

Вырождение





Макс Нордау

Вырождение
Современные
французы

Москва
Издательство «Республика»
1995

Печатается по изданиям:

Макс Нордау. Вырождение. 2-е издание
Ф. Павленкова. С.-Петербург, 1896.

Макс Нордау. Современные французы.
Москва, 1902.

Подготовка к изданию текста книги
«Вырождение» *М. И. Лепихова*

Послесловие *В. М. Толмачева*

Нордау Макс.

Н82 **Вырождение / Пер. с нем. и предисл. Р. И. Сементковского; Современные французы / Пер. с нем. А. В. Перелыгиной / Послесл. В. М. Толмачева.— М.: Республика, 1995.— 400 с.— (Прошлое и настоящее).**

ISBN 5—250—02539—0

Имя Макса Нордау (1849—1923) было популярно на Западе и в России в конце прошлого столетия. В главном своем сочинении «Вырождение» он, врач по образованию, ученик Ч. Ломброзо, предпринял оригинальную попытку интерпретации «заката Европы». Нордау возложил ответственность за эпоху декаданса на кумиров своего времени — Ф. Ницше, Л. Толстого, П. Верлена, О. Уайльда, прерафаэлитов и других, давая их творчеству парадоксальную характеристику. И, хотя его концепция подверглась жесткой критике, в каких-то моментах его видение цивилизации оказалось довольно точным.

В книгу включены также очерки «Современные французы», где читатель познакомится с галереей литературных портретов, в частности Бальзака, Мишле, Мопассана и других писателей.

Эти произведения издаются на русском языке впервые после почти столетнего перерыва.

„ 4703010000—045
* 079(02)—95

ББК 83.3(0)5

ISBN 5—250—02539—0

© Издательство «Республика», 1995

Назад или вперед?

Предисловие
к русскому изданию
книги «Вырождение»
1894 г.

Автор «Вырождения» хорошо у нас известен. Почти ни один из его трудов не остался непереведенным на русский язык, и все они читались с интересом, даже с увлечением. Чем это объясняется? Одним ли литературным дарованием автора, блеском и популярностью его изложения, его эрудицией? Нет, есть еще одно обстоятельство, быть может, наиболее существенное, заставляющее читателя относиться с особенным вниманием к трудам Макса Нордау. Он в них касается наиболее жгучих вопросов современности и обсуждает их с такой точки зрения, которая, на мой взгляд, представляет *неизбежную ступень в развитии миросозерцания* современной интеллигенции. Мы сейчас подробнее выясним нашу мысль, а пока хотим только заметить, что когда автор, занявший такую точку зрения и вполне подготовленный защищать ее с успехом, берется представить нам обзор почти всей современной литературы и искусства, когда он дает нам подробно мотивированную с этой точки зрения оценку наиболее выдающихся их представителей, начиная с французских и английских символистов и декадентов, разных Россетти, Суинбернов, Малларме, Верленов, Метерлинов и пр. и кончая такими мыслителями или художниками, как Толстой, Рихард Вагнер, Ницше, Ибсен, Золя, то его книга приобретает для широкой публики особенный интерес, потому что главные представители литературы и искусства постоянно привлекают к себе внимание всей интеллигенции, влияют на ее миросозерцание, а вместе с тем поглощают значительную часть ее умственной деятельности, направленной на удовлетворение высших интересов духа.

Новый труд Макса Нордау, книга «Вырождение», написана с тем же блеском, с той же эрудицией, с той же способностью излагать самые сложные и отвлеченные вопросы в крайне доступной для всех форме, как и прежние его труды. Но, быть может, ни одно из его произведений не устанавливает так ясно преемственную связь между идеалами, которыми мы вдохновлялись недавно, и теми, которыми, вероятно, будем вдохновляться в недалеком будущем, не разрушает с такой силой многих заблуждений, предрассудков, суеверий, народившихся благодаря нашей неустойчивости, нашей склонности отрекаться от самых священных для человека жизненных принципов, не выясняет столь же наглядно несостоятельность овладевшего нами разочарования и не побуждает нас так красноречиво бодро приняться с новыми силами за осуществление задач, которые многие из нас уже готовы легкомысленно сдать в архив и заменить другими, совершенно несостоятельными,— как выясняет нам автор «Вырождения»,— и во многих отношениях даже крайне опасными.

Замечательный труд нашего автора подвергся страстным нападкам еще раньше, чем вышла вторая часть, в которой окончательно выясняется его основная мысль. Напали на него и те, кто, по меткому выражению одного из наших философов, создают себе «идолов» вместо «идолов», и те, кто присоседивается к знаменитости дня, чтобы обратиться на себя внимание, и те, кто вторит разным шарлатанам, умеющим изобретать модные течения или ловко эксплуатировать их в свою пользу, и те, наконец, кто искренно жаждет

и алчет правды, но не обладает достаточным критическим чутьем, чтобы разобратся в сложных отвлеченных вопросах, и по-этому, естественно, становится жертвой этих беззастенчивых людей. Вот эту самую многочисленную группу читателей и имеет главным образом в виду автор, прекрасно понимающий, что интеллигенция во всех цивилизованных странах переживает ныне время, которое можно охарактеризовать словами «в поисках истины». В новом своем труде наш автор говорит о «сумеречном» настроении, овладевшем европейской интеллигенцией, как отличительным признаке конца истекающего века. Прежние идеалы низвергнуты, новые не нарождаются, все, во что мы верили, утратило для многих обаяние, здоровый скептицизм заменился болезненным, чувствуется какое-то разочарование, пресыщение, словно мы опять «постыдно равнодушны к добру и злу», «ненавидим и любим случайно», словно «жизнь нас опять томит, как ровный путь без цели», и мы опять опасаемся, что потомок оскорбит наш прах «насмешкой горькою обманутого сына над промывавшимся отцом».

Но есть ли действительное основание «печально глядеть на наше поколение»? Вот этот-то вопрос и старается разрешить Макс Нордау. Он очень внимательно присматривался к современной жизни, как она проявляется в литературе и искусстве. Неутешительны выводы, к которым он приходит. Положение в современной литературе и искусстве напоминает ему больницу — сколько в них болезненного, ненормального. Но чем же вызвано такое безобразное положение? Тем ли, что наши идеалы действительно оказались несостоятельными, или, может быть, мы сами провинились в том, что не сумели должным образом постоять за них, что малодушно отреклись от них при первой неудаче, — отреклись от «мысли плодотворной» и поспешили заменить ее мишурой, прельщающей нас на миг, но готовящей нам только все новые и новые разочарования.

С чрезвычайной наглядностью и подчас с очень глубоким анализом Макс Нордау разъясняет нам, что мы действительно совершили недостойное зрелых людей от-

ступничество. Чтобы лучше в этом отношении отметить его основную мысль и вместе с тем и главную его заслугу, мы считаем нелишним упомянуть здесь о том, о чем не говорится в книге, потому что оно имеет непосредственное отношение к избранной автором теме, но что тем не менее составляет фон той картины, которую мастерски изображает нам автор «Вырождения».

Спрашивается, почему теперь всюду интеллигенцией овладело «сумеречное» настроение, почему так часто наблюдается разочарование, болезненный скептицизм, почему продуманные «идеалы» заменены разными «идолами»? Были ли те идеалы, которые красили нашу жизнь, давали ей высший общественный, гражданский смысл, несостоятельны по существу? В таком случае «сумеречное» настроение конца века было бы вполне понятно и законно, и нам оставалось бы только искать новые идеалы, а пока они не найдены, «томиться жизнью, как ровным путем без цели». Но не заключается ли в такой постановке вопроса, как будто соответствующей теперешнему настроению большинства интеллигентных людей, явная нелепость? Человечество начало жить не вместе с нами: историческая его жизнь измеряется уже тысячами, и целые тысячелетия длится его постепенное приближение к большему благополучию, к большей сумме счастья на земле. И всегда ход исторического развития был таков, что идеалы постепенно видоизменялись, коренья в прошлом, развиваясь в настоящем, подготавливая почву для будущего. Что за странный самообман, принимающий характер сомнения, — думать, что этот вечно неизменный исторический процесс обрывается нашим кратким земным существованием, что грядущее «пусто иль темно», потому что мы сами извелись в наших идеалах! Это напоминало бы человека, который, будучи опечален и убит изменой любимой женщины, сам пришел к убеждению и стал убеждать других, что истинная любовь на свете невозможна. Следовательно, самая постановка вопроса нелепа и объясняется исключительно тем, что мы слишком нетерпеливы, хотим сразу видеть на деле результаты той «мысли плодотворной», в которую мы вери-

ли, которой мы увлекались, ради которой готовы были самоотверженно бороться. Вследствие этого получается потешный оптический обман: вся вековая жизнь человека как бы отождествляется с жизнью данного поколения. Мы не понимаем, что какие-нибудь тридцать лет составляют ничтожный промежуток времени даже сравнительно с одной только исторической жизнью человечества. Но как ни нелеп подобный самообман, он весьма распространен и является источником того разочарования, того «сумеречного» настроения, которое ныне наблюдается среди европейской интеллигенции и находит себе совершенно ясное выражение в литературе и искусстве с их пессимизмом, склонностью вернуть давно минувшее прошлое, скептицизмом по отношению к тому, что было для нас священным еще так недавно. Мы имеем тут дело с очень широким общеевропейским течением, народившимся вместе с философией XVIII века, нашедшим себе выражение в великом перевороте конца этого века, отразившимся самым решительным образом на мирозерцании всех образованных людей, вызвавшим во всех странах неумеренные надежды и завершившимся, как оказывается, общим утомлением, разочарованием. Течение это охватывает собой всю частную, общественную и политическую жизнь. В политической жизни оно означает ниспровержение прежних форм; в общественной — постепенное приобщение все новых классов к культуре; в частной — освобождение индивида от разных форм подавления свободы одной личности произволом или интересами других. Источник всех этих многообразных явлений, однако, один: все они сводятся к распространенному убеждению, что возможность прогресса, достижения большего благополучия всех людей вообще и каждого в отдельности зависит главным образом от установления свободы. Таким образом, свобода и составляет тот идеал, в который мы верили и в котором мы начинаем теперь сомневаться, отрекаясь одновременно от него и в политической, и в общественной, и в частной жизни. В политической жизни наблюдается реакция против столь прочно установившегося убеждения о без-

условной спасительности народовластия. Реакция эта принимает самые разнообразные формы и наблюдается одновременно почти у всех народов: и парламентаризм, и наиболее прогрессивные формы правления, и всеобщая подача голосов встречают страстных антагонистов даже в том лагере, где, казалось бы, их менее всего можно было бы ожидать. Раздаются голоса, не только утверждающие, что все политические нововведения послужили единственно на пользу буржуазным элементам, но заявляющие, что новые политические формы, созданные великим переворотом конца прошлого века, представляют собой препятствие к достижению нормального развития государственной жизни. Политическая равноправность наталкивается на отпор не только со стороны деятелей, враждебных свободе, но и со стороны лиц, по-видимому, больше всего ею дорожащих. Последним предоставление народной массе широких политических прав начинает представляться опасным с точки зрения обеспечения всех видов свободы, которыми наиболее дорожит просвещенная часть общества: религиозные свободы, свободы слова и мысли. Существует какое-то смутное предчувствие, что народная масса, столько веков стоявшая в стороне от культурной жизни, еще погрязшая в невежестве, в религиозных и экономических предрассудках, заручившись политическим влиянием, отнесется пренебрежительно к тому, что просвещенному человеку дороже всего на свете.

Не менее значительна и реакция в области общественной, преимущественно экономической. И тут формальное уравнивание в правах признается началом далеко не столь обаятельным, как еще недавно. Если нормальный общественный строй должен заключаться в том, чтобы всякое лицо, каково бы ни было его положение, пользовалось элементарными условиями, достойными человеческого существования, и имело возможность соответственно со своими умственными способностями и нравственными качествами пролагать себе дорогу в жизни, то и тут свободой не достигается предположенная цель, потому что многочисленные группы населения, вследствие полной экономической своей неспособности

и вследствие господства капитала, не могут ею воспользоваться: она существует для них только на бумаге, а на деле говорить им о свободе — значит над ними издеваться. Вот та почва, на которой упрочивается сознание необходимости подавления свободы одних для доставления свободы другим, и это сознание проявляется теперь с большой силой в новом учении, которое принято называть государственным социализмом и которое является прямым отрицанием тех начал общественной свободы, которыми так сильно дорожили и мы сами, и наши отцы.

Наконец, в сфере частной польза свободы также подвергается многообразным сомнениям. Простое устранение тех пут, которые стесняли личность, представляется уже недостаточным. И в этом вопросе всюду происходит реакция. Какую сферу частной жизни ни иметь в виду, везде мы наталкиваемся на сомнения, на отрицание: идеал личности совершенно свободной в преследовании своих целей, поклоняющейся единственно разуму как высшему своему законодателю, опирающейся в своей деятельности исключительно на знания, гордящейся ими и отвергающей все, что составляет преграду для жизни согласно природе,— этот идеал если не сдан в архив, то в значительной степени омрачен, и вместе с тем иссякает тот источник света, которым озарялась наша жизнь. Гордый человек, уверенный в себе, порывавший связь с прошлым и бодро глядевший в будущее, начинает смиряться: и им овладело разочарование, утомление, «сумеречное настроение», нашедшее себе столь ясное выражение в современной философии. То и дело возникает новое философское мирозерцание, представляющее полный контраст с недавним жизнерадостным настроением. Стоит назвать Шопенгауэра с его проповедью небытия, Ницше — с его презрением к черни и возвеличением избранных, аристократических натур, Толстого — с его приглашением подражать в жизни непросвещенной народной массе, стоит указать на замену жизнерадостного скептицизма, увлечения положительной наукой возвратом к суеверию, пессимизмом, отвращением к жизни, чтобы понять, как глубока перелом, совер-

шившийся в мирозерцании современной интеллигенции. Как бы ни различны были наши взгляды на этот перелом, одно несомненно: и в частной жизни свобода перестает быть тем идеалом, которому мы поклоняемся.

Вот на фоне всех этих мировых явлений и начинает обрисовываться мирозерцание, раскрывающее нам перспективу лучшего будущего, построенное не на отрицании всего, чем мы дорожили, что было для нас наиболее святого, а на укреплении, на дальнейшем развитии тех политических, общественных и индивидуальных начал, для торжества которых боролись наши отцы и деды и которые и мы призваны защищать против надвигающихся «сумерек». Одним из наиболее талантливых и дельных борцов этого рода и является автор книги о «Вырождении». Каждая страница его труда свидетельствует о том, что он верит в будущее, построенное на забываемых, но не забытых еще идеалах знания и свободы. В этом — громадное значение его книги, появляющейся именно в такой момент, когда философы с громкой известностью и руководители общества, вторя людям, теряющим мужество при временных неудачах, ополчаются против науки, против энергического дела, направленного к созданию лучших условий, против борьбы и рекомендуют нам пассивность, возврат к невежеству, отвращение к жизни, самоуничтожение...

На чем, однако, основывается наш автор, утверждая, что он в рамках обсуждаемого им вопроса «пришел не нарушить закон или пророков, а исполнить»? Мы видели, что преемственность идеалов утрачена главным образом в смысле овладевшего умами недоверия к плодотворности свободы. Почему мог возникнуть и широко распространиться именно этого рода скептицизм или, выражаясь иначе, почему рационализм с его глубокой верой в разум человека и материализм с его глубокой верой в природу человека, в плодотворность освобождения ее от стесняющих ее пут заменились мистицизмом, пессимизмом? Не заключается ли причина этого явления в том, что мы не совсем верно оценили и человеческий разум, и человеческую при-

роду? В самом деле, вернемся к исходной точке указанного нами широкого течения, охватившего европейскую мысль во второй половине прошлого века. Самым грандиозным проявлением рационализма в жизни была Великая французская революция. Ни у одного народа увлечение свободой не проявилось с такой внезапной силой, как у французов в конце прошлого века. Это был страстный, необузданный порыв, своего рода опьянение. Власть оказалась в руках самых стойких и убежденных борцов за свободу. Они сокрушали все на своем пути, не было силы, которая могла бы им противостоять. Остальные народы с надеждой взирали на Францию, уверенные, что из этой страны последует окончательная отмена всего, что тормозило установление царства свободы. Оказалось, однако, что и сама Франция, и другие народы обманулись в своих ожиданиях. Люди, совершившие первую французскую революцию, были убеждены, что, как только свобода восторжествует, народ сумеет ею воспользоваться для обеспечения своего благополучия. Это было необходимым предположением всего поворота. Но не замедлило выясниться, что народ сам начал восставать против своих освободителей, и кончилось дело тем, что он их устранил и выдвинул Наполеона, т. е. деятеля, отменившего все народные права. Защитники свободы вступились за народ, а он их отверг. Значит, они в нем ошиблись. Уже в то время более дальновидные деятели заговорили о том, что неудача французской революции объясняется неверной оценкой народных стремлений, недостаточным знакомством с тем «великим незнакомцем», который тогда впервые выступил на политическую сцену в качестве полновластного хозяина. Все глубокие исследователи французской революции вплоть до наших дней подтвердили этот взгляд на дело.

Но как могла произойти подобная ошибка? Незнание народа было неизбежным последствием того направления, которое приняла наука в эпоху Возрождения и в Новое время. Мыслители не замечали, что они, в сущности, работают над мертвым материалом. В основании философии, государственоведения, юриспруденции лежа-

ла, конечно, человеческая природа, но когда говорили о человеке, то имели в виду существо, все еще носившее римскую тогу или средневековый костюм рыцаря, прелата, судьи, буржуа. Надо ли пояснять, что и философия, и история, и политика, и юриспруденция были проникнуты взглядами, почерпнутыми из классической древности, что, когда деятели первой французской революции приступили к своему перевороту, они, устанавливая царство свободы, как бы чувствовали себя на древнеримском форуме, что им сдавалось, будто они со своими речами обращаются к свободолюбивым римлянам? Но римлян давным-давно не существовало, и вся эта ошибка была тем более роковая, что, в сущности, и в науке, и в жизни приходилось решать вопрос, который остался неразрешенным классической древностью, который вызвал крушение всего классического мира,— вопрос о том, как приобщить «великого незнакомца» к культурной жизни ничтожного числа людей, опередивших его в своем умственном развитии на многие века. Этот «великий незнакомец» не имел никакого понятия ни о классической древности, ни о науке, ни о тех духовных благах, которыми дорожила кучка людей, управлявших его судьбой. Очень низменны были его интересы, хотя в то же время и очень насущны, а его мирозерцание совершенно не совпадало с теми блестящими идеалами человеческой жизни, которые просвещенные люди унаследовали от классической древности.

Почти то же повторяется и до наших дней. Когда мы ведем борьбу за свободу, мы обыкновенно имеем в виду отвлеченного человека или, в лучшем случае, таких же людей, как мы сами. Но между современным интеллигентным человеком и народной массой все еще существует, особенно в некоторых странах, например у нас, такая же громадная разница, как между деятелем французской революции, воспитанным на классических идеалах, и крепостным, только что начинавшим выходить из средневекового мрака, из состояния, мало чем отличавшегося от тяжелой участи выючного животного. Вот один из источников разочарования, постоянно нас постигающего.

Ошибка, совершенная теорией и практикой в конце прошлого века, была отчасти сознана. Это дало и литературе новое направление. Псевдоклассицизм исчез: все эти греки и римляне, полубоги, цари, герои, знатные люди, составлявшие почти исключительно предмет художественного творчества, постепенно сошли со сцены, и на ней начали фигурировать представители «третьего сословия», буржуазные элементы, как впоследствии наряду с ними в литературе появляются мужик и пролетарий. Это было внешним проявлением признания совершенной ошибки, отразившегося и на науке. Рационализм, философия XVIII века постепенно начали утрачивать кредит. Народился материализм как реакция против рационализма, и это учение изумительно быстро всюду распространилось именно потому, что оно соответствовало стремлению найти новые основы для жизни вместо тех, которые оказались несостоятельными. Всем прежним общественным учреждениям и установлениям была объявлена беспощадная война во имя человеческой природы, во имя врожденных ее инстинктов, потребностей, стремлений. Одностороннее поклонение духу было заменено односторонним поклонением *материи* в грубом смысле этого слова. Но если на рубеже XVIII и XIX веков выяснилось, что рассчитывать на человеческий разум как на величину *неизменную* ни в каком случае нельзя, то во второй половине нашего века выяснилось, с такой же очевидностью, что и природа человека с врожденными ее инстинктами не неизменная величина, что если разум и природа у всех людей одинаковы, тем не менее они представляют в частности такие различия, которые в практическом отношении, в данное время и в данном месте, должны неизбежно очень сильно отразиться на политических и общественных условиях и установлениях. Таким образом, интеллигенция была вторично приведена к необходимости ближе изучить «великого незнакомца», глубже взглянуть и в себя.

Но надо ли пояснять, что все это как бы разрушало прежнее, столь ясное и определенное мирозерцание. Оказывалось, что мы лишены всяких твердых руководя-

щих начал. Сперва приходится внимательно изучить среду, в которой мы хотим действовать, а потом уже действовать. Словом, оказалось, что человечество не обладает еще тем талисманом, не додумалось еще до той панацеи, которые обеспечивали бы внезапные успехи на пути прогресса и установления общего благополучия.

Может ли, однако, этот вывод служить основанием для наблюдаемого теперь пессимизма, для того «сумеречного» настроения, о котором говорит Макс Нордау? То, что случилось с нами, постоянно повторялось в истории. Ни одно поколение не избегло сознания, что идеалы, им выставленные, нуждаются в дальнейшем совершенствовании, что истина как бы недоступна человеку. Но это еще не может служить причиной ни для пессимизма, ни для проповеди возврата к тем первичным временам, когда наука и свобода занимали в сознании людей очень скромное место. Пессимизм и проповедь этого рода могли бы считаться законными только в том случае, если бы кому-нибудь удалось доказать, что человечество в своем развитии идет не вперед, а назад; но представить *убедительные* доказательства в пользу такого взгляда на дело, конечно, никому еще не удалось, а вместе с тем было бы малодушием предаваться отчаянию по поводу разных временных неудач. Мы действительно и видим, что, несмотря на появление пессимистических учений и на проповедь о тщете науки, о непротивлении злу, неделания и т. д., народы в общем идут бодро вперед и на практике менее всего склонны внимать подобного рода проповеди, а неустанно и с напряжением всех сил трудятся на пользу расширения своих знаний, на пользу науки, этой основы всякой плодотворной деятельности, направленной к обеспечению человеческого благополучия. Если мы на практике делали неправильные выводы из науки, то виновата в этом не она; если она не всегда сразу доходит до верных выводов, то, с другой стороны, нет сферы человеческого мышления, которая представляла бы в этом отношении больше гарантий, потому что наука по существу своему дорожит истиной, одной только истиной; сама же она предполагает, как неперемennое

условие своего успеха, свободу, потому что без свободы она, как известно, столь же мало может жить, как организм без воздуха.

Но тем не менее среди некоторой части интеллигенции как у нас, так и в остальной Европе наблюдается разочарование, пессимизм, какое-то инстинктивное отвращение к жизни и к тем лозунгам, которыми мы так недавно еще страстно увлекались. Мы отметили уже одну из основных причин этого явления. Действительность не оправдала наших ожиданий. Но если этот вывод и верен, то спрашивается, почему мы могли предаваться таким неумеренным ожиданиям, почему мы, вопреки вековому историческому опыту, могли подумать, что человечество вдруг сделает громадный скачок и сразу завоюет себе полное благополучие? Трудно подыскать другую историческую эпоху, когда человечество вообще или почти все народы в отдельности пережили бы такую массу грандиозных событий, как именно последнее столетие. В этот промежуток времени человечество, выражаясь фигурально, шло форсированным маршем к цели, которую, как ему казалось, оно ясно видело. Но в общем для всего человечества и в частности для всякого отдельного народа выяснилось, по мере приближения к этой цели, что она не так заманчива, не сулит такого коренного излечения всех недугов, какого от нее ожидали. Значит ли это, однако, что самая цель, говоря объективно, является чем-то призрачным, чем-то не заслуживающим усилий и жертв, принесенных ради нее? Или, наоборот, самая цель вполне достойна этих усилий и жертв, и если она нас не соблазняет по-прежнему, то только потому, что мы дорожили ею не как люди, глубоко убежденные в ее плодотворности и спасительности, а как люди, ожидавшие от нее личных благ. Таким образом, мы подошли к отмеченному уже нами вопросу с другой стороны. Если свобода является таким ценным благом, что для нее стоит жить с забвением личных своих выгод, то в то же время, дорожа ею, мы должны самым внимательным образом относиться к условиям, вернее всего обеспечивающим ее торжество в жизни. Между этими условиями одно из первых мест занимает на-

строение народа во всей его совокупности. Вместе с тем психология общества и вообще народных масс приобретает для нас громадное значение. Но общество и народные массы состоят из отдельных индивидов, следовательно, индивидуальная психология имеет такое же, если не более существенное, значение. Будем ли мы изучать вопрос, как вернее всего обеспечить царство свободы, или вопрос о том, почему человечество так медленно приближается к нему и отчего его в этом деле столь часто постигают разочарования,— мы одинаково убедимся, что ответ на эти вопросы может нам дать только внимательное изучение народной души, слагающейся из воззрений, верований, стремлений отдельных индивидов. Следовательно, конечным нашим выводом должен быть не пессимизм, не малодушное отречение от вековых идеалов. Нет, сильный человек, совершив ошибку и познав ее, спешит исправить ее и бодро идет вперед. Наши деды переоценили силу *разума*, мы сами переоценили данные человеку природой *инстинкты*, и та и другая ошибка произошла вследствие недостаточного изучения *реального* человека. Получилось неверное мирозерцание, но и вынесенный нами исторический опыт и изумительные успехи точного знания дают нам полную возможность заменить его новым, более состоятельным.

Действительно, мы и видим, что как искусство, так и наука вступили именно на этот путь. Страстность, с какой ныне всюду разрабатываются отчасти социология, отчасти психология и в особенности психофизиология, свидетельствует о том, что человечество поняло, в какой тесной зависимости находится общее благополучие, обеспечиваемое вернее всего знанием и свободой, от правильной оценки психологической жизни отдельных индивидов и народных масс с точки зрения естественных законов, ею управляющих. Но до сих пор громадная область человеческой мысли почти совсем не изучалась именно с этой точки зрения. Это тем более приискорбно, что область человеческого мышления, о которой мы говорим, в сущности, имеет очень решительное влияние и на практическую деятельность. Философия,

изящная литература и искусство подготовляли в жизни народов грандиозные перевороты и постоянно влияли на тот или другой ход событий. Между тем именно эти области человеческой мысли почти совсем не подверглись исследованию с точки зрения естественных законов, управляющих мыслительной деятельностью человека. В художественной критике существуют всевозможные методы: сравнительный, исторический, эклектический, догматический или тенденциозный, под которым мы разумеем оценку художественных произведений с точки зрения излюбленной критиком идеи, имеющей для него значение догмата, но психологический метод занимает пока очень скромное место. Правда, при оценке того или другого писателя обыкновенно приводятся данные из его жизни, влиявшие на направление его мысли, но самая мысль почти никогда не подвергается анализу с точки зрения психофизиологических законов. Объясняется это, конечно, тем, что психофизиология представляет собой науку еще сравнительно новую, во многих своих частях еще мало разработанную, но до сих пор не сделано никакой серьезной попытки воспользоваться для критики художественных произведений теми важными выводами, к которым она уже пришла. Первая серьезная попытка этого рода принадлежит автору «Вырождения», и надо отдать ему справедливость, что он своей книгой бросает яркий свет на художественное и отчасти на научное творчество в психологическом отношении.

Как Макс Нордау был приведен к этой попытке, он нам сам разъясняет в своем труде. Толчок ему дан работами Ломброзо, преимущественно книгой «Гениальность и помешательство», в которой, как известно, проводится та мысль, что необыкновенные дарования весьма часто составляют проявление болезни нервной системы. Но у Ломброзо этот вывод вытекает из более общей мысли, которая сводится к тому, что разные отклонения от нормального типа в ту или другую сторону, т. е. в сторону необыкновенного дарования или в сторону отсутствия самых обыкновенных умственных способностей, в сторону ли необычайных нравственных качеств или необычайной порочности, в значительной

степени одинаково обуславливаются ненормальным состоянием нервной системы. Нечего и пояснять, как у Ломброзо получился этот вывод. По профессии он — психиатр и, следовательно, имел возможность очень много наблюдать жизнь душевнобольных. Вместе с тем он, понятно, делал соответственные обобщения, подводил факты под известные рубрики и затем перенес полученные этим путем выводы на людей, не подчиненных непосредственно его наблюдению, но представлявших в умственном отношении большое сходство с его пациентами. Другими словами, клинические наблюдения распространяются этим путем на всех людей, и исследователь ищет аналогии между вполне выраженными формами умопомешательства, какие представляют лица заведомо больные, и менее отчетливо проявившимися формами той же болезни, встречающимися у людей, признаваемых здоровыми. Наблюдения, сделанные Ломброзо над душевнобольными, привели его к дальнейшему развитию понятия о вырождении, как о болезненном отклонении от нормального органического состояния. Вопрос для него сводился к тому, чтобы определить, насколько в жизни встречаются те формы вырождения, которые он наблюдал у душевнобольных, и у него получился тот вывод, что многие особенности в жизни людей, признаваемых нормальными, в сущности объясняются отклонениями их организма от нормы, т. е. вырождением. Сюда относятся многообразные явления в душевной жизни: выдающееся дарование, склонность к преступлениям, половая извращенность и т. д. Но не будем останавливаться на этом вопросе, потому что выводы, к которым пришел Ломброзо, общеизвестны. Мы же напомним о них только для того, чтобы выяснить, каким образом Макс Нордау напал на мысль подвергнуть выдающихся представителей современной литературы и современного искусства анализу с указанной Ломброзо психиатрической точки зрения. Сам автор «Вырождения», как известно, — психиатр; кроме того, он очень внимательно занимался европейской литературой. Таким образом, он оказывается вполне подготовленным к решению принятой им на себя задачи.

Понятие о вырождении, несмотря на многие очень интересные и дельные работы, не может считаться прочно установленным в науке, главным образом потому, что внешние признаки органического состояния, которое принято называть вырождением, страдают еще некоторой неопределенностью, особенно когда имеются в виду признаки не физического, а духовного вырождения. Отличить нормального в умственном отношении человека от ненормального бывает иногда очень трудно, и даже психиатры не всегда могут в точности определить, следует ли признать данное лицо здоровым или больным. Есть даже много форм ясно выраженных нервных болезней, очень значительных и вполне подходящих под клиническую картину вырождения, при которых, однако, о душевной болезни в собственном смысле слова не может быть речи. Сюда относятся очень распространенные в настоящее время формы болезни — невращения и истеричность. Но с точки зрения поставленной себе Нордау задачи не в этом вопрос. Человек может сохранять свое положение в обществе и тем не менее быть душевнобольным в широком значении этого слова: на вид трудно будет отличить его от нормального человека, но на самом деле нормальная его жизнь вполне нарушена. Нордау устанавливает целый ряд признаков такого отклонения от нормы, причем, по большей части, подтверждается, что мы в том или другом случае имеем дело с людьми действительно больными. Изучая с этой точки зрения писателей и художников, он приводит весьма убедительные данные в пользу своего тезиса. Некоторые из писателей, обращающих на себя теперь общее внимание, оказываются помешанными в буквальном смысле этого слова: таков, например, наделавший столько шума своими трудами новейший немецкий философ Фридрих Ницше; таков отчасти глава французских символистов поэт Верлен; другие хотя и не могут быть признаны помешанными в буквальном смысле этого слова, но представляют в своей жизни и деятельности несомненные признаки полного соответствия с клинической картиной вырождения. При этом оказывается, что писатели или худож-

ники, страдающие этими признаками, представляют в то же время в своем мирозерцании наибольшее отклонение от мирозерцания, свойственного громадному большинству просвещенных людей. Автор «Вырождения» с замечательной глубиной анализа выясняет нам психологические основания этого явления. Особенно интересной и глубокой представляется нам глава, посвященная психологии мистицизма. Возрождение мистицизма, широкое распространение этого душевного настроения в значительной степени действительно объясняется, как верно разъяснил нам Нордау, психологическими причинами, утомлением, вызываемой им неспособностью к сосредоточенному вниманию и склонностью предаваться расплывчатым грезам. Понятно, что при таком настроении интерес к положительному знанию должен ослабевать, что и строгая преемственность задач, разрешаемых постепенно человеком с большим напряжением сил, не может казаться особенно привлекательной. Отсюда наплыв в литературу и искусство разных фантастических планов, не построенных на точном изучении действительности; отсюда и склонность выбрасывать за борт наиболее продуманные и прочные идеалы и заменять их мишурой, фантазмагориями, для создания которых требуется только фантазия, отрешающаяся от реальной почвы и витающая в туманных представлениях.

Нам кажется, что те части труда нашего автора, которые посвящены именно этой стороне вопроса, наиболее продуманы и значительны. Но как бы то ни было, нельзя по примеру некоторых легкомысленных людей дискредитировать чрезвычайно поучительные и подчас глубокие выводы нашего автора указанием на недостаточно почтительное отношение его к общепризнанным авторитетам. Ни один здравомыслящий человек не откажется признать по прочтении главы, посвященной Фридриху Ницше, что этот новоявленный философ, наделавший всюду столько шума и принятый всерьез даже многими специалистами по философии, — на самом деле просто помешанный. К тому же упреки, расточаемые по адресу Нордау за его непопулярность к признанным авторитетам,

недобросовестны. Читатель убедится из его труда, что он вполне признает громадное художественное дарование таких писателей или музыкантов, как Толстой, Золя, Рихард Вагнер, что он не отрицает значительного дарования даже, например, у Верлена или какого-нибудь Пеладана. Но для него вопрос вовсе не заключается в этом. Он ясно определяет предмет своего исследования и свой метод. Он задался целью выяснить, насколько клиническая картина вырождения подходит к разным выдающимся современным писателям и художникам. Следовательно, и критика труда Нордау должна быть направлена в эту сторону, т. е., чтобы опровергнуть выводы Нордау, надо доказать, что причисляемые им к разряду выродившихся субъектов писатели и художники ошибочно включены в этот разряд, что их душевная и умственная жизнь представляет картину нормальную, а не картину болезненного состояния нервной системы.

Плодотворность метода Макса Нордау в оценке философских и художественных произведений заключается именно в том, что, благодаря этому методу, мы получаем возможность яснее разграничивать разные стороны творчества, которые до сих пор по большей части смешиваются. Мы, например, яснее понимаем то, что до сих пор чувствовали только более глубокие критики, именно, что данный писатель может быть значительным художником и в то же время весьма посредственным или даже совершенно несостоятельным мыслителем. Очень ценны в этом отношении выводы, к которым приходит наш автор, изучая вопрос об ассоциации идей и о роли, которую тут играет способность сосредоточить внимание, т. е. сознательно контролировать часто произвольную игру ассоциации идей. Человек легковозбуждаемый, т. е. со слабой, расстроенной нервной системой, подчиняющийся внешним впечатлениям, не способен объективно относиться к жизни и ее явлениям. Менее значительные, но непосредственно на него действующие явления представляются ему очень важными, другие, несравненно более значительные, но не действующие на него непосредственно, кажутся ему несущественными. Таким

образом, в нем вырабатывается сильный субъективизм, мешающий ему трезво относиться к действительности. Но если его ум поэтому неспособен к спокойному, логическому, беспристрастному мышлению, то, с другой стороны, он вследствие силы, с которой нервная система воспринимает впечатления, может отражать их гораздо ярче, точнее, художественнее. Вот почему, например, заведомо больные личности, вроде, например, Верлена, могут в известных жанрах художественного творчества писать недюжинные произведения или даже проявить значительный талант, между тем как во всех вопросах, где требуется строгая последовательность и трезвое отношение к действительности, они проявляют полную неспособность. Вот почему, например, суд Нордау над таким замечательным художником, как Лев Толстой, оказывается в одно и то же время чрезвычайно для него лестным и отрицательным — лестным, когда он оценивает Толстого как художника, отрицательным, когда он подвергает, надо признаться, блестящему анализу его философскую систему, на проверку оказывающуюся не чем иным, как субъективным отражением разных непроверенных и непродуманных, но сильно воспринятых внешних впечатлений. Таков же суд Нордау над Ибсеном и отчасти над Золя. Оскорбляться за всех этих писателей, негодовать на Нордау за то, что он будто бы их развенчивает, совершенно неуместно. Это значит только подчиняться впечатлению, а не вдуматься в основную мысль нашего автора, который далек от намерения лишить перечисленных писателей обаяния выдающихся художников и старается установить только правильный психологический критерий для выяснения их мирозерцания. Их заслуги заключаются в сфере художественной, и было бы своего рода фетишизмом поклоняться и таким сторонам их деятельности, в которых они ясно оказались несостоятельными.

Наш автор, внимательно наблюдая разные течения умственной жизни современного общества, не мог не поразиться явлению, что такого рода фетишизм ныне очень распространен и представляет собой даже серьезную опасность с точки зрения нормального развития общественной мыс-

Назад или вперед?

ли. Он задается в своем труде вопросом: почему интеллигенция почти всех стран склонна увлекаться явно психопатическими художественными произведениями, почему, например, в Европе относятся довольно равнодушно к таким перлам художественного творчества, как «Война и мир» или «Анна Каренина» Толстого, и зачитываются «Крейцеровой сонатой» и философскими этюдами того же автора. Почему Германия и другие страны могли принять всерьез явно сумасшедшего философа Ницше; почему в Ибсене прельщает толпу то, что есть в нем наиболее несостоятельное, а достоинства его произведений не обращают на себя внимания; почему разные бездарные символисты, декаденты, инструментисты серьезно комментируются и выставляются даже людьми передовыми, новаторами в искусстве и в литературе и т. д. Такой вопрос, естественно, привел к оценке тех побуждений, которые заставляют интеллигентную толпу отречься от трезвой оценки художественных произведений и увлекаться разными проявлениями явно больного человеческого духа. Критика, анализ этих побуждений интеллигентной толпы задумана нашим автором с психологической точки зрения очень глубоко. Самые блестящие его труды посвящены именно рассмотрению этого вопроса. Оказывается, что больные художники и мыслители пользуются такой популярностью, потому что сама толпа больна. Наш автор называет ее болезнью вырождением, т. е. проводит ту мысль, что вследствие целого ряда условий нервная система и ее деятельность у большинства интеллигентных людей ненормальна, что она уклонилась от того состояния, которое можно признать здоровым. Мы не станем перечислять здесь все условия, расстраивающие нервную систему нынешней интеллигенции, тем более что на этот счет серьезных сомнений существовать не может. Жизнь современных интеллигентных людей действительно складывается так, что надо удивляться, как процент душевнобольных, истеричных, неврастеников в сущности еще так мал. В перечислении условий, столь неблагоприятно отражающихся на умственном здоровье интеллигенции, встречается у Нордау еще пробел: он

не касается неблагоприятного влияния, которое имеет школа на нервную систему — вследствие чрезмерных требований, предъявляемых учащимся, — и вообще вся современная воспитательная система, губительно отражающаяся на нервной жизни подрастающих поколений. Следовательно, та мрачная картина, которую рисует нам Нордау, может быть еще дополнена, а вместе с тем мы получаем ясное представление о всей совокупности условий, разрушительно влияющих на нервную систему и искажающих умственную и нравственную жизнь современной интеллигенции. Чрезмерная впечатлительность, субъективизм в определении значения разных жизненных явлений, эгоизм как следствие этого субъективизма, склонность к предоставлению воли фантазии, не стесняемой наблюдением, опытом, вниманием, мистицизм как результат этой склонности, нерасположение относиться трезво к действительности, неспособность к выдержанному труду, нравственная извращенность, психопатизм во всех его видах, пессимизм как следствие болезненного состояния и неудовлетворенности, склонность к самоубийству — все это и составляет почву, на которой широко распространяются разные художественные произведения и философские учения, несостоятельные по существу, но прельщающие значительное число людей, находящихся в них отражение своих собственных болезненных чувств или оправдание своим извращенным инстинктам, своим психопатическим стремлениям. С большой силой анализа Нордау выясняет нам эту сторону вопроса. Кроме того, он указывает, как эти болезненные течения общественной мысли умышленно поддерживаются и усиливаются разными лицами, вполне здоровыми в умственном отношении, но заинтересованными в их распространении для корыстных целей, чтобы самим выдвинуться, обратить на себя внимание и доставить себе материальные выгоды. Спекуляция на психопатических течениях общественной мысли достигает в настоящее время очень широких размеров. Как всякая другая спекуляция, она, конечно, не имеет самостоятельного значения, но во всяком случае сильно способствует дальнейшему

развитию этих течений, тем более что и печать все более забывает о своей роли руководительницы общества и превращается в прислужницу его дурных инстинктов. Таким образом, психопат-писатель или художник, встречающий сочувствие среди других психопатов, имеет в своем распоряжении и печать, пропагандирующую его имя и его идеи, чтобы заручиться читателями, и таким образом общественная мысль систематически вводится в заблуждение.

Это положение дел чрезвычайно ярко отмечено в книге нашего автора. Вместе с тем мы получаем и разгадку того странного и печального явления, что вековые идеалы человечества заменяются разными модными течениями, болезненный характер которых бросается в глаза всем нормальным людям, но многими из них, как мы видели, умышленно затемняется. Если за последнее время могли развиваться и получить широкое распространение такие теории, как прославление небытия и прекращения рода человеческого путем полного воздержания от половой жизни, непротивление злу, проповедь в пользу эксплуатации народных масс для целей отдельного, сильного индивида, пламеннейшие филиппики против цивилизации и науки, признание законности самых извращенных инстинктов и т. д., то чем же это объясняется? Мы видели, что чрезмерные надежды, возбужденные всюду эрой грандиозных событий и реформ, начавшихся с конца прошлого века Великой французской революцией и завершившихся освобождением крестьян в России, сбылись только в слабой степени. Следствием этого было разочарование, проявляющееся более или менее сильно во всем цивилизованном мире. Ни политические, ни социальные реформы, даже очень коренные, не оправдывают тех блестящих надежд, какие на них возлагались. Но это разочарование, как мы также уже выяснили, не могло бы получить такого широкого распространения, если бы жизненная энергия европейской интеллигенции не была ослаблена совокупностью многообразных невыгодных условий, расшатывающих нервную систему большинства образованных людей. Здоровый человек, даже когда его постигают очень тяжелые неудачи, не опу-

скает рук, а быстро оправляется и с новыми силами принимается за дело, отыскивая другие пути для достижения основной своей цели. Но больной человек с расстроенной нервной системой впадает в уныние, тоску, мысль его покидает, он начинает предаваться бесплодному горю и часто ради призраков жертвует тем, на что указывает ему и долг, и совесть, и вся предшествовавшая его деятельность. Таким болезненным состоянием одержима, как чрезвычайно метко выясняет нам Нордау, значительная часть современной интеллигенции. Поэтому при постигшем ее разочаровании она стала предаваться пессимизму или хвататься, как за единственный якорь спасения, за другие модные теории, несостоятельные по существу, но часто излагаемые с большим художественным дарованием. Вместо того чтобы понять свою ошибку, проникнуться сознанием, что она недостаточно изучила условия, при которых ей приходится действовать, и приняться с новым рвением за анализ этих условий, чтобы вернее прийти к цели, она внимает разным лжепророкам, творящим легкомысленный суд над вековыми идеалами человечества, приглашающим ее вернуться назад в дебри невежества или проповедующим самоуничтожение. Больные творцы подобных модных теорий возвеличиваются больными их поклонниками. Искусство и литература все более наводняются подобными произведениями, в которых человечеству вместо здоровых взглядов на жизнь предлагаются мыльные пузыри. Наш автор не делает одного чрезвычайного характера вывода, прямо вытекающего из его блестящей характеристики современных выдающихся писателей. Не крайне ли любопытен и поучителен факт, что и символисты, и декаденты, и Верлен, и Рихард Вагнер, и Толстой, и Ницше, и отчасти Ибсен — все, как бы по взаимному уговору, ищут идеалы в отдаленном прошлом, — кто в средневековом мраке, кто в еще более глубокой старине, кто даже в первобытном состоянии человечества. Выходит, как будто историческое развитие завело человечество в глухой переулок, что оно оказалось перед крепкой и высокой стеной, которую ни обойти, ни пробить, ни разрушить нельзя. Действительно, почти все выдающиеся представители ли-

тературы и искусства теперь в один голос кричат нам: «Назад, назад!» Этот лозунг, однако, противоречит природе вещей. Остановки в поступательном движении и даже шаги назад возможны и часто встречались в истории. Но это были временные остановки, и человечество делало шаг назад только для того, чтобы с новыми силами двинуться вперед. Во всяком случае, мы впервые наблюдаем в истории, чтобы выдающиеся мыслители и писатели, слава и надежда своих народов, призывали человечество к регрессу, освящали своим авторитетным словом то, что всегда было и остается крайне обидной и печальной *временной* необходимостью. Отмеченные нами явления, несомненно, служат признаком болезненного настроения. Нельзя признать нормальным такое положение вещей, когда внимание интеллигенции систематически отвлекается от насущных задач, обеспечивающих благополучие человечества, когда действительность с ее непреложными требованиями начинает представляться сном, а фантастические грезы получают характер чего-то реального, преемственность задач, разрешаемых человечеством в течение веков, упускается из виду, склонность к их осуществлению все ослабевает, выдержанный труд признается тягостным — словом, когда общество ввергается в состояние сомнамбулизма, с теми или другими навязчивыми представлениями, внушаемыми ему талантливыми, но больными мыслителями и художниками и поддерживаемыми в нем беззастенчивыми шарлатанами, думающими только о наживе. При таком положении дел и наука, требующая прежде всего ясности мысли и большого напряжения, и свобода, требующая непрерывной борьбы, и даже самая действительность с ее трудными и сложными задачами забываются и вековые идеалы человечества признаются чем-то ложным, скучным, устарелым и заменяются разными побрякушками, мишурой, блуждающими огнями. Большая заслуга Нордау заключается именно в том, что он красноречиво и необычайно убедительно выяснил это печальное положение дел и, указав на болезненное направление общественной мысли, призвал многих из нас к порядку в чувствах и мы-

слях и напомнил тонким психологическим анализом больной нашей души, как она теперь проявляется в литературе и искусстве, о неотложной необходимости вернуться на путь, нами забываемый, но единственно спасительный.

Мне остается дать еще некоторые объяснения как редактору русского перевода книги Нордау. Прежде всего я должен коснуться центрального понятия всего труда — вырождения. В общегитити это слово не приобрело еще у нас точного значения и во всяком случае употребляется почти исключительно в смысле уклонения, вследствие наследственных причин, от нормы в физическом отношении. В таком смысле употребляется и слово «выродок», имеющее к тому же в переносном смысле и бранное значение. В науке слову «вырождение» придается более широкий смысл и под ним разумеют вообще уклонение от нормального типа вследствие наследственных причин. Но наш автор еще более обобщает это понятие и употребляет слово «вырождение» весьма часто в смысле уклонения от нормального типа вообще, даже помимо наследственности. Он, например, называет выродившимися субъектами и таких людей, относительно которых трудно доказать, что их уклонение от нормального типа вызывается наследственностью.

Как это обуславливается самим содержанием книги, наш автор имеет в виду, понятно, главным образом психическое, а не физическое вырождение. Внешними признаками этого состояния служат преимущественно легкая возбудимость, бессилие и уныние, проявляющиеся в пессимизме, нерасположении ко всякого рода деятельности, склонность к мечтательности и, следовательно, мистицизму, сомнениям, неспособность противиться навязчивым представлениям и влечениям, вытекающая отсюда склонность к преступлениям и проступкам, так называемое нравственное помешательство. Вот главные признаки психического вырождения. Лица, им страдающие, представляют собой настолько бросающийся в глаза особый тип людей, что им и в науке, и в общегитии присваивают и особые названия. Модели называет их

«пограничными жителями», т. е. жителями той психической области, где нормальный ум граничит с явным помешательством; Маньян говорит о «выродившихся субъектах высшего порядка»; Ломброзо — о «маттоидах» (по-итальянски *matto* значит сумасшедший); у нас известный психиатр, г. Чечотт, в качестве эксперта по делу Мироновича, Безака и Семеновой, ввел в общее употребление слово «психопат», заимствовав его у немецких ученых, преимущественно у Крафт-Эбинга. С тех пор у нас слово «психопат» приобрело именно то значение, в каком Нордау употребляет слово «*entarteter*» (выродившийся субъект), и поэтому мы позволим себе заменить в переводе последнее более родственным, а вместе с тем и понятным для нас словом «психопат». Благодаря книге Нордау, мы получаем полную возможность проследить, как психопатические свойства отражаются на литературе и искусстве: в этом и заключается главная заслуга немецкого критика-психиатра.

Признавая за его трудом большое значение, мы относились к нему с должным уважением, строго придерживаясь подлинника, т. е. избегая по возможности всяких сокращений. Немногие нами сделанные сокращения мы считаем своим долгом здесь оговорить. Во-первых, мы сочли возможным выкинуть характеристику некоторых весьма второстепенных немецких последователей Золя, о которых сам автор говорит, что разбор их произведений выходит из рамок его труда и представляет интерес исключительно только для немецких читателей. Эти немецкие последователи Золя совершенно неизвестны у нас и так бездарны, что на них в русском переводе книги Нордау, понятно, нечего останавливаться, но тем не менее мы включили в перевод общие выводы, к которым приходит автор и по отношению к этим писателям. Вторая купюра касается отрицательной оценки деятельности известного литературного критика Брандеса. Оценка эта, занимающая две-три страницы оригинала, вовсе не мо-

тивирована автором, также выходит из рамок его труда и, следовательно, может с пользой быть опущена. Наконец, мы позволили себе еще в главах, касающихся Ибсена и Ницше, выбрать из множества примеров, приведенных автором, самые характерные, руководствуясь указанием самого автора, что этот длинный ряд однородных примеров может утомить читателя и что они приводятся только для полной доказательности.

Вот все изменения против оригинала, которые допущены в русском переводе. Признаюсь откровенно, я нередко чувствовал искушение смягчить некоторые чересчур, по моему мнению, резкие выражения, к которым автор прибегает по живости своего темперамента. Но я почти нигде не поддался этому искушению, потому что уверен, что читатель сумеет оценить полное беспристрастие автора. Всякие личные соображения ему чужды. Как человек, преданный науке, он руководствуется в своих суждениях исключительно избранным им методом, воодушевляющей его идеей, и потому резкие выражения не могут набросить тень на его беспристрастность. Если он кого-либо осуждает, то исключительно с точки зрения, к которой его приводит избранный им метод исследования, а такая критика, единственно научная и достойная, произведет особенно благоприятное впечатление у нас, где объективная в этом смысле критика почти совершенно отсутствует. Резок, впрочем, бывает Нордау только тогда, когда он видит, какой громадный вред причиняют господствующие теперь в литературе и искусстве психопатические течения вечным идеалам человечества: истине, науке, свободе и настойчивому, выдержанному, осмысленному, трезвому труду, направленному к приближению человека к этим идеалам. Таким духом, возвышенным и плодотворным, проникнута новая книга Макса Нордау, и мы испытываем чувство живейшего удовлетворения, что нам пришлось способствовать ее появлению на русском языке.

Вырождение

Вместо предисловия

Профессору Чезаре Ломброзо

Многоуважаемый и дорогой учитель! Я посвящаю эту книгу вам, чтобы с чувством удовлетворения публично засвидетельствовать факт, что без ваших работ она не могла бы быть написана.

Понятие о вырождении, первоначально научно обоснованное Морелем и гениально разработанное вами, дало, благодаря вашим трудам, богатые плоды в самых разнообразных отраслях знания. Вы пролили поток света на многочисленные вопросы психиатрии, уголовного права, политики и социологии; свет этот не видят только те, кто из упрямства умышленно закрывает глаза или настолько подслеповат, что даже самое яркое освещение ему помочь не может.

Но есть обширная и важная область, в которую ни вы, ни ваши ученики еще не внесли светоча вашего метода: это искусство и литература.

Процесс вырождения распространяется не только на преступников, проституток, анархистов и умалишенных, но и на писателей и художников, и последние представляют в духовном, а по большей части и в физическом отношении характеристические черты, свойственные членам той же антропологической семьи, хотя и удовлетворяют болезненные свои наклонности не ножом или динамитом, а пером или кистью.

Некоторые из представителей вырождения в литературе, музыке и живописи вызывают чрезвычайный шум за последние годы и прославляются многочисленными своими поклонниками как творцы нового искусства, как провозвестники полного обновления в наступающем столетии.

К этому явлению нельзя относиться безучастно. Книги и произведения искусства сильно влияют на массы. Из них данная эпоха черпает свои этические и эстетические идеалы. Когда они безрассудны и противообщественны, они путают и извращают понятия целого поколения. Поэтому необходимо предостеречь его и разъяснить ему истинное значение произведений, вызывающих слепое поклонение, особенно же надо предостерегать молодежь, отличающуюся впечатлительностью и легко увлекающуюся всем необыкновенным и на вид новым. Ходячая критика этой задачи не исполняет. К тому же исключительно литературно-эстетическая подготовка хуже всего содействует уяснению себе патологического характера этого рода произведений. Художественная критика излагает с претензией на остроумие более или менее мило или высокопарно только субъективные впечатления, навеянные этими произведениями; но она не в состоянии уяснить себе вопросов, не являются ли они плодом больного ума и какого рода душевная болезнь в них проявляется.

Поэтому я сделал попытку подвергнуть модные течения в литературе и искусстве анализу, руководствуясь вашим методом, и выяснить, что они вызываются вырождением их виновников и что лица, увлекающиеся ими, в сущности, увлекаются только проявлением более или менее ясно выраженной психопатии, слабоумия или даже сумасшествия.

Таким образом, эта книга является опытом чисто научной критики, оценивающей произведения не на основании вызываемых ими впечатлений, весьма различных, капризных и случайных, смотря по темпераменту и настроению читателя, а на основании психофизиологических элементов, из которых сложились эти произведения. Вместе с тем я этой книгой решаюсь восполнить пробел в созданной вами величественной системе.

Я вполне отдаю себе отчет в последствиях, которые будет иметь мой опыт лично для меня. Ныне можно нападать на церковь, потому что костров уже не существует; можно нападать и на политические власти, ибо в худшем случае вас заключат в тюрьму, и вы будете вознаграждены ореолом мученичества. Но незавидна участь тех, кто осмеливается называть модные эстетические течения проявлением умственного разложения. Обиженный писатель или художник никогда вам не простит, что вы признали его душевнобольным или шарлатаном. Субъективно настроенная критика не помнит себя от злости, когда ей доказывают, что она судит поверхностно, некомпетентно или малодушно плывет по течению. Даже публика досадует на вас, когда вы ей уясните, что ее мнимые пророки — глупцы, шарлатаны или балаганные петрушки. Но ведь графоманы и их телохранители-критики господствуют почти над всею печатью и пользуются ею, как орудием пытки, чтобы самым варварским образом до конца жизни истязать того, кто расстраивает их игру.

Однако опасность не должна удерживать человека от исполнения своего долга. Тот, кто открыл научную истину, должен сообщить ее человечеству и не сохранять ее втайне. Впрочем, это и нелепое, как не может женщина произвольно задержать плод, созревший в ее утробе.

Я, конечно, не могу соперничать с вами, творцом могучего умственного течения нашего века, но я могу брать пример с вас и идти спокойно моей дорогой, не обращая внимания на неразумие, злобу и умышленные искажения.

Не откажите, многоуважаемый и дорогой учитель, и впредь в вашем расположении глубоко вам преданному

Максу Нордау.

I

Конец века («Fin de siècle»)

«Гибель народов»

Общий характер многочисленных явлений нашего времени, равно как и выражающееся в них основное настроение, принято теперь называть настроением «конца века» (*fin de siècle*).

По опыту уже известно, что обозначение какого-либо понятия в большинстве случаев заимствуется из языка того народа, у которого оно впервые возникло. Философия всегда пользовалась этим законом в применении к истории обычаев и на основании происхождения корней слов доискивалась происхождения самых ранних изобретений и хода развития различных человеческих племен. «*Fin de siècle*» — французское выражение; французы поняли первые то душевное настроение, которое обозначается этим названием. Словечко облетело обе части света и гостеприимно встречено всеми цивилизованными народами. Это служит доказательством, что в нем чувствовалась потребность. Состояние умов, характеризующее словами «*fin de siècle*», наблюдается вновь повсеместно, но в большинстве случаев это — простое подражание привлекательной чужеземной моде, а не самостоятельное явление; явственнее же всего оно выступает на родине, и изучать его во всех разнообразных проявлениях можно лучше всего в Париже.

Нам нечего доказывать, что само по себе это слово глупо. Только в голове ребенка или какого-нибудь дикаря могло зародиться грубое представление, что столетие составляет подобие живого существа, что оно рождается, как животное или человек, проходит все фазисы земного существования — цветущее детство, веселую молодость, мощную зрелость, постепенно приближается к старости и истощению; наконец, с наступлением последнего десятилетия страдает всеми недугами жалкого старчества и затем умирает. При этом нелепом антропо- или зооморфизме не принимается даже во внимание, что произвольное деление времени различно у культурных народов, что периоду старческого истощения христианского девятнадцатого столетия соответствует младенчество четырнадцатого столетия магометанского мира и полный расцвет пятьдесят седьмого столетия евреев. На земном шаре ежедневно рождается целое поколение в 130 000 человек, и для них жизнь начинается именно в этот день; родится ли новый гражданин вселенной в конце 1900 г., в период смертельной агонии девятнадцатого века, или в 1901 г., в день рождения двадцатого столетия, он от этого не будет ни сильнее, ни слабее. Но у французов уж такой лингвистический обычай: они сожалеют других, когда сами заслуживают сожаления. Вы то и дело услышите во Франции такие речи: «Мой бедный друг, знаете ли, что случилось? Я совершенно разорился...» Этот странный способ выражения объясняется тем, что то, что его касается, интересует всех и что постигающее его несчастье представляется всему миру по меньшей мере столь же важным событием, как ему самому. Этим наивно-эгоистическим способом выражения объясняется и то, что французы собственное свое старчество переносят на все столетие и говорят о «*fin de siècle*», когда вернее было бы говорить о «*fin de race*».

Но как ни глупо выражение «fin de siècle», умственное настроение, которое им характеризуется, действительно существует в руководящих общественных группах. Это настроение чрезвычайно смутное; в нем есть лихорадочная неутолимость и тупое уныние, безотчетный страх и юмор приговоренного к смерти. Преобладающая его черта — чувство гибели, вымирания. «Fin de siècle» — исповедь и в то же время жалоба. В скандинавской мифологии сохранилось страшное сказание о «гибели богов». В наше время даже развитые умы испытывают то же неопределенное опасение надвигающихся сумерек, постепенного исчезновения небесных светил и «гибели народов» со всей их цивилизацией.

Не в первый раз уже в истории наблюдается распространение подобного смутного страха. С приближением 1000 года это чувство овладело всеми христианскими народами. Но оно существенно отличалось от ощущений «fin de siècle». В исходе первого тысячелетия христианской эры страх порождался чувством полноты жизни, привязанностью к ней. Кровь кипела, люди чувствовали себя способными наслаждаться, и мысль о возможности погибнуть вместе со всей вселенной казалась ужасной, невыносимой: ведь было столько вина, столько красивых женщин, столько сил наслаждаться!

В настроении «fin de siècle» ничего подобного нет. Оно не имеет ничего общего с меланхолией Фауста, когда он на склоне лет вспоминает всю свою жизнь, гордится достигнутым, но в то же время, видя, что многое еще только начато, еще не совершенно, испытывает страстное стремление довершить неоконченное и даже ночью не находит себе покоя и вскакивает с возгласом: «Спешу исполнить, что задумал». Совершенно иным представляется настроение «fin de siècle». Это бессильное отчаяние человека хилого, который чувствует, что он постепенно приближается к смерти среди цветущей, животворящей природы, зависть богатого старого развратника, который видит влюбленную парочку, удаляющуюся в уединенный уголок молчаливого леса, стыд истощенного слабо-сильного, который, как во время чумы во Флоренции, укрывается в волшебном саду, чтобы пережить еще похождение в духе Декамерона, и тщетно мучит себя, чтобы в виду предстоящей опасности еще раз насладиться опьянением чувств. Тот, кто читал «Дворянское гнездо» Тургенева, помнит, конечно, конец этого прекрасного произведения. Герой его Лаврецкий посещает дом, в котором разыгрался роман его жизни. Все осталось неизменным: в саду по-прежнему благоухают цветы, на лужайке весело резвится молодежь, только Лаврецкий состарился, и смотрит он в глубокой печали на картину природы, которая радостно возрождается и которой мало горя до того, что любимая им девушка исчезла и что он сам превратился в утомленного, разбитого жизнью человека. Сознание Лаврецкого, что среди этой вечно юной и цветущей природы ему одному нет места, предсмертный крик Алвинга «солнца, солнца» в «Привидениях» Ибсена, — вот истинное настроение «конца века».

В этом модном словечке есть неизбежная неопределенность, как нельзя лучше характеризующая все полусознательное и неясное в нынешнем настроении умов. Подобно тому как слова «свобода», «прогресс», по-видимому, выражают определенное понятие, но в сущности весьма эластичны, так и выражение «fin de siècle» само по себе ничего не значит, но приобретает смысл, соответствующий образу мыслей лиц, его употребляющих.

Чтоб уяснить себе, что, собственно, понимают под этим выражением, лучше всего взять ряд примеров из французских книг и газет за последние годы.

Монарх отрекается от престола и, покинув свою страну, избирает своим местопребыванием Париж. Некоторые из своих политических прав он, однако, сохраняет за собою. Однажды он проигрывает большой куш денег, и положение

его становится весьма затруднительным. Тогда он заключает с правительством своей страны договор, в силу которого он за миллион франков раз навсегда отказывается от своего титула, официального положения и своих прав. Это король «конца века».

Епископ подвергается судебному преследованию за оскорбление министра народного просвещения. После прений на суде его каноники, по его распоряжению, раздают газетным репортерам оттиски его защитительной речи. Приговоренный к денежному штрафу, епископ устраивает публичное собрание, на котором он собирает в свою пользу сумму, в десять раз превышающую наложенный на него штраф. Затем он издает целый том полученных им сочувственных писем, совершает путешествие по стране, появляется во всех соборах, куда стекаются толпы народа, чтоб поглазеть на знаменитость дня, и при случае получает еще кошелековый сбор. Это епископ «конца века».

Труп убийцы Пранцини подвергается после казни анатомическому вскрытию. Начальник тайной полиции срезает большой кусок кожи и заказывает из нее для себя и своих друзей портсигары и бумажники для визитных карточек. Это должностное лицо «конца века».

Американец венчается со своей невестой на газовом заводе и вслед за тем немедленно отправляется на воздушном шаре совершить свадебное путешествие в облаках. Это свадьба во вкусе «fin de siècle».

Атташе при китайском посольстве издает весьма остроумные сочинения на французском языке, подписанные его именем, в то же время ведет с банкирскими домами переговоры о государственном займе и получает большие суммы в счет подписки. Впоследствии, однако, оказывается, что книги, изданные им, принадлежат перу его секретаря, француза, и что банки он надул. Это дипломат «конца века».

Гимназист проходит со своим товарищем мимо тюрьмы, в которой его отец, богатый банкир, неоднократно сидел за злостное банкротство, подлоги и другие доходные преступления того же рода. Он указывает своему другу здание и, улыбаясь, говорит: «Посмотри, вот гимназия моего папаша». Это сын «конца века».

Две приятельницы по пансиону, барышни из хороших семейств, ведут между собою беседу. Одна из них вздыхает.

— Что с тобой? — спрашивает другая.

— Я люблю Рауля, и он меня любит.

— Да ведь это прелестно. Он такой красавец, молод, изящен, а ты этим огорчаешься?

— Все это так, но он беден, и у меня ничего нет, а мои родители хотят выдать меня замуж за барона, плешивого, отвратительного толстяка, но ужасно богатого.

— Так что же? Выходи себе спокойно за барона и познакомь с ним Рауля. Ах ты, глупенькая! Это тип барышни «конца века».

Из этих примеров видно, какой смысл придают выражению «fin de siècle» в стране, где оно народилось. Немецкие подражатели парижских мод, придающие этому выражению почти исключительно значение непристойное и скабрёзное, в своем грубом невежестве сильно им злоупотребляют. Так, они и несколькими десятилетиями раньше обозначали словом «demi-monde» исключительно мир кокоток, в то время как Дюма, введший это слово в употребление, хотел им охарактеризовать людей, имеющих в своей жизни темное пятно и поэтому исключенных из кружка, к которому они принадлежат по рождению, воспитанию или карьере, но строго избегающих выдать, по крайней мере перед непосвященными, что они им отвергнуты.

Выврождение

На первый взгляд между королем, продающим свои владетельные права за значительную сумму, и новобрачной парочкой, совершающей свадебное путешествие на воздушном шаре, очень мало общего, как между епископом-шарлатаном и благовоспитанной барышней, дающей своей приятельнице совет, как приятнее устроиться в супружеской жизни. А между тем во всех этих случаях замечается общая черта, именно презрение к установившимся понятиям о приличии и нравственности.

Итак, основной смысл слов «fin de siècle» заключается в отречении на практике от традиционной порядочности, которая в теории еще вполне признается. В распутном человеке оно выражается разнузданностью инстинктов; в черством эгоисте — полным пренебрежением к ближнему и к его интересам, разрушением всех преград, которые сдерживают грубое корыстолюбие и жажду наслаждений; в скептике — беззастенчивым проявлением низменных стремлений и побудительных мотивов, которые до сих пор если не подавлялись, то лицемерно скрывались; в верующем — ослаблением веры, полным материализмом; в эстетике — отрицанием идеала в искусстве и бессилием производить впечатление старыми формами; во всех же людях вообще — несочувствием к прежним порядкам, удовлетворявшим в течение целых тысячелетий требованиям логики, сдерживавшим преступные порывы и содействовавшим появлению прекрасных художественных произведений.

Целый период истории, видимо, приходит к концу и начинается новый. Все традиции подорваны, и между вчерашним и завтрашним днем не видно связующего звена. Существующие порядки поколеблены и рушатся; все смотрит на это безучастно, потому что они надоели, и никто не верит, чтоб их стоило поддерживать. Господствовавшие до сих пор воззрения исчезли или изгнаны, как свергнутые с престола короли, и их наследства добиваются законные и незаконные наследники. Тем временем наступило полное междуцарствие со всеми его ужасами: смущением властей, беспомощностью лишившихся своих вождей масс, произволом сильных, появлением лжепророков, рождением временных, но тем более деспотических властелинов. Все ждут не дождутся новой эры, не имея ни малейшего понятия, откуда она придет и какова будет. При хаосе, господствующем в умах, от искусства ожидают указаний относительно порядка, который заменит собою общую сумятицу. Поэт, музыкант должен возвестить, угадать или по крайней мере предчувствовать, в какой форме выразится дальнейший прогресс. Что будет завтра признаваться нравственным или прекрасным, что мы будем знать, во что верить, чем воодушевляться, чем наслаждаться? — таков вопрос, раздающийся из стоустой толпы, и там, где какой-нибудь шарлатан возвещает, что у него имеется наготове ответ, дурак или авантюрист начинает пророчить в стихах или прозе, звуками или красками, или оригинальничает, отвергая своих предшественников или соперников, толпа так и льнет к нему, прислушивается к каждому его слову, как к оракулу, и, чем темнее смысл его речей, чем бессодержательнее они, тем лихорадочнее внимает им бедная толпа глупцов, жаждущих откровения, тем знаменательнее представляются они ей и с тем большею страстью подвергаются бесконечным толкованиям.

Таково зрелище, освещаемое красноватым отблеском вечернего заката. Ступившиеся облака горят красиво, но зловеще в таком зареве, какое еще долгие годы наблюдалось на небе после извержения Кракатау. На землю спускаются черные тени, которые скрывают в таинственном мраке проявления жизни, лишают все предметы их определенности, дают простор разным предчувствиям. Очертания теряются, все сливается в тумане. Миновал день, наступила ночь. Старики встречают ее со страхом, опасаясь, что не переживут ее. Только немногие молодые и сильные люди живут всеми нервами и фибрами своего существа

и радуются предстоящему восходу солнца. Сны, наполняющие эти часы мрака до зари нового дня, у первых — печальные воспоминания, у вторых — высокомерные надежды, и формы, в которых они конкретно выражаются, и составляют художественное творчество нашего времени.

Здесь мы, однако, должны оговориться во избежание всяких недоразумений. Громадное большинство людей и низших классов, конечно, не подходит под наше определение «fin de siècle». Тем не менее настроение времени проникает в самые глубокие слои и вызывает даже в самых темных и неразвитых людях странное чувство беспокойства, своего рода морскую болезнь, которая, однако, не доходит у них до своеобразных причудей, свойственных беременным женщинам, и не выражается в новых эстетических потребностях. Буржуа или пролетарий, если он не чувствует на себе презрительного взгляда человека «fin de siècle» и имеет возможность непринужденно предаваться своим собственным склонностям, все еще наслаждается старыми формами искусства и поэзии. Он предпочитает романы Онэ всем символистам, и «Крестьянскую честь» Масканьи всем вагнеристам и самому Вагнеру; он от души забавляется водевилями с глупыми шутками и зевает, слушая пьесы Ибсена; он с удовольствием смотрит на грубые олеографии и равнодушно проходит мимо картин современных модных художников. Лишь самое ничтожное меньшинство находит искреннее удовольствие в новых направлениях и убежденно провозглашает, что в них и спасение, и надежда, и будущность. Но это меньшинство наполняет собою всю видимую поверхность общества, подобно тому как ничтожное количество масла широко распространяется на поверхности моря. Оно состоит из богатых и известных людей или из фанатиков; первые дают тон всем глупцам и пустомелям, вторые влияют на слабых и несамостоятельных людей и запугивают робких. Толпа делает вид, что ее вкусы совпадают со вкусами сторонящегося от нее меньшинства, которое с видом величайшего презрения проходит мимо всего, что до сих пор считалось прекрасным, и таким образом, на первый взгляд, может показаться, что все образованное человечество усвоило себе эстетические вкусы людей «fin de siècle».

Симптомы болезни

Посетим модные места больших европейских городов, общественные гулянья курортов, вечерние собрания богатых людей и смешаемся с толпою. Что же мы увидим?

У одной из дам волосы гладко зачесаны назад, как у Рафаэлевой «Maddalena Donio» в «Palazzo degli Uffizi», у другой волосы высоко возвышаются над лбом, как у Юлии, дочери Тита, или у Плотины, супруги Траяна, бюсты которых мы видим в Лувре, у третьей они коротко подстрижены спереди, а на висках и на затылке свободно рассыпаются длинными завитыми прядями по моде пятнадцатого столетия, как у пажей и молодых рыцарей на картинах Джентиле Беллини, Боттичелли и Мантеньи. У многих волосы выкрашены и притом в такой цвет, чтоб он противоречил законам органического согласования и производил впечатление диссонанса, разрешающегося в высшей полифонии всего туалета. Вот эта черноглазая, смуглолицая женщина как бы потешается над природой, заключая свое лицо в рамку медно-красноватых или золотисто-желтых волос, между тем как та голубоглазая красавица с прелестным ослепительно-белым цветом лица и ярким румянцем поражает их контраст с черными, как смоль, локонами. На одной — громадная, тяжелая войлочная шляпа с отогнутым сзади полем, garnированная крупными плюшевыми шариками и, очевидно, сделанная по образцу сомбреро испанских тореадоров, приезжавших в Париж во время Всемирной

выставки 1889 г. и послуживших модисткам моделью; на другой — изумрудного или рубинового цвета бархатный берет, как у средневековых студентов. Костюмы не менее вычурны. Тут вы видите коротенькую накидку, доходящую до пояса, с разрезом на боку, задрапированную спереди наподобие портьеры и обшитую по краям шелковым аграмантом с подвесками, которые вечно болтаются и приводят нервного человека в гипнотическое состояние или внушают ему желание обратиться в бегство; там — греческий пеплон, название которого модистке так же хорошо известно, как любому знатоку классической древности; наряду с длинным, чопорным платьем во вкусе Екатерины Медичи и высоким щитовидным воротником Марии Стюарт — легкие белые платья, напоминающие одеяние ангелов на картинах Мемлинга; или карикатурное подражание мужскому костюму: плотно облегающие стан сюртуки, жилеты с широкими разрезами на груди, накрахмаленные манишки, маленькие стоячие воротнички и узенькие галстуки. Большинство же женских фигур, не желая выделяться из толпы и не претендуя на оригинальность, напоминает собою вымученный стиль рококо с его перепутанными кривыми линиями, с непонятными выпуклостями, наростами, украшениями и впадинами, с беспорядочно разбросанными складками, причем все очертания человеческой фигуры исчезают, и женщина становится похожа то на какого-то апокалипсического зверя, то на кресло, то на триптихон или на какую-нибудь другую принадлежность роскошной гостиной.

Дети раздетых таким образом матерей являются настоящим воплощением созданий больного воображения жалкой старой девы, невыносимой англичанки Кет Гринвей, которой, вследствие ее безбрачия, не суждено было изведать материнских радостей и у которой подавленная потребность природы выразилась в извращенном вкусе и стремлении изображать детей в смешных костюмах, просто оскорбляющих детскую невинность. Вот маленький карапузик, одетый с головы до ног в красное, как в средние века одевались палачи; вот четырехлетняя девочка в огромной шляпе, какие носили наши прабабушки, и в мантии из яркого бархата; вот еще крошечное существо, едва умеющее ходить, в длинном платье со сборчатыми рукавами и коротким лифчиком с пояском чуть ли не под самыми мышками — подражание моде империи.

Мужчины пополняют картину. Правда, они настолько еще обладают здравым смыслом или опасаются насмешек, что в своих костюмах чуждаются кричащих странностей, например красных фраков с металлическими пуговицами и коротких брюк с шелковыми чулками, на которые находят немногие охотники, идиоты с моноклями в глазу, очевидно, завидующие артистам театра обезьян. В общем, они не уклоняются от преобладающего мужского костюма. Зато они дают полную волю своей фантазии в прическе. Один украшает себя короткими завитками и разделенною на два клина волнистою бородою Луция Вера, другой стрижет только середину головы, оставляя по сторонам вихры, и носит тонкие, торчащие, как у кошки, усы японского какемоно; сосед же его украшает бородка *à la Henri IV*; далее вы видите взъерошенные, щетинистые усы ландскнехтов Ф. Брюна или энергическую бородку стрелков на «Ночном дозоре» Рембрандта и т. д.

У всех этих людей есть одна общая характеристическая черта — они не хотят быть самими собою, не довольствуются тем, что дала им природа, восполняя ее дозволенными средствами соответственно истинному их типу, а стараются воплотить в себе какой-нибудь образец искусства, не имеющий ничего общего с их собственным обликом или часто совершенно противоположный ему; они даже стараются воплотить в себе не один образец, а несколько зараз, хотя эти образцы противоречат друг другу; таким образом, вы видите головы, посаженные на чуждые им торсы, фантастические костюмы с противоре-

чивыми деталями, сочетания цветов, подобранных как бы в темноте. Получается такое впечатление, словно вы попали на маскарад, где все загримированы. Бывают дни, как, например, во время открытия парижского салона на Марсовом поле, художественной выставки лондонской Королевской академии, когда это впечатление усиливается до того, что вам кажется, будто бы вы ходите среди мертвецов, составленных в какой-то сказочной мертвецкой на скорую руку из разрозненных частей разных трупов, причем взяты первые попавшиеся голова, руки, ноги и все это облечено также в первые попавшиеся костюмы разных эпох и стран. Каждая отдельная фигура, видимо, старается поразить и приковать к себе внимание какою-нибудь особенностью в манере держать себя, в покрое платья, в цвете. Ей хочется подействовать на нервы в благоприятном или неблагоприятном смысле. У нее своего рода мания резко выделяться из толпы.

Последуем за этими масками в их дома. Тут вы видите какие-то театральные декорации, скорее склады, магазины, музей, чем жилые помещения. Кабинет хозяина — рыцарская зала в готическом вкусе с латами, щитами, крестообразными знаменами по стенам или лавка восточных товаров с курдскими коврами, бедуинскими ларчиками, черкесскими кальянами и индийскими лакированными ящичками. Возле каминного зеркала японские маски корчат дикие или смехотворные гримасы. Между окнами красуются мечи, кинжалы, палицы и старинные пистолеты. Свет проникает сквозь оконную живопись, на которой изображены исхудалые святые в пламенной молитве. В гостиной стены обиты ветхими гобеленами, выцветшими от действия солнца в течение двух веков — а может быть, и от действия химических веществ,— или оклеены обоями, на которых изображены чужеземные птицы, порхающие в причудливо переплетающихся ветвях, и огромные цветы, с которыми кокетничают яркие бабочки. Между мягкими креслами и табуретами, удовлетворяющими изнеженному вкусу нашего времени, разбросаны деревянные стулья в стиле ренессанса с раковинами или сердцами вместо сидений, которыми мог бы соблазниться разве какой-нибудь закаленный средневековый рыцарь. Между шкафами буль вас вдруг поражает позолоченный и разрисованный паланкин и возле дамской конторки с инкрустациями привлекательного стиля рококо причудливый китайский столик. На всех столиках и во всех шкафчиках расставлены старинные вещицы или произведения искусства, по большей части заведомо поддельные: возле лиможского блюда персидский медный кувшин с длинным горлышком, между молитвенником в переплете из резной слоновой кости и щипцами из чеканной меди бонбоньерка. На мольбертах, задрапированных бархатом, стоят картины в рамках, приковывающие к себе внимание какою-нибудь особенностью: пауком, сидящим в паутине, букетом репейника из металла и т. п. В одном углу устроено нечто вроде храма сидящему на корточках или стоящему Будде. Будуар хозяйки напоминает собой отчасти часовню, отчасти гарем. Туалетный столик походит по своей форме и убранству на алтарь, скамеечка для коленопреклонения указывает на набожность хозяйки; но широкая оттоманка с беспорядочно разбросанными на ней подушками смягчает это впечатление. В столовой стены увешаны бесконечною коллекцией фарфоровых изделий; в старинном буфете в деревенском вкусе выставлено напоказ дорогое серебро, а на столе цветут высокоаристократические орхидеи и гордо высятся серебряные столовые украшения среди деревенских каменных тарелок и кувшинов. Вечером комнаты освещаются лампами в человеческий рост. Свет смягчается красными, желтыми или зелеными абажурами, часто обшитыми еще черными кружевами и имеющими самую причудливую форму, так что люди движутся как бы в пестром, прозрачном тумане, а углы остаются в искусственном, таинственном полумраке. Вся мебель и безделушки приобретают, таким образом, своеобразную окраску, а люди сидят

в изученных позах, чтобы вызвать на своих лицах световые эффекты Рембрандта или Шалькена. Все в этих домах рассчитано на то, чтоб действовать возбуждающим и отуманивающим образом на нервы. Несоответствие и противоречивость в деталях, причудливая странность всех предметов должны поражать. Чувства удовлетворения, которое человек ощущает при виде знакомой обстановки, все детали которой ему понятны, он здесь не найдет. Все должно на него действовать возбуждающим образом. Если хозяин дома является в этих апартаментах по примеру Бальзака в белой монашеской рясе или по образцу Ришпена в красном плаще опереточного атамана разбойников, то этим он только признает, что на подобной сцене нужен арлекин. Все здесь разнородно, все разбросано без всякой симметрии; определенный, исторический стиль считается устарелым, вульгарным, а своего собственного стиля наше время еще не выработало. Быть может, единственный намек на него дает мебель Карабена, выставленная в салоне Марсова поля. Но эти перила, вдоль которых бешено мчатся вниз нагие фурии и оглашенные, эти книжные шкапы, основанием которых служат головы казенных преступников, даже этот стол, изображающий открытую и поддерживаемую гномами исполинскую книгу, могут нравиться разве только людям, одержимым бредом и галлюцинациями. Если главноуправляющий дантовского ада имеет приемную, то она, наверное, снабжена подобною мебелью. Произведения Карабена не могут считаться домашнею мебелью, это — кошмар.

Мы видели, как бонтонное общество живет и одевается. Посмотрим теперь, как и чем оно развлекается и забавляется. На художественной выставке его окружают и вызывают в нем умеряемые приличием возгласы удивления женщины Бенара с зелеными, как морская трава, волосами, с желтыми, как сера, или красными, как пылающее пламя, лицами, с фиолетовыми или розовыми руками, облаченные в светящиеся голубые облака, которые должны изображать нечто вроде капотов. Следовательно, общество любит упиваться яркими красками? Да, но не исключительно, ибо, насладившись Бенаром, оно приходит в экстаз от бледных, словно покрытых полупрозрачным слоем извести картин Пюви де Шаванна, от окутанных загадочною дымкою, словно волнами ладана, полотен Карьера, от дрожащих в мягком лунном сиянии картин Ролля. Ученики Мане, погружающие все видимое мироздание в сказочный фиолетовый цвет, архансты, воскрешающие выветрившиеся полутоны или, точнее говоря, цветовые привидения давно забытого мира, палитра «мертвого листа», «старой слоновой кости», тускло-желтого цвета, поблекшего пурпура, в общем привлекают больше мечтательных взоров, чем пестрые композиции Бенара. Эта избранная публика, по видимому, мало интересуется сюжетом картин; только швеи и деревенские жители, невзыскательные любители олеографий наслаждаются бытовыми сценками. Но тем не менее избранная публика, посещая выставки, особенно охотно останавливается перед картиною Мартена «У всякого своя мечта», на которой разбухшие фигуры совершают нечто непонятное в желтом соусе, что именно, это мы узнаем из глубокомысленного объяснения программы; затем перед картиною Биро «Христос и грешница», где в парижской кухмистерской среди общества во фраках, перед дамою в балльном костюме настоящий Христос в восточном одеянии и с сиянием на голове разыгрывает сцену из Евангелия, или перед пропойцами и головорезами парижских предместий, изображаемых Рафаэлли весьма отчетливо разведенною глиною и уличною грязью. Наблюдатель избранного общества, посещающего художественные выставки, заметит, что эта публика закатывает глаза и складывает набожно руки перед такими картинами, перед которыми простой смертный разражается смехом или выражает досаду обманутого человека, и что она пожимает плечами или обменивается презрительными взглядами там, где другие благодарят художника и наслаждаются.

В операх и на концертах законченные формы прежних композиторов уже не нравятся. Ясная работа классиков, добросовестное соблюдение законов контрапункта представляются скучными. Мелодически ослабевающая и звучно разрешающаяся кода, гармоничная фермата вызывает зевоту.

Шумными рукоплесканиями и венками награждаются вагнеровские «Тристан и Изольда» и в особенности мистический «Парсифаль», церковная музыка «Сна» Брюно, симфония Сезара Франка. Чтоб производить впечатление, музыка должна подделываться под религиозное настроение или поражать своею формой. Подготовленный слушатель обыкновенно совершенно произвольно продолжает развивать мотив данного произведения. Он, следовательно, предугадывает, и задача композитора заключается в том, чтобы придать мотиву совершенно неожиданное развитие. Где слушатель ожидает благозвучного интервала, его должен поразить диссонанс; музыкальная фраза, естественно заканчивающаяся ясным аккордом, должна внезапно оборваться, переход в различные тона и регистры должен противоречить естественным законам гармонии. В оркестре внимание слушателя рассеивается в различных направлениях одновременным ведением нескольких голосов; отдельные инструменты или группы инструментов, мешая друг другу, оглушают слушателя, пока он не приходит в нервное возбуждение человека, тщетно усиливающегося разобраться в потоке слов десятка людей, говорящих одновременно. Основной мотив, сперва ясный и определенный, все более затемняется, разжижается и разводится, пока, наконец, воображению дается полный простор угадывать в нем все, что угодно, подобна тому как глаз различает в несущихся по небу ночью облаках различные формы. Поток звуков, то вздымаясь, то опускаясь в бесконечных хроматических триолях, течет в беспредельную даль, и разве только иногда жадно высматривающему желанную пристань слушателю представляется отдаленный берег, который, впрочем, очень скоро оказывается исчезающим маревом. Музыка должна вечно обещать, но не сдерживать слова; она должна принимать вид, будто сообщает великую тайну, но умолкнуть или удариться в сторону, прежде чем произнесет трепетно ожидаемую разгадку. Слушатель должен покинуть залу, испытав муки Тантала и нервно обессиленный, как любовник, напрасно пытавшийся в течение многих часов во время ночного свидания поговорить с возлюбленной, находившейся за крепкой решеткой.

Книги, которыми наслаждается избранная публика, издают странное благоухание, в котором можно различать запах ладана, eau de subin и нечистот с преобладанием того или другого. Но с одним запахом нечистот теперь уже дел не делают. Зловонная поэзия Золя и его учеников находит себе читателей только среди отсталых народов или общественных классов. Избранное же общество затыкает нос перед помойной ямой несмягченного натурализма и склоняется над нею с участием и любопытством только в том случае, если к нему искусно примешан запах ладана и будуарных духов. Простая чувственность опошлится и допускается только тогда, когда она носит признаки противоестественности и вырождения. Книги, в которых просто трактуются отношения между мужчиной и женщиной, хотя бы ничем не прикрытые, кажутся слишком обыкновенными и нравственными. Интересной книга становится там, где естественные половые отношения кончаются. Приап стал эмблемой добродетели. Порок ищет себе пищи в Содоме и Лесбосе, в замке Синей Бороды, в людской, где у «божественного» маркиза де Сада царствует Жюстина. Модная книга должна быть прежде всего темна. Понятное обыденно и годится только для черни. Модная же книга должна отличаться несколько елейным, но ненавязчивым проповедническим тоном, и в ней скабрзные сцены должны сменяться плачем над страдающими и обездоленными или взрывами страстной набожности. Очень в ходу история

с привидениями — но непременно в научном облачении гипнотизма, телепатии, сомнамбулизма,— театр марионеток, в котором тертые калачи, придавая себе вид наивности, влагают в уста самых избитых героев речи малых ребят или людей помешанных, и эзотерические романы, в которых автор дает чувствовать, что он мог бы, если бы только хотел, сказать многое из области каббалы, факиризма, астрологии, белой и черной магии. Люди опьяняют себя туманным извержением слов символистов. Ибсен свергает Гёте с престола, Метерлинк сравнивается с Шекспиром, немецкие и даже французские критики признают Ницше первым писателем нашего времени, «Крейцера соната» превращается в библию эротически настроенных дам, потерявших счет любовникам, утонченные джентльмены признают уличные песенки Жуи, Брюана, Мак-Наба и Ксанрова «*très distingué*» по причине «бьющего в них теплого сострадания» (поставленные в кавычках слова — общепринятая формула), и светские люди, серьезно верящие только в биржу и игорный дом, совершают паломничество в Оберammerгау для лицезрения христианских мистерий или плачут над стихами Верлена с его призывами к милосердию Пресвятой Девы.

Однако как ни эксцентричны художественные выставки, концерты, театры и книги, они не удовлетворяют эстетическим потребностям утонченного общества. Оно ищет не изведанных еще ощущений. Оно жаждет сильных впечатлений и рассчитывает найти их в зрелищах, где различного рода искусства в новых сочетаниях действуют одновременно на все чувства. Поэты, художники селятся подделаться под это настроение. Один живописец, не столько озабоченный тем, чтобы вызвать новый эффект, сколько тем, чтобы устроить себе рекламу, выставляет умирающего Моцарта, сочиняющего свой «Реквием», вечером, в полутемной зале, при искусно направленном электрическом свете и при звуках невидимого оркестра, тихо наигрывающего это бессмертное произведение. Один музыкант пошел еще дальше. Развив до последней степени вагнеровскую мысль, он устроил концерт в совершенно темной зале, доставив этим выбравшим себе приятное соседство слушателям возможность усилить музыкальное впечатление иными ощущениями. Поэт Гарокур написал для сцены в высокопарных стихах перифразу Евангелия, и в то время как Сара Бернар декламирует их, в театре раздается под сурдинку, как в старинных мелодрамах, какая-то бесконечная мелодия. Даже обонянием, которым до сих пор пренебрегало искусство, пользуются в настоящее время и привлекают его к участию в доставлении эстетических наслаждений. В театре устраивается приспособление, при помощи которого брызги духов наполняют всю зрительную залу. На сцене в это время дается драматическое представление в стихах, соответствующее представлению в этом аромате. Каждая сцена, каждое явление, каждый выход характеризуется преобладанием особой гласной, особенным цветным освещением, особенной музыкальной пьесой, написанной в ином тоне, и особенными духами. Эта мысль воспользоваться ароматом духов для усиления впечатления, производимого поэзией, высказана шутя уже давно Экштейном. В Париже она была встречена и применена совершенно серьезно. Новаторы воскрешают детский театр и дают на нем представления для взрослых, силясь внушить, будто бы под искусственной простотой скрывается глубокий смысл; они показывают такие китайские тени, которые они усовершенствовали с замечательным мастерством: очень мило нарисованные и раскрашенные фигуры движутся на заднем плане, ослепительно освещенном, и эти живые картины наглядно воспроизводят то, что говорится в стихотворении, которое тут же читается, между тем как фортепьянная музыка усиливает впечатление. И для того чтоб насладиться такого рода представлениями, публика теснится в цирке какого-нибудь предместья, в каком-нибудь сарае на заднем

дворе, в лавчонке художественных произведений или в фантастическом кабачке художников, где во время представлений рядом с грязными завсегдатаями заседают эфирные маркизы.

Диагноз болезни

Явления, описанные в предыдущей главе, бросаются в глаза даже самому ограниченному буржуа. Однако последний видит в них моду и довольствуется тем, что называет их причудами, эксцентричностью, погоней за новизной, страстью к обезьянничанью. Эстетик, который вследствие своего одностороннего образования не в силах установить связи между различными явлениями и уловить их значение, обманывает самого себя и других пустыми фразами и высокомерно говорит о «тревожном искании нового идеала», о «богатой восприимчивости утонченной нервной системы современников», о «небывалой восприимчивости избранных людей». Но врач, специально посвятивший себя изучению нервных и душевных болезней, тотчас узнает в настроении *fin de siècle*, в направлениях современного искусства и поэзии, в настроении мистиков, символистов, декадентов и в образе действий их поклонников, в склонностях и вкусах модного общества общую картину двух определенных патологических состояний, с которыми он отлично знаком: вырождения и истерии, легкая форма которой известна под именем неврастения. Это два совершенно различных состояния, но между ними есть много общего, и они часто проявляются одновременно, так что гораздо легче наблюдать их в связи, чем каждое в отдельности.

Понятие о вырождении, ныне господствующее в психиатрии, впервые точно анализировано и объяснено Морелем. Этот замечательный психиатр объясняет следующим образом то, что, по его мнению, надо понимать под словом «вырождение»: «Под вырождением следует разуметь патологическое отклонение от первоначального типа. Вырождение, хотя бы оно было вначале весьма несложно, включает в себе такие наследственные элементы, что человек, пораженный им, становится все более неспособным исполнять свое назначение и что умственный прогресс, заторможенный уже в его личности, подвергается опасности и в лице его потомства».

Когда разного рода вредные влияния ослабили организм, то произведенное им потомство представляет отклонение от здорового, нормального и способного к полному развитию типа и создает новый тип, который, как и всякий другой, обладает способностью наследственно передавать свои особенности, т. е. в данном случае патологические отклонения от нормы (уродливости и недуги) собственным потомкам в усиливающейся прогрессии. Вырождение отличается от нормального образования новых видов тем, что новый болезненный патологический вид, к счастью, не сохраняется долго и после нескольких поколений вымирает, часто не опустившись до низшей ступени органического уничтожения.

Вырождение проявляется у человека известными физическими признаками, которые называются стигматом или клеймом, выражение весьма неудачное, ибо оно заставляет предполагать, будто бы вырождение неизбежно является последствием вины, а его признаки — наказанием. Между тем эти стигматы составляют не что иное, как следствие ненормального развития, и выражаются, прежде всего, в асимметрии, т. е. неодинаковом развитии обеих половин лица и черепа, в несовершенствах ушной раковины, поражающей несообразной величиной или оттопыренной, словно ручки у горшка, с недостающей или приросшей мочкой, с незагнутыми краями, далее в косоглазии, заячьей губе, неправильностях строения зубов и неба, плоского или образующего острый угол, в сросшихся или излишних пальцах и т. д. Уже Морель дал нам перечень анатомических признаков вырождения, а впоследствии список этот был значительно пополнен другими

исследователями. В особенности Ломброзо указывает на многочисленные симптомы, которыми он, однако, наделяет только «прирожденных преступников». С научной точки зрения самого Ломброзо такое ограничение совершенно несостоятельно, потому что «прирожденные преступники» представляют собою не что иное, как один из видов вырождения. Фере выражается вполне определенно по этому поводу. «Пороки, преступления и сумасшествие,— говорит он,— разграничиваются только вследствие господствующего в обществе *предрассудка*».

Существует верное средство уяснить себе, действительно ли виновники всех этих проявлений *fin de siècle* в искусстве и литературе — выродившиеся субъекты (психопаты): стоит только подвергнуть их тщательному медицинскому исследованию и проследить их родословную. У всех, наверное, найдутся выродившиеся родственники и один или несколько симптомов, подтверждающих диагноз об их «вырождении». Правда и то, что результат подобного исследования нельзя было бы опубликовать по соображениям человечности, и он убедил бы, следовательно, только тех, кто его производил. Однако наука установила наряду с физическими и психические симптомы вырождения, не менее явственно указывающие на него. Они до такой степени отчетливо проявляются в жизни и главным образом в произведениях выродившихся субъектов, что бесполезно даже прибегать к измерению черепа какого-нибудь писателя или к исследованию ушной раковины живописца, чтоб доказать их принадлежность к этому классу людей.

Для его обозначения установлен целый ряд разных названий. Модсли и Балль называют их «пограничными жителями», т. е. обитателями той области, где здравый ум граничит с признанным помешательством. Маньян называет их «*dégénérés supérieurs*» (выродками высшего порядка), а Ломброзо говорит о «маттоидах» (от итальянского слова «*matto*», сумасшедший) и «графоманах», под которыми он разумеет полусумасшедших, имеющих склонность к писательству. Несмотря, однако, на все эти многочисленные названия, речь идет об одной категории лиц, связанных между собою общностью умственного облика.

Непропорциональность, характеризующая физическое развитие выродившихся субъектов, замечается у них также и в психическом отношении. Асимметрии лица и черепа соответствуют ненормальные умственные способности. Один не развит, другие болезненно возбуждены. Почти у всех больных этого рода отсутствуют чувства нравственности и справедливости. Для них не существует никакого закона, никакого приличия, никакого стыда. С величайшим спокойствием и самодовольством они совершают преступления и заторные поступки для того только, чтоб удовлетворить минутному влечению, склонности, капризу, и удивляются, что другие им не сочувствуют. Когда эти симптомы проявляются более явственно, тогда говорят о «нравственном помешательстве», «*moral insanity*» Модсли. Но есть легкая степень этого патологического состояния, когда человек хотя и не совершает уголовных преступлений, однако теоретически их оправдывает и философствует о том, что добро и зло, добродетель и порок — понятия совершенно произвольные, восхищается злодеями и их преступлениями, открывает в вульгарном и отталкивающем мнимые красоты и старается внушить сочувствие к проявлениям чисто животных инстинктов. Психологические источники нравственного помешательства во всех степенях его развития заключаются в сильно развитом эгоизме и непреодолимых влечениях, т. е. неспособности противиться внутреннему влечению, побуждающему совершить какое-нибудь действие. Это два главных признака вырождения. В следующих главах я еще вернусь к этому предмету и выясню, вследствие каких органических причин и каких особенностей мозга и нервной системы психопаты отличаются эгоизмом и импульсивностью. Теперь же я хотел только указать на самый признак.

Другой умственный признак вырождения составляет легкая возбудимость.

Морель считает этот признак даже главным, но, по моему мнению, это неверно, потому что он в той же степени встречается у истеричных, даже у совершенно нормальных людей, временно истощенных болезнью, сильным душевным потрясением или другой преходящей причиной. Но тем не менее признак этот действительно по большей части свойствен вырождению. Психопаты смеются до слез или горько плачут по какому-нибудь сравнительно пустому поводу. Самый обыкновенный стих или строка в прозе вызывают в них дрожь; они приходят в экстаз от заурядной картины или статуи, в особенности же их волнует музыка, как бы ни было бездарно данное произведение. Они гордятся тем, что у них такая впечатлительная к музыке натура, и хвастаются, что все их существо потрясено, что они ощущают красоту до мозга костей, в то время как обыкновенный смертный остается совершенно равнодушным. Легкая возбуждаемость представляется им превосходством; они воображают, что у них особое чутье, и презирают профана, грубым нервам которого недоступно понимание красоты. Несчастные не подозревают, что они гордятся болезнью и хвастаются помешательством, а некоторые глупые критики бессознательно вторят этому помешательству, силясь, из опасения прослыть невеждами, превознести в высокопарных выражениях красоты, открытые этими субъектами в самых заурядных или даже просто смешных произведениях искусства.

Наряду с нравственным помешательством и легкой возбуждаемостью вырождение характеризуется также состоянием душевного бессилия и унынием, проявляющимся, смотря по обстоятельствам, в виде пессимизма, неопределенной боязни людей и всего на свете или отвращения к самому себе. «Этого рода больные,— говорит Морель,— чувствуют постоянную потребность жаловаться, плакаться, повторяют одни и те же сетования с таким однообразием, которое просто приводит других в отчаяние. Они одержимы бредом ожидающего их несчастья или гибели и представлениями о всевозможных воображаемых напастьях». «Я не могу отделаться от чувства отвращения к самому себе»,— говорит один из таких больных, с историей которого знакомит нас Рубинович. К числу умственных признаков вырождения, по словам того же автора, относится еще и та неопределенная боязнь, которую больные проявляют всякий раз, когда им приходится что-нибудь рассматривать, обонять или до чего-нибудь дотронуться. Он также упоминает об их «бессознательной боязни всех и всего». В этом изображении унылого, мрачного, сомневающегося в себе и во всем мире меланхолика, терзаемого опасением неизвестного и видящего вокруг себя разные ужасы, мы узнаем человека *fin de siècle*, обрисованного нами в первой главе.

В связи с угнетенным состоянием духа обыкновенно замечается и нерасположение действовать, доходящее иногда до отвращения ко всякого рода деятельности и до полного ослабления воли (абулии). Человеческий ум, подчиняясь закону причинности, старается, как известно, объяснить все свои решения понятными мотивами. Еще Спиноза прекрасно выразил это в следующих словах: «Если бы брошенный человеческою рукою камень мог думать, то он, наверное, вообразил бы себе, что он летит, потому что хочет лететь». Многие душевные состояния, равно как и поступки, в которых мы вполне отдаем себе отчет, являясь последствием причин, которых мы не сознаем. Тогда мы придумываем для них мотивы, удовлетворяющие нашей потребности находить во всем ясную причинность, и охотно убеждаем себя, что мы нашли им верное объяснение. Психопат не подозревает, что его бесхарактерность, леность, неспособность к действию вызывается наследственными пороками мозга, и убеждает самого себя, что он презирает труд, а чтобы оправдать себя в собственных глазах, он создает философию отречения, удаления от мира, человеконенавистничества, толкует о том, что он убедился в превосходстве квиетизма, называет себя

Вырождение

с гордостью буддистом и в поэтических выражениях прославляет нирвану как высший и самый достойный идеал человеческого духа. Психопаты и помешанные — естественные последователи Шопенгауэра и Гартмана, и им стоит только познакомиться с буддистами, чтобы примкнуть к ним.

В связи с неспособностью к деятельности находится склонность к бесплодной мечтательности. Психопат не в состоянии долго сосредоточить внимание на одном предмете, верно понять и упорядочить свои впечатления и выработать из них ясные представления и суждения. Ему гораздо легче делеять в своих мозговых центрах неясные, как в тумане расплывающиеся картины, едва созревшие зачатки мысли и предаваться постоянному опьянению неопределенными, бесцельными представлениями; он редко собирается с силами, чтобы противодействовать чисто внешнему сочетанию идей и образов и установить некоторый порядок в диком хаосе вечно расплывающихся представлений. Напротив, он гордится силой своего воображения, противопоставляемого им трезвой буржуазной мысли, и с особенною любовью посвящает себя всякого рода свободным художествам, позволяющим ему витать в эмпиреях, так как он решительно не в состоянии выдержать труда, требующего внимания и точного уяснения себе действительности. Он называет это идеальным настроением, приписывает себе непреодолимые эстетические влечения и с гордостью называет себя художником (Шарко).

Мы вкратце остановимся на особенностях, часто представляемых психопатами. Они обуреваемы сомнениями, вечно задаются вопросом о причине явлений, особенно таких, которые совершенно недоступны нашему пониманию, и признают себя несчастными, когда все их размышления и расспросы ни к чему не приводят. Они постоянно пополняют ряды изобретателей метафизических систем, глубокомысленных истолкователей мировых вопросов, людей, посвящающих себя отысканию философского камня, квадратуры круга и *perpetuum mobile*. Особенно три последних вопроса имеют для них такую притягательную силу, что, например, вашингтонское бюро для выдачи привилегий должно всегда иметь в запасе ответные бланки для лиц, ходатайствующих о патентах на разрешение упомянутых фантастических проблем. По исследованию Ломброзо, писания и поступки многих анархистов также объясняются вырождением. Психопат не способен приспособляться к данным условиям. Эта неспособность составляет вообще отличительную черту всех ненормальных видов того или другого типа, и в ней заключается, вероятно, одна из главных причин быстрого их вымирания. Поэтому такой субъект восстает против воззрений и условий, которые ему тягостны уже потому, что налагают на него обязанность владеть собою, на что он вследствие органической своей бесхарактерности неспособен. Таким образом, он вечно старается пересоздать мир и сочиняет планы спасения человечества, которые отличаются одновременно горячей любовью к ближнему, трогательной искренностью, нелепостью и почти невероятным незнанием действительности.

Наконец, еще одним из главных признаков вырождения является мистицизм. «Из всех проявлений, свойственных людям, одержимым наследственным бредом,— говорит Колен,— самым характеристичным является мистический бред, или, если дело еще не дошло до бреда, то постоянное поглощение больного мистическими и религиозными вопросами, его чрезмерная набожность» и т. д. Я здесь воздержусь от выдержек и примеров. Впоследствии, когда я буду говорить о мистической поэзии и искусстве, мне представится случай показать читателю, что между этими течениями и религиозным бредом, наблюдаемым почти у всех психопатов и людей, одержимых наследственным помешательством, нет никакой разницы.

Я перечислил все характеристические признаки вырождения. Читатель мо-

жет теперь сам судить, насколько поставленный мною диагноз вырождения применим к эстетикам новой школы. Не следует, однако, думать, что вырождение и отсутствие таланта совпадают. Почти все исследователи этого явления приходят к диаметрально противоположному выводу. «Выродившийся человек,— говорит Легрен,— может быть гением. Ум, лишенный надлежащего равновесия, чреват самыми высокими идеями, но в то же время способен на низость и мелочность, поражающие тем сильнее, что они идут рука об руку с блестящими способностями». Эту оговорку мы найдем у всех писателей, занимавшихся вопросом о вырождении. «Выродившийся субъект,— говорит Рубинович,— может достигнуть значительного умственного развития, но в нравственном отношении его жизнь представляет печальную картину... Он пользуется своими блестящими способностями как для достижения великой цели, так и для удовлетворения самых недостойных наклонностей». Ломброзо в своей книге «Гениальность и помешательство» приводит перечень несомненно гениальных людей, которые в то же время были маттоидами, графоманами или просто сумасшедшими, а один французский ученый, Ласег, решился произнести крылатые слова: «Гениальность — это вид нервного расстройства». Это были очень неосторожные слова, потому что они дали невежественным болтунам повод говорить как будто с некоторым основанием о преувеличении и осмеять психиатров за то, что они будто бы видят сумасшедшего во всяком человеке, возвышающемся над самыми обыкновенными людьми. Наука вовсе не утверждает, что всякий гений — непременно сумасшедший. Есть здоровые, сильные люди между гениями, и преимущество их заключается именно в том, что у них наряду с необычайным развитием одной какой-нибудь способности и другие не ниже обыкновенного уровня. Точно так же нельзя утверждать, будто всякий помешанный — гений; не говоря уже о различного рода слабоумных и идиотах, большинство сумасшедших вообще глупо и малоспособно. Но «выродившиеся субъекты высшего порядка» Маньяна, отличаясь громадным ростом или чрезмерным развитием некоторых отдельных органов, обладают какой-нибудь одной выдающейся способностью, чрезмерно развитой насчет других, которые, таким образом, отчасти или вполне атрофированы. По этим-то признакам специалист отмечает с первого взгляда здорового гения от «выродившегося субъекта высшего порядка». Отнимите у гения то дарование, которое ставит его так высоко над толпой, и он тем не менее останется человеком очень умным, дельным, нравственным, здравомыслящим, который с честью займет всякое общественное положение. Но попробуйте отнять у психопата его дарование, и вы получите только преступника или сумасброда, ни к чему не пригодного в жизни. Если б Гёте не написал ни одного стиха, он все-таки остался бы необычайно умным и порядочным человеком, тонким ценителем искусства, эстетиком-коллекционером и замечательным знатоком природы. Наряду с ним представим себе Шопенгауэра: если бы он не был автором удивительных книг, то мы имели бы пред собою только антипатичного эксцентрика, который не мог бы быть терпим среди порядочных людей и место которого было бы прямо в доме для умалишенных, так как он, видимо, страдал манией преследования. Беспорядочность ума, неуравновешенность, беспомощность способностей выродившегося гениального субъекта бросаются в глаза всякому трезвому наблюдателю, не подчиняющемуся крикливым похвалам болезненно настроенных критиков: он всегда отличит психопата от нормального выдающегося человека, указывающего людям новые пути и приводящего их на высшую ступень развития. Я не разделяю мнения Ломброзо, будто бы гениальность, вызываемая вырождением, содействует прогрессу человечества. Лица, обладающие такой гениальностью, подкупают, ослепляют, к прискорбию,

производят нередко сильное впечатление, но оно всегда вредно. Это не замечается с первого взгляда, но постепенно обнаруживается. Если современники и ошибаются на этот счет, то история исправляет их ошибку. Люди эти также ведут человечество к новым целям, по новым, открытым ими путям. Но пути их приводят в пустыни или к пропастям. Они не путеводители, а блуждающие огни. Все исследователи прямо указывают на бесцельность их дарований. Тарабо говорит: «Это — эксцентрики, неясные умы, люди, утратившие равновесие или неспособные; они принадлежат к числу тех существ, о которых нельзя сказать, что у них нет ума, но ум их не создает ничего полезного». Легрен пишет: «Их соединяет общая характеристическая черта: слабость суждения и неравномерное развитие умственных способностей. В сочетании представлений они проявляют бессилие. Их мозг не рождает великих идей, плодотворных мыслей. Это обстоятельство составляет странное противоречие с часто необыкновенно развитым у них воображением». «Когда они художники,— говорит Ломброзо,— то характеристической способностью их является сочность красок, их живопись отличается декоративностью. Когда они поэты, то они обладают богатой рифмой, блестящей формой, но отсутствием идей; зачастую они декаденты».

Таковы самые даровитые из тех, которые отыскивают в искусстве и литературе новые пути и провозглашаются пылкими учениками провозвестниками будущего. Между ними господствуют маттоиды или психопаты. Что же касается толпы, которая с восторгом внимает им и идет за ними, которая подражает придуманным ими модам и предается описанным в предыдущей главе странностям, то к ней большею частью применим второй из диагнозов: тут мы имеем дело преимущественно с истеричными неврастениками.

Истерия по причинам, которые мы выясним в следующей главе, до сих пор в Германии гораздо меньше изучалась, чем во Франции, где ею занимались самым серьезным образом. Все, что нам о ней известно, мы заимствовали почти исключительно у французов. Наши знания об этой болезни почерпнуты главным образом из обширных исследований Аксенфельда, Рише и в особенности Жилья де ла Туретта, и на этих-то ученых мы и будем главным образом ссылаться при выяснении разных особенностей истерии, которая, заметим здесь мимоходом, встречается не только у женщин, но, пожалуй, еще чаще у мужчин.

Как у истеричных, так и у психопатов прежде всего бросается в глаза их легкая возбудимость. «Характеристическая черта, присущая истеричным,— говорит Колен,— необыкновенная восприимчивость их психических центров». Из этого первого свойства неизбежно вытекает и второе, не менее важное и бросающееся в глаза, это необыкновенная легкость, с которой они подчиняются внушению. Прежние наблюдатели постоянно говорили о безграничной лживости истеричных, приходили от нее даже в негодование и считали ее главным отличительным признаком их душевного состояния. Но они ошибались. Истеричный лжет бессознательно. Он сам верит нелепейшим своим измышлениям. Болезненная подвижность его ума, чрезвычайная возбудимость его фантазии порождают разные причудливые и нелепые представления; он внушает самому себе, что эти представления имеют фактическое основание, и до тех пор верит своему вздорному вымыслу, пока новое внушение, исходящее от него самого или от постороннего лица, не вытеснит в нем первого. Последствием склонности истеричных поддаваться внушению является непреодолимое стремление их к подражанию и усердие, с каким они следуют указаниям писателей и художников. Когда истеричный видит какой-нибудь портрет, он подражает костюму и манере держать себя изображенного на нем лица; когда он читает книгу, он слепо воспринимает выраженные в ней мысли, героев романа он ставит себе в образец и живет чувствами действующих лиц.

Наряду с легкой возбудимостью и впечатлительностью у истеричного замечается влюбленность в самого себя, никогда не принимающая таких широких размеров у здорового человека. Его собственное «я» представляется ему до такой степени громадным и так всецело наполняет его умственный кругозор, что застилает для него все окружающее. Он не потерпит, чтоб другие его не заметили. Он хочет, чтобы окружающие придавали ему такое же важное значение, какое он сам себе придает. «Истеричного неотвязчиво и назойливо преследует потребность занимать окружающих своей личностью», — говорит Жиль де ла Туретт. С этой целью он выдумывает разные истории, которыми старается заинтересовать слушателей. Отсюда рассказы о самых фантастических приключениях, поднимающих иногда на ноги даже полицию и газетных репортеров. В самых многолюдных улицах на него нападают, осыпают его побоями, ранят, уносят в глухую отдаленную часть города и бросают там на произвол судьбы полумертвым. Он с трудом поднимается и дает знать о случившемся полиции. Он передает ей мельчайшие подробности происшествия и показывает знаки насилия на своем теле. И при всем том в рассказе нет ни слова правды: все выдуманно, сочинено, и раны-то он сам себе нанес, чтоб на минуту обратить на себя общее внимание. При легкой форме истерии эта потребность занимать всех своей личностью проявляется в безобидной форме. Она выражается странностями в costume и обращении. «Истеричные до страсти любят яркие цвета и необыкновенные фасоны; им хочется обратить на себя внимание и заставить говорить о себе» (Легрен).

Нам нечего указывать на полное совпадение этой клинической картины с нашим описанием общества «конца века». Мы находим в них очень много общих черт. Такова в особенности склонность походить внешностью, костюмом, прической, бородой, манерой держать себя на старинные и новые картины и лихорадочное стремление обратить на себя внимание какой-нибудь особенностью и заставить говорить о себе. Наблюдение над выродившимися и истеричными субъектами, пользовавшимися врачебной помощью, дает нам ключ к уяснению себе и второстепенных деталей современных мод. Страсть современников к коллекциям, переполнение квартир ненужным хламом, который не становится лучше или полезнее оттого, что ему придадут нежное название «*bibelots*», представляют нам совершенно в новом свете, когда мы узнаем, что Маньян установил у выродившихся субъектов непреодолимую склонность к приобретению бесполезных вещей. Склонность эта так резко проявляется у них и так им свойственна, что Маньян считает ее признаком вырождения и прибрал для нее название «ониомания» или «мания к покупкам». Ее не следует смешивать со склонностью к покупкам, проявляющеюся у больных в первом периоде прогрессивного паралича. Последняя вызывается манией величия. Субъекты, одержимые этой болезнью, покупают много потому, что считают себя миллионерами, между тем как ониома никогда не покупает значительного количества одних и тех же предметов и не относится равнодушно к их цене; но он не может пройти мимо какой-нибудь ненужной ему вещи, не ощущая потребности приобрести ее.

Странная манера, усвоенная себе некоторыми новейшими художниками, прибегать к пунктированию, изображать все мерцающим или дрожащим, придавать всему серый или бесцветный колорит или же, наоборот, писать преимущественно кричащими красками, становится тотчас же понятной, когда мы вспомним исследования Шарко и его учеников относительно ненормальностей зрения у выродившихся или истеричных субъектов. Живописцы, утверждающие, что они воспроизводят природу только так, как ее видят, говорят правду. Вследствие дрожания глазного яблока все им представляется

Вырождение

трепещущим, лишенным твердых очертаний, и поэтому если они добросовестны, то будут нам давать картины, не производящие комического впечатления только потому, что при некотором внимании вы тотчас же заметите отчаянное усилие вполне воспроизвести впечатление, которое не может быть воспроизведено средствами, созданными людьми с нормальным зрением.

Почти всякий истеричный страдает нечувствительностью некоторых частей сетчатки. Эти нечувствительные места находятся в большинстве случаев в связи друг с другом и занимают внешнюю половину сетчатки. В таких случаях поле зрения более или менее суживается и представляется истеричному не как человеку с нормальным зрением в виде круга, а в виде картины в причудливой, неправильной рамке. Но иногда нечувствительные места не соприкасаются друг с другом, а рассеяны, как острова, по всей поверхности сетчатки. В таком случае поле зрения больного будет представлять странные пробелы, и, когда он рисует, он будет ставить большие или маленькие точки или пятна, весьма мало или вовсе не соединенные друг с другом. Нечувствительность может быть неполною и проявляться относительно одного цвета или всех. Если истеричный совсем утратил ощущение цветов (ахроматопсия), то ему все представляется в однообразной серой окраске, но с градациями в тоне. Природа представляется ему в виде гравюры или рисунка карандашом, на которых отсутствие красок возмещается различием оттенков между светлыми и темными местами. Живописец, нечувствительный к цветам, будет, конечно, предпочитать бледные краски, а публика, страдающая тем же недостатком, будет признавать этот колорит вполне естественным. Но если наряду с бесцветным, как бы покрытым слоем извести колоритом Пюви де Шаванна находят себе поклонников и бешено яркие краски Бенара, то на это также имеются причины, которые вполне выясняются клиническими исследованиями. «Желтый и голубой цвета,— говорит Жиль де ла Туретт,— периферические цвета (т. е. воспринимаемые перифериею сетчатой оболочки); поэтому чувствительность к ним сохраняется и тогда еще, когда восприимчивость к другим цветам уже утрачена. Это именно те два цвета, которые воспринимаются дольше всего при истерической амблиопии (тупость зрения). У некоторых больных, впрочем, позже всего исчезает восприимчивость к красному цвету, а не к голубому».

Красный цвет обладает еще одним свойством, объясняющим, почему истеричные оказывают ему такое предпочтение. Опытами Бине установлено, что впечатления, передаваемые мозгу чувствительными нервами, имеют значительное влияние на способ и степень возбуждения, вызываемого мозгом в двигательных нервах. Многие ощущения действуют ослабляющим и задерживающим образом на движения, другие, напротив, их ускоряют, оживляют. Так как возбуждение силы всегда вызывает чувство удовлетворения, то живое существо ищет подобного рода ощущений и избегает ослабляющих или задерживающих ощущений. Красный цвет особенно способствует возбуждению силы. Описывая опыт с истеричной, страдающей нечувствительностью одной половины тела, Бине говорит: «Если дать ей в правую руку, лишенную чувствительности, динамометр, то он показывает давление в тридцать футов. Но стоит ей показать красный круг, как тотчас же бессознательное давление увеличивается вдвое». Поэтому понятно, что истеричные живописцы особенно любят красный цвет и что истеричные вообще предпочитают картины с красными цветами, возбуждающими в них силу и чувство наслаждения.

Фиолетовый цвет, наоборот, действует задерживающим и ослабляющим образом. Поэтому недаром некоторые народы признают этот цвет траурным, а мы сами признаем его полутраурным. Он действует угнетающим образом и еще более удручает опечаленного человека. Естественно, что неврастеники или

истеричные, когда они пишут картины, склонны придавать им колорит, соответствующий их усталости и истощению. Этим объясняются фиолетовые картины Мане и его учеников, вызываемые не наблюдением природы, а внутренним настроением, состоянием нервной системы. Если целые стены современных художественных выставок кажутся погруженными в полутраур, то это объясняется просто нервным расстройством живописцев.

Надо отметить еще одну чрезвычайно характеристическую черту вырождения или истеричности, именно образование замкнутых, строго обособленных кружков или школ, постоянно ныне встречающихся среди художников и писателей. Нормальные художники и писатели с уравновешенным умом никогда не чувствуют потребности соединяться в кружки или кучки, члены которых подчинялись бы определенным эстетическим догматам и защищали бы их с фанатической нетерпимостью испанских инквизиторов. Художественная деятельность более всякой другой индивидуальна, и поэтому истинный талант дорожит независимостью. В своих произведениях он дает самого себя, свои собственные воззрения и впечатления, а не заученные догмы какого-нибудь эстетического пророка; он подчиняется только собственному творчеству, а не теоретической формуле, установленной основателем какой-либо кучки художников или писателей; он дает своему произведению форму, органически обусловленную самим произведением, а не каким-нибудь правилом господствующей моды. Уже тот факт, что данный писатель или художник охотно подчиняется тому или другому лозунгу или «изму», что он крикливо причисляет себя к сторонникам той или другой кучки, служит несомненным доказательством недостатка в нем оригинальности, т. е. таланта. Если умственные течения данной эпохи, в том числе нормальные и плодотворные, подводятся обыкновенно под главные категории с особенными названиями, то это делается критиками и историками для того, чтобы яснее изобразить общую картину эпохи и найти в широком разнообразии явлений. Но эта классификация всегда искусственна и произвольна. Самостоятельные умы (о простых подражателях мы здесь не говорим), которых дельный критик подводит под одну группу, могут представлять известное сходство, но в общем оно будет следствием не действительного внутреннего родства, а внешних условий. Никто, конечно, не в состоянии вполне отрешиться от давления своего времени, и под влиянием одних и тех же событий, равно как и преобладающих в данное время научных воззрений, устанавливаются во всех произведениях данной эпохи некоторые общие черты. Но те же люди, имена которых стоят рядом в позднейшем историческом труде и как бы составляют одну семью, шли в самой жизни совершенно различными путями и не предчувствовали, что их объединят в одну группу под общим названием. Совершенно иное дело, когда художники или писатели сознательно и намеренно соединяются в одну школу приблизительно так, как учреждается банк: с определенным названием и уставом, чуть ли не с правительственной субсидией, с общим оборотным капиталом и т. д. Это может быть спекуляцией, но по большей части это болезнь. Склонность образовывать кучки, встречающаяся у всех психопатов и истеричных, может принимать разные формы. У преступников она приводит к образованию шаяк, как это точно установлено Ломброзо («преступный человек»); у признанных умалишенных — к «folie à deux», к сумасшествию вдвоем, при котором один из помешанных навязывает другому свой бред; у истеричных — к дружбе, заставляющей Шарко постоянно повторять: «Нервные люди привлекают друг друга» (*les nerveux se recherchent*); наконец, у писателей — к созданию школ.

Эти различные формы одного и того же явления — сумасшествие вдвоем, дружба между неврастениками, основание эстетических школ, образование

Вырождение

разбойнических шак — имеют одно и то же органическое основание, именно у более деятельных людей, вождей или подстрекателей преобладают навязчивые представления, у их сообщников, учеников, наблюдается слабость воли и болезненная восприимчивость к внушениям («Истинную причину сумасшествия вдвоем следует искать, с одной стороны, в склонности к бреду, а с другой — в сопровождающей ее умственной слабости», — говорит Легрен). Человек, подверженный навязчивым представлениям, — несравненный агитатор. Нет разумного убеждения — плода нормальной умственной работы, — которое овладело бы так всецело человеком и так деспотически подчиняло бы себе всю его деятельность, так неотразимо побуждало бы его говорить и действовать, как бред. Для такого больного или полубольного разумное доказательство не имеет силы. Он не останавливается ни перед противоречием, ни перед насмешкою, ни перед презрением; он относится равнодушно к мнению большинства; факты, которые ему неудобны, он не замечает или дает им такое толкование, что они, по-видимому, подтверждают его галлюцинацию; препятствия его не устрашают, потому что ни самостоятельность, ни совесть не препятствуют им с чисто ремесленным рвением подражать новому образцу, доводя его до пошлости. Ловко перенимая его внешние стороны, без всякого зазрения копируя его и подражая ему, они толпятся вокруг нового явления, будь оно болезненно или здорово, и, не теряя времени, пускают в обращение поддельные его копии. Вчера они еще были реалистами или порнографами, сегодня они уже — символисты или декаденты. Они так же легко пишут религиозные сказания, как и исторические романы, приключения, трагедии или деревенские рассказы, смотря по тому, на что есть требование со стороны критики и публики. Эти господа, составляющие, как я уже неоднократно указывал, громадное большинство представителей умственного труда, следовательно, и членов разных модных кружков и кучек, конечно, совершенно здоровы, хотя они и стоят на очень низкой ступени развития; их нельзя причислить к психопатам. Поэтому необходима осторожность: надо строго отличать искренних приверженцев нового лозунга от лукавых подражателей, творца новой религии и его апостолов от тех учеников, которые дорожат не Нагорною проповедью, а чудодейственным уловом рыбы и размножением хлебов.

Мы, следовательно, видим, что новые школы обуславливаются вырождением их творцов и убежденных учеников. Их шумный временный успех, со своей стороны, объясняется особенностями публики, преимущественно же увеличением числа истеричных. Я уже указывал, что чрезмерная восприимчивость к внушениям составляет характеристический признак последних. Сила назойливого представления, доставляющая психопату подражателей, дает ему и сторонников. Если истеричному постоянно и громко говорить, что данное произведение глубоко задумано, прекрасно и будет иметь успех, то он начинает этому верить. Он верит всему, что ему настойчиво внушают. Когда скотнице Бернадет явилось в Лурдской пещере видение, нахлынувшие из окрестностей истеричные обоего пола не только поверили девушке, но все собственными глазами узрели то же видение. Гонкур рассказывает, что в 1870 г., во время франко-прусской войны, народная толпа в несколько десятков тысяч человек, хлынувшая к зданию парижской биржи, была убеждена, что сама видела, даже читала сообщавшую о победах французов телеграмму, которая будто бы была приклеена к столбу внутри здания биржи, на которую все указывали пальцами и которая, однако, на самом деле вовсе не существовала. Таких примеров внушения возбужденной толпе несуществующих фактов можно было бы привести много. Точно так же истеричные легко убеждаются в красотах данного художественного произведения и находят в нем даже такие достоинства, которые не приходили в голову его

творцу и наемным глашатаям. Если кучка настолько развилась, что у нее есть не только учителя и ученики, щедро оплачиваемые помощники и пособники, но и целый приход, совершающий торжественное шествие со знаменами, пением и колокольным звоном, то к истеричным, которым внушена новая вера, присоединяются и другие исповедники. Молодые люди без самостоятельного суждения бегут туда, куда стремится толпа, и охотно примыкают к шествию, веря, что оно находится на верном пути. Пустые головы, страшящиеся пуще всего, чтоб их не признали отсталыми, присоединяются с неистовыми криками «ура» и «слава», убеждая себя, что они действительно имеют перед собою передовую знаменитость, новейшего триумфатора. Отжившие старцы, опасаясь обнаружения их лет, усердно посещают новый храм и своими дребезжащими голосами вторят хору молящихся в надежде, что их сочтут молодыми, потому что они находятся в толпе, где преобладает молодежь.

В один миг несчастный больной окружен громадным стечением людей: около истеричного, которому внушили новый лозунг, стоит молодой хлыщ, эстетический недоросль, за ними следуют юноша-ханжа, авантюрист и между всеми этими людьми неистово теснятся любопытные уличные мальчишки, которых всегда много, когда происходит скандал. Само собою разумеется, что эта толпа, руководимая тщеславием, эгоизмом, болезненностью, производит гораздо больше шума, чем громадное большинство нормальных людей, спокойно и без своекорыстных посторонних побуждений наслаждающихся творениями истинных талантов и не считающих себя обязанными выкрикивать на улицах свое суждение и угрожать смертью тем, кто не желает присоединиться к их похвалам.

Причины болезни

Мы выяснили, что новые модные течения в литературе и искусстве, характеризующиеся названием «конца века», равно как и сочувствие к ним публики, вызываются болезнями, именно вырождением и истерией. Нам остается теперь выяснить, как возникли эти болезни и почему они встречаются особенно часто именно в наше время.

Морель, великий исследователь вырождения, видит причину этого недуга главным образом в отравлении. Поколение, которое постоянно, хотя бы и не в чрезвычайных дозах, прибегает к одуряющим и возбуждающим веществам (хмельные и спиртные напитки, табак, опиум, гашиш, мышьяк), питается недоброкачественною пищею (хлеб со спорыньей, плохой маис), подвергается влиянию органических ядов (болотная лихорадка, сифилис, чахотка, зоб), дает выродившееся потомство, которое, подвергаясь тем же влияниям, быстро мельчает и доходит до слабоумия, идиотизма и т. д. Статистика подтверждает, что отравление не только продолжается, но и прогрессирует у всех цивилизованных народов. Потребление табака во Франции, составлявшее 2 фунта на человека в 1841 г., возросло в 1890 г. до $4\frac{1}{2}$ фунта. Для Англии соответственно цифры будут 13 и 26 унций, для Германии — 2 и $3\frac{1}{3}$ фунта. В то же время потребление алкоголя в Германии увеличилось с 5,45 (1844 г.) до 6,86 кварт (1867); в Англии — с $\frac{1}{4}$ ведра до $\frac{1}{3}$, во Франции — с $\frac{1}{10}$ до $\frac{1}{3}$ ведра. Потребление опиума и гашиша еще более распространилось, но мы им здесь не будем заниматься, потому что от него страдают, главным образом, восточные народы, не играющие никакой роли в умственном движении стран с европейской культурой. К этому надо прибавить еще одно пагубное условие, упущенное из виду Морелем: пребывание в больших городах. Житель столицы, даже самый богатый, окруженный всевозможною роскошью, неизменно подвергается

неблагоприятным условиям, истощающим его жизненную силу. Он дышит загрязненным воздухом, питается несвежей, загрязненной, фальсифицированной провизией, вечно находится в состоянии нервного возбуждения, и его с полным основанием можно сопоставить по условиям жизни с обитателем болотистой местности. Влияние больших городов на человеческий организм очень напоминает влияние марем, и жители их столь же верно обречены на вырождение и гибель, как и жертвы малярии. Смертность в больших городах на 25% больше среднего уровня смертности населения всей страны. Она вдвое больше, чем в деревнях, хотя должна бы быть меньше, так как в города уходят из деревень на заработки люди цветущего возраста, среди которых смертность всегда ниже, чем между детьми и стариками. Развитие детей в больших городах, если только они не сходят в могилу в самом раннем возрасте, приостанавливается и представляет те же характеристические черты, как Морель наблюдал у населения болотистых местностей. Они развиваются довольно правильно до 14- или 15-летнего возраста, проявляют способности, иногда даже блестящие дарования, и обещают в будущем очень много. Но затем вдруг наступает перерыв, умственные способности слабеют, сообразительность теряется, и мальчик, еще вчера бывший примерным учеником, превращается в тупоумного, неповоротливого детину, которого лишь с большим трудом можно двинуть вперед. Одновременно страдает и физическое развитие. Развитие трубчатых костей подвигается чрезвычайно медленно или даже прекращается, ноги остаются короткими, таз принимает форму женского таза, некоторые органы также перестают развиваться, и вся фигура субъекта представляет странную и отталкивающую смесь недоразвившегося и увядающего существа (Бруардель).

Нам известно, как сильно увеличилось население больших городов за последние 50—60 лет¹. В настоящее время разрушительным влиянием больших городов подвержено несравненно большее число всего народонаселения страны, чем полвека тому назад. Поэтому и число жертв больших городов гораздо значительнее, чем прежде, и оно все еще возрастает. Рука об руку с увеличением больших городов идет и увеличение числа преступников, сумасшедших и «выродившихся субъектов высшего порядка» Маньяна, и вполне понятно, что последние всегда будут стремиться к заметной роли в умственной жизни общества, а вместе с тем вносить в искусство и литературу элементы безумия.

Необычайное усиление истерии и вырождения в наше время объясняется отчасти одними и теми же причинами; но есть одна причина, действующая даже сильнее быстрого возрастания больших центров, хотя и недостаточная, чтоб вызвать вырождение, но, несомненно, порождающая истеричность и неврастечию. Эта причина — утомление. Действительно, Фере удалось доказать, что истерия является прямым последствием утомления. В сообщении, сделанном парижскому биологическому обществу, почтенный исследователь говорит: «Я наблюдал известное число фактов, выясняющих сходство между утомлением и истерическим состоянием. Известно, что у истеричных симметрия (непроизвольная?) движений проявляется часто весьма характерно. Я убедился, что и у здорового человека наблюдается также симметричность движений под влиянием усталости. Большая истерия сопровождается ясно выраженной раздражительностью, приводящею к тому, что сила произвольных движений, вызываемых

¹ В 26 немецких городах, имеющих более 100 000 жителей, насчитывалось в 1891 г. 6 миллионов, в 1835 г. — 1 400 000; в 31 английском городе этой категории в 1891 г. — 10 870 000, в 1841 г. — 4 590 000, в 11 французских городах в 1891 г. — 4 180 000, в 1836 г. — 1 710 000. Отметим еще, что приблизительно $\frac{1}{3}$ этих 68 городов в 1840 г. не насчитывала еще 100 000 жителей. Ныне в Германии, Франции и Англии живут в больших городах 21 000 000 человек, между тем как в 1840 г. в них жило не более 4 800 000 (эти данные собраны Иосифом Кереси).

возбуждением периферических нервов представлениями, подвергается быстрым и временным изменениям. В связи с этим находятся одновременные пертурбации в питании и ощущениях. Такая же раздражительность наблюдается и при утомлении. Таким образом, утомление составляет переход от нормального состояния к различным болезненным состояниям, которые мы называем истерией. Утомляя здорового человека, можно превратить его в истеричного... Все причины (вызывающие истерию) могут быть сведены к одному физиологическому процессу: утомлению, понижению жизнедеятельности».

Действию этой-то причины, превращающей нормальных людей в истеричных, и подлежит цивилизованное человечество в течение последних пятидесяти лет. В наше время все условия жизни подвержены перевороту, беспрецедентному в истории. Не было еще столетия, в котором столпилось бы такое множество открытий, деспотически и глубоко вторгающихся в образ жизни каждого отдельного человека. Открытие Америки и Реформация, несомненно, сильно возбудили умы и нарушили умственное равновесие многих людей. Но внешняя сторона жизни тогда не изменилась. Люди вставали и ложились, ели и пили, одевались и развлекались — словом, жили так, как всегда привыкли жить. Теперь же пар и электричество поставили вверх дном привычки всякого члена семьи образованных народов, даже самого отсталого и ограниченного, которому руководящая идея нашего столетия совершенно чужда.

В чрезвычайно замечательном докладе, прочитанном в 1890 г. профессором Гофманом на Бременском съезде немецких естествоиспытателей, он, между прочим, изобразил картину жизни горожанина в 1822 г. Он берет естествоиспытателя, приехавшего тогда с почтою из Бремена в Лейпциг. Путешествие продолжалось четыре дня и три ночи и, понятно, сильно его утомило. Друзья его встречают гостеприимно, и он желает немного освежиться; но тогда еще в Лейпциге не было мюнхенского пива. После встречи с товарищами он идет отыскивать свою гостиницу. Дело это нелегкое, потому что на улицах стоит египетская тьма, кое-где только рассеиваемая слабым светом сильно коптящего фонаря. Наконец он находит ночлег и хочет зажечь огонь. Но спичек нет: высекая огонь из кремня, он ранит себе руки, пока наконец ему удастся зажечь сальную свечу. Он ожидает письма, но не получает его, и ему приходится ждать несколько дней, потому что почта ходит между Франкфуртом и Лейпцигом только два раза в неделю.

Но не будем говорить о 1822 г. Сравним лучше современность с 1840 годом. Я беру этот год не случайно. Приблизительно в это время народилось поколение, которое пережило вторжение новых открытий во все сферы нашего быта и на себе испытало вызванные ими перемены. Это поколение теперь управляет государством, оно во всем задает тон, а его сыновья и дочери составляют европейскую и американскую молодежь, среди которой новые эстетические течения находят себе фанатических приверженцев. Посмотрим теперь, каким представляли цивилизованный мир в 1840 г. и полвека спустя.

В 1840 г. Европа имела железнодорожную сеть в 3 тысячи верст; в 1891 г. ее протяжение составляло 218 тысяч верст. Тогда число путешественников в Германии, Франции и Англии не превышало 2 $\frac{1}{2}$ миллионов. В 1891 г. их насчитывалось 614 миллионов. В 1841 г. в Германии приходилось на душу 85 писем; в 1888-м — 200. В 1840 г. почта доставляла во Франции 94 миллиона писем, в Англии — 277 миллионов; в 1881-м — 595 и 1299 миллионов. Международная корреспонденция всех стран (не считая внутренней) составляла в 1840 г. 92 миллиона; в 1889-м — 2759 миллионов. В 1840 г. выходило газет: в Германии — 305, во Франции — 776, в Англии (1846) — 551; в 1891 г. соответственные цифры составляли: 6800, 5182 и 2255. Новых книг появилось в Германии в 1840 г. 1100,

Вырождение

а в 1891-м — 18700. Международные торговые обороты простирались в 1840 г. до 28, а в 1889-м — до 74 миллиардов. Вместимость судов, прибывших во все британские порты, составляла в 1840 г. 9%, а в 1890-м — 74 $\frac{1}{2}$ миллиона тонн. Вместимость же английского торгового флота простиралась в 1840 г. до 3 200 000, а в 1889-м — до 9 688 000 тонн.

Подумаем только, как слагаются эти громадные цифры. 18 тысяч новых книг и 6800 газет издаются в Германии для того, чтоб их читали, хотя многие из них, конечно, тщетно этого добиваются. Сколько труда требуется на составление 2759 миллионов писем: усиленный торговый обмен, увеличение числа путешествий, оживление судоходства — все это означает соответственно возросшую деятельность отдельных лиц. Житель какой-нибудь захолустной деревни имеет теперь более широкий географический кругозор, более сложные и многочисленные духовные интересы, чем сто лет тому назад — первый министр третьестепенного или даже второстепенного государства. Если он читает хотя бы какой-нибудь безобиднейший местный листок, то он по меньшей мере пассивно принимает участие в бесконечном ряде событий, совершающихся на всех пунктах земного шара: его одновременно интересуют и государственный переворот в Чили, и война с туземцами в Восточной Африке, и восстание в Китае, и голод в России, и уличное возмущение в южной Испании, и Всемирная выставка в Чикаго. Какая-нибудь кухарка посылает и получает теперь больше писем, чем в прежнее время профессор, и какой-нибудь мелкий торговец путешествует и видит больше, чем в прежнее время коронованная особа.

Весь этот труд, как бы он ни был прост, требует, однако, напряжения нервной системы, затраты сил. Всякая строка, которую мы пишем или читаем, всякая физиономия, которую мы видим, всякая беседа, которую мы ведем, всякий вид, которым мы любуемся из окна железнодорожного вагона, приводит в действие наши периферические нервы и наш мозг. Мало того, даже незаметные сотрясения железнодорожного поезда, постоянный шум и вечное движение на улицах больших городов, напряженное ожидание дальнейших сообщений о начавшихся событиях, газеты, почтальоны, посетители — все это дает нашему мозгу работу. Население Европы даже не удвоилось в течение последнего пятидесятилетия, а его труд увеличился в 10, а подчас и в 50 раз. Член цивилизованного общества работает теперь от 5 до 25 раз больше, чем полвека тому назад.

Этой страшной затрате сил не соответствует соразмерное возмещение ее. Жители Европы едят теперь немного больше и лучше, чем пятьдесят лет тому назад, но далеко не в той степени, которая соответствовала бы увеличению их труда. Впрочем, если бы им и давали самую обильную и полезную пищу, то это не помогло бы делу, потому что они не могли бы ее переварить. От мозга и нервной системы требуют теперь больше, чем желудок может выполнить, а вместе с тем происходит то, что всегда случается, когда расходы значительно превышают доходы: сперва исчезают сбережения, а потом следует банкротство.

Новейшие открытия и успехи застигли цивилизованные народы врасплох. Они не успели примениться к изменившимся условиям существования. Известно, что наши органы совершенствуются посредством упражнения, развиваются путем деятельности и могут удовлетворить всем требованиям, которые им ставятся, но только под тем условием, чтоб эти требования им предъявлялись постепенно. Если же их сразу напрягать в непривычной степени, то они отказываются действовать. Нашим отцам не было дано времени опомниться. Со дня на день без всякой передышки, с роковою внезапностью они вынуждены были заменить прежнюю медленную свою походку современным стремительным шагом: их сердце и легкие не выдержали. Наиболее сильные не отстают и не задыхаются от

быстрого бега, но остальные валятся направо и налево, наполняя собою канавы вдоль пути прогресса.

Но бросим метафоры. Статистика указывает, насколько увеличилось количество труда цивилизованного общества за последние пятьдесят лет. Оно не было приготовлено к этому усиленному труду и поэтому утомилось, даже истощилось, а это истощение, в свою очередь, привело значительное число людей в первом поколении к благоприобретенной, а во втором — к наследственной истерии.

Новые эстетические школы и их успехи составляют следствие этой болезни, но далеко не единственное. Она выражается и во многих других явлениях, поддающихся измерению и Счислению, следовательно, таких, которые могут быть научно установлены. И вот эти ясные, точные признаки могут убедить и сомневающегося неспециалиста в том, что новейшие течения в искусстве и литературе вызываются утомлением цивилизованного общества.

Постоянные толки об увеличении числа преступлений, помешательств и самоубийств составляют теперь уже общее место. В 1840 г. в Пруссии приходилось на 100 000 вменяемых лиц 714 обвиненных, в 1888-м — 1102. В 1865 г. на 10 000 жителей приходилось 63 самоубийства, а в 1883-м — 109, и с тех пор число их значительно возросло. В течение последних 20 лет открыты и получили названия новые нервные болезни, и не следует предполагать, что они всегда существовали и что их только просмотрели. Если б они были, то их, конечно, заметили бы, ибо если теории, господствовавшие в разное время в медицине, и оказывались ложными, то всегда существовали дельные и внимательные врачи со значительным даром наблюдения. Поэтому можно утверждать, что если врачи в прежнее время не замечали многих нервных болезней, то только потому, что их не было: они являются исключительно последствием жизненных условий, в которые поставлено ныне цивилизованное общество. Уже одно название нервных болезней указывает на то, что они являются прямым последствием определенных культурных условий. Английские и американские врачи говорят о «железнодорожном расстройстве спинного и головного мозга» (*railway spin, railway brain*) как о таком патологическом состоянии этих органов, которое является последствием сотрясения, испытываемого путешественником на железных дорогах. Усиленное потребление угнетающих и возбуждающих средств, относительно которого выше приведены цифровые данные, несомненно, вызывает также истощением организма. Мы имеем тут дело с роковым заколдованным кругом взаимодействующих влияний. Человек, употребляющий спиртные напитки (вероятно, и табак), производит ослабленное, наследственно утомленное и выродившееся потомство, которое, в свою очередь, пьет и курит, потому что легко утомляется, жаждет возбуждения, хотя бы минутного восполнения энергии или устранения болезненной раздражительности, а затем оно по слабыхарактерности не в состоянии противиться своей привычке, хотя бы и сознавало, что она сама, в конце концов, усиливает раздражительность и утомление.

Многие исследователи устанавливают факт, что нынешнее поколение стареет раньше, чем прежнее. В лекции, прочитанной проф. Кричтон-Брауном на медицинском факультете университета Виктория при открытии зимнего семестра 1891 г., ясно указаны эти последствия современных условий жизни. С 1859 по 1863 г. в Англии умерло от болезни сердца 92 000 человек, в четырехлетие же 1884—1888 гг. — 224 000. От нервных болезней умерло с 1864 по 1868 г. 196 000 человек, с 1884 по 1888 г. — 260 500. Разница была бы еще значительнее, если бы проф. Кричтон-Браун взял для сравнения более отдаленное время, потому что интенсивность труда была в Англии в 1866 г. уже почти столь же значительна, как и в 1885 г. Люди, умершие от нервных болезней или от болезней сердца,—

жертвы цивилизации. Чрезмерный труд прежде всего поражает нервы и сердце. Далее проф. Кричтон-Браун говорит в своей лекции: «Мужчины и женщины стареют раньше времени. Старчество распространяется теперь и на цветущий возраст... Люди умирают теперь от старческого истощения в возрасте 45—55 лет...» Г. Кричет (выдающийся офтальмолог) говорит: «Моя более чем двадцатипятилетняя практика убедила меня, что мужчины и женщины в настоящее время прибегают к очкам раньше, чем их предки. Прежде начинали носить очки на пятидесятилетнем возрасте; теперь же в среднем выводе уже в 45 лет». Зубные врачи указывают на раннюю порчу и выпадение зубов, а доктор Ливинг констатирует раннюю плешивость и присоединяет замечание, что она наблюдается преимущественно «у нервных, сильно работающих головою людей со слабым здоровьем». Всякий, кто потрудится обратить внимание на своих знакомых, заметит, что теперь люди седеют гораздо раньше, чем прежде. У большинства первые седые волосы появляются в тридцать лет, а у иных еще раньше. Прежде седина была спутницею пятидесятилетнего возраста.

Все перечисленные здесь признаки составляют следствие утомления или истощения, которые, со своей стороны, вызываются современною цивилизациею, стремительностью и порывистостью нашей кипучей жизни, необыкновенным увеличением количества впечатлений, влияющих тем сильнее, чем они действуют одновременно. Во Франции к этой общей причине болезненных явлений присоединяется еще специальная. Вследствие страшных кровопусканий во время двадцатилетних наполеоновских войн, вследствие сильнейших душевных потрясений, вызванных великим переворотом конца XVIII в. и периодом императорской героической эпопеи, французский народ оказался очень плохо подготовленным ко всем великим открытиям нашего времени, и они повлияли на него гораздо сильнее, чем на другие, более здоровые и сильные нации. Вслед за тем над этим нервным и предрасположенным к болезненным расстройствам народом разразилась гроза 1870 г. С высокомерием, граничившим почти с маниею величия, французы считали себя первым в мире народом, и вдруг они оказались униженными, раздавленными. Все то, во что они верили, рушилось разом. Каждый француз понес материальные потери, лишился близких ему людей и смотрел на поражение отечества как на личное несчастье и позор. Весь народ очутился в положении человека, которого поразил жестокий удар судьбы, лишивший его состояния, семьи, почета, самоуважения. Тысячи людей помешались. В Париже наблюдалась даже настоящая эпидемия душевных болезней, для которой нашли весьма подходящее название «*folie obsidionale*» — «осадного помешательства». Даже у тех, у кого не последовало душевного расстройства, нервная система была надолго потрясена. Этим объясняется, почему истерия и неврастения встречаются во Франции гораздо чаще и в более разнообразных формах и почему эти болезни изучены лучше всего в этой стране. Вот почему и самые сумасбродные и модные течения в литературе и искусстве должны были проявиться особенно сильно именно во Франции и почему там прежде всего и вполне ясно сознали болезненное истощение и затем прибрали для него характерное название «*fin de siècle*».

Итак, наш тезис доказан. В цивилизованном мире господствует настроение, которое мы называли «сумеречным» и которое выражается, между прочим, в разных странных модных эстетических теориях. Все эти новые течения: реализм или натурализм, декадентство, неомистицизм и разные его виды — признаки вырождения и истерии, вполне совпадающие с симптомами этих болезней, выясненными и установленными наукою. Вызываются же вырождение и истерия органическим истощением, постигшим народы вследствие сильного развития больших городов.

Руководствуясь этою неотразимою последовательностью причин и их действий, всякий способный к логическому мышлению человек поймет, как сильно он заблуждается, усматривая в эстетических школах, возникших за последние годы, провозвестников нового времени. Они указывают нам путь не вперед, в будущее, а назад, в прошлое. Их слово — не восторженное предсказание, а бессмысленный лепет и болтовня душевно расстроенного, и то, что представляется профану взрывом кипучих молодых сил и бурным стремлением к творчеству,— не что иное, как конвульсии и судороги истощения.

Не следует также заблуждаться относительно некоторых лозунгов, которыми часто пестрят произведения этих мнимых новаторов. Они толкуют о социализме, об освобождении духа и этим вызывают убеждение, что они всецело проникнуты воззрениями и стремлениями времени. Но это один мираж. Модные лозунги внешним образом приклеены к их произведению; оно только размалявано современными красками. Известно, что всякий бред приобретает свою особенную окраску от степени образования больного и от господствующих в данное время воззрений. Страдая манией величия, католик считает себя папою, еврей — мессиею, немец — императором или фельдмаршалом, француз — президентом республики. Больной, пораженный манией преследования, прежде жаловался на злобу и козни колдунов и колдуний; теперь он жалуется на то, что воображаемые враги пускают по его нервам электрические токи и мучают его магнетизмом. Психопаты толкуют теперь о социализме и дарвинизме, потому что они освоились с этими словами и в лучшем случае также и с представлениями, которые они вызывают. Но социалистические или либеральные произведения психопатов столь же мало приближают общество к более справедливому экономическому строю и к более разумным воззрениям на жизнь, как наше знакомство со свойствами электричества выигрывает от нареканий человека, страдающего манией величия и воображающего, что это сила природы виновата в его страданиях. Наоборот, эти многословные и туманные произведения, авторы которых претендуют на решение серьезных современных вопросов или по крайней мере на то, чтоб подготовить их решение, только вредят делу, потому что они сбивают с толку неразвитых и неподготовленных людей, внушают им ложные понятия и отнимают у них охоту выслушивать и усваивать себе разумные взгляды.

Теперь читатель усвоил себе ту точку зрения, которая правильно освещает новые течения в литературе и искусстве. Следующие части моего труда будут посвящены выяснению вопроса, насколько каждое из них может быть признано болезненным и с каким видом вырождения или истерии оно граничит или совпадает.

II Мистицизм

Психология мистицизма

Мы выяснили, что мистицизм — один из главных признаков вырождения. Он с таким постоянством ему сопутствует, что трудно найти хотя бы один случай вырождения, где бы мистицизм отсутствовал. Подтверждать это ссылками на авторитеты было бы так же излишне, как доказывать, что тиф сопровождается повышением температуры. Поэтому мы здесь только напомним одно изречение Легрена, именно следующее: «Мистические мысли рождаются вследствие бреда выродившегося субъекта. Они наблюдаются при двух болезненных проявлениях: при эпилептическом и истерическом бреде». Федоров, о котором упоминает Рубинович, сильно заблуждается, усматривая в религиозном бреде и экстазе явления, сопровождающие истерические припадки и свойственные исключительно женщинам: они по меньшей мере столь же часто встречаются у истеричных и выродившихся мужчин.

Что следует разуметь под несколько неопределенным выражением: мистицизм? Это слово означает такое состояние души, когда человек воображает, что он может уловить или угадать неизвестные и непонятные отношения между различными явлениями, открывать в предметах указание на тайны и видит в них символы, посредством которых таинственная сила старается раскрыть или отметить многое чудесное, что мы, по большей части, тщетно силимся разгадать. Это настроение всегда находится в связи с сильным душевным возбуждением, и сознание считает его последствием предчувствия, между тем как в действительности это возбуждение существует уже раньше, предчувствие им вызвано и получает от него свое особенное направление и окраску.

Мистик видит все в ином свете, чем нормальный человек. Произносимое им самое обыкновенное слово представляется ему указанием на нечто тайное; в самых обыкновенных и естественных поступках он усматривает нечто таинственное; все имеет для него скрытый смысл, бросает тень на отдаленные предметы, пускает корни в глубокие слои. Всякий образ, возникающий в его уме, таинственно и многозначительно указывает на другие ясные или туманные образы и приводит их в такую связь, какая нормальному человеку и в голову не приходит. Вследствие этой особенности его мышления мистик живет как бы окруженный масками, которые смотрят на него загадочным взором и постоянно возбуждают в нем чувство страха, так как он никогда не уверен, что узнал их. «Внешность обманчива», — часто повторяют мистики. Берем место из истории болезни, записанной в клинике Маньяна: «Ребенок просит больного дать ему напиток из уличного фонтана. Ему кажется это странным. Ребенок следует за ним — это его удивляет. В другой раз он видит, что женщина сидит на камне. Он спрашивает себя, что это может означать?» Иногда дело доходит даже до галлюцинаций, преимущественно слуха и зрения, но иногда и других чувств. Тогда мистик не только предполагает или разгадывает таинственное, но он слышит и видит несуществующее.

II. Мистицизм

Психиатры ограничиваются тем, что описывают это состояние и констатируют только факт, что оно встречается у вырождающихся и истеричных субъектов. Но этого недостаточно. Нам надо знать, как выродившийся или истощенный мозг становится жертвою мистицизма. Чтобы уяснить себе этот процесс, мы должны коснуться простейших основ духовной жизни.

Сознательное мышление составляет деятельность серого мозгового вещества — ткани, состоящей из бесчисленного множества нервных клеток, соединенных между собою нервными волокнами. В связи с этою тканью находятся периферические нервы и нервы внутренних органов. Раздражение одного из этих последних нервов передается нервной клеточке в мозгу. Тут клеточка подвергается химическим изменениям, которые при нормальном состоянии организма находятся в прямом отношении к интенсивности раздражения. Пораженная нервная клеточка, в свою очередь, передает раздражение всем соседним клеточкам через нервные волокна. Этот процесс вполне напоминает собою движение воды, вызванное брошенным в нее камнем: волна постепенно ослабевает, то быстрее, то медленнее, то на большем, то на меньшем расстоянии, смотря по величине и силе брошенного камня.

Всякое раздражение, переданное мозгу, вызывает прилив крови к данному месту, и этим поддерживается питание мозга. Нервная клеточка разлагает питательные вещества и превращает заключающуюся в них силу в другие силы, т. е. вызывает представления и импульсы к движению. Как из разложения веществ возникает представление, как химический процесс превращается в сознание — это никому не известно. Но несомненен факт, что процесс разложения веществ в раздраженных мозговых клеточках находится в связи с сознательными представлениями¹.

К основным свойствам нервной клеточки принадлежит не только способность отвечать на раздражение химическим процессом, но и способность сохранять представление о силе и роде этого раздражения. На обыкновенном языке это означает, что клеточка помнит впечатление. Если она подвергается новому, хотя бы и слабому раздражению, то она вспоминает прежние, сродные раздражения, и это усиливает новое раздражение, делает его более доступным сознанию. Если бы клеточка не могла вспомнить, то сознание не могло бы уяснить себе впечатление и составить себе представление о внешнем мире. Отдельные непосредственные раздражения хотя и были бы восприняты, но не могли бы быть осмыслены и приведены в связь, так как они недостаточны, чтобы одни, без содействия прежних впечатлений, привести к сознанию. Поэтому первое условие нормальной деятельности мозга — память.

Раздражение, передаваемое мозговой клеточке, распространяется, как мы видели, на соседние клеточки, вызывая, так сказать, расходящуюся по всем направлениям волну. И так как всякое раздражение соединено с возникновением сознательных представлений, то это означает, что каждое раздражение вызывает большое число представлений, и не только таких, которые касаются непосредственных внешних причин воспринятого раздражения, но и таких, которые вырабатываются лежащими по соседству клеточками или группами клеточек. Волна раздражения, как и всякое волнообразное движение, сильная вначале, совершенно утихает. Вместе с тем представления, зародившиеся в ближайших к месту раздражения клеточках, бывают самые сильные; представления же, возникающие в более отдаленных клеточках, выступают с меньшею определенностью, все

¹ Гипотеза, что разложение органических соединений в мозговых клеточках сопряжено с сознанием, а восстановление их обуславливается покоем, сном и беспамятством, принадлежит А. А. Герцену. Все, что мы знаем о химических свойствах выделений у бодрствующего и спящего человека, подтверждает верность этой гипотезы.

Вырождение

более ослабевают до тех пор, пока сознание утратит, наконец, способность воспринимать представления, или, как выражается наука, пока волна раздражения не пойдет за пределы сознания. Следовательно, раздражение вызывает деятельность, связанную с представлением, не только в клеточке, на которую оно непосредственно направлено, но и в многочисленных других, прилегающих к ней и связанных с нею. Таким образом, возникают одновременно или в неизмеримо короткие промежутки времени тысячи представлений с равномерно ослабевающей определенностью, а так как мозг постоянно находится под влиянием многочисленных раздражений, исходящих от внешнего мира или внутренних органов, то в нем постоянно одна волна раздражения сменяется другою, и эти волны скрещиваются и пересекают друг друга самым разнообразным образом, вызывая миллионы возникающих, ослабевающих и исчезающих представлений.

Памятью обладают не только нервные клеточки, но и нервные волокна, которые являются не чем иным, как их видоизменением. Они удерживают воспоминание о раздражении, которому служили проводником, точно так, как клеточка помнит о раздражении, переработанном ею в представление и импульс к движению. Они более восприимчивы к раздражению, которое раз уже проходило через них, чем к тому, которое им приходится впервые передавать из одной клеточки в другую. Всякое раздражение клеточки распространяется в направлении, представляющем наименьшую силу сопротивления, встречаемую им в нервных путях, которыми оно уже раньше проходило. Таким образом раздражение избирает определенное направление, оно всегда передается одним и тем же клеточкам, взаимно раздражающим друг друга, одно представление постоянно вызывает сопутствующие ему представления, и все они одновременно доходят до сознания. Этот процесс называется ассоциацией идей. Передача раздражения одною клеточкою другим и возникновение сопутственных представлений вслед за главным — неслучайно и произвольно. Наоборот, ассоциация идей подчиняется определенным законам, которые хорошо объединены Вундтом.

За исключением таких субъектов, как несчастная Лаура Бричмен, на которую ссылаются все психологи и которая родилась глухою и слепую, все люди подвергаются одновременно нескольким высшим раздражениям, а не отдельным раздражениям, так как всякое явление имеет не одно, а несколько свойств. То, что мы называем свойством, является предполагаемою причиною данного чувственного раздражения. Следовательно, явления действуют на несколько чувств зараз, т. е. мы их одновременно слышим, видим, осязаем, и притом одновременно в различной степени освещения, в различной звуковой окраске и т. д. Немногие явления, обладающие одним только свойством, следовательно, действующие только на одно чувство, например гром, который мы только слышим, хотя и с неодинаковою силою, все-таки представляется нашему сознанию в связи с другими явлениями. Так и гром в нашем представлении неразлучен с облачным небом, молниею, дождем. Наш мозг, следовательно, привык получать от каждого явления зараз несколько раздражений, происходящих частью от различных свойств данного явления, частью от других обыкновенно сопутствующих ему явлений. Поэтому достаточно одного из этих раздражений, чтобы вызвать в мозгу остальные той же категории в силу ассоциации представлений. Итак, одновременность впечатлений является причиною ассоциации идей.

Но многие явления имеют одно и то же свойство. Есть пропасть предметов голубых, круглых, гладких. Если несколько предметов имеют одно и то же свойство, то они похожи друг на друга, и это сходство тем сильнее, чем больше у сравниваемых предметов общих свойств. Между тем каждое отдельное свойство принадлежит как объединяемой обыкновенно группе свойств и может посредством механизма одновременности вызвать в памяти эту группу. Таким

образом, вследствие этого сходства в памяти могут быть вызваны все группы с общими свойствами, обуславливающими их сходство. Например, голубой цвет является свойством, присущим и безоблачному небу, и васильку, и морю, и глазам, и мундирам. Видя голубой цвет, мы вспомним о многих голубых предметах, связанных между собою только общим их цветом. Следовательно, сходство является второю причиною ассоциации идей.

Мозговая клеточка имеет ту особенность, что она всегда вырабатывает с представлением и противоположное ему представление. Вероятно, то, что мы признаем противоположностью, в первоначальной и простейшей своей форме составляет не что иное, как сознание прекращения данного представления. Подобно тому как утомленный одним цветом глаз видит дополнительный цвет, так нервная клеточка, утомленная разработкою одного представления, порождает противоположное представление. Как бы то ни было, самый факт этого явления прочно установлен Абедем. Таким образом, противоположение является третьею причиною ассоциации идей.

Многие явления представляются нам сообща в одном месте или следующими одно за другим, и мы соединяем представление о данном месте с предметами, которым оно служит рамкой. По определению Вундта, явления связываются в нашем сознании посредством ассоциации идей при четырех условиях: одновременности, сходстве, противоположении и общности местонахождения. Джеймс Сёлли, автор «*Illusions*», присоединяет к ним и пятое условие, именно происхождение представлений от одного общего возбуждения. Однако все приведенные этим выдающимся английским психологом примеры только подтверждают законы, установленные Вундтом.

Чтобы поддерживать свое существование, организм должен уметь пользоваться силами природы и оберегать себя от всякого рода вредных явлений. А для этого ему необходимо изучать эти силы и вредные условия, и, чем полнее будет это изучение, тем большую пользу он извлечет из сил природы. В высшем дифференцированном организме эта задача выпадает на долю мозга и нервной системы, а возможность ее выполнения обуславливается памятью, действующею при помощи ассоциации идей, ибо само собою разумеется, что мозг, в котором одно впечатление пробуждает целый ряд связанных между собою представлений, будет гораздо быстрее познавать, понимать и осмысливать впечатления, чем мозг, в котором нет ассоциации идей, т. е. вырабатывающий только такие представления, которые являются результатом непосредственного чувственного восприятия и деятельности клеточек, находящихся по соседству с клеточкой, получившей импульс. Мозгу, работающему при помощи ассоциации идей, достаточно воспринять луч света или отрывочный звук, чтоб тотчас воспроизвести представление о предмете, вызвавшем раздражение чувства, определить его отношение к месту и времени, связать эти представления в понятия и вывести из них суждение. В мозгу же, лишенном ассоциации идей, каждое ощущение будет вызывать лишь представление о свете или звуке, и притом еще другие представления, не имеющие ничего общего со светом или звуком. Он не может составить себе суждение о том, что подействовало на его чувство, и потребуются еще целый ряд дальнейших впечатлений, воспринятых всеми или несколькими чувствами, чтобы он уяснил себе разные свойства предмета и соединил их в одно представление. Но и тогда мозг знает только, каков предмет, следовательно, что перед человеком находится, но он не знает, в каком отношении находится этот предмет к другим, где и когда он с ним познакомился, какими явлениями он сопровождается и т. д. Словом, на основании этого знакомства с предметом нельзя составить себе правильного о нем суждения, и отсюда видно, какие преимущества дает ассоциация идей организму в борьбе за существование и какой громадный прогресс она означает в деле развития мозга и его деятельности.

Но это не безусловно верно. Сама по себе ассоциация идей облегчает мозгу его задачу не более, чем хаотическое возникновение впечатлений по соседству с возбужденным центром. Представления, созданные посредством ассоциации идей, правда, находятся с явлением, раздражавшим мозг и воспринятым им, в более тесной связи, чем представления, сопутствующие главному: но и эта связь недостаточна, чтобы содействовать уяснению себе явления. Нам не следует забывать, что, собственно, все наши наблюдения, представления и понятия находятся в более или менее тесной связи вследствие ассоциации идей. Видеть голубой цвет, как уже сказано, значит вспоминать о небе, море, голубых глазах, мундирах и т. д. Но эти представления, в свою очередь, вызывают родственные представления: небо — представления о звездах, облаках, дожде; море — о судах, путешествиях, чужих странах, рыбах и т. д.; голубой глаз — о девичьем лице, любви со всеми ее волнениями. Словом, одно ощущение может вызвать почти все представления, которые мы вообще себе когда-либо составили, и, таким образом, голубой предмет, находящийся пред нами, нисколько не уясняется этим хаосом представлений, непосредственно с ним связанных.

Поэтому, для того чтоб ассоциация идей исполнила свою функцию в деятельности мозга и чтобы она сделалась полезным приобретением для организма, необходимо еще одно условие, именно внимание. Оно-то и вносит порядок в хаос представлений, вызванных ассоциацией идей, и делает их полезными для сознания и суждения.

Что такое внимание? Рибо в своем труде «Психология внимания», переведенном на русский язык, определяет это понятие как «приспособление индивида к преобладающей мысли». (Его определение передается мною в вольном переводе, потому что буквальный перевод потребовал бы для неспециалистов слишком длинных объяснений.) Другими словами, внимание есть способность ума подавлять часть сохранившихся воспоминаний, пробуждаемых ассоциацией идей или волною раздражения при раздражении одной мозговой клеточки или целой группы клеточек, и сохранять только другую часть, т. е. ту, которая касается предмета, вызвавшего раздражение.

Какой же фактор делает этот выбор между образами, сохранившимися в памяти? Само раздражение, вызывающее деятельность мозговых клеточек. Сильнее всего возбуждается, конечно, деятельность клеточек, находящихся в непосредственной связи с нервами-проводниками. Уже слабее возбуждение в клеточках, которым возбужденная клеточка передает свое раздражение обычным путем, еще слабее оно в более отдаленных клеточках. Следовательно, самое живое представление будет то, которое возбуждается непосредственным впечатлением, несколько слабее то, которое вызывается первым представлением при помощи ассоциации идей, еще слабее то, которое влечет за собою порожденное ассоциацией идей представление. Далее мы знаем, что данное явление всегда вызывает несколько раздражений зараз. Так, например, когда мы видим перед собою человека, то нам представляется не один пункт его фигуры, но более или менее значительная часть поверхности ее, т. е. множество различно окрашенных и освещенных пунктов; кроме того, мы его, может быть, еще слышим, прикасаемся к нему и воспринимаем впечатления от окружающих его предметов и т. д. Таким образом в нашем мозгу возникает множество центров раздражения, действующих вышеуказанным образом. В сознании пробуждается целый ряд первичных представлений, более сильных, т. е. более явственных, чем полученные путем ассоциации идей, т. е. чем сопутствующие представления; это именно представления, вызванные стоящим перед нами человеком. Они составляют самые светлые точки среди других, менее светлых. Они неизбежно господствуют в нашем сознании над менее светлыми. Они наполняют сознание, вырабаты-

II. Мистицизм

ющее из них суждение, ибо то, что мы называем суждением, является не чем иным, как одновременным возникновением ряда представлений, которые мы приводим в связь только потому, что они одновременно возникают в нашем сознании. Перевес, который приобретают ясные представления над менее ясными, главные — над сопутствующими, дает первым возможность господствовать над всею мозговою деятельностью при помощи воли. Участие воли в этой борьбе представлений состоит, вероятно, в том, что она, хотя бы и бессознательно, приводит в движение мускулы, управляющие головными артериями, и таким образом кровеносные сосуды либо суживаются, либо расширяются, усиливая или уменьшая прилив крови, к мозгу. Клеточки, питаемые слабо, прекращают работу, другие, напротив, усиливают ее. Таким образом, воля походит на слугу, который по приказанию своих господ постоянно зажигает или тушит в зале газовые рожки, увеличивает и уменьшает их пламя, так что разные ее части, разные углы освещаются неравномерно. Мало того, преобладание той или другой группы представлений действует не только на мозговые клеточки, но и на весь организм, который ищет благоприятных для нее впечатлений и избегает неблагоприятных. Я, например, вижу на улице прохожего, почему-либо обращающего на себя мое внимание: внимание тотчас же подавляет все другие представления; остаются только те, которые касаются прохожего. Чтоб усилить эти представления, я слежу за ним глазами, поворачиваю голову, туловище, может быть, перехожу к другому окну, словом, привожу в движение мускулы, чтобы заручиться новыми представлениями, касающимися прохожего. Я не вижу других людей, я не слышу других звуков, кроме тех, которые исходят от прохожего или имеют к нему отношение. Это и составляет «приспособление всего организма к преобладающей идее», о котором говорит Рибо. Оно и облегчает нам знакомство с внешним миром, и продолжается до тех пор, пока не утомятся те клеточки, которые являются носителями преобладающих идей. Тогда они неизбежно уступают господство другим группам клеточек, и последние приспособляют организм к своим целям.

Таким образом, ассоциация идей только благодаря вниманию становится для организма плодотворною силою: внимание является не чем иным, как способностью воли содействовать интенсивности, продолжительности и исчезновению представлений. Чем сильнее воля, тем полнее мы можем приспособить весь организм к данному представлению, искать впечатлений, его уясняющих, возобновлять в памяти дополняющие и исправляющие его родственные представления, подавлять такие, которые ему чужды или тормозят его, — словом, тем всестороннее и правильное будет наше знакомство с явлениями и существующею между ними связью.

Цивилизация, господство над силами природы, обусловливается единственно вниманием; все заблуждения и предрассудки объясняются его отсутствием. Неверные представления о связи явлений возникают вследствие недостаточного наблюдения и исправляются более точным наблюдением. А наблюдать — значит сознательно доставлять мозгу определенные чувственные впечатления и этим доводить данную группу представлений до такой интенсивности, что она приобретает преобладание и подавляет все остальные. Следовательно, наблюдение, лежащее в основании всякого прогресса, является приспособлением чувств и нервных центров к преобладающему в сознании представлению или группе представлений при помощи внимания.

Внимательный человек мыслит ясно. Воля либо доводит всякое новое представление до полной отчетливости, либо немедленно устраняет его. Сознание здорового, сильного волею и, следовательно, внимательного человека походит на ярко освещенную комнату, в которой все предметы и их очертания выступают ясно и нигде нет неопределенных теней.

Вырождение

Внимание, таким образом, предполагает силу, а последняя свойственна только нормальному и неутомленному мозгу. Психопат, у которого мозг и нервная система пострадали от наследственных органических недостатков или развратной жизни, и истеричный, страдающие, как мы видим, оба всегда утомлением, отличаются от нормального человека отсутствием воли или слабостью воли. Последствием этого является неспособность быть внимательным; в книге Рибо приведены 23 случая повреждения или болезни мозга, которые привели к «невозможности сосредоточивать внимание», и автор замечает по этому поводу: «Человек, утомленный продолжительною прогулкою или перенесший продолжительную болезнь, и вообще истощенные люди неспособны быть внимательными... Эта неспособность является последствием всех форм истощения».

Мозговая деятельность выродившихся и истеричных субъектов вследствие недостатка внимания отличается произвольностью и отсутствием определенного плана или целей. Представления вызываются игрою ничем не стесненной ассоциации идей. Они возникают и исчезают автоматически; воля их не подавляет или не усиливает. Уживаются представления противоречивые или чуждые друг другу. Вследствие этого рождаются суждения совершенно нелепые, не соответствующие действительности.

Невнимательный человек составляет себе, следовательно, неправильное мирозерцание, неверно судит о вещах и их взаимном отношении. Внешний мир отражается в мозгу такого человека неопределенно, иногда в искаженном виде. Дальнейшим последствием является то, что клеточки действуют, так сказать, бесконтрольно и лишь в той степени, в какой они возбуждены внешнею причиною. Возникают темные и совсем смутные представления и затем исчезают, подобно тому как зеркало отражает все находящееся перед ним. Ясные представления затемняются другими представлениями, но отчетливо сознанными. Последние возникают и в сознании нормального человека, но он тотчас же их подавляет или уясняет их себе окончательно. Больной мозг не может с ними справиться. Сопутствующие представления смешиваются у него с главными. Суждение колеблется и рассеивается, как туман при порыве ветра. Вспомним человека, усиливающегося различить очертания предметов в темную ночь. Пред ним какая-то таинственная масса. Что это: дерево, стог сена, разбойник, хищный зверь? Идти ли смело вперед или бежать? Невозможность уяснить себе, в чем, собственно, дело, наполняет его душу тревогою, страхом. Таково и душевное настроение истощенного. Он видит сто предметов зараз и беспорядочно приводит их в связь. Но он сам чувствует, что эта связь необъяснима и непостижима. Он соединяет свои представления в одну мысль, которая противоречит опыту и тем не менее имеет для него одинаковое значение с остальными его мыслями, потому что все они возникли у него одним и тем же путем. И когда он старается уяснить себе истинное содержание своего суждения, основные элементы, из которых оно составлено, то он замечает, что эти элементы — не представления, а только тени представлений, которым он тщетно силится дать название. Вот это умственное настроение, когда человек старается видеть и думает видеть, но не видит, когда он создает из представлений мысли, дразнящие сознание, как блуждающие огни, когда он не может уловить истинную связь между отчетливыми явлениями и туманными призраками,— вот это умственное настроение и называется мистицизмом.

Туманному мышлению мистика соответствует и неопределенная его речь. Содержанием слова, даже самого отвлеченного, служит конкретное представление или же понятие, основанное на общих свойствах представлений, имеющих конкретное происхождение. Для представления бесформенного, туманного ни на одном языке нет слова. А между тем в сознании мистика существуют подобные

II. Мистицизм

призрачные представления, и, для того чтобы их выразить, он либо прибегает к известным уже словам, которым он дает произвольный смысл, либо, чувствуя, что язык, созданный разумными людьми, недостаточен для выражения его мысли, сочиняет собственные, новые слова, непонятные для других, либо, наконец, прибегает к сочетанию слов, явно противоречащих друг другу. Тогда он говорит, как немецкие мистики XVII и XVIII столетий, о «холодном огне» ада и «темном свете» сатаны или, как один выродившийся субъект у Легрена, о том, что «Бог явился ему под видом светящейся тени», или, как другой больной у Легрена: «Вы мне доставили непреложный вечер (*soirée immuable*)»¹.

Здравомыслящий читатель или слушатель, доверяющий своему собственному суждению и обладающий ясным критическим чутьем, тотчас, конечно, заметит, что выражения мистика нелепы и только отражают его туманный образ мыслей. Однако большинство людей не доверяет своему суждению и не может отрешиться от естественного желания придать каждому слову определенный смысл. Но так как в словах мистика такого смысла нет, то его произвольно находят, и поэтому впечатление, производимое речами мистика на мало самостоятельных людей, бывает очень сильное. Они заставляют их *думать*, т. е. дают им возможность предаваться всякого рода грезам, что гораздо удобнее и приятнее, чем утомительное размышление над определенными предметами и мыслями, не допускающее фантастических уклонений в сторону. Они повергают их в то же состояние беспорядочной ассоциации идей, которая свойственна самому мистiku, и возбуждает в них неопределенные и невыразимые представления, как бы предчувствие странного, невозможного сочетания вещей. Все слабые головы считают поэтому мистика «глубоким», так что это слово приобрело теперь даже обидное значение. На самом деле глубоки только очень сильные умы, мозговая деятельность которых подчинена чрезвычайному вниманию. Такие умы вполне исчерпывают ассоциацию идей, придавая представлениям, возбужденным ими, наибольшую ясность и определенность и устраняя верно и скоро все те, которые с остальными не мирятся; они таким образом создают необычно ясное миросозерцание и открывают такую связь между явлениями, которая остается скрытою для менее внимательного человека. Глубина мысли здесь, следовательно, совпадает с ясностью. Она освещает скрытые углы и наполняет даже пропасти потоком света. Мнимая же глубина мистика — не что иное, как мрак, который также производит впечатление глубины, потому что границы невидны. Мистик затемняет ясные очертания явлений. Он покрывает их голубою дымкою. Он мутит ясную воду и делает прозрачное непрозрачным, подобно тому как каракатица мутит морскую воду. Следовательно, тот, кто смотрит на мир глазами мистика, видит только волнующийся густой туман, в котором он может найти все, что угодно. Слабой голове все кажется вульгарным и пошлым, что ясно, определено и имеет только одно значение; глубоким кажется все, что не имеет смысла и поэтому может быть истолковано как угодно. Математика таким людям не нравится, метафизика их прельщает. Как скучно римское право, как

¹ В главе, посвященной французским неомистикам, я приведу целый букет таких сочетаний, несоединимых или взаимно исключающих друг друга выражений, которые вполне напоминают собою способ выражения больных Легрена. Здесь мы только приведем одно место из «*Le roman russe*» Воюэ, в котором этот мистический писатель бессознательно и против воли превосходно характеризует туманность и пустоту мистического способа выражения, хотя и восторгается им. «Им (некоторым русским писателям) свойственна, — говорит он, — одна общая черта: искусство пробуждать одной строкой, одним словом бесконечный отзвук, целый ряд чувств и мыслей... Слова, которые вы читаете на этом листе бумаги, кажутся писанными не в длину, а в глубину. Они влекут за собою глухие отзвуки, постепенно замирающие неизвестно где... Они видят людей и предметы в сером свете только что заходящей зари. Слабо обозначенные очертания теряются в спутанном и туманном *может быть...*»

интересны сонник или вещания какого-нибудь пророка! Фигурки, получаемые при отлипании воска под Новый год,— вот что напоминает нам глубина мистиков.

Умственный кругозор мистиков определяется наклонностями и степенью образования выродившихся и истеричных субъектов. Никогда не следует забывать, что больной или истощенный мозг составляет только почву, на которой воспитание, образование, жизненный опыт и разные впечатления сеют свои семена. Семена эти не зарождаются самопроизвольно; они только взращиваются мозгом и дают в нем уродливые или недоразвившиеся ростки и причудливые отростки. Естествоиспытатель, утративший способность быть внимательным, превращается в так называемого натурфилософа или изобретателя четвертого измерения. Грубый и невежественный простолюдин подчиняется самым диким предрассудкам. Мистик, получивший религиозное образование, распространяет свои туманные представления на богословские вопросы. Техник, страдающий этим недугом, губит свою жизнь, посвящая себя невозможным открытиям, старается установить сношения между жителями Земли и других планет, прокладывает шахты к центру Земли, изобретает *perpetuum mobile* и т. д. Астроном становится астрологом, химик — алхимиком, открывающим философский камень, математик отыскивает квадратуру круга или систему, при помощи которой можно было бы выразить понятие о прогрессе интегралом, а войну 1870 г.— уравнением, и т. д.

Как выше указано, серое мозговое вещество раздражается не только периферическими нервами, но и нервами некоторых органов, равно как и нервными центрами спинного мозга и узлами симпатического нерва. Всякое раздражение этих центров влияет на мозговые клеточки и вызывает в них более или менее ясные представления, которые неизбежно касаются деятельности центров, вызвавших раздражение. Приведем для неспециалистов несколько примеров. Когда человек ощущает голод, то он сознает не только неопределенный позыв к пище, но и многое другое: в его уме возникают представления о накрытом столе, вкусных блюдах и разных других вещах, имеющих отношение к еде. Когда дыхание стеснено вследствие, например, болезни легких или сердца, то нам не только хочется воздуха, но, кроме того, мы испытываем тревогу, как бы предчувствуем неизвестные опасности, предаемся грустным воспоминаниям и т. д., словом, в нашем уме возникают представления о явлениях, спирающих дыхание и вызывающих чувство тоски. Во время сна мозг также подвергается раздражению со стороны разных органов, и таким образом получают сновидения, содержание которых касается именно деятельности тех органов, которые находятся в ненормальном состоянии.

Между тем известно, что некоторые нервные центры, особенно же те, которые имеют отношение к половой жизни, у психопатов обыкновенно расстроены. Исходящие от них раздражения вызывают в мозгу представления эротического свойства, и притом постоянно, потому что и само расстройство продолжительно. Вследствие этого ко всем представлениям психопата примешивается часто эротический элемент. Дело доходит до того, что самые обыкновенные явления или предметы, например вид газеты, несущегося поезда и т. д., вызывают в нем представление о женщине; взгляд, слово, запах располагают его к влюбчивости. Этим и объясняется, что мистицизм по большей части имеет ясную эротическую окраску и что мистик, когда он разбирается в своих туманных представлениях, постоянно склонен придавать им эротическое содержание. Смесь сверхчувственного и чувственного, религиозная и любовная мечтательность, характеризующая мыслительную деятельность мистиков, поражала даже тех исследователей, которые не поняли, чем это явление объясняется.

II. Мистицизм

Мистицизм, исследованием которого я здесь занялся, вызывается наследственной или благоприобретенной слабостью воли, неспособностью подчинять ассоциацию идей вниманию, уяснить себе туманные представления и подавлять представления, не мирящиеся с теми, на которые направлено внимание. Но есть другого рода мистицизм, причиной которого является не недостаток внимания, а неспособность мозга и нервной системы воспринимать раздражение. В здоровом организме чувственные нервы передают впечатления внешнего мира во всей их силе мозгу, и возбуждение мозговой клеточки находится в прямом отношении к силе сообщенного ей раздражения. Не то замечается в выродившемся или истощенном организме. Тут часто утрачивается эта способность раздражения. Такой мозг вообще не вырабатывает резко очерченных представлений. Его мышление всегда туманно и расплывчато. Я не стану останавливаться на особенностях, присущих такому мозгу, потому что у «выродившихся субъектов высшего порядка» такая тупость едва ли встречается, и лица, страдающие ею, в литературе и искусстве никакой роли не играют. Человеку, обладающему трудновозбуждаемым мозгом, едва ли придет в голову писать стихи или рисовать. Но с ним следует считаться, как с элементом, из которого образуется естественная и благодарная публика мистика. Кроме того, недостаточною возбуждаемостью страдают иногда нервы чувств, а это приводит к аномалиям в душевной жизни. Мы их подробно коснемся в следующей главе. Наконец, организм может страдать излишнею раздражительностью или всей нервной системы и мозга, или отдельных частей последнего. Общая чрезмерная раздражительность создает те болезненно восприимчивые натуры, которые в самых обыкновенных явлениях усматривают нечто необычайное, которые слышат «рыдания вечерней зари», содрогаются от прикосновения цветка, слышат в завывании ветра потрясающие предсказания и страшные угрозы и пр.¹ Чрезмерная раздражительность отдельных групп мозговых клеточек порождает другие явления. Деятельность этих клеточек, вызванная раздражением соседних клеточек, нервами чувств или ассоциацией идей, не находится в нормальном соответствии со степенью раздражения: она гораздо сильнее и продолжительнее его. Возбужденная группа клеточек лишь с трудом успокаивается. Она поглощает много питательных веществ и отнимает их у других частей мозга. Она работает, как механизм, приведенный в движение неумелым человеком, который не умеет остановить его. Если нормальная деятельность клеточек может быть уподоблена процессу спокойного горения, то деятельность болезненно возбужденных клеточек напоминает сильный и притом продолжительный взрыв. Вследствие данного раздражения в сознании вспыхивает представление или целый ряд представлений, понятий и мыслей, озаряющих мозг ярким заревом пожара и подавляющих все остальные представления.

Смотря по силе болезненной раздражительности отдельных частей мозга, преобладание вырабатываемых им представлений более или менее исключительно и непреодолимо. При слабой степени возникают назойливые представления, не исключающие возможности нормальной деятельности мозга, который старается устранить эти болезненные представления, как нечто ему чуждое. При более сильной степени раздражительности назойливое представление превращается в манию. Тут чрезмерно возбужденные части мозга работают с такою силою,

¹ *Gérard de Nerval. Le rêve et lavie*: «Все в природе приобретало другой вид. Растения, деревья, все существа, не исключая маленьких жучков, говорили со мною таинственными голосами, чтобы меня предостеречь и ободрить. Этот язык моих товарищей имел таинственные обороты, смысл которых я понимал. Даже неодушевленные предметы наполняли мой ум мыслями». Мы здесь имеем дело с одним из распространенных признаков сумасшествия, именно с воображаемую способностью разгадывать таинственное.

что подавляют другие представления. Наступают галлюцинации и бред, наконец, экстаз или, по определению Рибо, «острая форма стремления к единству сознания». Находясь в экстазе, человек становится совершенно нечувствителен к внешним ощущениям. Он уже не воспринимает, не составляет себе представлений, не соединяет представления в понятия, а понятия — в мысли и суждения. Одно представление или группа представлений наполняют его сознание. Эти представления чрезвычайно ясны и определены. Сознание как бы наполнено ярким солнечным светом. Следовательно, тут душевное настроение противоположно душевному настроению мистика. Человек, находящийся в экстазе, чувствует и радость, и печаль с чрезвычайною силою. Это явление наблюдается вообще при чрезмерной деятельности нервных клеток, при внезапном разложении веществ, питающих нервы. Чувство сладострастия служит примером явлений, сопровождающих чрезвычайное разложение в нервных клеточках. У нормального человека нервные центры половых органов так устроены, что они по большей части находятся в состоянии покоя и накапливают значительное количество питательных веществ, чтобы потом в короткое время их внезапно разложить. Всякий нервный центр, который работал бы так, вызвал бы чувство сладострастия, но у нормального человека нет таких центров, за исключением принадлежащих к системе половых органов. Но у психопатов отдельные болезненно возбужденные мозговые центры работают именно таким образом, и чувство наслаждения, вызываемое этого рода внезапною деятельностью, настолько сильнее чувства сладострастия, насколько мозговые центры восприимчивее центров спинного мозга. Знаменитые иступленные, например Игнатий Лойола, Магомет и другие, заслуживают полной веры, когда они утверждают, что наслаждение, испытанное ими во время экстаза, не имеет ничего общего с земными наслаждениями и почти невыносимо для обыкновенных смертных. Следовательно, они сознают и острую боль, неизбежно сопровождающую процесс разложения в чрезмерно возбужденных мозговых клеточках и наблюдаемую при всяком сильном чувстве наслаждения. Но так как чувство сладострастия является единственным, нам известным нормальным органическим ощущением, сходным с экстазом, то этим объясняется, что иступленные примешивают посредством ассоциации идей к своим представлениям эротические элементы и смотрят на экстаз как на род неземной любви, соединяющей божество с человеком.

Итак, мистицизм вызывается неспособностью человека подчинять ассоциацию идей вниманию, в то время как экстаз является последствием болезненной раздражительности определенных мозговых центров. Неспособность быть внимательным, однако, порождает кроме мистицизма еще и другие особенности в мозговой деятельности. На низшей ступени вырождения внимание совершенно отсутствует (идиотизм). Нет возбуждения или вообще внешнего средства, при помощи которого можно было бы вызвать определенные представления в мозгу идиота. При слабоумии внимание возможно, но оно поверхностно и слабо. Затем у слабоумных наблюдается неспособность удерживать автоматически возникшие представления и объединять их в мысли и мечтательность, т. е. соединение туманных неясных представлений, так что, если вдруг спросить слабоумного, о чем он думает, он не в состоянии ответить на этот вопрос. Все исследователи устанавливают, что некоторые больные этого рода часто бывают «оригинальны, блестящи, остроумны», что они и неспособны к сосредоточению внимания и к самообладанию, но проявляют сильные художественные наклонности. Все эти особенности объясняются беспорядочною ассоциацией идей.

Вспомним, как работает мозг человека, неспособного быть внимательным: он воспринимает ощущения, вызывающие то или другое представление, а вместе с ним и много других сродных ему представлений. Нормальный ум подавляет

II. Мистицизм

противоречивые представления или такие, которые не находятся в разумной связи с главным представлением; слабоумный на такую работу неспособен. Простое созвучие определяет ход его мыслей. Он слышит слово и чувствует потребность повторить его несколько раз, или оно воскрешает в его сознании другие слова, сродные ему только по созвучию, а не по смыслу, и тогда он говорит или пишет бессвязными рифмами, или, наконец, слова имеют для него отдаленный родственный смысл — тогда возникает каламбур. Многие склонны признавать эту игру слов остроумием, но при этом упускается из виду, что она не только не приближает нас к пониманию истинной связи между явлениями, а, напротив, удаляет от него и, следовательно, противоречит цели разумного мышления. Плоское остроумие никогда не содействовало открытию истины, и всякий, кто пытался вести серьезную беседу с таким слабоумным остроумцем, скоро убеждался в невозможности привести его к правильному выводу и объяснить ему причинную связь явлений. Когда соединение представлений происходит не только на основании внешних впечатлений и созвучия, но и в силу остальных законов ассоциации идей, тогда получается сопоставление слов, признаваемое «оригинальным стилем» и доставляющее его виновнику славу «блестящего» лектора или писателя. П. Солье (*«Psychologie de l'idiot et de l'imbécile»*. Paris, 1891) приводит несколько характерных примеров оригинального стиля слабоумных. Один из них говорит своему товарищу: «Ты имеешь вид ячменного сахара, поступившего в кормилицы». Другой, которого его друг рассмешил так, что он брызнул на него слюною, воскликнул: «Ты заставляешь меня плевать футляром для шляп». Нанизывание бессвязных слов вообще составляет доказательство слабоумия, хотя оно иногда поражает и смешит. Тот род остроумия, который в Париже называют «blague» или «бульварным остроумием», в глазах психолога также только признак слабоумия, хотя оно часто идет рука об руку с художественными наклонностями. Впрочем, мы это явление уже объяснили. Укажем здесь в заключение только еще на соответствие, существующее между процессом мышления и движением. Ассоциации идей соответствует одновременное автоматическое сокращение некоторых мускулов, вниманию — их координация. Подобно тому как при недостаточном внимании не может сложиться разумная мысль, так при отсутствии координации нет целесообразного движения. Идиотизму соответствует паралич, назойливому представлению и мании — непроизвольное подергивание. Остроумничанье слабоумного напоминает беспорядочные удары по воздуху, мысли и суждения нормального человека — искусное фехтование, направленное к нанесению и отражению ударов. Мистицизм производит впечатление бесцельного, бессильного, часто еле заметного дрожания старца или паралитика, а экстаз — такое же состояние мозгового центра, каким является для мускулов сильная тоническая судорога.

Прерафаэлиты

(Рескин, Россетти, Суинберн, Моррис)

Мистицизм — обыкновенное состояние человека, а вовсе не какое-нибудь особенное настроение его духа. Сильный мозг, доводящий всякое представление до полной определенности, и сильная воля, поддерживающая напряженное внимание, встречаются редко. Туманная мечтательность, прихотливый разгул воображения не требуют напряжения, и поэтому их предпочитают простому наблюдению и разумным суждениям, невысказанным без затраты труда. Таким образом, сознание наполняется бесчисленными неопределенными представлениями, а ясно люди видят по большей части только ежедневно повторяющиеся

явления, связанные с их чисто личной жизнью и непосредственными их потребностями.

Слово — это великое вспомогательное средство развития человеческого мышления — представляет собою не одно лишь благодеяние. Оно вносит в сознание большинства людей гораздо больше мрака, чем света. Оно обогащает их память звуками, но не резко очерченными образами действительности. Слово, как писаное, так и устное, действует на чувства, на зрение или слух и этим вызывает деятельность ума. Это верно. Оно всегда пробуждает представление. Ряд музыкальных звуков производит то же действие. Даже неизвестное слово, абракадабра, собственное имя, наигрываемая мелодия вызывают какую-нибудь мысль, хотя часто неопределенную, нелепую или произвольную. Слово не может дать человеку новых представлений и расширить его сознание. Оно может только воскресить уже существующие представления, и всякий работает прежде всего с тем запасом представлений, который он приобрел путем самостоятельного наблюдения явлений. Тем не менее человек не может отказаться от возбуждений, которые ему доставляет речь. Стремление понять все мировые явления непреодолимо, а возможность личных наблюдений, даже при благоприятных обстоятельствах, ограничена. То, что мы сами не имеем возможности узнать, мы хотим услышать из уст других. Слово должно заменить нам непосредственные впечатления чувств. Оно само — также чувственное впечатление, и наше сознание привыкло смешивать его с другими впечатлениями и отождествлять вызываемые им представления с теми, которые мы получаем при одновременном воздействии всех чувств, посредством разностороннего рассматривания и ощупывания, выслушивания и обнюхивания предмета. Это отождествление составляет, однако, ошибку мысли. Оно всегда ложно, если слово производит более сильное впечатление, чем воспоминание о предмете, с которым мы познакомились непосредственно. Тем не менее мы все совершаем эту ошибку мысли. Мы забываем, что речь является лишь средством общения между людьми, что оно выполняет социальную функцию, а не служит источником познания. На самом деле слово — скорее источник заблуждения, потому что фактическим знанием можно назвать не то, что человек слышал или о чем читал, но то, что он познал личным опытом и наблюдением. Поэтому только личный опыт и внимательное наблюдение могут освободить его от многих заблуждений. Но так как человеку опыт и наблюдения доступны лишь отчасти, то всякий вынужден руководствоваться в своей мыслительной деятельности и непосредственными представлениями и словами. Понятно, что здание, сооруженное из строительного материала столь неравной крепости, напоминает те готические церкви, поврежденные места которых реставрировались тупоголовыми каменщиками при помощи смазки из сажи и извести, чтобы придать им вид камня. На первый взгляд, повреждения становятся незаметными, но при ближайшем рассмотрении они выступают отчетливо.

Многие ошибочные представления о явлениях природы, большинство ложных научных гипотез и все метафизические системы объясняются тем, что люди в своих мыслях и суждениях смешивали с представлениями, возникшими из непосредственного наблюдения, и такие, которые были возбуждены словами, придавая им равное значение. Слова либо изобретались мистиками и были с самого начала не чем иным, как бредом их больного и слабого мозга, либо первоначально и выражали определенное и правильное представление, которое, однако, не было понято другими и подвергалось ложному толкованию или даже часто преднамеренному извращению.

Наследственная или благоприобретенная умственная слабость и невежество приводят к одному и тому же результату, к мистицизму. Мозг невежественного

II. Мистицизм

человека вырабатывает туманные представления, потому что они вызываются в нем не самими явлениями, а словом, и полученное таким путем раздражение недостаточно сильно, чтобы побудить мозговые клеточки к более деятельной работе. Мозг же выродившегося или истощенного субъекта вырабатывает туманные представления, потому что он вообще неспособен отвечать на раздражение энергетической деятельностью. Таким образом, невежество представляет собою искусственную умственную слабость, и, наоборот, умственная слабость составляет прирожденную органическую неспособность к знанию.

Итак, все мы мистики в какой-нибудь сфере нашего умственного кругозора. О всех явлениях, которые человек сам не наблюдал, он составляет себе туманные, шаткие представления. Тем не менее здорового человека легко отличить от заслуживающего названия мистика. Первый в состоянии выработать из своих непосредственных впечатлений ясные представления и понять истинное соотношение между ними. Напротив, второй примешивает свои туманные второстепенные представления к непосредственным впечатлениям, которые вследствие этого путаются и затемняются. Даже самый суеверный мужик имеет вполне определенные представления о своей полевой работе или выкармливании скота. Он верит, пожалуй, в колдуний, вызывающих засуху, потому что он не знает, что такое дождь; но он ни на одну минуту не станет воображать, что ангелы будут пахать за него землю. Выходя на весенние полевые работы, он ждет благословения священника, но он никогда не упустит времени посева в расчете на сверхъестественную помощь. У мистика же все представления, даже полученные путем непосредственного опыта, проникнуты чем-то непонятным; недостаток внимания делает его неспособным дать себе отчет во взаимной связи даже между самыми простыми явлениями и приводит его к тому, что он их себе объясняет туманными представлениями, наполняющими его сознание.

Нет явления в поэзии и искусстве нынешнего столетия, к которому эта характеристика мистицизма подходила бы более, чем к «движению прерафаэлитов» в Англии. Три живописца: Данте Габриэль Россетти, Холмен Хант и Миллес составили общество, которое они называли «прерафаэлитским братством». К ним примкнули живописцы Стефенс и Коллинсон и скульптор Вульнер. В следующем году они устроили в Лондоне выставку, причем на всех картинах и статуях красовались их фамилии и инициалы братства «P. R. В.». Выставка не имела никакого успеха. Истерики не успели еще внушить публике веру в художественные достоинства этих произведений и убедить ее, что их одобрение служит признаком принадлежности к аристократическим кружкам истинных ценителей прекрасного. Поэтому она отнеслась к ним как к произведениям непонятным и даже смешным. Благодушные люди хохотали до слез, а озлобленные негодовали, что их дурачат. Братство отказалось от дальнейших выставок и даже распалось; члены его уже не решались присоединять к своим фамилиям его инициалы. Оно превратилось в простой кружок художников с одинаковыми наклонностями, личный состав которого постоянно изменялся. Так, с ним сблизилась Бёрн-Джонс и Медокс Браун, которых также считают прерафаэлитами, хотя они не принадлежали к первоначальному братству. Впоследствии этим названием обозначали и некоторых поэтов, в том числе Россетти, променявшего кисть на перо, Суинберна и Уильяма Морриса.

Каковы же основные стремления этих людей? Довольно известный немецко-английский критик Гюфер следующим образом отвечает на этот вопрос: «Мне это движение представляется возрождением средневекового настроения». Но эти слова ничего не означают, потому что под средневековым настроением можно понимать все, что угодно: ссылка на средние века служит только указанием на чисто внешние стороны движения и не разъясняет нам внутренней его сущности.

Правда, прерафаэлиты проявляют некоторую склонность к подражанию средневековым образцам, но не в историческом смысле: их прельщает вообще все сказочное, выходящее из границ времени и пространства. Что в их произведениях встречаются кавалеры и рыцари, благородные девицы с маленькими коронами в золотистых волосах и пажы в беретах с пером, даже и это объясняется тем, что они, кажется, совершенно бессознательно подражали средневековым образцам.

Новые движения в литературе и искусстве не возникают внезапно и самопроизвольно. Прерафаэлизм — отпрыск немецкого и французского романтизма. Но время сделало свое дело; на романтизм повлияло, кроме того, и настроение разных народов; поэтому английский потомок имеет очень слабое сходство с немецким своим прародителем.

Немецкий романтизм был реакцией против французских энциклопедистов, безраздельно царствовавших в восемнадцатом столетии. Их критика старых заблуждений, новые их системы, объяснявшие мировую загадку, ослепили и опьянили народы. Но вскоре последовало отрезвление, потому что энциклопедисты совершили две крупные ошибки. Во-первых, они объясняли мировые явления, недостаточно ознакомившись с фактами, и, во-вторых, признавали человека существом преимущественно рассудочным. Гордясь своим строго логическим математическим мышлением, они упускали из виду, что обладают только методом выяснения истины, а не самою истиною. Логика — только аппарат, при помощи которого можно перерабатывать всякого рода материал. Когда нет материала, она в лучшем случае дает только роскошный пустоцвет. Состояние науки в восемнадцатом столетии не допускало полезного применения логического аппарата энциклопедистов. Но они этого не замечали и с недостаточными средствами смело воздвигали систему, которую выдали за точное отражение мироздания. Вскоре, однако, выяснилось, что энциклопедисты обманывают как самих себя, так и своих учеников. Были открыты факты, противоречившие их скороспелым заключениям, и оказалось, что существует много явлений, которые их система не обнимает, — словом, что установленные ими рамки слишком тесны, чтобы вместить в себя богатое содержание жизни. Вот тут-то совершена была ошибка в противоположном направлении: к философии энциклопедистов стали относиться пренебрежительно, возлагая на метод ответственность за результаты, которые он дал в руках энциклопедистов. Исходя из той мысли, что энциклопедисты вследствие недостаточного знакомства с положительными фактами толковали ложно и произвольно явления природы, новые люди пришли к выводу, что рассудочная критика — ложный метод, что логическое мышление ни к чему не приводит, что выводы энциклопедистов столь же бездоказательны, как выводы метафизиков, и к тому же неэстетичны, холодны, узки. Вслед затем новые люди страстно погрузились в глубину веры и суеверия, где, конечно, истины также открыть не удалось, но где роскошные марева восхищали глаз и обаятельные видения согревали душу.

Ложная психология энциклопедистов оказалась еще более роковою, чем их философия. Они верили, что человек в своих словах и действиях подчиняется разуму, законам логики, и не подозревали, что он часто является игрушкой своих чувств, влечений, бессознательных, неясных, внезапно прорывающихся с дикою неотразимою силою и не подчиняющихся велениям ни разума, ни даже рассудка. Обширная область органических потребностей и наследственных инстинктов, все то, что Гартман называет «бессознательным», осталось скрытым для рационалистов, и они видели только ту ничтожную часть душевной жизни, которая освещается слабым светом сознания. Художественные произведения, основанные на этой куцей психологии, должны были казаться нереальными до смешного. В них отсутствовали человеческая глупость, человеческие страсти.

Все в них сводилось к логическим формулам и математическим положениям. Чувство возмутилось против этой художественной фальши, оно отомстило за себя и начало признавать только «бессознательное», наследственные инстинкты и органические страсти; воля и разум были свергнуты с их пьедесталов, так как совершенно отрицать их существование ведь нельзя.

Мистики, восставшие против мирозерцания, основанного на одном разуме, деятели периода «бурного порыва», возмущившиеся против подчинения душевной жизни человека одному рассудку, были провозвестники романтизма, состоящего не что иное, как соединение и усиление этих двух течений. Историческое событие и настроение данной эпохи привели к тому, что они приняли форму увлечения средними веками. Вспомним, что романтизм начал нарождаться во время глубочайшего унижения Германии; молодые таланты возмущались чужеземным владычеством, и это дало всему их мирозерцанию патриотическую окраску. В средние века Германия достигла-де высшего могущества и умственного расцвета. Те века, которые ознаменовались одновременно и мировым господством Гогенштауфенов, и величием готического зодчества, не могли не прельстить умы, ненавидевшие прозаичную и унижительную современность. Возмущенные Наполеоном, они искали спасения у Фридриха Барбароссы, негодуя на Вольтера, они восхищались Вальтером фон дер Фогельвейде. Иностранные подражатели немецких романтиков не понимают, что, спасаясь от современности в средние века, они избирают себе путеводителем немецкий патриотизм.

Впрочем, только наиболее нормальные таланты оттеняли патриотическую сторону романтизма. У других он вполне явственно обнаруживает истинную свою сущность, т. е. является одной из форм вырождения. Братья Шлегели отметили программу романтизма. «Поэзия,— говорят они,— начинается там, где человек отрешается от законов холодного разума и возвращается к изящным заблуждениям фантазии, в первоначальный хаос человеческой природы... Произвол поэта не терпит над собою законов». Вот язык и настроение слабоумного человека, неспособного наблюдать и уяснять себе явления и с самодовольством, всегда присущим слабоумным, выдающего свой недуг за преимущество, свое расплывчатое, беспорядочное мышление — за единственно правильное и похвальногося тем, что нормальный человек признает заслуживающим глубокого сожаления.

Кроме беспорядочной ассоциации идей, у большинства романтиков встречается и мистицизм, естественный спутник слабоумия. Они прельщались не величием и могуществом средневековой Германии, не полнотою и изяществом тогдашней жизни, а религиозным, болезненным ее настроением. «Наше богослужение,— пишет Клейст,— не может быть названо богослужением. Оно слишком рассудочно; католическое же обращается ко всем нашим чувствам». Несомненно, темный символизм католицизма, его обрядность, роскошь церковных облачений, богослужебных предметов и художественных произведений, грохот органа возбуждают больше спутанных и неясных представлений, чем трезвый протестантизм. Обращение в католичество Шлегеля, Мюллера, Вернера, графа Штольберга — вполне последовательно; равным образом, после сказанного нами о психологии мистицизма будет вполне понятно, почему у этих романтиков набожность шла рука об руку с крайними проявлениями эротизма.

Одним поколением позже, чем в Германии, появился романтизм и во Франции. Нетрудно объяснить исторически, почему он запоздал в этой стране. Среди бурь переворота и наполеоновских войн руководящим умам французского народа некогда было опомниться. Им было не до того, чтобы проверять философию энциклопедистов, найти в ней пробелы, отвергнуть ее, ополчиться против нее. Вся их сила уходила на грубую, физическую борьбу; потребность

в душевных движениях, вызываемых поэзией и искусством, была подавлена, и ее вполне заменили гораздо более сильные ощущения эгоизма и отчаяния, порожденные громкими победами и небывалыми поражениями. Только в сопливое время, следовавшее за Ватерлоо, эстетические наклонности опять вступили в свои права, и во Франции произошло то же, что и в Германии. Молодые таланты и здесь подняли знамя возмущения против господствовавших эстетических и философских направлений. Они стремились подчинить рассудок воображению, поработить его и выставили против дисциплины и нравственности своим лозунгом: страсть. Познакомившись с немецким движением отчасти через г-жу Сталь, отчасти же через Шлегеля, который непосредственно влиял на французские литературные кружки и некоторые произведения которого уже раньше были переведены на французский язык, они примкнули к нему, может быть, почти бессознательно. Патриотические и католико-мистические элементы немецкого движения не оказали никакого влияния на умы во Франции, и только его пристрастие ко всему отдаленному, его необузданность в нравственном и умственном отношении встретили подражание.

Французский романтизм не имеет ни средневекового, ни религиозного оттенка. Когда он отрешался от действительности, то по времени уходил в эпоху Возрождения, а по пространству — в восточные и сказочные страны. Из всех драм Виктора Гюго только одна, «Бургграфы», разыгрывается в тринадцатом столетии; остальные же — «Кромвель», «Мария Тюдор», «Лукреция Борджиа», «Анджело», «Рюи Блаз», «Эрнани», «Марион Делорм», «Король забавляется» — в шестнадцатом и семнадцатом столетиях; из всех написанных им романов можно противопоставить роману «Собор Парижской богородицы», действительно разыгрывающемуся в средние века, все остальные, начиная с «Гана Исландца», разыгрывающегося на сказочном острове Тулэ, и кончая романами «Несчастные» и «1793 год», разыгрывающимися в каком-то совершенно фантастическом Париже или во время такой революции, какую себе представляют разве курители опиума. Склонность французского романтизма к эпохе Возрождения очень понятна. Это было время сильных страстей и больших преступлений, мраморных дворцов, шитых золотом платьев и опьяняющих пиров, — время, когда прекрасное господствовало над полезным и фантастическое — над разумным, когда даже злодеяние казалось прекрасным, потому что оно совершалось кинжалами из чеканной и дамасской стали, а яд подносился в кубках Бенвенуто Челлини.

Французские романтики пользовались вымыслом при изображении места действия и костюмов главным образом для того, чтобы придать хотя бы некоторую вероятность своим фантастическим, подчас просто чудовищным героям, без которых французский читатель, еще не потерпевший позора неслыханного поражения, обойтись не мог. Таким образом, мы в героях Виктора Гюго, Александра Дюма, Теофиля Готье, Альфреда Мюссе знакомимся с французским идеалом мужчины и женщины. Фаустовские размышления и гамлетовские монологи им не по нутру. Они без умолку болтают, так и сыплют блестящими остротами и каламбурами, дерутся в одиночку против десяти, любят, как Геркулес в фесийскую ночь, словом, вся их жизнь проходит в непрерывной борьбе, в порывах сладострастия, в опьянении и блеске. Это своего рода мания величия с гладиаторскими, донжуанскими и монтекристовскими представлениями, безумная растрата физических сил, веселья, золота. Герои французских романтиков, конечно, должны носить какие-нибудь особенные камзолы или испанские плащи и говорить на непонятном языке, потому что современные кудые пиджаки не могут вместить всю эту полноту мускулов, а парижский салонный разговор не допускает откровенностей людей, живущих душа нараспашку.

В Англии романтизм постигла как раз обратная участь. Французы заимствовали из немецкого романтизма главным образом, даже исключительно, его отрешенность от действительности и преобладание страсти; англичане столь же исключительно усвоили себе его католико-мистические элементы. Для них средние века имели необычайную прелесть только потому, что это было время детски слепой игры, наслаждения святой простотой и общения с небесными силами.

Торговля, промышленность, культура нигде не достигли такого процветания, как в Англии. Нигде люди не работали с таким напряжением, нигде не жили они в таких искусственных условиях, как там. Поэтому состояние вырождения и истощения, наблюдаемое ныне повсеместно во всех цивилизованных странах, должно было проявиться в Англии раньше, чем в других странах. И действительно, уже в тридцатых и сороковых годах оно приняло там широкие размеры. Но этого рода впечатлительность должна была, вследствие особенностей английского духа, неизбежно принять религиозную окраску.

Англосаксонцы по природе — племя крепкое и здоровое в физическом и умственном отношении. Поэтому в них сказывается сильная жажда знания, свойственная всякому нормальному человеку. Они всегда стремились к уяснению себе причин явлений и с страстным вниманием и благодарностью относились ко всякому, кто отвечал на их запросы. Все писатели, изучившие древнюю английскую литературу, между прочим Густав Фрейтаг и И. Тэн, передают нам известную глубокомысленную речь английского рыцаря о том, что предшествует жизни человека и что следует за нею; ее сохранил нам Беда в своем рассказе об обращении короля Эдвина в христианство. Эта речь доказывает, что уже в начале седьмого столетия у англосаксонцев проявлялась страстная потребность понять мировые явления. Эта прекрасная и благородная черта, эта любознательность сделалась силою и в то же время слабостью англичан. Она привела к равномерному развитию естественных наук и богословия. Естественные исследователи приводили в сводную систему добытые путем тяжелого наблюдения факты, а богословы — метафизические понятия. Но те и другие претендовали на объяснение сущности вещей, и народ с глубокою благодарностью внимал им, хотя богословам все-таки более, чем ученым, потому что они поучали самоувереннее и давали больше общих сведений. Склонность людей отождествлять слова с фактами и простые уверения с доказательствами дает метафизикам громадное преимущество перед представителями точного знания. Любознательность англичан породила одновременно и индуктивную философию, и спиритизм. Им обязано человечество лордом Бэконом, Гарвеем, Ньютоном, Локком, Дарвином, Дж. Ст. Миллем, но даже и Беньямом, Беркли, Мильтоном, пуританами, квакерами и всеми религиозными фанатиками, апокалиптиками и медиумами нынешнего столетия. Ни один народ не сделал так много для своих ученых и не ставил их так высоко, как англичане; но в то же время ни один не искал с такою искренностью и покорностью поучения в области метафизики. Следовательно, стремление к познанию является и главной причиной английской набожности. Наряду с этим следует принять еще во внимание и то обстоятельство, что высшие классы английского общества никогда не проявляли индифферентизма в религиозных вопросах и, в противоположность Франции, где в XVIII в. в моде было вольтеррианство, систематически возвели религиозность в отличительный признак принадлежности к избранному обществу. Историческое развитие Англии привело к двум результатам, по-видимому несовместным, к кастовому господству и личной свободе. Понятно, что сословие, имеющее в руках власть и богатство, защищает свои привилегии. При безусловной независимости английского народа к физическому принуждению оно прибегать не могло; поэтому оно всегда стремилось действовать на низшие классы духовными средствами.

Этим и объясняется религиозный характер умственного вырождения англичан. Первым результатом эпидемического вырождения и истерии было оксфордское движение тридцатых и сороковых годов. Уайземан вскружил головы всем слабоумным, Ньюмен перешел в католицизм, Пьюсей нарядил все высшее английское духовенство в римско-католическое облачение. Скоро родился и спиритизм, и замечательно, что все медиумы ведут богословские речи. Собрания «ревивалистов» семидесятых годов и нынешняя «армия спасения» являются прямым продолжением оксфордского движения, но приспособленным к понятиям низших классов. В искусстве религиозная мечтательность выродившихся и истеричных англичан выразилась прерафаэлизмом.

Точное значение этого слова уяснить себе невозможно, потому что оно изобретено мистиками и, подобно всем словам, вымышленным слабоумными и душевно расстроенными, обладает свойствами расплывчатости и неопределенности. Первые члены братства думали найти в художниках четырнадцатого и пятнадцатого столетий, в предшественниках великих гениев умбрийской и венецианской школ, умы, одинаково с ними настроенные; поэтому они взяли себе за образец их манеру писать и придумали себе название «прерафаэлитов», которое должно было им особенно нравиться, потому что частичка «пре» возбуждает представление о чем-то древнем, отдаленном, едва доступном воображению, сказочном, таинственном. Прерафаэлиты обязаны Джону Рескину этим стремлением искать художественные идеалы в седой старине.

Рескин — один из самых туманных и ложных умов нынешнего столетия, но он замечательный стилист. Писания его — дикий бред, но бред фанатика, чувствующего очень глубоко. Его настроение напоминает настроение испанских инквизиторов; он — настоящий Торквемада в эстетике. Охотнее всего он сжег бы не сочувствующих ему критиков и тупых профанов, не восторгающихся произведениями искусства. Но так как устраивать костры не в его власти, то он мечет гром и молнии и уничтожает еретиков руганью и проклятиями. В то же время он, однако, глубокий знаток истории искусства. Когда он говорит об очертаниях облаков, он указывает на шестьдесят или восемьдесят картин, рассеянных по всем музеям Европы. И заметьте, он писал в сороковых годах, когда светопись, так сильно облегчающая изучение классических произведений искусства, еще не была известна. Его знания, его ученость покорили англичан; ими объясняется влияние, которое имел Рескин на художественный вкус и эстетические воззрения англосаксонской расы. Положительный английский ум требует цифр, точных данных. Стоит их дать, и англичанин доволен: он готов согласиться с явною ерундою, если она подкреплена статистическими таблицами. Можно признать чисто английскою чертою, что Мильтон в описании ада и его обитателей столь же добросовестен и точен, как был бы землемер или естествоиспытатель. Рескин замечательно усвоил себе эту английскую особенность, соблюдающую крайнюю точность в нелепостях, измеряющую и взвешивающую привидения.

Его страстные этюды, соединенные впоследствии в одну книгу под общим заглавием «Современные художники», начали появляться в 1843 г. и совпали с началом великого католического движения. Он был тогда молодым богословом и критиковал произведение искусства с богословской точки зрения. Средневековая схоластика стремилась превратить философию в рабыню богословия; Рескин хотел то же сделать с искусством. Скульптура, живопись должны быть формою богослужения или вовсе не быть. Произведение искусства имеет значение лишь настолько, насколько в нем выражается сверхчувственная мысль; не совершенство формы, а религиозное чувство, его вдохновившее, заслуживает внимания. В подтверждение приведем собственные слова Рескина. «Мне кажется,— говорит он,— что грубая картина действует часто сильнее, чем тонко

исполненная, и что вообще картины вызывают тем меньше любопытства и почтения, чем они совершеннее в техническом отношении... Значение живописца или писателя в конце концов определяется содержанием их произведений, а не формой. Картина, содержащая в себе много благородных мыслей, как бы плохо они ни были выражены, лучше и значительнее, чем картина с менее благородными мыслями, хотя бы они были выражены прекрасно... Чем менее средства соответствуют замыслу, тем сильнее впечатление картины».

Эти основные положения Рескина вошли целиком в эстетику первых прерафаэлитов. Они чувствовали, что Рескин ясно выразил то, что их занимало. Форма безразлична; вся сила в замысле. Чем несовершеннее первая, тем глубже впечатление; религиозное настроение — единственное содержание, достойное произведения искусства. И вот прерафаэлиты начинают изучать историю искусства с этой точки зрения и находят то, чего они ищут, в картинах предшественников Рафаэля, которыми так богата Лондонская национальная картинная галерея. Все эти Фра Анжелико, Джотто, Чимабуэ, Гирландайо, Полауоло дали им те совершенные образцы, которых они искали. Эти плохо писанные или выцветшие от времени картины с их ребяческим изображениемрая и ада несомненно дышат набожностью; им легко было подражать вследствие их несовершенства, и в то же время они представляли столь сильное противоречие с тогдашним эстетическим вкусом, что вполне могли удовлетворить стремлению к парадоксальному, причудливому, составляющему, как мы видели, одну из особенностей слабоумных людей.

Теория Рескина совершенно несостоятельна. Он бессознательно или преднамеренно упускает из виду, что картина действует не столько своим содержанием, сколько именно формой. Она сперва дает чисто чувственные впечатления прекрасными деталями и гармониею красок, затем — иллюзию действительности и высшее удовольствие отгадывания мысли художника, наконец — возможность наслаждаться такими деталями или общими чертами, которых менее одаренный в художественном отношении зритель сам не мог бы уловить. Живописец, следовательно, может действовать средствами своего искусства лишь настолько, насколько он действует гармониею цветов, вызывает иллюзию действительности и раскрывает скрытые для обыкновенного глаза художественные красоты предмета. Самый сюжет является уже не чисто художественной заслугой. Тут уже проявляется умение отгадывать настроение, пользоваться наклонностями, воспоминаниями, предрассудками публики. Художественная картина, например «Мона Лиза» Леонардо, приводит в восторг всякого человека с эстетическим вкусом. Жанровая картина, не отличающаяся художественными красотою, вызывает лишь равнодушие в том, кто не интересуется сюжетом. Картина, которая, например, изображала бы победу французов над пруссаками, возбуждала бы восторг во Франции, даже если бы она была грубо намалевана, и при том же условии икона трогает католика и не возбуждает никакого сочувствия в протестанте.

Конечно, существует живопись, стремящаяся действовать не совершенством формы, а идейным своим содержанием. Эта живопись имеет особое название: это — письменность, а знаки, которыми она пользуется, называются буквами; искусство же дать выражение идее этими знаками называется не живописью, а поэзией. Уже в самом начале своего развития живопись, удовлетворяющая эстетическим потребностям, отделилась от письменности, олицетворяющей мысль, и Рескину принадлежит сомнительная заслуга уничтожения различия, установленного уже за шесть тысяч лет тому назад фиванскими грамотеями.

Но прерафаэлиты пошли еще дальше Рескина, у которого они заимствовали свои руководящие идеи. Почему слабые картины предшественников Рафаэля

производят на нас такое трогательное впечатление? Потому, что все эти Джотто и Чимабуэ были искренни. Они хотели быть ближе к природе и освободиться от стеснительных традиций византийской школы, далеко уклонившейся от истины. Они энергично боролись с плохой, чисто ремесленной манерой писания своих учителей. Зрелище человека, выбивающегося из сил, чтобы порвать связывающие его узы и отстоять свою личную свободу, чрезвычайно привлекательно. Разница между предшественниками Рафаэля и прерафаэлитами заключается именно в том, что первые отыскивали правильные способы рисования и живописи, между тем как последние силятся забыть их. Поэтому то, что приводит в восторг у первых, отталкивает у вторых. Вы имеете тут дело с контрастом между лепетом цветущего ребенка и шамканьем слабоумного старца, детскою наивностью и ребячеством. Но это возвращение к начаткам, это кокетничание с простотою, эта игра в детки словами и ужимками — явление весьма распространенное у слабоумных, и мы ее не раз еще встретим у поэтов-мистиков.

Согласно учению их теоретика Рескина, падение искусства для прерафаэлитов начинается с Рафаэля. И это очень понятно. Подражать какому-нибудь Джотто или Чимабуэ сравнительно легко. Но чтоб подражать Рафаэлю, надо самому рисовать в совершенстве, а это было не под силу первым членам братства. К тому же Рафаэль жил во время расцвета Возрождения. Заря новой мысли сияет в его жизни и его творениях. Он уже рисовал не одни религиозные, но и мифологические, и исторические картины, или, как говорят мистики, обратился к светским сюжетам. Его картины действуют не только на религиозное, но и на эстетическое чувство. Это не исключительное служение Богу и, следовательно,— как выражается Рескин, а за ним и его последователи — это служение дьяволу. Слабоумные склонны противоречить всему, что признается неопровержимым, и находить в искусстве плохим то, что другим представляется совершенным. В течение трех веков все признавали Рафаэля величайшим художником. И вот прерафаэлиты говорят: «Рафаэль знаменует собою глубочайшее падение искусства». Вот почему они присвоили себе название прерафаэлитов, намекая им именно на Рафаэля, а не на какого-либо другого великого мастера или другую эпоху в развитии искусства.

Последовательности от мистика ожидать нельзя. Рескин, с одной стороны, утверждает, что художник не имеет права по своему усмотрению изменять что-либо в природе, что это свидетельствует о «неспособности, лени или дерзости», т. е. что живописец должен передавать природу так, как он ее видит, не допуская ни малейшего изменения; но, с другой стороны, он говорит, что «каждая былинка, каждый цветок, каждое дерево имеет свой идеальный первообраз» и что к нему они и стремятся, если на них не влияет случай или болезнь,— задача же живописца заключается в том, чтобы уяснить себе и передать другим этот идеальный первообраз.

Эти два положения, очевидно, друг другу противоречат. Идеальный первообраз составляет не наблюдение, а гипотезу. Различение существенного от случайного — дело разума, а не глаза и эстетического чувства, а задача живописи заключается в изображении действительности, а не предполагаемого, конкретного, а не абстрактного. Взгляды на законы, управляющие явлениями, изменчивы, как изменчивы наши представления и господствующие научные теории. Живописец изображает не эти взгляды, а чувственные впечатления, так как задача искусства заключается в возбуждении не мыслительной деятельности, а душевных волнений.

Прерафаэлиты не поняли этого противоречия и слепо подчинились теориям Рескина. В человеке они искали идеальный первообраз, но в аксессуарах они

II. Мистицизм

ничего не изменяли. Они с величайшей точностью передавали и ландшафт, и предметы, окружающие изображаемых ими лиц. Ботаник отличает всякую травку, всякий цветок, столяр — скрепления и склейку, род дерева и т. д. Эта добросовестная отчетливость выступает у прерафаэлитов столь же резко на первом плане, как и на заднем фоне, где, по законам оптики, ее различить нельзя. Она-то и служит выражением неспособности быть внимательным. Внимание подавляет часть явлений и вызывает те, на которые распространяется наблюдение. Если живописец воображает все однообразно, то мы не можем угадать, что он, собственно, хотел сказать. Тогда его произведение напоминает нам бормотанье слабоумного. А между тем этот род живописи именно имел влияние на современное искусство. Ботанически верное изображение дерева, цветов и деревьев, геологически — правдивые скалы, горные образования и почвы, отчетливые узоры на коврах и обоях — все это заимствовано современными художниками у Рескина и прерафаэлитов.

Эти мистики воображали, что они, по примеру предшественников великого Рафаэля, пишут религиозные картины. Это был самообман. Джотто, Чимабуэ, Фра Анджелико не были мистиками, или, лучше сказать, они были мистиками по невежеству, а не вследствие слабоумия. Средневековый живописец, изображая религиозный сюжет, был убежден, что он изображает правду. Он был реалистом, рисуя сверхчувственное. Религиозное предание ему сообщалось как факт; он был проникнут сознанием буквальной его правды и передавал его так, как он передал бы всякий другой правдивый рассказ. Публика подходила к его картине в том же настроении. Для средневекового общества религиозное произведение искусства имело такое же значение, как для нас рисунки в бытописательных или естественно-исторических книгах. С этой бесхитростной верой мистическая живопись не мирилась, а живописец избегал всего туманного, таинственного. Он изображал не сновидения и настроения, а документы; он убеждал и мог убедить, потому что сам был убежден.

Совершенно не то приходится сказать о прерафаэлитах. Они изображали на своих картинах аллегории и смутные символы, не имеющие ничего общего с виденною действительностью. Я приведу лишь один пример: «Тень смерти» Ханта. На этой картине изображен молящийся Христос с распростертыми руками, а тень, падающая от него, имеет форму креста. Это — поучительный пример направления мысли у мистиков. Хант представляет себе Христа молящимся; в то же время у художника возникает представление о распятии Христа. Эту ассоциацию идей он хочет сделать видимою при помощи имеющихся у искусства средств. И вот он изображает фигуру Христа, отбрасывающую тень или предсказывающую его участь; выходит, что какая-то непонятная сила повернула эту фигуру к солнечным лучам таким образом, что на земле обрисовалась тень, изображающая роковое предзнаменование. Эта выдумка совершенно бессмысленна. Со стороны Христа было бы слишком наивно предсказывать свою возвышенную смерть таким хвастливым образом. К тому же современники не могли бы понять это знамение, пока Христос не претерпел смерти на кресте. Но в сознании Холмена Ханта возникают одновременно представление о молящемся Христе и представление о кресте, и он, не давая себе отчета в разумном их соотношении, соединяет их. Если бы предшественнику Рафаэля пришло в голову изобразить молящегося Христа, чувствующего близость своей страдальческой смерти, то он дал бы нам реальную картину молящегося Христа, а распятие изобразил бы не менее реально где-нибудь в углу картины, но никогда не стал бы соединять оба представления в один туманный, расплывчатый образ. В этом и заключается разница между религиозною живописью верующего, но нормального человека, и живописью развинченного психопата.

С течением времени прерафаэлиты отрешились от многих чудачеств. Миллес и Холмен Хант уже не манерничают намеренно плохим рисунком и простодушным подражанием Джотто. От основных мыслей своей школы они сохранили только тщательную передачу деталей и идейную живопись. Один благосклонный к ним критик, Эд. Род, замечает: «Они были сами писателями, и их живопись — писательство». Эти слова до сих пор верны, а некоторые из первых прерафаэлитов сразу прониклись этой мыслью. Они вовремя поняли, что ошиблись в выборе призвания, и перешли от живописи, т. е. писания мысли, к настоящему писательству.

Самым выдающимся из них является Данте Габриэль Россетти, сын итальянского карбонария и знатока Данте; родился Россетти, однако, в Англии. Отец окрестил его именем великого итальянского поэта, и это обстоятельство имело решающее влияние на настроение мальчика. Россетти представляет собою весьма поучительное подтверждение слов Бальзака, что имя играет важную роль в деле развития и судьбе человека. Все поэтическое творчество Россетти коренится в Данте. Его мирозерцание представляет неясный сколок с мирозерцания флорентийского поэта. Все его представления более или менее проникнуты воспоминанием о «Божественной комедии» или «Новой жизни».

Этот подражательный характер произведений Россетти выясняется при разборе одного из самых известных его стихотворений — «Блаженная девушка», в то же время в этом стихотворении чрезвычайно рельефно выступают отличительные черты работы мистического мозга. В первой строфе говорится: «Блаженная девушка прислонилась к золотым перилам неба; глаза ее были глубже глубины воды при вечернем освещении. В руке у нее были три лилии, а в волосах — семь звезд». Вся эта картина утраченной любимой девушки, взвращенной в райском убранстве на возлюбленного с неба, походящего на роскошный дворец, — не что иное, как отзвук третьей песни Дантова «Рая», где Пресвятая Дева обращается к поэту с луны. Даже детали те же, например: глубокие, тихие воды. «Лилии в руке» заимствованы из картин предшественников Рафаэля, но тут есть и тихий отзвук утреннего привета из «Чистилища». Затем, обозначая любимую девушку англо-романским словом «damozel», автор намеренно хочет затемнить ясно очерченный образ, возникающий у нас при слове «девушка». Название «damozel» вызывает в воображении английского читателя неопределенное представление о стройной благородной девушке, гордых норманнских рыцарях, о чем-то отдаленном, отжившем, полузабытом, переносит его в таинственную глубь средних веков и вызывает представление о волшебном образе баллады. Одно это слово уже воскрешает в душе читателя смутное настроение, сохранившееся в ней от знакомства со всеми поэтами и писателями романтической школы. В руку этой «damozel» Россетти влагает три лилии, а голову ее он украшает семью звездами. Числа эти не случайны: они издавна считаются таинственными и священными. «Три» и «семь» указывают читателю на нечто неведомое и значительное.

Однако, указывая на средства, которыми Россетти пользуется, чтобы выразить свое душевное настроение и передать его читателю, мне не хотелось бы вызывать нарекание, будто я осуждаю лирику и поэзию вообще и вижу в ней одно мистическое слабоумие. Правда, что все поэты склонны употреблять слово, которое, заключая в себе определенные представления, вместе с тем уже само по себе возбуждает известное настроение. Но творчество нормального поэта коренным образом отличается от творчества болезненно настроенного мистика. Неопределенное слово, употребляемое первым, имеет разумный смысл, вызывает во всяком нормальном человеке волнение, и это волнение касается основного сюжета стихотворения. Образцом может служить известное стихотворение

II. Мистицизм

Фета¹ «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...». Тут с каждым словом связано определенное представление, и каждое из них возбуждает в читателе те чувства, которые волнуют автора. Когда же Россетти вплетает в свое стихотворение мистические числа «три» и «семь», то они сами по себе ничего не означают, не вызывают в нормальном читателе никакого волнения, и даже истеричные, увлекающиеся черной магией, если и почувствуют волнение, то оно вовсе не будет касаться основного предмета стихотворения, т. е. появления умершей возлюбленной.

Но вернемся к разбору стихотворения Россетти. Девушке кажется, что она славословит Бога всего один день; но для осиротелых день этот был десятью годами, а для одного из них он был «десятилетием годов» (*ten years of years*). Это — чисто мистическое времяисчисление. Оно ничего не означает. Может быть, Россетти представляет себе высшую единицу, к которой отдельный год относится так, как день к году. Следовательно, 365 лет составляют год высшего порядка. В таком случае «год годов» равнялся бы 365 годам. Но Россетти не поясняет своей мысли.

«Она стояла у обводной стены Божьего дома, сооруженной Богом над бесконечною глубиною, составляющей не что иное, как начало пространства,— стояла так высоко, что, глядя оттуда, она еле отличала солнце. Дом находился на небе по ту сторону воли эфира, образующего мост. Под ним время, сменяющиеся день и ночь волнуют пустоту пламенем и мраком до той глубины, где земля летит, словно причудливая моль. Вокруг нее говорили влюбленные, только что опять соединившиеся, повинувся призывам бессмертной любви и обмениваясь в экстазе своими новыми именами. И мимо нее пролетали, словно тонкие огни, поднимающиеся к Богу души... С небесной тверди она видела, как пульс времени дико бьется среди всех миров».

Я предоставляю читателю воспроизвести в своем воображении все детали этого описания и соединить их в одну общую картину. Если после добросовестных усилий ему это не удастся, то он может себе спокойно сказать, что виноват не он, а автор.

«*Damozel*» начинает говорить. Она желает видеть возлюбленного около себя. Он ведь придет. «Когда он на голову возложит лучистый венец и облечется в белое одеяние, я его возьму за руку и пойду с ним к глубокому кладезю света. Мы спустимся с ним, словно к реке, и там, пред лицом Господа, выкупаемся вместе».

Заметим, как здесь, в этом потоке бессмысленных выражений, ясно выделяется представление о совместном купанье. Чувственность никогда не отсутствует у мистиков.

«Затем мы отыщем рощи, где пребывает Пресвятая Дева с ее пятью фрейлинами, имена которых составляют пять сладостных симфоний: Цецилия, Гертруда, Магдалина, Маргарита и Розалия».

Это перечисление пяти женских имен наполняет два стиха. Такого рода стихи часто встречаются у мистиков. Тут слово перестает быть символом определенного понятия или представления и превращается в простой звук, который должен путем ассоциации идей вызвать разные приятные эмоции. В данном стихотворении женские имена вызывают представление о красивых молодых девушках, а имя Розалии, кроме того, о розах и лилиях.

«Блаженная девушка» подробно рисует себе картину соединения с возлюбленным, и затем автор говорит: «Она положила руки на золотые перила, закрыла лицо руками и заплакала. Я слышал ее слезы».

¹ Нордау приводит однородное стихотворение Уланда.— *Примеч. пер.*

Вырождение

Слезы эти непонятны. «Блаженная девушка» после смерти живет в золотом дворце перед лицом Господа и Святой Девы. Что же ее печалит? Отсутствие возлюбленного? Десять лет для нее все равно что один день. Если ее возлюбленному суждено дожить даже до очень преклонного возраста, то ей придется ждать всего пять или шесть дней до свидания, а затем — до вечного блаженства вместе с ним. К чему же ей печалиться и проливать слезы? Но дело в том, что у Россетти все представления: вечное блаженство, бессмертие, уничтожение личности, вечная разлука и т. д. спутаны; даже в деталях он себе противоречит. Так, умершие появляются в белых одеяниях, с лучистым венцом на голове, гуляют попарно и называют друг друга ласкательными именами, и в то же время они представляются поэту в виде «тонких огней», проносящихся мимо «блаженной девушки». В «Божественной комедии», от смутного влияния которой Россетти не может отрешиться, мы ничего подобного не находим. Но Данте, как и предшественники Рафаэля, были мистиками по недостатку знаний, а не по слабоумию. Материал, который они обрабатывали, т. е. факты, могли быть ложны, но самая работа над ними была последовательна и уверенна. Все их представления ясны, приведены в стройную связь, не противоречат друг другу. Дантовский ад, чистилище, рай построены на науке того времени, черпавшей свое миросозерцание исключительно в догматическом богословии. Данте был знаком с системой Фомы Аквинского и проникся ею. Первым читателям «Ада» знаменитое стихотворение представлялось не менее убедительным и фактически обоснованным, чем нынешней публике — «Естественная история мироздания» Геккеля. Будущие поколения, вероятно, признают наши представления об этом, эфире и его колебаниях, поэтическим вымыслом, подобно тому как мы сами признаем таким вымыслом средневековые представления об участии, ожидающей умерших. Но тем не менее никто не имеет права называть Гельмгольца или Уильяма Томсона мистиками на том основании, что они в своих работах основываются на гипотезах, еще не вполне проверенных. Точно так же Данте нельзя назвать таким мистиком, каким является Россетти, руководствующийся не научными данными своего времени, а зачатками туманных и противоречивых представлений. Данте глубоко наблюдает действительность и переносит ее даже в свой «Ад»; Россетти не в состоянии понять или видеть действительность, потому что не умеет быть внимательным, и, сознавая свой недостаток, он, как водится, убеждает себя, что не хочет того, чего, в сущности, не может. «Какое мне дело,— сказал однажды Россетти,— вертится ли Земля вокруг Солнца или Солнце вокруг Земли». В самом деле, какое до этого дело автору «Блаженной девушки»?

В других стихотворениях Россетти вы постоянно наталкиваетесь на ту же смесь сверхчувственного и сладостных порывов, на те же туманные мысли, на то же бессмысленное сочетание противоречивых представлений. Входить в их разбор было бы излишне, но мы должны остановиться на некоторых особенностях, как необыкновенно характерных для мозговой деятельности этих слабоумных поэтов.

Прежде всего, мы должны отметить их пристрастие к постоянно возвращающейся рифме, которая, вообще говоря, является хорошим художественным приемом для выражения преобладающего душевного настроения поэта; но у Россетти этого рода рифма не имеет ничего общего с выраженным в стихотворении душевным настроением, а носит характер назойливого представления. Так, например, в стихотворении «Trois town» поэт нам рассказывает, как Елена, задолго до похищения ее Парисом, молилась в Спарте в храме Венеры и, опьяненная роскошью собственного тела, умоляла богиню любви поднести ее в виде дара возлюбленному мужчине, кем бы он ни был. Я только мимоходом отмечаю пошлость основной идеи. Первая строфа гласит: «Рожденная небом Елена,

II. Мистицизм

спартанская царица,— о город Троя! — имела две груди, блесевшие, как небо, солнце и луну сердечного вожделения; между ними лежала вся роскошь любви. О, Троя пала. Величественная Троя охвачена пламенем.— Елена опустилась на колени пред алтарем Венеры — о город Троя! — и промолвила: «Дай мне малый дар, малый дар для сердечного вожделения. Внемли моим словам и дай мне знамение».— О, Троя пала. Величественная Троя охвачена пламенем».

Так в четырнадцати строфах после первого стиха следуют слова: «О город Троя»; третий стих кончается словами: «Сердечного вожделения», а за четвертым следуют слова: «О, Троя пала. Величественная Троя охвачена пламенем». Ясно, чего, собственно, хочет Россетти. Тут мы наблюдаем тот же процесс мышления, какой проявляется у Ханта на картине «Тень смерти». Как сам поэт при мысли об Елене в Спарте путем ассоциации идей переходит к представлению о позднейшей судьбе Трои, так и читатель при виде опьяняющей красоты молодой царицы тотчас же должен представить себе и отдаленные трагические последствия ее любовных стремлений. Но автор даже не пытается разумно связать эти две группы представлений, а только то и дело повторяет однообразным тоном, словно заупокойную молитву, таинственные воззвания к Трое. Солье указывает на эту особенность, встречающуюся у слабоумных. «Идиоты,— говорит он,— вставляют в речь слова, не имеющие никакой связи с предметом, о котором они говорят». И далее: «У идиотов беспрестанное повторение одного и того же слова (le gabâchage) становится своего рода тиком».

В другом знаменитом стихотворении, «Eden bower» («Райская беседка»), в котором говорится о преадамитке Лилит, ее возлюбленном змие и его мести Адаму, в 49 строфах после каждого первого стиха повторяются слова: «Eden bower's in flower» и «And o the bower and the hour». Между этими бессмысленными словами «райская беседка в цвету» и «о беседка и час» и строфой, ими прерываемой, нет даже самой отдаленной связи. Это — простое созвучие, представляющее собою разительный пример эхолалии.

Отмеченная нами способность речи слабоумных и помешанных встречается у Россетти очень часто. Многие из его стихотворений — не что иное, как ряд чисто внешним образом нанизанных слов, и эта болтовня тем не менее представляется мистически настроенным читателям чем-то глубокомысленным. Приведу здесь один пример. Во второй строфе стихотворения «The song of the bower» говорится: «Когда мое сердце летит к беседке, что оно там находит, о чем снова вспоминает? Оно там никнет, как побитый ливнем цветок, истерзанный, потемневший. Увы! Но что за шатер еще раскинут над ним, что за воды отражают еще его разорванные лепестки? Это — тень твоей души обвивает его, чтобы выразить ему свою любовь; а там, в ее глубине, слезы служат ему зеркалом».

Своеобразие подобного сочетания слов заключается в том, что каждое из них вызывает душевное волнение (например, слова «сердце», «беседка», «цветок», «любить», «слезы» и т. д.) и что они следуют друг за другом в приятных для уха рифмах. Следовательно, они возбуждают в восприимчивом, но невнимательном читателе общую эмоцию наподобие нескольких аккордов в минорном тоне: читатель думает, что он понимает стихи, а между тем он предается собственному чувству, смотря по степени своего образования и по своим воспоминаниям.

Кроме Россетти к прерафаэлитам причисляют еще Суинберна и Морриса. Но их сходство с главою школы лишь отдаленное. Суинберн — «выродившийся субъект высшего порядка» Маньяна, а Россетти должен быть причислен к «слабоумным» Солье. Первый не так впечатлителен, но зато в умственном отношении гораздо выше Россетти. Его мысли ложны и часто походят на бред, но иногда они ясны и связны. Он мистик, но его мистицизм направлен не столько на религиозные сюжеты, сколько на преступность и порочность.

Он первый представитель «диаволизма» в английской поэзии, и это объясняется тем, что он подчинился влиянию не только Россетти, но, главным образом, Бодлера. Как все психопаты, он очень легко подчиняется внушению, и поэтому он подражал сознательно или бессознательно всем сколько-нибудь выдающимся поэтам, которых он читал. Знакомясь с его стихотворениями, вы шаг за шагом можете проследить, как на него последовательно влияли Россетти, Бодлер, Готье и Виктор Гюго.

Сперва он пишет стихотворения совершенно в духе Россетти, ударяясь в средние века и прибегая к наивным выражениям, как истый прерафаэлит; затем он уже пишет в духе Бодлера, изображает из себя демона, произносит страшные проклятия: «О стыдливости я спрошу — что она; о добродетели я скажу — не нужна она нам; о грехе — мы его поцелуем, потому что он — не грех». В другом стихотворении он обращается к своей возлюбленной со словами: «О, если б я мог решиться сокрушить тебя моею любовью до полного уничтожения и умереть, — умереть, видя твои страдания, а сам наслаждаясь, и соединившись с твоею кровью, претвориться в тебе».

Но остановимся подробнее на одном из его стихотворений, которое содержит в себе зародыш позднейшего символизма и представляет поучительный пример этой формы мистицизма. Стихотворение это озаглавлено «Дочь короля». Это — род баллады, рассказывающей нам в четырнадцати строфах волшебную историю о десяти королевнах, из которых одна во вред своим сестрам пользуется особенным расположением отца, всегда роскошно одета, живет всласть и любима красивым принцем. Но она несчастна и даже призывает смерть. Первый и третий стих каждой строфы содержит рассказ, а во втором говорится о каком-то сказочном мельничном ручье. Откуда взялся этот ручей — неизвестно, но он отражает в себе символически все перипетии рассказа. Четвертый стих составляет однообразное восклицание, также относящееся к ходу рассказа. «Нас было десять девушек в зеленой ржи — так начинается стихотворение, — маленькие красные листья в мельничной воде. Более красивых девушек никогда не родилось; золотые яблоки — для королевской дочери. Нас было десять девушек у журчащего ключа — маленькие белые птички в мельничной воде. Более сладостных невест никогда не было; красные кольца — для королевской дочери». В следующих строфах восхваляются достоинства каждой из десяти королевен, а символические промежуточные стихи гласят: «Пшеничные зерна в мельничной воде — черный и белый хлеб — для королевской дочери. Красивые зеленые растения в мельничной воде — белое и красное вино для королевской дочери. Красивый тонкий тростник в мельничной воде — сотовый мед для королевской дочери. Засохшие листья в мельничной воде — золотые перчатки для королевской дочери. Упавшие плоды в мельничной воде — золотые рукава для королевской дочери». Наконец, появляется принц, избирает себе одну из королевен и отвергает остальных. Символические стихи указывают на блестящую судьбу избранной и горькую долю отвергнутых. «Слабый ветерок в мельничной воде — красная корона для королевской дочери. Редкий дождь в мельничной воде — соломенное ложе для остальных, золотая кровать для королевской дочери. Дождь мутит мельничную воду — гребешок из желтых раковин для остальных, золотой гребешок для королевской дочери. Ветер и град проносятся над мельничной водой — пояса из травы для всех остальных, нарядный пояс для королевской дочери. Снежинки сыплются в мельничную воду — десять поцелуев для всех остальных, сто раз больше для королевской дочери». Королевская дочь, следовательно, очень счастлива и возбуждает зависть в своих сестрах. Но это только так кажется: картина внезапно изменяется. «Сломанные челны в мельничной воде — золотые подарки для всех остальных, тяжелое горе для королевской

II. Мистицизм

дочери. Выройте могилу для моего красивого тела. Проливной дождь льет в мельничную воду — и положите моих братьев возле меня. Адские муки для королевской дочери». Причину этой перемены поэт умышленно проходит молчанием. Может быть, он хочет дать понять, что принц — брат королевы и что избранная погибает вследствие этого кровосмешения. Это напоминало бы демоническую музу Суинберна. Но нас в данном случае интересует не эта сторона вопроса, а символизм поэта.

Психологически совершенно верно устанавливать связь между внешним миром и разными душевными настроениями, видеть в первом отражение вторых. Когда внешний мир имеет определенный вид, то он вызывает в нас соответственное настроение, и наоборот, когда нами овладевает определенное настроение, то мы замечаем во внешнем мире только то, что гармонирует с нашим настроением, поддерживает, усиливает его, и не замечаем всего остального. Темное ущелье с нависшими над ним мрачными тучами всегда настраивает нас на печальный лад. С другой стороны, когда мы сами почему-либо уже грустно настроены, мы везде видим только печальные картины: на улицах большого города — голодных, худых детей в лохмотьях, замученную извозчицью клячу, слепого нищего; в лесу — засохшую, сгнившую листву, ядовитые грибы, слизняков и т. д. Когда мы веселы, мы замечаем совершенно другое: на улице — свадебный поезд, краснощекую, смазливую девушку, разноцветные афиши, смешного толстяка со шляпою на затылке; в лесу — порхающих птичек, красивых бабочек, пестрые цветки и т. д. Поэты с полным правом пользуются обеими формами соответствия между внешним миром и нашим настроением.

Но символизм Суинберна совершенно иного рода. У него внешний мир не отражает данного настроения, а рассказывает нам целую историю; природа изменяет свой вид, смотря по событиям; она, словно хор в классических трагедиях, поясняет все происходящее на сцене. Здесь природа уже не белая стена, на которой отражаются пестрые картины нашей душевной жизни; она у Суинберна — живое, мыслящее существо, следящее вместе с поэтом за перипетиями греховной драмы и выражающее вместе с ним удовольствие, восторг, печаль — смотря по обстоятельствам, т. е. по ходу рассказа. Это — бред, соответствующий в поэзии галлюцинациям душевнобольных. Как у Суинберна по ручью несутся «маленькие красные листья» и даже «маленькие белые птички», когда все идет хорошо, и, наоборот, «разбитые челны» или же его хлещет снег и град, когда дела принимают дурной оборот, — так у Золя, в его «Кабачке», из сточной трубы красильной течет в хорошие дни розовая и золотисто-желтая вода, а когда судьба Жервезы и Лантье ухудшается — мутная и даже черная, а у Ибсена, в его «Привидениях», разверзаются хляби небесные, когда г-жу Алвинг и ее сына постигает горе, и солнце весело сверкает, когда начинается катастрофа. Ибсен заходит, впрочем, дальше других: у него природа не только принимает деятельное участие в событиях, но подчас даже прямо над ними издевается.

У Морриса ум сравнительно нормальнее, чем у Россетти и Суинберна. Неуравновешенность проявляется у него не в мистицизме, а в недостатке оригинальности, в чрезмерной подражательности. Манерничанье его состоит в пристрастии к средним векам. Он сам называет себя учеником Чосера. Кроме того, он выписывает целые строфы у Данте, например из пятой песни «Ада». Так, он поет в одной из своих поэм: «В этот прекрасный сад, гуляя, пришел Ланчелот; это верно; поцелуй, которым мы обменялись при встрече в этот день! О, я решаюсь говорить о блаженстве этого воспоминания». Моррис убеждает себя, что он — трубадур XIII или XIV века, и старается говорить и смотреть на все так, как будто он в самом деле современник Чосера. Кроме этого поэтического чревоущательства, этих усилий изменять голос так, как будто он слышится

издалека, у Морриса мало психопатического, хотя он иногда и проявляет слишком большую склонность к звукоподражанию, повторяет в трех стихах пять раз одно и то же слово. За последнее время он, благодаря своей впечатлительности, сделался сторонником гуманного социализма, сотканного главным образом из сострадания и любви к ближнему и производящего довольно странное впечатление в форме искусственного языка старых баллад.

Прерафаэлиты имели значительное влияние на поэтов, народившихся в течение последних двадцати лет. Выродившиеся и истеричные субъекты воспевали «блаженных дев», подражая Россетти, восхваляли противоестественные пороки, преступления, ад и черта, подражая Суинберну, и силились говорить на языке бардов, подражая Моррису. Если в настоящее время не вся английская поэзия заразилась декадентством, то только благодаря той счастливой случайности, что одновременно с прерафаэлитами жил и действовал такой здоровый поэт, как Теннисон. Официальные почести, выпавшие на его долю, беспримерный его успех у читателей доставили ему подражателей, по крайней мере среди некоторых второстепенных поэтов; вот почему наряду с хором мистиков раздаются и голоса, вторящие поэту-лауреату.

В дальнейшем своем развитии прерафаэлизм породил в Англии «эстетиков», во Франции — «символистов». Эти два течения будут нами подробнее рассмотрены в следующих главах.

Символисты

(Верлен, Малларме, Мореас)

Школа французских символистов возникла совершенно так же, как и школа прерафаэлитов. Собралось несколько молодых людей, с тем чтобы создать новую школу с особенным названием. Но на самом деле оказалось, что, несмотря на туманную болтовню и разные попытки обморочения людей, эта школа не имела ни общих эстетических законов, ни ясной художественной цели, а стремилась, конечно втайне, лишь к тому, чтобы наделать шума, обратить на себя разными странностями внимание и этим путем доставить себе славу, наслаждение и удовлетворить своему честолюбию, которым были преисполнены эти развращаемые завистью авантюристы.

В начале восьмидесятых годов в одной из кофеен Латинского квартала, расположенной на набережной Сен-Мишель, ежедневно вечером собиралась группа людей приблизительно одного возраста. Засиживаясь здесь до поздней ночи или до утра, они курили, пили, остряли насчет признанных и зашибавших деньги писателей и хвастались собственным изумительным, хотя и никому не ведомым талантом. Ораторствовали главным образом: Эмиль Гудо, болтун, известный только несколькими вздорными шутовскими стихотворениями, Морис Роллина, автор «Неврозов», и Эдмон Гарокур, ныне стоящий во главе французских мистиков. Называли они себя «гидропатами», совершенно бессмысленным названием, состоявшим, очевидно, из двух слов: «гидротерапия» и «невропаты». При своей туманности, характеризующей обыкновенно вымыслы слабоумных, оно могло только означать людей не совсем здоровых и нуждающихся в лечении. Во всяком случае избранное ими самими название указывает на смутное признание нервного расстройства. У «гидропатов» был свой недельный листок «Lutèce», который, однако, просуществовал очень недолго.

Около 1884 г. маленькое общество рассталось со своим кабачком и перенесло свои собрания в кафе «François I» на бульвар Сен-Мишель. Это заведение приобрело вскоре громкую известность. Это была колыбель символизма. Оно до

сих пор служит для некоторых честолюбивых юношей, не одаренных никаким талантом, храмом, где они присоединяются к символической школе в расчете добиться успеха через нее. Это, кроме того, своего рода Кааба, к которой стекаются слабоумные иностранцы, слыхавшие о новом литературном течении и желающие быть посвященными в его таинства. Но «гидропаты» не все перешли на бульвар Сен-Мишель. Место ушедших заняли новые члены: Жан Мореас, Лоран Тайяд, Шарль Морис и др. Они отказались от прежнего своего названия и в течение некоторого времени были известны под названием «декадентов». Оно придумано было для них в насмешку одним критиком, но, подобно нидерландским «гёзам» (нищим), смело и гордо принявшим это собственно унизительное название, и бывшие «гидропаты» стали называть себя «декадентами», бросая этим вызов критикам. Однако им скоро надоело их название, и Мореас придумал для них новое название — «символисты», под которым они стали известны, между тем как небольшая группа, отложившаяся от них, сохранила за собою название декадентов. Символисты представляют собою замечательный пример той склонности психопатов составлять кучки, о которой мы выше упомянули. В то же время они обладают всеми другими свойствами, характеризующими выродившихся и слабоумных субъектов: безграничным тщеславием и чрезмерно высоким мнением о себе, сильною восприимчивостью, неясностью и бессвязностью мысли, болтливостью (в психиатрии: логорея), полною неспособностью к серьезному, усидчивому труду. Некоторые из них окончили курс в средних учебных заведениях, другие же не получили и среднего образования. Все они были люди глубоко невежественные, и так как по слабости характера и по недостатку внимания не были способны к систематическому труду, то в силу известного психологического закона уверили самих себя, что презируют всякое положительное знание и считают занятием, достойным человека, только мечтание и отгадывание, т. е. «интуицию». Некоторые из них, как, например, Мореас и Поэта, ставший впоследствии «магом», читали все без разбора, что только им попадалось под руки у соседнего букиниста, и плодами такого чтения они угощали своих товарищей в напыщенных и таинственных речах. Служители воображали, что они занимаются серьезным делом, но в сущности они приобретали только беспорядочные, поверхностные знания, которые потом выгружали в статьях и брошюрах, представляющих для нормального читателя поистине комическое столпотворение имен Шопенгауэра, Дарвина, Тэна, Ренана, Шелли, Гёте, выхваченных обрывков мыслей, непонятых и дерзко искаженных положений, словом, каких-то загадочных отбросов, какой-то смеси непереваренного чужого добра. Это невежество символистов, эта ребяческая похвальба мнимым образованием откровенно признается одним из них. «С философскими и религиозными вопросами,— говорит Шарль Морис (*La littérature de tout-à-l'heure*),— не многие из этих молодых людей сколько-нибудь знакомы. Но они охотно запоминают разные богословские термины, эффектные словечки, как, например: «дароносица», «ковчег» и пр., и щеголяют ими; другие любят употреблять разные замысловатые выражения из Спенсера, Милля, Шопенгауэра, Конта, Дарвина. Очень редко между ними встречаются люди, которые знают то, о чем говорят, а не имеют в виду только блеснуть или пустить пыль в глаза своим способом выражения, не отличающимся ничем особенным, разве только тщеславием слогов». (За бессмыслицу этого последнего оборота ответствен, понятно, не я, а Шарль Морис.)

Посетители кофейни «François I» собирались там в час пополудни, оставались до вечера, затем расходились и после ужина опять собирались и покидали свою главную квартиру уже далеко за полночь. Понятно, что ни у кого из символистов не было определенных занятий. Неспособные к систематическому

труду, психопаты этого рода не в состоянии исполнять и какие-либо общественные обязанности. Когда таким органическим недостатком страдает простолюдин, из него выходит бродяга или проститутка; а человек, принадлежащий к высшим классам, принимается юродствовать в литературе и искусствах.

Конечно, завсегдатаи кабачков не сознают, что они — умственные калеки. Они скрашивают свою неспособность к умственной дисциплине и выдержанному труду разными громкими или ласкательными названиями. Они толкуют о «художественном темпераменте», «свободной гениальности», «борьбе с мелкими будничными стремлениями». Они издеваются над тупоголовым буржуа, исполняющим, точно автомат, свою ежедневную работу, и презирают людей, требующих, чтобы всякий имел определенное дело, и относящихся с недоверием к «свободным художествам». Они прославляют странствующих рыцарей с их песнями и беззаботною борьбою и выставляют своим идеалом друга солнца, который умывается утреннею росой, спит под цветами и одевается у портного, изготовляющего одежду полевым лилиям. «Chanson des gueux» Ришпена служит во французской литературе лучшим выражением этого мирозерцания, а в немецкой — отчасти некоторые произведения Баумбаха. По-видимому, и «Пегас в ярме» Шиллера поет в ту же дудку, но это только так кажется, потому что великий немецкий поэт вступается не за бесшабашного лентяя, а за силу, сознающую, что она может сделать больше, чем какой-нибудь будочник или ночной сторож.

Тунеядствующий «свободный художник», несмотря на свое слабоумие и влюбленность в самого себя, понимает, однако, что его образ мыслей и жизнь противоречат законам, на которых зиждется общественный строй и цивилизация. Поэтому он чувствует потребность оправдать себя в собственных глазах и приписывает своим бесплодным грезам и болтовне большое значение, признает их равноценными самой серьезной деятельности. «Вот видите ли,— говорит Малларме,— мир создан для того, чтобы привести нас в конце концов к хорошей книге». Морис горько жалуется, что поэт «обязан прервать свой стих для исполнения обязанностей по общей воинской повинности». Уличная суетня,— продолжает он,— скрип колес правительственного механизма, газета, выборы, перемены министерств никогда не вызывали такого страшного шума, как теперь; крикливое всемогущество торговли подавило в сознании народной массы стремление к прекрасному, а промышленность отняла у нее досуг, оставленный политикой. В самом деле, что торговля, промышленность и политика в сравнении с «прерванным стихом»?..

Болтовня символистов, однако, не вполне рассеялась, как дым их папирос или трубок. Она была увековечена в «Revue indépendante», «Revue contemporaine» и других эфемерных листках, служивших органами завсегдатаев «François I». Эти листки и книги первоначально читались только в упомянутом кабачке. Впоследствии хроникеры бульварных газет начали издеваться над ними за отсутствием другого подходящего материала. Но это только и нужно было символистам; для них было важно, чтоб о них вообще заговорили. Они оседали своих коней и доказали, что они — превосходные наездники. Не довольствуясь достигнутым успехом, они начали втираться в редакции больших газет, и, когда им удавалось просунуть в дверь только один палец, они вмиг оказывались в редакционной комнате, занимали в ней место и обращали членов редакции в свою веру. Все способствовало их успеху: скептицизм и равнодушие прожженных парижских редакторов, неспособных отнестись серьезно к статье и знающих только один лозунг — шуметь, возбуждать любопытство, предупреждать других сообщением какого-нибудь умопомрачительного известия; тупоумие публики, верящей во все, что ей преподносит газета с серьезным видом; трусость и угодливость критики,

натолкнувшейся на сомкнутую многочисленную группу решительных молодых людей, испугавшейся их угроз и кулаков и не осмеливавшейся вступить с ними в борьбу; низменная пронырливость авантюристов, надеявшихся устроить свои делишки, спекулируя на повышении акций символистов. Таким образом, нравственная и умственная несостоятельность редакторов, критиков, многих писателей и читающей публики соединились, чтобы доставить известность завсегдашней «François I», отчасти даже сделать их знаменитыми и вызвать во многих тупицах Старого и Нового Света убеждение, что символисты господствуют над всею литературою и что в символизме надо искать зародыши ее будущности. Эта победа символистов означает торжество кучки над отдельным писателем; она доказывает превосходство атаки над защитой и полный успех взаимных восхвалений даже при совершенной бездарности.

Несмотря на все различие произведений символистов, в них есть две общие черты: во-первых, они так темны, что их подчас даже и понять нельзя, а во-вторых, они проникнуты набожностью. После всего нами сказанного о мистицизме туманность произведений символистов никого не поразит. Но о второй черте мы должны сказать несколько слов, потому что она проявляется теперь очень резко.

Когда за последние годы то и дело стали появляться новые мистерии, легенды, кантаты и т. д., а начинающие писатели начали посвящать свои стихотворения, романы, статьи вопросам религиозным, заинтересованные в деле реакционеры затянули победный гимн о возвращении образованного общества к средневековому мраку. «Взгляните! — восклицали они. — Молодежь, эта надежда, этот залог лучшей будущности французского народа, отрекается от науки; просвещение обанкротилось, сердцами опять овладевает святая католическая церковь, которая снова выступает учительницею, руководительницею и утешительницею цивилизованного человечества». Символистов намеренно называют «неокатоликами», и некоторые критики указывают на их появление и на их успехи как на непреложное доказательство полного поражения свободной мысли. «Куда мы ни посмотрим, — пишет Эдуард Род, — везде мы натолкнемся на реакцию». И он продолжает: «Я верю в реакцию, верю во все ее виды. Остается только неизвестным, как далеко она пойдет».

Торжествующие провозвестники надвигающейся реакции стараются выяснить причину этого явления. Они с поразительным единодушием находят ее в следующем: образованные и лучшие люди отрекаются от науки, потому что она их обманула, не сдержала своего слова. «Люди нашего столетия, — говорит Мельхиор де Вогюэ, — уверовали в собственные силы по понятным причинам... Им раскрылся разумный механизм мироздания... Все сверхчувственное было устранено... Да и к чему было останавливаться на нем, когда естествоиспытатель и физиолог могли все объяснить и в природе, и в человеке?.. XVIII столетие осыатило поклонение разуму, и человечество на некоторое время поверило ему. Но потом наступило разочарование, правильно повторявшееся разрушение всего, что человек построил на бесплодном своем разуме. Он должен был сознаться, что... за границами приобретенных знаний снова зияет темная пропасть незнания и наполняет нашу душу тревогою».

Шарль Морис, теоретик и философ символистов, почти на каждой странице своей книги «La littérature de tout-à-l'heure» обвиняет науку в великих преступлениях. «Нельзя не скорбеть о том, — говорит он на своем апокалипсическом языке, — что ученые, популяризируя науку, довели ее до разложения. Они не поняли, что доверить принципы дюжинным умам — значит подвергнуть их некомпетентным толкованиям, ошибочным разъяснениям, ложным предположениям. Ибо слово, написанное в книгах, является мертвою буквою, и сами книги

Вырождение

могут погибнуть; но течение, ими вызванное, дуновение, от них исходящее, переживает их. И что же делать, когда они вызвали бурю и спустили мрак с цепи. (?) Между тем это и является самым наглядным последствием всей этой популяризации... Это естественный плод столетия анализа; оно было хорошою школою для ума, но в окончательном выводе вызвало только утомление, отвращение и заставило нас усомниться в силе разума... Наука вычеркнула слова: человечность, радость, истина, красота... Ныне тайна науки, свершившей кражу со взломом и похитившей все, не только берет награбленное назад, но и отдаст, вероятно, многое из принадлежащего собственно ей. Протест против дерзкого и крайне прискорбного отрицания науки... приводит к возрождению в поэзии католицизма».

У немецкого графомана, автора книги «Rembrandt als Erzieher» («Рембрандт как воспитатель»), мы находим приблизительно ту же болтовню. «Интерес к науке, и в особенности к столь популярным в прежнее время естественным наукам, ослабевает за последнее время в самых широких кругах немецкого общества... Чувствуется пресыщение от индукции, все жаждут синтеза: дни объективизма проходят, и в дверь стучится субъективизм». Эд. Род говорит: «Столетие на исходе, но оно не сдержало своего обещания», и далее он снова упоминает об «этом стареющем столетии, не оправдавшем возложенных на него ожиданий» (*Ed. Rod. Les idées morales du temps présent*).

В брошюре, имеющей для слабоумных и помешанных значение Евангелия, «Le devoir présent», автор ее, Поль Дежарден, то и дело нападает на «так называемый научный эмпиризм», говорит об «отрицателях, эмпириках и сторонниках механической теории, все внимание которых поглощается исключительно физическими и беспощадными силами», и похваляется тем, что он «подорвет значение эмпирического метода».

Даже серьезный мыслитель Ф. Полан в своем «Le nouveau mysticisme», исследуя причины французского неомистицизма, приходит к выводу, что естественные науки оказались бессильными удовлетворить потребностям человечества. «Мы чувствуем себя окруженными неизвестным и требуем, чтобы нам по крайней мере оставлен был какой-нибудь доступ к нему. Эволюционная теория и позитивизм преградили дорогу... Вот почему эволюционная теория хотя и породила великие мысли, но оказалась неспособною руководить умами».

Это совпадение взглядов людей способных и достойных уважения и слабоумных графоманов может казаться убедительным, но на самом деле оно ничего не доказывает. Нельзя утверждать, что люди отрекаются от науки, потому что «эмпирический», т. е. научный, метод, заключающийся в наблюдении и регистрировании наблюдаемого, потерпел полное банкротство. Это — сознательная ложь или явное доказательство невменяемости. Нормальному и честному человеку почти что стыдно выяснять эту мысль. За последние десятилетия наука путем спектрального анализа раскрыла нам многое относительно состава самых отдаленных небесных тел, их температуры, скорости и направления их движения; она установила однородную сущность всех форм силы и значительно приблизила нас к сознанию единства материи; она напала на след образования и развития химических элементов и научила нас понимать чрезвычайно сложные органические соединения; она значительно продвинула учение об атомах, бросила поразительный свет на силу электричества и применила эту силу к потребностям человека; она обновила геологию и палеонтологию и разъяснила вопрос о связи между формами жизни растений и животных; она вновь создала эмбриологию и биологию и, исследовав жизнь микроорганизмов, бросила неожиданный свет на самые тревожные тайны вечных изменений, болезней и смерти; она открыла или усовершенствовала методы, подобно хронографии, моментальной

II. Мистицизм

фотографии и т. д., разлагающие и отличающие самые мимолетные, человеческим чувствам непосредственно недоступные явления и при их помощи содействовала дальнейшему нашему ознакомлению с природою. Можно ли в виду таких чудесных, величественных результатов, список которых легко может быть удвоен или утроен, толковать о банкротстве науки и непригодности «эмпирического» метода?

Наука, говорят нам, не сдержала своих обещаний. Но что она обещала другого, как честное и внимательное наблюдение за явлениями и, когда это возможно, выяснение условий, при которых они совершаются? Разве она не сдержала этого обещания? Разве она не сдерживает его постоянно? Люди, ожидающие от нее, что она сразу выяснит загадку мироздания, подобно тому как фокусник разъясняет свой способ морочения людей, не имеют никакого представления об истинных задачах науки. Она не допускает скачков и смелых полетов. Она идет вперед медленно, шаг за шагом. Она постепенно и терпеливо отстраивает прочный мост от известного к неизвестному, и ни одна новая арка не может быть воздвигнута над пропастью, прежде чем новый устой не будет установлен в глубине и доведен до надлежащей высоты.

Наука пока не занимается первопричиною явлений: у нее слишком много другого, более непосредственного дела. Многие из выдающихся представителей науки заходят так далеко, что вообще отрицают возможность научного разъяснения первопричины даже и в самом отдаленном будущем: Спенсер называет ее «непознаваемым», Дюбуа-Реймон с грустью восклицает: «Мы знать ее не будем» (*ignorabimus*). Это совершенно ненаучный прием, доказывающий только, что даже светлые головы, как Спенсер, и трезвые исследователи, как Дюбуа-Реймон, все еще подчиняются склонности к метафизическим грезам. Наука не может говорить о неизвестном, потому что это предполагает, будто бы она в состоянии указать границы познаваемого, а это невозможно, потому что всякое новое открытие отодвигает эту границу. Предполагать непознаваемое — значит допустить, что существует нечто, чего мы знать не можем. Но, во-первых, чтобы серьезно утверждать, будто бы это нечто существует, мы должны иметь какое-нибудь, хотя бы самое слабое и неясное, понятие о нем; вместе с тем было бы доказано, что оно познаваемо, что мы фактически его знаем, и в таком случае мы не имели бы никакого права уже наперед заявлять, что теперешние наши, хотя бы и совершенно недостаточные, знания не могут быть дополнены и расширены. Во-вторых, если допустить, что мы не имеем никакого понятия «непознаваемого» Спенсера, то оно ведь не может существовать для нас, оно не может быть доступно нашей мысли, и слово это является туманным продуктом мечтательной фантазии. Об изречении Дюбуа-Реймона можно сказать то же. Оно не мирится с наукою, не является правильным выводом из обоснованных положений, результатом наблюдения, — а мистическим предсказанием. Никто не имеет права выдавать предсказания за факты. Наука может лишь указывать на то, что она сегодня знает; она может, кроме того, в точности объяснить, чего она не знает. Но говорить о том, что она со временем будет или не будет знать, — не ее дело.

Конечно, тот, кто требует от науки, чтобы она с непоколебимою уверенностью отвечала на все вопросы праздных или беспокойных умов, терпит разочарование, потому что она не хочет и не может удовлетворять этому требованию. Всякого рода метафизика облегчает себе задачу: она сочинит какую-нибудь побасенку и рассказывает ее вполне серьезно. Когда люди ей не верят, сочинители бранятся и угрожают; но они ничего не могут доказать, они не могут заставить людей принимать их фантазмагии за чистую монету. Это их, однако, не смущает: им ничего не стоит прибавлять к словам новые слова, к недоказанным положениям — новые недоказанные положения, воздвигать

на одном догмате новые догматы. Серьезный и нормальный ум, жаждущий и алчущий точного знания, не будет обращаться к метафизике: к ней обращаются только те, кого может удовлетворить убаюкивающая сказка старой няни.

Наука не соперничает ни с метафизикой, ни с богословием. Если последние раскрывают тайну мироздания, то это их дело. Наука же скромно говорит: «Вот — факт, вот — гипотеза, вот — предположение. Я не могу дать больше без обмана». Если это не удовлетворяет неокатоликов, то пусть они сядут, примутся за работу, откроют новые факты и разъяснят нам тревожную тайну мироздания. Это послужило бы доказательством действительной любознательности. За столом науки есть место для всех, и всякий может присоединить свои наблюдения к наблюдениям других. Но от этой работы отрешиваются нищие духом, толкующие о «банкротстве науки». Болтать легче и удобнее, чем исследовать и делать новые открытия.

Правда, наука ничего не говорит нам о превращении глупых юнцов и истеричных дев в неземные создания с радужными крыльями, как это делают символисты. Она вульгарно и прозаично довольствуется облегчением земного существования людей; она увеличивает среднюю долговечность, сокращает среднюю смертность искоренением причин некоторых болезней, доставляет новые удобства и содействует победе человека над разрушительными силами природы. Символист, предохраняющий себя антисептическими средствами от гнилостных ран, антонова огня и смерти, а фильтром — от тифа, наполняющий небрежным повертыванием крана свою комнату потоком электрического света, беседующий при помощи телефона со своею далекой возлюбленной, обязан всем этим будто бы обанкротившейся науке, а не мистицизму.

Совершенно нелепо требование, чтобы наука не только давала верные ответы в более или менее ограниченной сфере знания, не только оказывала очевидные благодеяния, но тотчас же разрешала все загадки и делала человека добрым, счастливым, всезнающим. Ни метафизика, ни мистицизм не исполнили этого требования. Оно является не чем иным, как одним из проявлений дикой заносчивости, принимающей в обыденной жизни форму страсти к наслаждениям и тунеядства. Человек, вышедший из колеи порядочной жизни, требующий вина и женщин, избегающий работы, жадный к почестям и обвиняющий во всем общественный строй, потому что он не удовлетворяет его аппетиту, — родной брат символиста, добывающего истины и поносящего науку за то, что она не подносит ему этой истины на золотом блюде. Оба проявляют одинаковую неспособность понять действительность и уяснить себе, что невозможно без физического труда добыть материальных благ, а без умственного — узнать истину. Дельный труженик, с усилиями добывающий у природы ее дары, усердный исследователь, расчищающий в поте лица источники знания, внушают к себе уважение и горячую симпатию. С другой стороны, нельзя отнестись иначе, как с пренебрежением, к вечно недовольным тунеядцам, ожидающим обогащения от лотерейного выигрыша или наследства, а просветления — от пустой болтовни в кабачке за кружкой пива.

Глупые люди, поносящие науку, упрекают ее еще в том, что она разрушила идеалы и отняла у жизни прелесть. Этот упрек столь же нелеп, как и толки о банкротстве науки. Высшего идеала, чем увеличение запаса наших знаний, быть не может. Какая поэтическая легенда прекраснее жизни исследователя, проводящего дни и ночи над микроскопом, отказывающего себе во всем, почти никому неизвестного, работающего только для успокоения своей совести и не имеющего иного честолюбия, как установить, быть может, крошечный новый факт, которым более счастливый товарищ воспользуется для блестящего обобщения, для постепенного завершения великого памятника человеческого знания? Какое

мистическое верование вдохновило более самоотверженных мучеников, чем Гелена, отравившегося при изготовлении открытого им мышьяковистого водорода, Кросе-Спинелли, погибшего при слишком быстром полете воздушного шара, на котором он наблюдал давление воздуха, Эренберга, ослепшего над непосильным трудом, Гиртля, также почти ослепшего над анатомическими препаратами, врачей, прививающих себе смертельные болезни, сонма путешественников, направляющихся на Северный полюс или в дикие, неизведанные страны? И можно ли думать, что Архимед признавал свою жизнь бесцельною, когда он умолял вторгшихся солдат Марцелла не уничтожать его геометрических фигур? Истинная, нормальная поэзия всегда это признавала, и самые лучшие ее герои не мистики с их видениями, а Прометей, Фауст, стремящиеся к положительному знанию.

Мнение, будто бы наука не сдержала своего обещания и будто бы современные поколения от нее поэтому отворачиваются, не выдерживают критики. Оно совершенно бездоказательно. Не этою причиною объясняется рождение неокатолицизма, хотя бы символисты тысячу раз утверждали, что отвращение к науке загнало их в ряды мистиков. Даже к мотивам, которые приводит совершенно нормальный человек в объяснение своих поступков, следует относиться осторожно; разъяснения же, даваемые психопатом, ни к чему не пригодны. Побуждения ко всякого рода деятельности сознаются людьми вообще, и психопатами в особенности, весьма смутно; люди только задним числом прибирают более или менее убедительные мотивы для объяснения своих мыслей и поступков, почти всегда бессознательных. В любой книге, трактующей о внушении, можно найти примеры, вроде указанного Шарко характерного случая: истеричную приводят в гипнотический сон и ей внушают, что, проснувшись, она должна заколоть одного из присутствующих при опыте врачей. Ее будят, она хватается нож и идет к своей жертве; но у нее отнимают нож, ее спрашивают, почему она хочет убить врача? Она отвечает, не задумываясь: «Потому что он меня обидел». Заметим: она в первый раз видела этого врача. Больная, проснувшись, чувствовала влечение убить врача и нисколько не сознавала, что это влечение ей внушено во время сна. Всякий человек уверен, что нельзя совершить убийства без причины. Больную заставляют указать на мотивы покушения, и она тотчас же дает единственно разумный в данном случае ответ, воображая, что она решилась на убийство, чтобы отомстить за нанесенную ей обиду.

Это явление в душевной жизни человека разъясняется гипотезою братьев Жане о двойственной личности. «Всякий человек состоит из двух личностей: сознательной и несознательной. В нормальном человеке эти две личности держат друг друга в равновесии; в истеричном равновесие утрачивается. Одна из двух личностей, по большей части сознательная, несовершенна, другая совершенна». Сознательная личность исполняет неблагодарную задачу: она придумывает мотивы поступков несознательной. Это напоминает собою театр марионеток: они двигаются на сцене, а за них говорит другой. У психопатов сознание исполняет роль баловницы-няньки, постоянно оправдывающей шалости и глупые выходки избалованного ею ребенка. Несознательная личность совершает глупости и злодеяния, а сознательная, бессильно присутствующая при них, старается скрасить их изложением мнимых мотивов.

Следовательно, причину неокатолического движения следует искать вовсе не в том, что молодежь изверилась в науке. Вогюэ, Род, Дежарден, Полан, Брюнетьер совершенно произвольно приписывают этому обстоятельству склонность символистов к мистицизму. Их настроение объясняется единственно вырождением. Неокатолицизм коренится в нервной возбужденности и туманности представлений — этих, как мы видели, самых верных признаков вырождения.

На первый раз может показаться странным, что мистицизм проявился с особенной силой на родине Вольтера, во Франции. Но объяснить себе это явление нетрудно, если вникнуть в политические и социальные условия Франции.

Великий переворот конца прошлого века провозгласил три лозунга: свободу, равенство и братство. Братство — невинное слово, не имеющее реального значения и поэтому не вызывающее протеста. Свобода, правда, не особенно приятна правящим классам: они часто жалуются на народовластие и общую подачу голосов. Но тем не менее они мирятся с теперешним положением дел, потому что оно в достаточной мере смягчается влиятельной администрацией, полицейской опекою, милитаризмом, т. е. всеми средствами, при помощи которых черни не дают захватить власть в свои руки. Что же касается до равенства, то оно сильно не нравится. Оно составляет единственное приобретение великого переворота, не погибшее во время позднейших переворотов и составляющее живое начало в народе. О братстве француз мало заботится, свобода подвергается постоянным колебаниям, но равенства он достиг и сильно дорожит им. Бродяга, сутенер, тряпичник или привратник считают себя не хуже любого обитателя замка и при случае прямо говорят ему это в лицо. Нельзя сказать, чтобы источник этого фанатического пристрастия к равенству был особенно благороден. Оно вызывается не столько чувством собственного достоинства, сколько низкой завистью и злобной нетерпимостью. Французы не любят, когда кто-нибудь возвышается над посредственностью. Все должны быть людьми посредственными. Вот против этого стремления не давать никому выдвинуться и восстают правящие классы с большой страстностью — восстают против него особенно сильно те, кто обязан своим возвышением великому перевороту.

Внуки крепостных, грабивших и разрушавших помещичьи усадьбы, умерщвлявших своих господ и овладевших их землями, потомки лавочников и сапожников, обогатившихся уличной политикой, скупкой национальных имуществ, биржевой игрой и мошенническими поставками на армию, возмущаются, когда их смешивают с толпой. Они хотят быть привилегированным сословием. Они хотят, чтобы толпа признавала их благородными людьми, и с этой целью подыскивали себе отличие, которое должно было убедить всех в их принадлежности к избранному обществу.

Не следует забывать, что толпа во Франции, в особенности жители городов, отличается религиозным скептицизмом и что древнее дворянство — эти вольтерянцы прошлого века — снова примкнуло после 1789 г. к католической церкви, потому что уяснило себе связь католичества с историческими привилегиями руководящих классов. Поэтому новым элементам, возвысившимся благодаря революции, легче всего было заручиться искомым отличием, примкнув, в свою очередь, к католицизму, т. е. последовав примеру родовитой аристократии.

Опыт убеждает, что чувство самосохранения часто дает плохие советы во время опасности. Человек, не умеющий плавать, невольно поднимает руки, когда падает в воду, и достигает этим только того, что голова его погружается, и он тонет, между тем как мог бы спастись, если бы оставил руки спокойно под водою. Человек, не умеющий ездить верхом, обыкновенно судорожно сжимает ноги и падает с лошади, между тем как он мог бы сохранить равновесие, не делая этого. Так и французская буржуазия, сознающая, что она воспользовалась плодами великого переворота и обделила четвертое сословие, благодаря усилиям которого этот переворот состоялся, избрала самое худшее средство, чтобы сохранить за собою узурпированные привилегии и богатства и избежать противоестественной нивелировки, поступая в ряды горячих защитников папства. Она этим оттолкнула от себя самых интеллигентных, дельных и образованных людей и загнала значительную часть молодежи, радикальной

по мысли, но консервативной в экономическом отношении и не особенно падкой до равенства, в ряды социалистов. Молодежь примкнула к последним потому, что они защищают просвещение, хотя в других отношениях и придерживается слишком рискованных теорий.

Я не касаюсь здесь вопроса, насколько французская буржуазия может достигнуть своей цели, подражая родовитой аристократии; я только устанавливаю факт этого подражания. Благодаря ему все богатые выскочки, корчащие из себя аристократов, посылают своих сыновей в иезуитские школы, как в средние, так и высшие. Получить образование у иезуитов значит теперь то же, что попасть в члены жокей-клуба. Бывшие воспитанники иезуитских школ образуют своего рода черное масонство, деятельно заботящееся о своих питомцах: оно раздает им места, прискивает им богатых невест, выручает их в трудные минуты, скрывает их грехи, предотвращает скандалы и т. д. Но иезуиты делают все это не даром: они заботятся о том, чтобы новая аристократическая молодежь прониклась их образом мыслей. Наследственно тронутый и потому склонный к мистицизму мозг этих молодых людей привел их в духовные школы, а последние, в свою очередь, дают религиозное содержание его мистическому мышлению. Я это говорю на основании фактов. Шарль Морис, теоретик и философ символистов, получил, по свидетельству своих друзей, образование у иезуитов; у них же воспитывались Кардонель, Ренье и др. Иезуиты сочинили фразу о банкротстве науки, а их воспитанники повторяют ее, потому что она оправдывает их мистицизм, истинные причины которого им неизвестны или которые они бы скрыли, даже если бы их знали. Можно говорить: я возвращаюсь в лоно папства, потому что наука меня не удовлетворила. Выражаться так даже благородно, потому что эта фраза предполагает любознательность и склонность заниматься великими вопросами. Но никто не решится сказать: я — мистик, потому что мозг у меня больной.

Однако аргумент иезуитов, как он формулируется Вогюз, Родом и другими, находит себе сторонников не только среди слепотствующих католиков и психопатической молодежи. Теперь нередко слышишь из уст полуобразованных людей, что наука побеждена, что не ей принадлежит будущее. Это объясняется уже умственными особенностями толпы. Она основывает свои суждения не на фактах; она обыкновенно только повторяет подсказываемые ей мысли. Если бы она считалась с фактами, то видела бы, что со дня на день увеличивается число физико-математических факультетов, ученых книг и журналов, лабораторий, ученых обществ и сообщений корреспондентов разных академий. Можно доказать с цифрами в руках, что наука все шире и шире распространяется. Но толпе нет дела до фактических данных. Во Франции издаются газеты, предназначенные преимущественно для посетителей клубов и милых, но падших созданий; в этих газетах пишут бывшие воспитанники иезуитских школ; они внушают толпе, что наука побеждена, и толпа им верит, потому что она имеет весьма слабое представление о науке, ее методах и выводах. Одно время наука была в моде. Тогда все статьи начинались фразой: «Мы живем в просвещенный век», в хронике сообщались известия о путешествиях ученых исследователей, в фельетонах остроумничали в тон Дарвину, изобретатели фешенебельных тросточек и духов называли их «эволюционными духами» или «тросточками полового подбора»; мнимые передовые люди совершенно искренно верили, что они — апостолы прогресса и цивилизации. Ныне законодатели мод и их органы издали декрет, в силу которого модным признается не наука, а мистицизм, — и вот в газетной хронике бульварных листков то и дело сообщаются пикантные новости из жизни духовенства, в фельетонах цитируются произведения разных ханжей, изобретатели рекламируют скамеечки для коленопреклонения и модные четки, а буржуа,

Вырождение

глубоко тронутый, чувствует, как в его сердце воскресают прежние верования. Наука вряд ли утратила хотя бы одного из серьезных своих учеников. Но весьма естественно, что полубразованный люд, для которого она была только модой, повернулся к ней спиною по первому приглашению какого-нибудь портного или модистки.

Вот что я хотел сказать о неокатолицизме, на который теперь указывают из чванства, невежества или по партийным соображениям как на серьезное умственное движение нашего времени.

Но студенты, кроме того, имеют претензию быть творцами новой школы в поэзии и искусстве. Мы теперь и приступим к этой стороне их деятельности.

Если спросить себя, что разумеют студенты под символом и символизмом, то нам так же трудно будет это объяснить, как и смысл слова «прерафаэлизм», и притом по тем же причинам: изобретатели этих названий подразумевали под ним тысячу самых разнообразных, противоречивых и неясных вещей, а, может быть, и ровно ничего. Один умный и ловкий хроникер собрал мнения о новом литературном движении во Франции у главных его вождей и изложил их в книге «Enquête sur l'évolution littéraire». Она дает нам возможность составить себе, на основании подлинных слов представителей движения, понятия о программе новой школы. Приведу здесь некоторые из этих мнений. Они, правда, не выяснят значения символизма, но дадут нам по крайней мере представление об образе мыслей символистов.

Стефан Малларме, один из признанных вождей символистической кучки, выражается следующим образом: «Назвать предмет — значит на три четверти ослабить удовольствие, доставляемое нам стихотворением, потому что вся прелесть заключается в постепенном отгадывании. Внушить представление о предмете — вот мечта поэта. Полное применение этой тайны и составляет символ; надо постепенно вызвать представление о предмете, чтобы изобразить при его помощи известное душевное настроение, или, наоборот, выбрать какой-нибудь предмет и путем целого ряда пояснений вылупить из него данное душевное настроение».

Если читатель не сразу поймет это сочетание темных слов, то трудиться над разгадкой не стоит. Ниже я постараюсь переложить это бормотанье слабоумного поэта на общепонятный человеческий язык.

Верлен, другой великий жрец новой кучки, выражается так: «Это я присвоил в 1885 г. нашей школе название символистов... Парнасцам и большинству романтиков недоставало в известном смысле символов. Этим объясняются неточность местного колорита в исторических произведениях, искажение мифа вследствие ложного филологического толкования, восприятие мысли без сопутствующих ей сравнений, вдохновение, вызываемое не действительностью, а вымыслом».

Послушаем и второстепенных поэтов этой группы. «Я смотрю на искусство,— говорит Поль Адам,— как на способ внесения догмата в символ. Оно служит средством доставить преобладание системе и торжество истине». Реми де Гурмон чистосердечно признается: «Я не могу раскрыть вам таинственного значения слова «символизм», потому что я не теоретик и не колдун», а Сен-Поль-Ру глубокомысленно предостерегает: «Берегитесь! Доведенный до крайности символизм порождает игру в гербы (pombrilisme)¹ и повальное чисто механическое творчество... Такой символизм является в некотором роде искажением мистицизма... Исключительный символизм — явление ненормальное в наш

¹ Автор переводит слово pombrilisme — Nabelthum. Это, очевидно, ошибка, так как слово «pombril» означает не только «пуп», но и середину щита или герба.— *Примеч. пер.*

II. Мистицизм

замечательный век бодрой и энергичной деятельности. Будем же на него смотреть как на переходящую ступень в искусстве, представляющую собою остроумное издевательство над натурализмом, и как на предвестник поэзии будущего».

От теоретиков и философов школы мы вправе ожидать более обстоятельных сведений о преследуемых ею целях и применяемых средствах. И в самом деле, Шарль Морис поучает нас: «Символ есть смешение предметов, пробудивших наши чувства и вызвавших в нашей душе фикцию. Средством является внушение; дело идет о том, чтобы вызвать в людях воспоминание о предмете, который они никогда не видели». А Гюстав Кан говорит: «Символическое искусство заключается в том, чтобы в последовательном ряде произведений дать по возможности более полное выражение всем душевным переменам и волнениям поэта, одушевленного целью, которую он и должен выяснить».

В Германии за последнее время нашлось несколько слабо- и тупоумных, истеричных и графоманов, утверждающих, что они понимают эту болтовню, и популяризирующих ее в газетах, книгах и докладах. Претендующий на образованность немецкий филистер, которому издавна внушали презрение ко всему «заурядному», т. е. к здравому человеческому смыслу, и преклонение перед всем «глубокомысленным», т. е. перед бессильными потугами неспособного к мышлению размягченного мозга, видимо, встревожился и начинает себя спрашивать, не скрывается ли в самом деле что-либо под этою бессмыслицею. Во Франции люди не попались на удочку, а назвали символизм его настоящим именем, т. е. сумасшествием или спекуляцией. Такой приговор произносят над ним лучшие представители литературы любого направления.

«Символисты! — восклицает Жюль Леметр. — Да их вовсе нет на свете. Они сами не знают, что они такое и чего они хотят. Есть что-то там, под землею, что движется, копошится, но не может пробиться наружу. Поймите меня! Когда они с величайшими усилиями додумаются до чего-либо, то они тотчас же выводят формулы и теории, но это им не удастся, потому что у них нет необходимого для этого ума... Это — шутники; правда, в них есть доля чистосердечия, но все-таки они — только шутники». Жозефин Пеладан называет их «замечательными фейерверками стихосложения и слова, действующими сообща, чтобы пробиться вперед, и называющими себя самыми странными именами, чтоб обратить на себя внимание». Жюль Буа выражается гораздо сильнее: «Несообразные движения, бессвязное бормотанье — вот что такое символисты. Это — кошачья музыка дикарей, рывшихся в английской грамматике и в сборниках вышедших из употребления слов. Если они когда-нибудь и знали кое-что, то теперь они хвастают тем, что все позабыли. Расплывчатые, вздорные, темные писаки, они держат себя, словно авгуры... Они обманывают нас детским синтаксисом, какою-то абракадаброю». Даже Верлен, один из творцов символизма, в минуту откровенности сказал о своих последователях, что «они выступают каждый с своим знаменем, но что цель у них одна — реклама». Анри де Ренье старается их оправдать в следующих выражениях: «Они чувствуют потребность сплотиться вокруг общего знамени и сообща бороться против довольных». Жозеф Карагюэль называет символизм «литературою детского плача, лепета, умственной пустоты» и сравнивает его с литературою, которую превзошли даже певцы диких народов. Эдмон Гарокур ясно сознает истинные цели символистов: «Это — люди недовольные. Они торопятся жить. Их можно назвать буланжистами литературы. Они хотят завоевать себе место в обществе, известность, почет и барабанят по чем ни попало... Настоящий их символ: груз большой скорости. Каждый из них мчится с курьерским поездом. Место назначения — слава». Пьер Кийяр полагает, что под названием символистов смешивают «поэтов с истинным дарованием и дураков». А Габриель Викар называет вещания символистов

Вырождение

«простым школьничеством». Наконец, Лоран Тайяд, один из главных символистов, выдает нам их тайну: «Я никогда не придавал всей этой игре другого значения, кроме значения мимолетной забавы. Мы потешались над легковерием некоторых начинающих писателей, восхваляя цветные гласные, фиванскую любовь, шопенгауэрство и т. д. Но наши шутки были приняты всерьез и обошли весь мир».

Ругаться, однако,— не значит пояснять. Если по отношению к заведомым шарлатанам, выманивающим у людей деньги балаганным вздором, резкие слова осуждения уместны, то нельзя сказать того же относительно искренних бездарностей, людей с расстроенным мозгом. Это больные или калеки, которые заслуживают одного лишь сострадания. Надо указать на их болезненное состояние, но жестокое обращение со времен Пинеля уже не в ходу даже и в сумасшедших домах.

Символисты, насколько они честные люди, вследствие болезненного состояния своей нервной системы могут мыслить только туманно. Бессознательное преобладает в них над сознательным, деятельность нервов разных органов — над деятельностью серого мозгового вещества, эмоция — над представлением. Когда люди подобного рода чувствуют в себе стремление к поэтическому или художественному творчеству, они, понятно, хотят дать ему выражение. Точные слова, ясные представления им недоступны, потому что их мысль не знает резко очерченных, недвусмысленных представлений. Они, следовательно, избирают расплывчатые, неясные слова, лучше всего соответствующие их расплывчатым, неясным представлениям. Чем темнее смысл данного слова, тем лучше оно служит целям слабоумного; душевнобольной, как известно, даже придумывает совершенно бессмысленные слова, чтобы выразить свои хаотические представления. Мы уже видели, что для типических психопатов действительность не имеет никакого значения. Я здесь только напомним о приведенных мною уже изречениях Россетти, Мориса и др. Точная речь служит для выражения реальных понятий. Поэтому психопаты ею не дорожат. Они охотно слушают только того, кто не требует от них внимания и дает полный простор их беспорядочной мечтательности: ведь и они сами говорят не для того, чтобы выразить ясную мысль, а лишь подчиняясь влечению к произвольному фантазированию. Это и имеет в виду Малларме, когда говорит: «Назвать предмет — значит на три четверти лишить себя наслаждения... Внушить этот предмет — вот наша мечта».

Деятельность нормального мозга определяется законами логики и строгим контролем внимания. Она направляется на данный предмет, разрабатывает и исчерпывает его. Нормальный человек может рассказать, что он думает, и его рассказ имеет начало и конец. Мистик мыслит лишь по законам ассоциации идей, не подвергая ее контролю внимания. Мысли у него разбегаются. Он никогда не может в точности сказать, о чем он думает: он может лишь указать на эмоцию, подавляющую его сознание. «Мне грустно», «мне весело», «я нежно настроен», «я боюсь» — вот все, что он может сказать. Его мысль наполнена расплывающимися облачными представлениями, получающими окраску от господствующей эмоции подобно тому, как черный дым, окружающий кратер вулкана, озаряется пламенем, пылающим внутри горы. В его поэзии вы никогда не встретите логического развития мысли; подбором неясных слов он старается только вызвать «настроение». В поэтических произведениях он относится равнодушно к точной фабуле, к изложению определенной мысли, вызывающей в нем самом хотя бы не тождественную, но однородную мысль. Психопаты очень хорошо сознают разницу между произведением, воплощающим мощную работу мысли, и произведением, в котором бродят неясные впечатления, и поэтому они усиленно ищут отличительный признак, название для единственно им доступного

II. Мистицизм

рода творчества. Во Франции они приискали слово «символизм». Как ни нелепы их толкования этого лозунга, психолог выводит из их бормотания заключение, что они под «символом» разумеют слово или ряд слов, выражающих не какое-нибудь фактическое проявление внешнего мира или сознательного мышления, а неопределенное сумеречное представление, которое не заставляет читателя мыслить, но вызывает в нем мечты, то или другое настроение.

Великий поэт символистов, их первообраз, вызывающий удивление и подражание, давший им, по их собственному признанию, сильнейший импульс,— Поль Верлен. Ни в одном человеке не находим мы такого полного сочетания физических и психических признаков вырождения, как в нем; я не знаю ни одного писателя, на котором можно было бы проследить так отчетливо, черта за чертою, клиническую картину вырождения: вся его наружность, его жизнь, его образ мыслей, мир его представлений, его способ выражения — все подходит под эту картину. Жюль Гюре дает нам следующее описание его наружности: «Его голова, напоминающая состарившегося злого духа, с растрепанной жидкой бородой и внезапно выступающим (?) носом, густые щетинистые брови, торчащие, как колосья, над зеленоватыми глубокими глазами, чудовищный длинный и совершенно лысый череп, обезображенный загадочными выпуклостями, придают этой физиономии смешанный характер закоренелого аскета и плотоядного циклопа».

Как видно даже из этого до смешного изысканного и отчасти бессмысленного описания, неправильные очертания черепа Верлена, которые Гюре называет «загадочными выпуклостями», бросаются в глаза и не посвященному в психиатрию наблюдателю. Всматриваясь в портрет поэта, написанный Эженом Карьером и приложенный к «Избранным стихотворениям» Верлена (*Choix de Poésies*), и особенно в портрет, написанный Аман-Жаном и выставленный в 1892 г. в парижском салоне, вы с первого же взгляда замечаете сильные выпуклости черепа, констатированные Ломброзо у выродившихся субъектов, равно как и монгольские черты лица: сильно выступающие скулы, косые глаза, жидкая борода, которые тот же ученый признает также признаком вырождения.

Жизнь Верлена покрыта мраком, однако из его собственных признаний видно, что он два года просидел в тюрьме. В стихотворении «*Ecrit en 1875*» он обстоятельно и без всякого стыда, напротив, даже с большой непринужденностью, словно преступник по профессии, рассказывает следующее: «Недавно я жил в прекраснейшем замке, расположенном в чудеснейшей местности с журчащим ручейком и холмами. У замка четыре пристройки, украшенные башнями, и в одной из них я долго-долго жил... Комната под замком, стол, стул, узкая кровать, на которой с трудом можно было лежать,— вот все, что я имел в течение долгих, долгих проведенных там месяцев... Жизнь эта меня удовлетворяла, и я благодарил судьбу за счастье, которому, конечно, никто не позавидует». В другом стихотворении, «*Un conte*», говорится: «Этот великий грешник вел такую сумасбродную жизнь, что попал под суд и испытал много других неприятностей. Можете ли вы его себе представить в самом тесном из всех ящиков? Камеры! Человеколюбивые тюрьмы! Об его приторме (*fadasse*) ужасе и этом успехе лицемерия надо умолчать». Известно, что он был приговорен к тюремному заключению за преступление против нравственности, и в этом нет ничего удивительного, потому что характеристическая черта его вырождения состоит в религиозном эротизме. Он то и дело думает о распутстве, и его голова полна сладострастных картин. Излишне выписывать здесь стихи, свидетельствующие об омерзительном состоянии души этого несчастного раба болезненно возбужденных чувств, и читатели, желающие ознакомиться с ними, могут, например, прочесть стихотворения «*Les coquillages*», «*Fille*» и «*Auburn*». Впрочем, половое

распутство не единственный его порок. Он еще и пьяница и к тому же, как это бывает у выродившихся субъектов, страдает запоем. После припадка он чувствует глубокое отвращение к алкоголю и к самому себе, говорит о презренных напитках («*La bonne chanson*»), но при первом же случае снова поддается искушению.

Однако нравственного помешательства у Верлена нет. Он грешит вследствие непреодолимого влечения. Это субъект «с болезненными импульсами» (импульсивный). Различие между этими двумя формами вырождения заключается в том, что нравственно помешанный не видит ничего дурного в своих преступлениях, совершает их с тем же спокойствием духа, с каким нормальный человек совершает хороший или безразличный поступок, и вслед за тем остается совершенно доволен собою, между тем как «импульсивный» вполне сознает глупость своего поступка, отчаянно борется, наконец не выдерживает и затем опять глубоко раскаивается. Только «импульсивный» может говорить о самом себе как о «нечестивце» («*Un seul pervers*», «*Sagesse*») или в тоне такого сокрушения, как в первых четырех сонетах того же сборника: «Жесткие люди! Презренная, омерзительная жизнь! О, если бы вдали от поцелуев и борьбы осталось бы на горе еще немного детского нежного чувства, немного доброты и благоговения. Ибо что сопутствует нам в жизни и что остается, когда приближается смерть?» «Сомкни очи, моя бедная душа, ступай тотчас же домой. Одно из самых худших искушений близится. Скройся от него... Неужели старое безумие еще не исчезло? Эти воспоминания! Неужели их придется еще раз убивать? Яростный натиск, последний, конечно. О, ступай молиться, чтоб спастись от бури, ступай молиться». «В час бедствия мое сердце уносится в чудовищные и нежные средние века, далеко от наших дней плотских мыслей и печальной плоти... Там желал бы я приобщиться к важному жизненному делу, быть святым, творить добрые дела, питать справедливые помыслы, располагать высокими богословскими знаниями и твердою нравственностью и, одержимый единственным сумасшествием креста, вознестись к небу на твоих каменных крыльях, о сумасшедший собор!»

Как видно из этих примеров, в Верлене не отсутствует и обычный спутник болезненно возбужденного эротизма — мистицизм. В некоторых других его стихотворениях эта черта выступает еще явственнее. В подтверждение приведу лишь две строфы: «О Боже, ты уязвил меня любовью, и рана еще трепещет; о Боже, ты уязвил меня любовью. О Боже, твой страх порастил меня, клеймо еще цело и гремит (обратите внимание на способ выражения и на беспрерывные повторения); о Боже, твой страх порастил меня. О Боже, я сознал, что все — суета сует. Потопи душу мою в потоке твоего вина, раствори мою жизнь в хлебе твоего стола, потопи мою душу в потоке твоего вина. Возьми мою кровь, которую я не проливал, возьми мою плоть, которая недостойна страдать, возьми мою кровь, которую я не проливал». Затем следует иступленное перечисление всех частей тела, приносимых в жертву Богу, и в заключение поэт говорит: «Ты знаешь все это, знаешь, что я беднее, чем кто-либо. Но, Боже, я отдаю то, что у меня есть». К Пресвятой Богородице он обращается с следующим воззванием: «Я хочу любить еще только мою Матерь Марию. Всякая другая любовь является только по приказанию, и как бы она ни была необходима, она зарождается только в сердцах, поклоняющихся моей Матери. Ради нее должен я нежно любить моих врагов, славословлю я эту жертву, и мягкость сердца, и усердие в служении. Я молил Ее об этом, и Она разрешила. И так как я еще слаб и очень зол, руки у меня трусливы и очи ослеплены большими дорогами, то Она опустила мне глаза и сложила мои руки и научила меня словам молитвы» и т. д.

Весь тон этого стихотворения очень хорошо знаком психиатрам. Сравните его только с речами некоторых больных, описание которых мы находим у Лег-

рена: «Он (кондуктор конножелезной дороги) то и дело говорит о Боге и Богородице. Мистические мысли наполняют картину. Он (подещик) говорит о Боге, о небе, осеняет себя крестным знамением, становится на колени, толкует о том, что он исполняет учение Христа». «Дьявол хочет искусить меня. Вы должны молиться за меня. Я просил Бога, чтобы все люди были прекрасны» и т. д.

Постоянная смена противоположных настроений, почти правильный переход от скотской страсти к набожности и от греха к раскаянию бросаются в глаза у Верлена даже таким наблюдателям, которым причина этого явления неизвестна. «Очень непостоянен,— говорит Анатоль Франс,— он и верующий, и атеист, и правоверный, и безбожник». Он действительно таков. Но почему? Просто потому, что он «круговой» — «circulaire». Под этим не совсем удачным названием французские психиатры разумеют душевнобольных, у которых правильно сменяются возбуждение и упадок сил. Периоду возбуждения соответствует непреодолимое влечение к дурным делам и непристойным речам, а периоду упадка сил — припадки сокрушения и набожности. Страдающие «круговым» помешательством принадлежат к худшей категории психопатов... «Они пьяницы, двуличны, злы и вороваты»,— говорит Э. Марандон де Монтиель («De la criminalité et de la dégénérescence. Archives de l'anthropologie criminelle». Mai 1892. P. 287). Кроме того, они неспособны к продолжительному выдержанному труду, потому что, понятно, в период упадка сил они не могут исполнять никакой работы, требующей напряжения и внимания. Страдающие «круговым» помешательством, по самому характеру своей болезни, обречены на то, чтобы сделаться бродягами или ворами, когда они не принадлежат к обеспеченной семье. В нормальном обществе для них места нет. Верлен всю свою жизнь был бродягой. Во Франции он шатался по всем большим дорогам; бродяжничал он и в Бельгии, и в Англии. Со времени своего освобождения из тюрьмы он живет большей частью в Париже, но не имеет там постоянной квартиры, а под предлогом ревматизма, который он, впрочем, легко мог нажить, шатаясь по ночам под открытым небом, переходит из одной больницы в другую. Больничное начальство смотрит на это сквозь пальцы и дает ему приют и кров во внимание к его поэтическому таланту. В силу человеческого стремления прикрашивать то, чего изменить нельзя, он убеждает себя, что бродяжничество — профессия завидная и прекрасная, он восхваляет его как нечто художественное и возвышенное, смотрит на бродяг с большой нежностью. «Ноги,— говорит он в «Grotesque»,— их единственный конь; единственное их достояние — золото их взгляда; они идут по пути приключений в лохмотьях, голодные, истощенные. Мудрый злобно прикрикивает на них, глупец жалуется на этих беззаботных сумасбродов (всякий сумасшедший и слабоумный убежден, что благоразумные люди, понимающие и осуждающие его,— глупцы), дети показывают им язык, девушки смеются над ними... Но в их глазах плачет и смеется любовь ко всему вечному, к мертвецам и исчезнувшим богам. Так шатайтесь же, беспокойные бродяги, пробирайтесь, злополучные и проклинаемые, вдоль «пропастей и обрывов под закрытыми глазами рая. Природа и люди вступают в союз, чтобы покарать гордую печаль, заставляющую вас шествовать с высоко поднятым челом» и т. д. В другом стихотворении он обращается к своим любимцам: «Ну-ка, братцы, добрые старые воры, милые бродяги, мазурики в цвету, дорогие мои, хорошие мои, давайте философски курить и забавляться: безделье ведь так приятно»... Как бродягу влечет к бродягам, так и душевнобольного тянет к душевнобольным. Верлен в восторге от баварского короля Людвига II. Он обращается к нему: «Король, единственный настоящий король нашего века, слава вашему величеству! Вы хотели отомстить политике и назойливой науке — науке, убивающей проповедь, песнь, искусство, всю лиру,— слава королю, ура вашему величеству!

Вырождение

Вы были поэт, солдат, единственный король нашего века... мученик разума в духе веры»...

В стиле Верлена поражают две особенности. Одна из них заключается в частом повторении одного и того же слова, одного и того же выражения, в «пережевывании», «gabâchage», составляющем, как мы видели, отличительный признак слабоумных субъектов. Почти в каждом его стихотворении отдельный стих или полустих повторяется неизменно несколько раз, и вместо рифмы он ставит то же слово. Таково громадное большинство его стихотворений. Приведу несколько примеров: в «*Crépuscule du soir mystique*» повторяются без всякой внутренней необходимости по два раза стихи: «Воспоминание вместе с сумерками» и «Георгина, лилия, тюльпан и лютик». В стихотворении «*Promenade sentimentale*» прилагательное «*blême*», «бледный», преследует автора, словно навязчивое представление, и он применяет его даже к кувшинчикам и волнам (бледные волны). «*Nuit Walpurgis classique*» начинается так: «Ритмический шабаш, ритмический, чрезвычайно ритмический». В «Серенаде» первые две строфы фигурируют в качестве четвертой и восьмой. Вот еще место из «*Ariettes oubliées*»: «В бесконечной скуке равнины светится неясственный снег, как песок. Небо медное без всякого света. Чудится, будто видишь, как живет и умирает месяц. Точно серый пар, выступают дубы недалекого леса в туманной мгле. Небо медное без всякого света. Чудится, будто видишь, как живет и умирает месяц. Одышливые вороны и вы, отошальные волки, что творится с вами при этом резком ветре? В бесконечной скуке равнины светится неясственный снег, как песок». Стихотворение «*Chevaux de bois*» начинается так:

Tournez, tournez, bon chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.

В одном действительно прелестном стихотворении сборника «*Sagesse*» говорится: «Небо над крышей такое голубое, такое тихое. Дерево качает над крышей свою верхушку. На небе — я его вижу — гудит тихо колокол; на дереве — я его вижу — птичка поет жалобную свою песню». В «*Amour*»: «*Les fleurs des champs, les fleurs innombrables des champs... les fleurs des gens*». «*Charms*» и «*gens*» — слова, представляющие созвучие. Тут подобного рода повторение созвучий порождает у автора бессмысленную игру слов. Ну, а эта строфа из «*Pierrot Gamin*»:

Ce n'est pas Pierrot en herbe.
Non plus que Pierrot en gerbe,
C'est Pierrot, Pierrot, Pierrot,
Pierrot gamin, Pierrot gosse,
Le cerneau hors de la cosse,
C'est Pierrot, Pierrot, Pierrot.

Так разговаривает кормилица с своим питомцем; но она заботится не о смысле, а лишь о том, чтобы позабавить или усыпить ребенка. На полный застой в мышлении, на чисто машинное бормотанье указывают заключительные стихи в песне «*Maines*»: «Ах, если я вижу эти руки только во сне, тем лучше,— или тем хуже — или тем лучше».

Вторая особенность стиля Верлена составляет также отличительный признак слабоумия, именно сочетание совершенно бессвязных существительных и прилагательных, вызываемое беспорядочной ассоциацией идей или чисто звуковым их соседством. Подтверждение этой мысли встречается уже в вышеприведенных примерах («чудовищные и средние века», «гремящее клеймо» и т. д.). Верлен говорит о «ногах, скользивших с чистым и широким движением», о «тесном

II. Мистицизм

и пространном расположении», о «медленном ландшафте», «вялом соке» (*jus flasque*), «позлащенном благоухании», «сокращенном выгибе» (*galbe succinct*) и т. п. Символисты восторгаются этими проявлениями тупоумия, усматривая в них «поиски редких и ценных эпитетов» — *«la recherche de l'épithète rare et précieuse»*.

Верлен прекрасно сознает расплывчатость своего мышления и в высшей степени замечательном с психологической точки зрения стихотворении *«Art poétique»*, в котором он старается дать теорию своей лирики, возводит туманность выражения в основное правило. «Прежде всего музыка! — восклицает он. — Поэтому оказывай предпочтение расплывчатой и легче растворяющейся в воздухе неловкости, в которой нет ничего такого, что имеет вес или рисуется — *sans rien en lui qui pèse ou qui rose*. (Эти два глагола соединены только благодаря их созвучию.) Выбирай слова с некоторым пренебрежением. Нет ничего лучше серой песни, в которой неясность соединяется с точностью. Голубые глазки под вуалью, полдень, трепещущий под полуденным солнцем, на согретом осеннем небе голубой сонм ясных звезд. Нам нужно больше оттенков, не красок, а оттенков. О, только оттенок сочетает мечту с мечтой и флейту с рожком!» (Эта строфа просто бред; в ней оттенки противопоставляются краскам, как будто первые не заключаются во вторых. Слабой голове Верлена, вероятно, мерещилось, — но она никак не могла справиться с этой мыслью, — что поэт предпочитает блеклые и смешанные цвета ярким, полным цветам.) «Избегай по возможности убийственного конечного вывода (*la pointe assassine*), свирепого настроения и нечистого смеха, вызывающих слезы у небесной лазури, и всего этого чеснока грубого кулинарного искусства...»

Нельзя отрицать, что эта теория у Верлена подчас дает замечательно красивые результаты. Во французской поэзии есть немного стихотворений, которые могли бы быть поставлены наряду с его *«Chanson d'automne»*: «Протяжное рыдание осенних скрипок жалит мое сердце однообразным желанием. Задыхающийся и бледный, я вспоминаю, когда бьют часы, счастливые дни и плачу. И иду я дальше при суровом ветре, который вертит мною и уносит меня словно засохший лист». Даже в этом намеренно сухом переводе, придающем всякому туманному слову оригинала нежелательную резкость, остается еще намек на меланхолическую прелесть этих музыкальных стихов с богатою рифмой. И стихотворения *«Avant que tu ne t'en ailles»* и *«Il pleure dans mon coeur»* можно назвать перлами французской лирики. Отсюда следует, что для художественной передачи настроения средства, которыми располагает очень впечатлительная, но неспособная к логическому мышлению натура, достаточны, но дальше она идти не должна. В самом деле не забудем, что такое настроение. Под этим словом мы разумеем такое состояние души, при котором вследствие органических раздражений, недоступных сознанию непосредственно, оно наполняется равномерными представлениями, более или менее явственно выработанными и относящимися к этим раздражениям. Простой подбор слов, указывающих на эти несознанные представления, выражает настроение и может вызвать его и у других. Оно не нуждается в основной мысли, в последующем изложении. Такого рода стихотворения поразительно как удаются Верлену. Но когда нужно художественно воспроизвести определенную мысль или чувство, побудительный мотив которого вполне ясен сознанию, или событие, точно определенное по времени и месту, то поэтическое чувство совершенно изменяет легко возбуждаемому слабоумному. У здорового и нормального поэта даже простое настроение связано с явственными образами, а не с одним только благоуханием и розовым туманом. Таких стихотворений, как «Горные вершины спят во тьме ночной», впечатлительный выродившийся субъект не может создать, но, с другой стороны, даже самые чудные гётевские стихотворения этого рода не так бесплотны, эфирны, как некоторые из лучших стихотворений Верлена.

Читатель имеет теперь перед собою портрет этого пресловутого вождя символистов. Мы видим отталкивающего выродившегося субъекта с асимметрическим черепом и монгольским типом, страдающего неодолимыми влечениями бродягу и пьяницу, просидевшего в тюрьме за преступления против нравственности, слабоумного, впечатлительного мечтателя, который отчаянно борется со своими дурными наклонностями и по временам выражает свою скорбь в трогательных звуках, мистика, в туманном сознании которого вспыхивает представление о Боге и святых, и пустомелю, своею бессвязною речью, бессмысленными словами и кудреватými образами подтверждающего, что у него в мозгу нет ни одной определенной мысли. В сумасшедших домах вы встретите немало гораздо более нормальных людей, чем этот неумняемый больной с «круговым помешательством», остающийся на свободе к своему собственному вреду и приговоренный к тюремному заключению только вследствие невежества судей.

Второй, никем не оспариваемый вождь символистов — Стефан Малларме. Он представляет одно из самых замечательных явлений в умственной жизни современной Франции. Ему теперь далеко за пятьдесят лет; однако он написал мало, почти ничего, и то, что известно, даже по отзыву самых ярых его поклонников, незначительно. Тем не менее он признается великим поэтом, и его полная непроизводительность, отсутствие какого бы то ни было его труда, который свидетельствовал бы в пользу его поэтического дарования, восхваляется именно как величайшая его заслуга и очевидное доказательство его умственной силы. Нормальному читателю это покажется до такой степени неправдоподобным, что он потребует подтверждения сказанного. Спешим дополнить это справедливое требование. Шарль Морис говорит о Малларме: «Я не берусь раскрывать тайны произведений поэта, который, по его собственному замечанию, не принимает никакого участия в официальном служении красоте. Самый факт, что эти произведения еще не известны... не позволяет нам оставить имя г. Малларме наряду с теми, кто подарил нас книгами. Пусть критика себе шумит, я не стану отвечать ей; я только замечу, что г. Малларме, не написав никакой книги... приобрел известность. Это знаменитость, которая, конечно, возбуждает смех глупых людей в мелкой и крупной прессе, но не дает общественной и частной глупости повода проявить гнусность, обыкновенно вызываемую приближением нового чуда... Несмотря на свое отвращение к красоте, и в особенности к новым течениям в эстетике, люди наперекор самим себе постепенно убедились в обаянии этой вполне заслуженной известности. Они, даже они, устыдились своего вздорного смеха, и перед этим человеком, которого никакое глумление не могло заставить отказаться от равнодушия созерцательного молчания, их смех умолк, испытав на себе божественную заразительность молчания. Человек, не написавший ни одной книги, но тем не менее признанный «поэтом», сделался даже для этих людей символическим образом художника, по возможности, приближающегося к абсолюту. Своим молчанием он возвещает, что он... еще не может осуществить задуманного им беспримерного художественного произведения... Суровая жизнь может ему отказывать в поддержке, но с нашей стороны достойным ответом на его величественное молчание должно быть уважение, скажем точнее — поклонение».

Графоман Морис, о тупоумном и извращенном стиле которого эта выдержка дает верное представление, допускает, что Малларме, быть может, еще напишет «беспримерное художественное произведение». Но сам Малларме вовсе не оправдывает этой надежды. «Неоцененный Малларме, — сообщает Поль Гервье, — говорил мне однажды, что... он не понимает, как можно печататься. На него это производит впечатление какой-то распушенности, заблуждения, вроде

того душевного недуга, который называют «страстью выставлять себя напоказ». Впрочем, не было человека, который умалчивал бы так полно о том, что у него на душе, как этот несравненный мыслитель».

Итак, этот «несравненный мыслитель» совершенно «умалчивает о том, что у него на душе». Он объясняет свое молчание то стыдливою робостью перед гласным словом, то тем, что он еще не мог «осуществить задуманное им беспримерное художественное произведение», — два объяснения, исключающие друг друга. Он уже приближается к закату своих дней и кроме нескольких брошюр, каковы «*Les deux de la Grèce*» и «*L'après-midi d'un Faune*», нескольких разбросанных в газетах стихов, театральных и литературных рецензий, не составляющих даже порядочного томика, не напечатал ничего, если не считать кое-каких переводов с английского языка и учебников (Малларме — учитель английского языка в одной из парижских гимназий). А между тем им восхищаются как великим, единственным в своем роде, исключительным поэтом и осыпают «глупцов», «дураков», смеющихся над ним, ругательствами, какие только может изобрести фантазия раздраженного душевнобольного. Не чудо ли это наших дней? Лессинг в «Эмилии Галотти» устами Конти говорит, что «Рафаэль был бы величайшим гением в живописи, если б, к несчастью, родился без рук». В лице Малларме мы видим человека, признаваемого большим поэтом, хотя он «к сожалению, родился без рук», т. е. не творит, не пользуется своим предполагаемым талантом. Во время одной из лондонских спекулятивных горячек, когда все бросились покупать биржевые ценности, нашлись умные люди, объявившие в газетах подписку на акции такого общества, цель которого должна была навсегда остаться тайною. На это приглашение откликнулось немало капиталистов, снабдивших своими деньгами веселых спекулянтов, и историки лондонских кризисов не могут надивиться этому факту. Чудо это, однако, повторяется в Париже: кучка людей требует безграничного доверия к поэту, произведения которого навсегда останутся тайной, а публика послушно повинуетя требованиям и проявляет восторг. Колдуны сенегальских негров выставляют для поклонения корзины или тыквы, заявляя верующим, что в них заключается какой-нибудь могущественный фетиш. На самом деле никакого фетиша в них нет, но негры взирают на пустые сосуды с священным трепетом и оказывают им, равно как и таким колдунам, божеские почести. Малларме является таким же фетишем для символистов, стоящих в умственном отношении еще ниже сенегальских негров.

Такого положения фетиша или пустой тыквы он добился устными беседами. Он собирает раз в неделю начинающих писателей и поэтов и развивает им свои эстетические теории. Он говорит так, как Морис и Кан пишут. Он нанизывает темные и странные слова, от которых у слушателей ум заходит за разум, так что они расстаются с своим учителем словно в чаду, но убежденные, что они восприняли хотя и непонятное, но сверхъестественное откровение. В бессвязном потоке слов Малларме понятно лишь одно: его преклонение перед прерафаэлитам. Это именно он обратил на них внимание символистов и поощрял их подражать им. Через его посредство французские мистики усвоили себе пристрастие к средним векам и неокатолицизм прерафаэлитов. Для полноты я еще укажу, что в наружности Малларме поражают «длинные и заостренные уши, как у сатиров». Гартман, Фригеро и Ломброзо, следуя Дарвину, который первый указал на сходство строения уха у некоторых людей и обезьяны, вполне установили факт, что слишком длинные и заостренные ушные раковины вызываются атавизмом и вырождением, и выяснили, что такое строение уха чаще всего встречается у преступников и сумасшедших.

Третий вождь символистов — Жан Мореас, грек, пишущий французские стихи. Ему теперь тридцать шесть лет (его товарищи и друзья ехидно

утверждают, что ему гораздо больше); но он пока выпустил только три очень тощих сборника стихотворений. Конечно, объем книги ничего не значит, если она содержательна. Но когда человек в течение долгих лет болтает в кофейнях об обновлении поэзии и об искусстве будущего, а в конце концов с чрезвычайной натугой дает только три книжечки с детски глупыми стихами, тогда и объем этих книжечек делает его еще более смешным.

Мореас — один из тех поэтов, которые изобрели слово «символизм». В течение нескольких лет он был первосвященником этого таинственного учения и с подобающею серьезностью отправлял богослужение. Но в один прекрасный день он вдруг отрекся от созданной им веры, объявил, что символизм был в его глазах только шуткою, способом водить дураков за нос и что спасение для поэзии заключается единственно в «романизме». Он утверждает, что под этим словом следует разумеать возвращение к языку, к форме стихосложения и настроению французских поэтов конца средневекового периода и начала эпохи Возрождения; но эту теорию не следует увлекаться, потому что Мореас вскоре может заявить, что его «романизм», подобно его символизму, — не что иное, как шутка.

Появление в 1891 г. третьего из указанных сборников, «*Le pèlerin passionné*», было встречено символистами как событие, знаменующее собою начало новой эры в поэзии. Они устроили в честь Мореаса торжественный банкет, на котором славословили его как избавителя от ига старых форм и идей и спасителя, принесшего миру царствие Божие истинной поэзии. Но те же поэты, которые участвовали в этом торжественном банкете, произносили восторженные речи в честь Мореаса и неистово ему рукоплескали, осыпали его через несколько недель презрением и издевательствами. «Мореас символист? — вопрошает Шарль Винье. — Чем он это проявил: своими мыслями? Но ведь он сам смеется над ними! Его мысли! Как легковесны они — мысли Жана Мореаса». «Мореас? — спрашивает Адриен Ремакль. — Мы все смеялись над ним, и вот чем он прославился». Рене Гиль называет его «*Le pèlerin passionné*» «виршами, сочиненными школьником», а Гюстав Кан произносит следующее суждение: «У Мореаса нет таланта... Он не написал ничего порядочного. У него своя тарабарщина». Эти изречения не позволяют сомневаться относительно пустоты и лживости символистического течения, и хотя сами символисты сиюминутно пытаются убедить мир, что они только подшучивают над профанами с целью устроить себе рекламу, вне Франции слабые головы и люди, спекулирующие на сенсации, упорно продолжают выставлять это течение чем-то серьезным.

После приведенных мною суждений самих символистов мне можно было бы воздержаться от дальнейшей оценки музыки Мореаса, но я все-таки дам некоторые образцы, чтобы читатель мог составить себе понятие о степени размягчения мозга, которым страдает автор «*Le pèlerin passionné*».

Стихотворение «*Agnès*» начинается следующим образом: «Были арки, под которыми проходили властелины всякого рода и их провожатые с траурными знаменами и зашнурованным (?) железом, — были арки в городе на морском берегу. Площади были черны и хорошо вымощены, а ворота на западной и восточной стороне — высокие; и как лес зимою, так разрушались залы дворцов, портики и колоннады. Это было (ты, конечно, хорошо помнишь) в прекраснейшие дни твоей молодости. В городе на морском берегу ты шел в плаще, с кинжалом, отягченным желтыми камнями, и с перьями попугая на шляпе, ты шел, говоря всякий вздор, шел между двумя такими надутыми и глупыми слугами, — на самом деле то были марионетки! — в городе на морском берегу ты шел и начал слоняться между двумя большими старцами, которые чинили фелуки вдоль набережной и около пристаней. Это было (ты, конечно, хорошо еще помнишь) в прекраснейшие дни твоей молодости». Так эта

болтовня продолжается еще в целых восьми строфах, и в каждом стихе мы наталкиваемся на указанный Солье отличительный признак речи слабоумных; пережевывание одних и тех же выражений, бессвязность речи и появление слов, не имеющих никакого отношения к содержанию.

Приведу еще две «песни» в самом точном переводе:

«Кулики в тростнике! (Говорить ли вам о них, о куликах в тростнике?) Ах вы, красивая фея вод! Свинопас и свиньи! (Говорить ли вам о них, о свинопасе и свиньях?) О вы, красивая фея вод! Мое сердце попало в ваши сети. (Говорить ли вам о них, о моем сердце в ваших сетях?) О вы, красивая фея вод!»

«Прохожие потоптали цветы на краю дороги, и осенний ветер их так терзает, кроме того. Дилижанс опрокинул старый крест на краю дороги; он был такой ветхий, кроме того. Идиот (ты его знаешь) умер на краю дороги; и никто не будет его оплакивать, кроме того».

Тупоумная деланность, с какою Мореас старается вызвать безнадежное настроение сопоставлением растоптанных, терзаемых ветром цветов, опрокинутого ветхого креста и умершего никем не оплаканным идиота, возводит это стихотворение в образцовое в смысле преднамеренного глубокомысленного творчества сумасшедших поэтов.

Когда Мореас не представляет доказательств размягченного мозга, он предается потоку низкопробной риторики. Приведу пример этого рода, чтобы покончить с Мореасом: «О моя возлюбленная, я так жажду твоих уст, что я, целуя их, хотел бы испить до дна отведенное русло Стримона, Аракса и дикого Танаиса, и сотни извилин, орошающих Питану, и Герм, исток которого там, где солнце заходит, и все светлые ключи, столь же многочисленные в Газе,— но тем не менее жажда моя не была бы утолена».

Кроме этих трех вождей: Верлена, Малларме и Мореаса, есть еще немало второстепенных символистов. Каждый из них признает себя единственным великим поэтом кучки, но их писания не дают им права на особенное внимание. Чтобы охарактеризовать их манеру, достаточно привести несколько стихов. Жюль Лафорг, «единственный поэт не только своей эпохи, но и всей литературы», восклицает: «Ах, как жизнь буднична» (*quotidienne*), а в своем стихотворении «*Ran et la Syrinx*» с не меньшим пафосом говорит: «О Сиринга, видишь ли и понимаешь ли ты природу, и чудесное это утро, и круговорот жизни? О ты там, и я здесь! О ты! О я! Все во всем!» Гюстав Кан, теоретик и философ символизма, поэт в своем стихотворении «Ночь в степи»: «От твоих прекрасных очей нисходит мир, словно великий вечер, и нисходят кончики медленных палаток, украшенные драгоценными камнями, сотканые из отдаленных лучей, и на моей груди расцветают туманные волшебные сады». По-русски «кончики медленных палаток» — совершенная бессмыслица; непонятны эти слова также и по-французски. Но тут, по крайней мере, уясняешь себе происхождение стиха: «*Et des pans de tentes lentes descendent*». Это простое нанизывание однозвучных слов, из которых каждое составляет как бы отзвук другого.

Шарль Винье, «любимый ученик Верлена», обращается к своей возлюбленной: «Туда, вниз,— это слишком далеко, бедная русалка; оставайся в своем углу и прими пилюли. Будь Эдмоном Абу, будь весела, будь марабу ботанического сада...» Другое его стихотворение гласит: «В кубке из Туле, где действительность утрачивает свою привлекательность, покоится старческая и страдающая приманка последнего баловня сна. Но волосы из серебряной пряжи служат плачущей фатою, в кубке из Туле, где действительность утратила свою привлекательность. И арфа минорного тона, которой касается высокомерное привидение своим светозарным заостренным пальцем, празднует юбилей, не знаю который!.. В кубке из Туле». Эти стихотворения до того напоминают то, что мы привыкли

называть ерундою, что я, несмотря на все заверения французских критиков, склонен признавать их шуткою. Если мое предположение верно, то они характеристичны для умственных способностей не Винье, а его читателей, почитателей и критиков.

Людовик Дюмюр следующим образом обращается к Неве: «Мужественная, величественная, славная, степенная, благородная королева! О царица льда и великолепия! Властительница! Гиератическая, торжественная, почитаемая матрона... О ты, которая располагает меня к грезам, ты, которая заставляет меня утрачивать равновесие, в особенности ты, которую я люблю,— блеск, красота, поэзия, женщина! Нева! Я умоляю тебя, явись ко мне с гимном твоей души».

Наконец, Рене Гиль, один из наиболее известных символистов (он сам называет себя «инструментистом»), извлекает из своей лиры следующие звуки, которые я должен привести по-французски: во-первых, потому, что в переводе утратилась бы их звучность, а во-вторых, и потому, что читатель мог бы подумать, что я над ним подшучиваю, если бы я их привел в точном переводе:

Ouïs! ouïs aux nues haut et nues où
Tirent-ils d'aile immense qui vire... et quand vide
et vers les grands pétales dans l'air plus aride —
(Et en le lourd venir grandi lent stridule, et
Titille qui n'allentisse d'air qui dur, et
Grandie, erratile et multiple d'éveils, stride
Mixte, plainte et splendeur! la plénitude aride)
et vers les grands pétales d'agitations
Lors évanouissait un vol ardent qui stride...
(des saltigrades doux n'iront plus vers les mers)...

Но одно надо признать: символисты прибирают с удивительным искусством заглавия для своих писаний. Как бы ни было нелепо содержание книги, заглавие ее всегда поразительно. Мореас озаглавил один из своих сборников «Les Syrts». Конечно, он мог бы его озаглавить «Северный полюс», или «Мармотка», или «Абделькадер», потому что избранное им заглавие столько же подходит к его стихам, как и перечисленные. Но его заглавие имеет обаяние жгучего африканского солнца, бледного отражения классической древности, а все это нравится истеричному читателю. Эдуард Дюбю озаглавливает свои стихотворения «Когда скрипки умолкли», Людовик Дюмюр — «Утомление», Гюстав Кан — «Кочующие дворцы», Морис Дюплесси — «Кожа Марсиаса», Эрнест Рейно — «Светское мясо» и «Знаменье», Анри де Ренье — «Места» и «Эпизоды», Артюр Рембо — «Освещения», Альбер Сен-Поль — «Шарф Ириды», Вьеле-Гриффен — «Антей» и Шарль Винье — «Кентон».

Мы уже привели образчики прозы символистов. Но для полноты я еще укажу на некоторые страницы из книги, признаваемой ими одним из самых сильных своих произведений. В своем труде «La littérature de tout-à-l'heure» Шарль Морис дает род обзора всей литературы, подвергает беглой критике новых и новейших писателей и начерчивает программу литературы будущего. Эта книга одна из самых поразительных и имеет много сходства с известною уже читателю книгою «Рембрандт как воспитатель», но еще превосходит последнюю бессмысленным нанизыванием слов. Она представляет собою вековой памятник графомании, так что ни Делепьер в своей «Littérature des fous», ни Филомнест в своих «Les fous littéraires» не приводят более красноречивых примеров полнейшей умственной извращенности, чем какие встречаются здесь на каждой странице. Пусть только читатель потрудится вдуматься в следующее profession de foi Мориса: «Хотя автор этой книги, посвященной эстетике,— правда, основанной на метафизике,— по возможности воздерживается от философствования, тем

II. Мистицизм

не менее он считает себя обязанным дать приблизительное определение слова, которое часто будет встречаться на страницах этой книги и основное содержание которого, как мы понимаем, может быть определено. Бог — первая и общая причина, последний и общий конец, связующее начало духовной жизни, точка, в которой могли бы встретиться две параллельные линии, исполнение наших желаний, совершенство, соответствующее самым чудесным нашим снам, обобщение даже конкретных явлений, не поддающийся ни зрению, ни слуху, но тем не менее несомненный идеал наших требований относительно красоты и истины. Бог — по преимуществу слово, настоящее слово, т. е. то неизвестное и тем не менее несомненное слово, о котором всякий писатель имеет представление ясное, хотя и не подлежащее анализу, очевидная и в то же время тайная цель, которой он никогда не достигнет, но к которой старается, по возможности, приблизиться. В так называемой практической эстетике он составляет воздушную сферу радости, в которой дух блаженствует, потому что он победил непреодолимую тайну и достиг вечных символов». Я несколько не сомневаюсь, что метафизики признают эту галиматью вполне понятною. Как все мистики, они в каждом звуке находят смысл, т. е. убеждают себя и других, что туманные представления, вызываемые в их мозгу звуком посредством ассоциации идей, и составляют значение этого звука. Но тот, кто требует от слов, чтобы они передавали определенные мысли, не откажется признать, что автор, написавший эту чепуху, ни о чем определенном не думал, а предавался только туманному фантазерству. Морис признает «веру источником искусства», а «искусство по существу своему религиозным». Эту мысль он заимствовал у Рескина, без указания источника. Далее он говорит: «Светозарные головы девятнадцатого столетия, ученые и мыслители,— вот они: Эдгар По, Карлейль, Герберт Спенсер, Дарвин, Огюст Конт, Клод Бернар, Бертело». Эдгар По наряду с Дарвином, Спенсером и Клодом Бернаром — такое дикое сопоставление могло зародиться только в расстроеном мозгу.

С трудом верится, что книга, из которой мы почерпнули эти выдержки, признана во Франции, подобно книге «Rembrandt als Erzieher» («Рембрандт как воспитатель») в Германии, серьезными критиками «странной, но интересной и вызывающей на размышления». Психопат, пишущий такие книги, и слабоумный читатель, с интересом следящий за пустословием автора, заслуживают только сострадания. Но каким словом заклеить вполне здоровых в умственном отношении негодяев, которые, чтобы со всеми жить в дружбе, или чтобы придать себе вид тонкого понимания, или чтобы лицемерно проявлять справедливость и благоговение к несимпатичным им авторам, будто бы находят в подобного рода книгах «много истин, много ума наряду с чудачествами, согревающие идеалы и проблески поразительных мыслей»?

Как мы видели, творцы символизма сами не понимают этого слова. Так как они сознательно не преследуют определенного эстетического направления, то невозможно им доказать, что их направление ложно. Но не то приходится сказать о некоторых из их учеников, примкнувших к ним, отчасти чтобы себя рекламировать, отчасти вследствие уверенности, что в борьбе литературных партий на стороне символистов находится сила, отчасти из пристрастия ко всему модному и вследствие обаяния, которое имеет все шумное и новое для слабых умов. Эти ученики чувствовали потребность дать слову «символизм» определенное содержание и действительно установили несколько общих положений в смысле руководящих начал для своей деятельности. Положения эти настолько ясны, что поддаются анализу.

Символисты требуют более свободного обращения с французским стихом. Они восстают против пресловутого александрийского стиха с цезурой

посредине и с неизбежным заключением фразы в конце, против запрещения так называемого ааканья, т. е. употребления двух гласных подряд, против закона о правильном чередовании мужской и женской рифмы. Они горячо защищают «свободный стих», с произвольною длиною и ритмом, равно как и нечистую рифму. Люди, стоящие в стороне от этой борьбы, могут только улыбнуться при виде дикой страстности, с какою она ведется. Это борьба школьников против ненавистного учебника, который они торжественно разрывают на куски, топчут ногами, сжигают. Весь этот спор, касающийся просодии и правил стихосложения, не может представлять никакого интереса для всемирной литературы. Другие цивилизованные народы давно уже имеют то, чего добиваются символисты с таким треском и шумом. Свободный стих, свободное обращение с рифмою, свержение чисто классической метрики, полное разнообразие размера — все это составляет уже прочное приобретение английской, итальянской, русской поэзии. Французы одни отстали, и если они теперь ощущают, наконец, потребность сбросить с головы растрепанный и изъеденный молю парик, то это очень разумно, но зачем же признавать эту попытку сравняться с далеко их опередившими народами каким-то поразительным прогрессом и трубить о нем, как о заре, возвещающей нечто небывалое, новое?

Другое требование эстетики символистов заключается в том, чтобы стих совершенно независимо от своего содержания вызывал одним сочетанием звуков определенное настроение. Слово должно действовать звуком, речь должна превратиться в музыку. Весьма характерно, что многие символисты дают своим книгам заглавия, которые должны вызывать музыкальные представления. Приведем для примера «Гаммы» Стюарта Мерриля, «Кантилены» Жана Мореаса, «Ночные колокола» Адольфа Ретте, «Песни без слов» Поля Верлена и т. п. Эта мысль пользоваться языком как орудием для достижения чисто музыкальных эффектов представляется мне мистическим бредом. Мы уже видели, что прерафаэлиты требуют, чтобы живопись и скульптура изображали не конкретное, а абстрактное, следовательно, принимали бы на себя роль письменного языка. Ту же ошибку совершают символисты, возлагая на слово задачу, принадлежащую исключительно нотам, и этим нарушая естественные границы разного рода искусств. Но прерафаэлиты отводили живописи и скульптуре высшую роль, а символисты низводят слово на низшую ступень. Действительно, вначале звук музыкален. Он выражает не определенное представление, а только известное настроение. Кузнечик стрекочет, соловей сыплет трелями, когда для него наступает пора любви, медведь ворчит, когда он озлоблен, лев рычит, терзая живую добычу, и т. д. Но по мере того как мозг становится совершеннее, а духовная жизнь богаче, развиваются и дифференцируются способы выражения чувств голосом, и он приобретает способность выражать не только общее настроение, но и ряд более определенных представлений и даже, если наблюдения профессора Гарнера над языком обезьян верны, вполне точные отдаленные представления. Наибольшей совершенства, наконец, звук достигает в смысле способа выражения душевного процесса, когда он развился до сложной грамматической речи, потому что тогда он может вполне сопутствовать работе мозга и во всех ее деталях дать ей внешнее выражение. Низвести опять слово до простого звука, выражающего то или другое общее настроение, значит отречься от всех результатов органического развития и снова превратить одаренного словом человека в стрекочущего кузнечика или квакающую лягушку. И действительно, все усилия символистов приводят их только к бессмысленной болтовне, а не к музыке слов, которой они тщетно добиваются, потому что ее не существует. Слово — какой язык мы ни возьмем — не может быть само по себе музыкально. В одних языках преобладают согласные, в других — гласные. Первые требуют более значитель-

ного развития всех мышц, которыми обуславливается произношение слов; поэтому эти считаются более трудными для произношения; и языки, в которых преобладают согласные, кажутся иностранцу менее приятными для уха, чем языки, в которых преобладают гласные. Но это не имеет ничего общего с музыкальностью. Куда девается музыкальность, когда вы беззвучно шепчете слово или видите его только на бумаге? И тем не менее оно в обоих случаях может произвестись на вас совершенно такое же впечатление, как будто оно произносится приятным и звучным голосом. Попробуйте прочесть кому-нибудь вслух ловко подобранный ряд слов на совершенно ему неизвестном языке и вызвать в нем определенное настроение одним эффектом звуков. Это всегда окажется невозможным. Значение для нас данного слова определяется его смыслом, а не звуком. Последний безразличен: он производит эстетичное или неэстетичное впечатление только благодаря голосу, который дает ему жизнь. Прекраснейшие стихи неприятно поражают ваш слух, когда они декламируются пьяным хриплым голосом, а даже готтентотский язык звучит хорошо, когда на нем говорит приятный задухивный контральт.

Еще нелепее бред одной группы символистов, называющих себя «инструменталистами» и признающих своим вождем Рене Гиля. Они утверждают, что звук вызывает ощущение того или другого цвета, и требуют, чтобы слово действовало приятно не только в музыкальном отношении, но и по своей цветовой гармонии. Вызван этот бред очень известным сонетом Артюра Рембо «*Les voyelles*» («гласные»), первый стих которого гласит: «А — черное, е — белое, i — красное, у — зеленое, о — голубое». Морис положительнейшим образом заверяет — и в этом трудно сомневаться здравомыслящему человеку, — что Рембо позволил себе только плохую шутку, весьма свойственную слабоумным и сумасшедшим. Но некоторые из его товарищей отнеслись вполне серьезно к его сонету и вывели из него целую эстетическую теорию. Рене Гиль в своей книге «*Traité du verbe*» («Трактат о слове») указывает на цветное значение не только каждой гласной, но и различных инструментов. «Подтверждая господствующее свое положение, арфы белые. Скрипки голубого цвета, нередко смягчаемого мерцанием, чтобы преодолеть пароксизмы». (Читатель, конечно, сам обратит внимание на этот набор слов.) «Служа торжественным овациям, медные инструменты красны, а флейты желтого цвета, потому что они дают выражение детским чувствам и удивляются сверканию губ. А глухота земли и плоти, простое сочетание единственно простых инструментов, совершенно черный орган плачет, надрываясь...» Другой символист, имеющий многочисленных поклонников, Франсис Пуанктевен, разъясняет нам в «*Derniers Songs*» чувства, соответствующие разным цветам: «Голубой цвет, лишенный сильной страсти, сопровождает нас от любви к смерти или, вернее говоря, представляет собою утраченную крайность. От цвета бирюзы до индиго — такая же лестница, как от стыдливых излияний до жесточайших опустошений».

«Тонкие ценители» тотчас же оказались под рукою и в один миг соорудили целую научную теорию «воспринимания слухом цветов». Звуки-де вызывают у некоторых субъектов цветковые ощущения. По мнению одних, в этом заключается превосходство особенно нервных, выших натур; другие же утверждают, что это явление объясняется случайным ненормальным соединением зрительного и слухового центров мозга посредством нервных волокон. Это анатомическое объяснение совершенно произвольно и не основано на фактах. Даже факт восприятия слухом цветов еще вовсе не установлен. Самый обстоятельный рассказ об этом предмете принадлежит французскому окулисту Суарезу де Мендоза. Он подводит итог всем наблюдениям и следующим образом определяет это предполагаемое явление: «Я разумею способность

Вырождение

соединять звуки и цвета, благодаря которой у некоторых субъектов всякое реальное слуховое восприятие достаточной силы и даже воспоминание об этом восприятии вызывает светлый или темный образ, имеющий всегда одинаковую силу или высоту тона для одной и той же буквы, одного и того же тембра голоса или инструмента». Суарез, вероятно, не ошибается, когда продолжает: «Воспринимание слухом цветов обуславливается иногда ассоциацией) идей, установившейся в молодости... иногда особою мозговою деятельностью, истинная сущность которой нам неизвестна и которая, быть может, имеет некоторое сходство с обманом чувств или галлюцинацией». Что касается до меня, то я не сомневаюсь, что это явление всегда бывает следствием ассоциации идей, происхождение которой никогда не выяснится, потому что соединение данных цветовых представлений с данными звуковыми ощущениями может основываться на совершенно мимолетных восприятиях в раннем детстве, недостаточно сильных, чтобы возбуждать внимание и поэтому незнанных. Мнение, что мы в данном случае имеем дело с чисто индивидуальными сочетаниями, основанными на случайной ассоциации идей, а не на органическом, ненормальном соединении нервных центров, приобретает тем большую вероятность, что разные лица, обладающие будто бы способностью воспринимать цвета слухом, придают гласным и инструментам разные цвета. Мы видели, что для Гиля флейта имеет желтый цвет. Для Гофмана, о котором упоминает Гёте в своей «Теории цветов», она имеет ярко-красный цвет. Рембо гласная «а» представляется черной, а субъекты, о которых упоминает Суарез, признают ту же гласную голубую и т. д.

Отношение между внешним миром и внутреннею жизнью человека первоначально весьма несложно. В природе происходит постоянное движение, и протоплазма одаренных жизнью клеточек воспринимает это движение. Единству причины соответствует единство следствия. Низшие организмы узнают о внешнем мире только, что в нем что-то изменяется, может быть, еще узнают, насколько эти перемены сильны или слабы, внезапны или постепенны. Они воспринимают впечатления, различные в количественном, а не в качественном отношении. Мы знаем, например, что хоботок камнеточца, сокращающийся более или менее сильно и быстро при всяком раздражении, восприимчив ко всем внешним впечатлениям: к свету, шуму, прикосновению, запаху и т. д. Этот моллюск, следовательно, видит, слышит, осязает, обоняет одною частью тела: хоботок служит ему одновременно и ухом, и глазом, и носом, и пальцем. У высших организмов протоплазма дифференцируется; образуются нервы, ганглии, мозг, органы чувств. Тут уже движение в природе воспринимается различно. Единство явления перелагается органами чувств в многообразие восприятия. Но даже наиболее развитой мозг все еще сохраняет как бы отдаленное и темное воспоминание о том, что причина, раздражающая разные чувства, коренится в одном и том же движении, и вместе с тем он создает понятия и представления, которые были бы совершенно непостижимы, если бы мы не могли допустить предположение о первоначальном единстве всех восприятий. Мы говорим о «высоких» и «низких» тонах, т. е. приписываем звуковым волнам отношение к пространству, которого они иметь не могут. Равным образом мы говорим об окраске тона и, наоборот, о тонах в живописи, следовательно, смешиваем зрительные и звуковые свойства явлений. «Резкие» или «мягкие» очертания или звуки, «сладкие» голоса — все это общеупотребительные выражения, основанные на том, что мы переносим ощущения одного чувства на впечатления другого. Во многих случаях, правда, эти выражения, несомненно, объясняются косностью ума, предпочитающего обозначать восприятие одного чувства словом ходячим, хотя и заимствованным из сферы восприятий другого чувства, и избегающего

труда прибрать новый эпитет для своеобразного восприятия. Но и такое заимствование становится возможным и понятным, только если допустить, что мозг улавливает известное сходство между впечатлениями, которые воспринимаются разными чувствами, и что это сходство объясняется иногда сознательной или бессознательной ассоциацией идей, но по большей части вовсе не может быть объяснено. Здесь остается только предположить, что сознание в своих первоисточниках опять отрешилось от дифференциации явлений по чувствам, которыми они воспринимаются, что, как мы видели, составляет одну из позднейших ступеней органического развития и для уразумения внешнего мира пользуется впечатлениями, безразлично какими чувствами они восприняты, как материалом еще не дифференцированным. В этом случае мы поймем, почему человеческий дух смешивает ощущения, воспринимаемые разными чувствами, и заменяет одно другим. Бине замечательными опытами вполне установил эту «замену чувств» у истеричных субъектов. Больная с полной нечувствительностью кожи одной половины тела не замечала булавочного укола, когда не видела, что ее укололи. Но в момент укола в ее сознании возникал образ черной (у других больных — светлой) точки. Следовательно, сознание заменяло впечатление периферических нервов, которое не было воспринято, впечатлением, будто бы воспринятым сетчаткою, т. е. зрительными нервами.

Во всяком случае, отречение сознания от преимуществ дифференцированного восприятия явлений и смешение разных чувств несомненно служит доказательством ненормальной и ослабленной мозговой деятельности. Они означают сильнейший регресс в органическом развитии, возвращение человека к тому состоянию, в каком находится камнеточец. Возводить смешение и замену зрительных и слуховых восприятий в эстетический закон, видеть в них основание для искусства будущего — значит признавать возвращение человека к жизни устрицы прогрессом.

Впрочем, клиническими наблюдениями давно выяснено, что расстройство мозговых центров сопровождается своеобразным мистицизмом. Один из больных Легрена «старался узнавать добро и зло по цветам, причем он восходил от белого к черному; когда он читал, слова, смотря по цвету, имели для него скрытый смысл, который он вполне понимал». Перечисляя разные чудачества писателей, Ломброзо указывает, что «Вигман заказывал для печатания своих произведений особую разноцветную бумагу... Филон раскрашивал каждую страницу написанной им книги особым цветом». Барбе д'Оревилль, которого символисты признают своим предшественником, в своих письмах писал буквы каждого отдельного слова чернилами разного цвета. Большинство психиатров наталкивались на случаи подобного рода.

Наиболее вменяемые представители символизма признают его «реакцией против натурализма». Реакция против него действительно законна и необходима, ибо натурализм вначале, пока его представителями были Гонкуры и Золя, носил несомненные признаки болезненного направления, а впоследствии, когда начали действовать их подражатели, принял, как я это выясню в другой главе моего труда, направление пошлое и даже преступное. Но символизм менее всего может нанести поражение натурализму, потому что он сам представляет собою явление крайне ненормальное, а в искусстве нельзя выбивать клин клином.

Наконец, утверждают еще, что символисты стараются «воплощать символы в человеческих образах». На общепринятом языке это значит, что в поэзии символистов отдельный человеческий образ представляет собою не только ту или другую личность с ее индивидуальными особенностями и случайною судьбою, но и распространенный тип, следовательно, воплощает в себе общий закон. Но таково свойство поэзии вообще, а не только символической. Не было

истинного поэта, который ощущал бы потребность заняться совершенно исключительной фабулой или изобразить существо необычайное, не встречающее себе равного в человечестве. Его соблазняет в людях и их судьбе именно их связь со всем человечеством и общими законами жизни. Для поэта данный образ тем более привлекателен, чем яснее в нем выражаются общие законы, чем полнее в данной личности осуществляется то, чем живут все люди. Во всемирной литературе нет общепризнанного значительного произведения, которое не было бы символическим в этом смысле, в котором люди, их страсти и судьба не имели бы значения, далеко выходящего из рамок данного случая, т. е. типического. Следовательно, со стороны символистов глупое притязание присваивать только своим произведениям это свойство. Впрочем, они сами доказывают, что не понимают собственной формулы, потому что те же их теоретики, которые требуют, чтобы поэзия «воплощала в человеческом образе символ», в то же время утверждают, что только «редкий, исключительный случай» (*l'ecas rare, unique*) заслуживает внимания поэта, а такой случай составляет именно противоположность символа.

Таким образом, мы видели, что символизм, как и прерафаэлизм, у которого он заимствовал свое настроение и некоторые лозунги, составляет не что иное, как одну из форм мистического мышления психопатов. Попытки некоторых сторонников этого движения осмыслить бормотание своих вождей и установить соответствующую программу не выдерживают даже поверхностной критики и оказываются простыми бреднями графоманов, лишенных не только чутья правды, но и здравого смысла. Один из молодых французских писателей, далеко не чуждый прогрессивного направления, Гюг Леру, совершенно верно характеризует символизм в следующих словах: «Это смешные уроды, невыносимые друг для друга; они живут не понятые публикою, подчас друзьями, а иногда и сами себя не понимают. Пишут ли они прозой или стихами, у них выходит одно и то же: никакого содержания, никакого смысла, только нанизывание эффектных музыкальных слов, причудливые рифмы, соединение неожиданных цветов и звуков, какое-то убаюкивание, какие-то диссонансы и затем внушения и бред».

Толстовщина

Граф Лев ТОЛСТОЙ занял теперь место в ряду мировых писателей, которых чаще всего цитируют и, по-видимому, больше всего читают. Каждое его слово встречает отклик у всех цивилизованных народов земного шара. Влияние его на современников, несомненно, очень сильно, но оно проявляется не в сфере художественной. Ему пока еще не подражают. Вокруг него не столпились последователи вроде прерафаэлитов или символистов. Вызванные им многочисленные труды носят критический или пояснительный характер. Это не поэтические произведения, составленные по образцу его произведений. Он влияет на мысли и чувства современников в нравственном отношении; он скорее действует на массу читателей, чем на маленький кружок литераторов-карьеристов, высматривающих вождей. Поэтому нет эстетической теории, но есть мировоззрение, которое можно назвать толстовщиною.

Чтобы доказать, что толстовщина составляет умственное заблуждение, одно из проявлений вырождения, нам необходимо критически рассмотреть сперва самого Толстого, а потом и публику, которая вдохновляется его идеями.

Толстой в одно и то же время художник и философ в самом обширном значении этого слова, т. е. богослов, моралист и социолог. Как художник, он стоит очень высоко, хотя и ниже своего соотечественника Тургенева, которого теперь в глазах широкой публики затмил. Толстой не обладает поистине редким

II. Мистицизм

чувством художественной меры Тургенева, у которого нет лишнего слова, нет длиннот, нет уклонений в сторону, который умеет создавать возвышенные типы и, как Прометей, высоко стоит над своими образами, получающими от него жизнь. Даже самые усердные и значительные поклонники Толстого признают, что он многословен, теряется в частности, из которых он не всегда с художественным чутьем умеет выделить необходимое, отбросив лишнее. Касаясь «Войны и мира», Вогюэ говорит: «Можно ли назвать это сложное произведение романом?.. Очень простая и очень тонкая нить фабулы служит только внешней связью при обсуждении разных основных вопросов истории, политики и философии, беспорядочно разбросанных в этой полиграфии русского общества... Наслаждение тут дается с трудом, как при восхождении на гору. Дорога подчас очень утомительна и тяжела; сбиться с нее нетрудно; приходится напрягать все силы и мучиться... Тех, кто ищет в романе лишь развлечения, Толстой удовлетворить не может. Этот тонкий аналитик не знает или умышленно игнорирует элементарные правила анализа, столь свойственные французскому уму; мы требуем, чтобы романист выбирал из массы типов и вопросов определенное лицо или событие и рассматривал их как особый предмет наблюдения. Русский же романист подчиняется чувству общей связи между явлениями, не решается порвать тысячи уз, соединяющих человека, факт или мысль с мировой жизнью».

Взгляд Вогюэ совершенно верен, но он не в состоянии объяснить поражающее его явление. Он бессознательно чрезвычайно метко характеризует, как психопат-мистик смотрит на мир и описывает то, что он видит. Я уже указывал, что особенность мистического мышления заключается в недостатке внимания. Между тем именно внимание вносит порядок в хаос явлений и группирует их так, что они уясняют нам мысль, преобладающую в уме наблюдателя. Когда внимание отсутствует, мировая картина представляется наблюдателю однообразным сцеплением загадочных явлений, то возникающих, то исчезающих, ничего не говоря ни уму, ни сознанию. Необходимо постоянно иметь в виду этот основной факт душевной жизни. Внимательный человек относится активно к мировым явлениям, невнимательный — пассивно; первый приводит их в порядок на основании выработанного им плана, второй воспринимает хаос впечатлений без всякой попытки анализировать их, соединить однородное, разграничить разнородное, и хороший художник, и фотографическая пластинка передают нам мировую картину. Но хороший художник устраняет некоторые черты, подчеркивает другие, так что вы тотчас же уясните себе данное событие или внутреннее настроение живописца. Светопись отражает без всякого выбора все явление со всеми его деталями, так что только в том случае приобретает смысл, если зритель сам себе уяснит его. Кроме того, следует заметить, что и светопись не является точной копией действительности, потому что пластинка воспринимает только некоторые цвета: она отмечает голубой и лиловый, но лишь слабо или вовсе не воспроизводит желтого и красного. Восприимчивости химической пластинки соответствует легкая возбуждаемость выродившегося субъекта. Последний также делает выбор между явлениями, но руководствуется при этом не сознательным вниманием, а влечениями бессознательной возбуждаемости. Он воспринимает то, что согласуется с его настроением; наоборот, то, что не согласуется с его настроением, для него вовсе не существует. Вот метод, которым руководствуется Толстой в своих романах. Толстой однообразно воспринимает частности и нанизывает их, руководствуясь не их значением для основной мысли, а их соответствием с собственным настроением. Основная мысль неясна или вовсе не существует. Читателю приходится самому внести ее в роман, приблизительно как он вносит ее в природу, в какой-нибудь ландшафт, в мечущуюся народную толпу, в ход исторических событий. Роман пишется только потому,

Вырождение

что автор вынес известные впечатления, усиленные той или другой чертою развернувшейся перед ним мировой картины. Таким образом, роман Толстого походит на картины прерафаэлитов: масса удивительно точных деталей, мистически-расплывчатая, еле уловимая основная мысль, глубокое и сильное возбуждение. Все это ясно сознает Вогюэ, но разъяснение вопроса и тут отсутствует. Он говорит: «В силу странного, но часто встречающегося противоречия этот мутный и неустойчивый ум, объятый туманами нигилизма, одарен несравненно ясностью и победоносною силою, когда научно (?) анализирует жизненные явления. Он быстро и ясно схватывает все, что существует на земле... Можно было бы сказать, что в нем соединяется ум английского химика с душою индийского буддиста. Пусть кто может, объяснит это странное соединение, объяснить — это значит понять всю Россию... Толстой стоит на твердой почве, когда он наблюдает явления каждое в отдельности; но когда он старается уяснить себе их взаимную связь, определить основные законы и причины, его ясный взгляд затуманивается, смелый исследователь теряет почву под ногами, он погружается в бездну философских противоречий, чувствует в себе и вокруг себя лишь пустоту, ночь». Вогюэ спрашивает, чем, собственно, обуславливается это «странное соединение» полной ясности в восприятии деталей и неспособности понять их взаимную связь? Мои читатели не нуждаются в ответе на этот вопрос. Мистическое мышление, мышление легко возбуждаемых натур, лишенных способности быть внимательными, позволяет им иногда схватить очень ясно тот или другой образ, находящийся в связи с их возбуждением, но не позволяет им уяснить себе разумную связь между отдельными образами именно потому, что необходимое для этого внимание у них отсутствует.

Несмотря на поразительные достоинства поэтических произведений Толстого, он не им обязан своею мировую славою и своим влиянием на современников. Его романы, правда, были признаны выдающимися произведениями, но в течение десятилетий и «Война и мир», и «Анна Каренина», ни менее объемистые его повести и рассказы не находили обширного круга читателей вне России, и критика далеко не безусловно восхваляла их автора. В Германии еще в 1882 г. Франц Борнмюллер писал о Толстом в своем «Biographisches Schriftsteller — Lexicon der Gegenwart»: «У него незаурядный беллетристический талант, но талант этот не может считаться достаточно разработанным в художественном отношении и находится под влиянием односторонних воззрений на жизнь и на дух истории». До последних лет это было общее мнение тех немногочисленных иностранцев, которые вообще были знакомы с Толстым. Только его «Крейцера соната», появившаяся в 1889 г., доставила его имени мировую известность; только этот маленький рассказ был переведен на языки всех цивилизованных народов, распространился в сотнях тысяч экземпляров и был прочитан с сильным душевным волнением миллионами людей. С этого момента общественное мнение на Западе отводит Толстому место в первом ряду современных писателей, его имя находится у всех на устах, прежние его произведения, не обращавшие на себя особого внимания, возбуждают всеобщий интерес. Этот интерес распространился на его личность и судьбу, и на склоне лет Толстой, так сказать, в одно прекрасное утро стал одним из главных представителей истекающего столетия. Между тем «Крейцера соната» в художественном отношении уступает большинству прежних произведений Толстого; следовательно, слава, приобретенная не такими замечательными поэтическими произведениями, как «Война и мир», «Казаки», «Анна Каренина» и др., а значительно позже, и притом внезапно «Крейцеровой сонатой», не могла быть вызвана исключительно или преимущественно художественными достоинствами. Способ приобретения этой славы доказывает, что толстовщина порождена не художником Толстым. Действительно, это течение

II. Мистицизм

должно быть в значительной степени, если не вполне, приписано мыслителю Толстому. С нашей точки зрения, следовательно, Толстой-мыслитель гораздо важнее Толстого-художника.

Толстой составил себе взгляд на роль человека в мире, на отношения его к человечеству и на цель жизни, проявляющийся во всех его художественных произведениях, но изложенный им систематически в некоторых теоретических трудах. Сюда относятся главным образом «Исповедь», «В чем моя вера», «Краткое изложение Евангелия» и «О жизни». Взгляд этот довольно прост и может быть выражен в двух словах: отдельный человек ничего не значит, все дело в совокупности людей; индивид живет, чтобы делать другим добро; все зло — в мышлении и анализе; наука ведет к гибели; в вере — спасение.

Как он пришел к этим выводам, он рассказывает в «Исповеди». «Сообщенное мне с детства вероучение исчезло во мне,— говорит он,— так же, как в других, с тою только разницею, что так как я с 15-ти лет стал читать философские сочинения, то мое отречение от вероучения очень рано стало сознательным... Так прошло еще 15 лет. Несмотря на то, что я считал писательство пустяками в продолжение этих 15 лет, я все-таки продолжал писать... Так я жил, но пять лет тому назад со мною стало случаться что-то очень странное: на меня стали находить минуты недоумения, остановки жизни... Эти остановки жизни выражались всегда одинаковыми вопросами: зачем? Ну, а потом?.. Я искал объяснения на мои вопросы во всех знаниях, которые приобрели люди... и ничего не нашел... Вопрос мой — тот, который в 50 лет привел меня к самоубийству, был самый простой вопрос... «Зачем мне жить, зачем что-нибудь желать, зачем что-нибудь делать»... Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл... Все наши действия, рассуждения, наука, искусство — все это предстало мне в новом значении. Я понял что все это — баловство, что искать смысла в этом нельзя. Жизнь же всего трудящегося народа, всего человечества, творящего жизнь, представилась мне в ее настоящем значении. Я понял, что это — сама жизнь, и что смысл, придаваемый этой жизни, есть истина, и я принял его... Я вернулся к вере... Я стал вглядываться в жизнь и верования этих людей, и чем больше я вглядывался, тем больше убеждался, что у них есть настоящая вера».

Если серьезно вникнуть в эти соображения, то мы тотчас же убедимся, что они неверны. Вопрос «зачем я живу» содержит в себе ошибку и принадлежит к числу поверхностных. Он предполагает, что в природе есть определенная цель, а именно это предположение и подлежит еще критике для всякого, кто жаждет ясного понимания и истины.

Если мы спрашиваем себя, какова цель нашей жизни, то мы должны прежде всего предположить, что наша жизнь имеет определенную цель, а так как она составляет лишь одно из проявлений общей жизни природы, теперешнего фазиса развития Земли, нашей солнечной системы и всех солнечных систем, то первое предположение заключает в себе дальнейшее, именно предположение, что и общая жизнь природы имеет определенную цель. Последнее же предположение, в свою очередь, немислимо помимо существования сознательного, предпрещающего и руководящего духа Вселенной. Ибо что означает слово «цель»? Наступающее в будущем, преднамеренное последствие ныне действующих сил. Цель влияет на эти силы, указывая им направление, следовательно, она сама — сила. Но она не может существовать материально во времени и пространстве, потому что тогда она бы перестала быть целью и превратилась бы в причину, т. е. в силу, которая заняла бы место в общем механизме сил природы; но тогда весь вопрос о целесообразности нашего существования оказался бы праздным. Если же она не существует во времени и пространстве материально, то она должна же

где-нибудь существовать, как действующая сила (иначе мы вообще не могли бы себе ее представить) и как мысль, план или намерение. Между тем то, что содержит в себе мысль, намерение, план, мы называем сознанием, а сознание, создающее мировой план и пользующееся преднамеренно для его осуществления силами природы,— не что иное, как Бог. Но человек, верующий в Бога, тотчас же утрачивает право спрашивать себя о цели своего существования. Ибо этот вопрос является дерзким притязанием, попыткой ничтожного человеческого существа вывести план Творца, заглянуть ему в карты, возвыситься до всеведения. Но этот вопрос в данном случае является еще и праздным, так как нельзя себе представить Бога иначе, как премудрым, а созданный им мир совершенным, гармоничным во всех его частях, с целью также наилучшею, поглощающею силы всех сотрудников от мала до велика. Поэтому человек может с полным спокойствием и доверием жить согласно присвоенным его природе Богом инстинктам и силам: содействуя неизвестным ему намерениям Божества, он, во всяком случае, имеет высокую и достойную жизненную цель.

С другой стороны, человек, не верующий в Бога, не может составить себе понятия о жизненной цели, так как цель, которая может существовать только в сознании, как мысль, не находит себе, ввиду отсутствия мирового сознания, места в природе. Но если цели нет, то нельзя себя спрашивать и о цели существования. В таком случае жизнь не имеет predetermined цели, существуют только причины, и нам приходится думать о них, по крайней мере о ближайших, доступных нашему наблюдению, так как отдаленные, и в особенности первопричины, пока еще совершенно не доступны нашему сознанию. Другими словами, мы должны себя спрашивать: «Отчего мы живем?» И ответить на этот вопрос нетрудно. Мы живем потому, что вся доступная нашему сознанию природа подчинена мировому закону причинности. Это механический закон, не обуславливаемый predetermined намерением, а следовательно, и мировым сознанием. По этому закону окружающие нас явления коренятся не в будущем, а в прошлом. Мы живем потому, что нас произвели на свет наши родители, потому что они снабдили нас известным запасом силы, дающей нам возможность некоторое время противодействовать влияющим на нас разрушительным силам природы. Жизнь наша складывается так, как это обуславливается постоянною борьбою между внешними влияниями и наследованными нами органическими силами, следовательно, наша жизнь, рассматриваемая объективно, является неизбежным результатом законообразной деятельности механических сил природы; рассматриваемая же субъективно, она содержит в себе известное количество наслаждений и страданий. Удовлетворение наших органических инстинктов доставляет нам наслаждение, тщетная погоня за их удовлетворением — страдание. В нормальном организме, обладающем значительною способностью приспособления, достигают развития только такие инстинкты, удовлетворение которых возможно по крайней мере до известной степени и не сопровождается для индивида дурными последствиями; в его жизни, следовательно, решительно преобладают наслаждения над страданиями, и он признает жизнь не злом, а благом. В болезненно расстроенном организме проявляются извращенные инстинкты, которые не могут быть удовлетворены или удовлетворение которых вредит индивиду, уничтожает его; такой организм может быть и слишком слабым или неприспособленным, чтобы самому удовлетворять законным своим инстинктам; вместе с тем в его жизни неизбежно преобладают страдания, и она представляется ему злом. Мое толкование жизненной загадки близко соприкасается с хорошо известною евдемоническою теориею, но оно основано на биологических, а не на метафизических началах. Я понимаю оптимизм и пессимизм просто в смысле достаточной и недостаточной жизненной силы, существующей

II. Мистицизм

и отсутствующей способности приспособления, здоровья и болезни. Беспристрастное наблюдение жизни убеждает, что человечество сознательно или бессознательно стоит на одной и той же философской точке зрения. Люди живут охотно, и притом скорее весело, чем печально, пока жизнь дает им те или другие удовлетворения. Когда страдания сильнее, чем чувство удовольствия, испытываемое при удовлетворении первого и самого важного из органических инстинктов, инстинкта самосохранения и продления своего существования, они не колеблясь лишают себя жизни. Князь Бисмарк однажды сказал: «Не знаю, к чему я стал бы переносить все неприятности жизни, если бы не верил в Бога и в загробную жизнь». Эти слова показывают только, что он недостаточно уяснил себе успехи человеческой мысли со времен Гамлета, задававшегося приблизительно тем же вопросом. Человек будет переносить неприятности жизни, пока он их переносить может, и неизбежно расстанется с жизнью, как только сил не хватит, чтобы их переносить. Вот почему неверующий живет и радуется, пока наслаждения в его жизни преобладают, и вот почему, как ежедневно убеждает опыт, даже верующий налагает на себя руки, когда в балансе его жизни пассив страданий преобладает над активом его наслаждений. Вера имеет, несомненно, для верующего — как, впрочем, сознание долга и чувство чести для неверующего — очень значительное обаяние и должна быть включена в актив его наслаждений. Но и она имеет только временное значение и может уравновесить лишь соответственное количество страданий, но не больше.

Эти соображения показывают, что ужасный вопрос «зачем я живу», который чуть было не привел Толстого к самоубийству, легко может быть решен в удовлетворительном смысле. Верующий человек, предполагающий, что его жизнь должна иметь цель, будет жить в соответствии с своими силами и согласно с своими наклонностями и скажет себе, что он совершает указанную ему работу в общем мировом плане, хотя и не знает конечных его целей, как и солдат охотно исполняет свой долг на указанном ему поле битвы, хотя и не знает плана сражения и его значения для всего похода. Неверующий, убежденный, что его жизнь представляет лишь единичный случай в мировой жизни природы, что его личность возникла под неизбежным закономерным действием вечных органических сил, очень хорошо знает не только отчего, но и зачем он живет: он живет потому, что и пока жизнь служит ему источником удовлетворения, т. е. довольства и счастья.

Увенчались ли отчаянные усилия Толстого успехом, нашел ли он другой ответ на вопрос? Нет. Решение загадки, до которого он не мог додуматься путем философствования, представило ему огромное большинство людей, которое «знает смысл жизни и смерти, спокойно трудится и переносит лишения и страдания». Окончательный вывод совершенно произволен и представляет собою скачок, свойственный мистикам. «Я понял, что надо жить, как эта толпа, вернуться к ее простой вере». Но эта толпа «знает смысл жизни» не потому, что у нее «простая вера», а потому, что она здорова, потому, что она жизнерадостна, потому, что жизнь со всеми ее органическими функциями и применением сил дает ей удовлетворение. «Простая вера» только случайно сопутствует этому естественному оптимизму. Большинство необразованного люда, представляющее здоровую часть человечества и потому настроенное жизнерадостно, правда, получает в детстве некоторое религиозное образование и впоследствии редко относится критически к полученным знаниям, но последнее обстоятельство объясняется бедностью и невежеством народной массы, которая по той же причине и питается, и одевается, и живет плохо. Утверждать, что большинство «спокойно трудится и знает смысл жизни», потому что у него «вера простая», столь же логично, как говорить, что это большинство «спокойно трудится и знает смысл жизни»,

потому что оно часто питается мякиною или же живет вместе со скотиною в курных избах.

Толстой верно подметил факт, что большинство не разделяет его пессимизма и настроено жизнерадостно, но он придает этому факту мистическое толкование. Вместо того чтобы приписать оптимизм простого люда таящейся в нем жизненной силе, он объясняет дело простотою его миросозерцания и сам обращается к этому миросозерцанию для разрешения своих собственных сомнений. «Я был приведен к христианству,— говорит он в «Кратком изложении Евангелия»,— не богословскими и не историческими исследованиями, а тем, что 50 лет от роду, спросив себя и всех мудрецов моей среды о том, что такое я и в чем смысл моей жизни, и получив ответ: «ты случайное сцепление частиц — смысла в жизни нет, и сама жизнь есть зло», и тем, что, получив такой ответ, я пришел в отчаяние и хотел убить себя; но, вспомнив то, что прежде в детстве, когда я верил, для меня был смысл жизни, и то, что люди, верующие, вокруг меня — большинство людей, не развращенных богатством,— веруют и имеют смысл жизни; я усомнился в правдивости ответа, данного мне мудростью людей моей среды, и пытался понять тот ответ, который дает христианство людям, понимающим смысл жизни».

Он нашел этот ответ в Евангелии, «этом источнике света». «Для меня было совершенно все равно,— продолжает он,— Бог или не Бог был Иисус Христос, от кого исшел Святой Дух и т. п., и одинаково не важно и не нужно знать, когда и кем написано какое Евангелие и какая притча, и может или не может она быть приписана Христу. Мне важен тот свет, который освещает 1800 лет человечество и освещал и освещает меня, а как назвать источник этого света, и какие материалы его, и кем он зажжен, мне все равно».

Вникнем на минуту в эти соображения мистически настроенного ума: Евангелие — источник истины, но совершенно безразлично, является ли оно откровением или делом рук человеческих, составляет ли оно подлинное предание, повествующее нам о земной жизни Христа, или записано уже после его смерти на основании смутных и искаженных легенд. Толстой чувствует сам, что он совершает тут крупную логическую ошибку, но он, по примеру других мистиков, не останавливается на этом вопросе и тотчас же прибегает к сравнению, убеждая самого себя, что его образ и есть действительность. Он называет Евангелие светом и говорит, что совершенно безразлично, как назвать этот свет и из чего он состоит. Это верно, когда речь идет о действительном, а не фигуральном свете, но Евангелие можно назвать светом только в последнем смысле, и оно может быть сравниваемо со светом, только если оно действительно содержит в себе истину,— а это еще требует доказательства. Если бы оказалось, что оно является делом рук человеческих и состоит из непроверенных легенд, то оно не было бы сосудом, содержащим истину, его нельзя было бы сравнивать со светом, и великолепный образ, при помощи которого Толстой отделяется от решения вопроса об источнике этого света, рассеялся бы, как дым. Следовательно, признавая Евангелие светом и отрицая необходимость проверки его источника, Толстой признает доказанным, что еще нуждается в доказательстве, именно, что Евангелие является светом. Впрочем, мы уже знакомы с особенностями мистического мышления: мистик делает вид, что относится пренебрежительно к реальности и избегает проверять разумом исходную точку своих размышлений. Мы напомним здесь только изречение Россетти: «Что мне за дело до того, вертится ли Солнце вокруг Земли или Земля — вокруг Солнца?» и слова Малларме: «Мир создан, чтобы привести нас к прекрасной книге».

Как Толстой обращается с Евангелием, чтобы подтвердить свои произвольные выводы, в этом читатель сам может убедиться, читая его «Краткое изложе-

II. Мистицизм

ние». Он очень мало заботится о буквальном смысле Священного писания и влагает в него все, что ему заблагорассудится. Пересочиненное им таким образом Евангелие,— соответствующее герменевтике приблизительно настолько же, насколько «Отрывки из физиономики», которые «веселая школьная учительница Марья Вуц в Анентале» у Жана Поля «извлекла из собственной головы», походят на знаменитое сочинение Лафатера,— поучает Толстого в следующем: люди воображают, будто бы они — отдельные существа, имеющие каждое свою особую волю; все это самообман: единственная истинная жизнь та, которая признает волю Отца источником жизни; она походит не на самостоятельное растение, а на отростки одного дерева; только тот, кто сознает волю Отца, кто развивается, как отросток на дереве,— живет; тот же, кто хочет жить, руководствуясь собственной волею, как оторванный отросток,— умирает. Уже раньше Толстой говорил, что Отец — Бог, что Бог — «бесконечный первоисточник и одно и то же, что «Дух». Следовательно, приведенное нами место, если оно вообще имеет какой-нибудь смысл, означает, что вся природа составляет одно живое существо, что всякий живой организм, т. е. и человек, является частицею этой мировой жизни и что она-то и есть Бог. Но, как всем известно, это учение изобретено не Толстым. Оно давно включено в историю философии и носит название пантеизма. Буддизм предчувствовал его, а Спиноза развил и обосновал его. Но в Евангелии его нет, ибо оно является отрицанием христианства; никакое рационалистическое толкование, никакая казуистика не может лишить христианство учения о личном Боге и божественной природе Христа, потому что это значило бы отвергнуть все его религиозное содержание, все его основные, самые жизненные начала и вычеркнуть его из числа религий.

Таким образом, мы видим, что Толстой в своих поисках за решением жизненной загадки пришел, как он думает, к христианской вере народной массы, а на самом деле он пришел к отрицанию этой веры, т. е. к пантеизму. Ответ «мудрецов», что человек является «случайным сцеплением частиц» и что «смысла в жизни нет», почти привел его к самоубийству, но в то же время он совершенно успокоился, когда понял, что истинная жизнь не та, которая была и будет, а та, которая есть и раскрывается человеку в данную минуту; кроме того, он отрицает категорически воскресение мертвых и индивидуальную душу, нисколько не замечая, что вполне удовлетворяющее его учение совпадает с учением «мудрецов», которое почти привело его к самоубийству. Ибо, если истинная жизнь только та, которая есть, то она не может иметь цели, осуществляющейся всегда только в будущем, и если наше тело не воскреснет и индивидуальной души нет, то «мудрецы» имеют полное основание называть человека «сцеплением частиц» (правда, не случайным, а неизбежным, потому что оно обуславливается определенными причинами).

Следовательно, мирозерцание Толстого, этот плод отчаянных усилий всей его жизни, представляет не что иное, как туман, непонимание собственных вопросов и ответов, поток пустословия. Его этика, на которую он сам гораздо больше напирал, чем на свою философию, немногим лучше. Он ее резюмирует в пяти заповедях, из которых четвертая самая существенная: не следует противиться злу; наоборот, надо терпеть несправедливость и делать больше, чем люди требуют, следовательно, не судить и не допускать суда... Мщение вызывает только мщение. Его почитатель Вогюэ следующим образом формулирует этику Толстого: «Не противься злу; не суди, не убивай. Следовательно, не представляется надобности ни в судах, ни в армии, ни в тюрьмах, ни в общественном или частном возмездии. Не должно быть ни войн, ни приговоров. Мирской закон — борьба за существование; закон Христа — отречение от собственного существования ради ближнего».

Стоит ли доказывать полнейшую несостоятельность этой этики? Здравый смысл вооружается против нее. Если бы убийца не страшился виселицы, а вор — тюрьмы, то воровство и убийство сделались бы самым распространенным ремеслом, потому что гораздо удобнее стибрить где-нибудь готовый хлеб и сапоги, чем до седьмого пота работать в поле или в мастерской. Что удерживало бы злых людей, которые, по мнению Толстого, все же существуют, от удовлетворения своих дурных инстинктов, если бы общество перестало заботиться о том, чтобы преступление было сопряжено со значительным риском, и что удерживало бы великое множество людей равнодушных, лишенных сильного стремления к добру или злу от искушения подражать примеру преступников? Конечно, не учение Толстого, что «истинная жизнь та, которая есть». Главная деятельность общества, ради которой индивид первоначально присоединяется к нему, заключается в защите всех своих членов против больных, склонных к убийству, и против паразитов, также представляющих собою отклонение от нормального человеческого типа, живущих только на счет других и совершающих насилие над всяким встречным человеком ради удовлетворения своих дурных инстинктов. Если бы нормальные люди не противодействовали им, последние скоро составили бы большинство, приобрели бы власть, и тогда не только обществу, но даже человечеству неизбежно грозила бы гибель.

Кроме отрицательного начала непротивления злу, в этике Толстого есть и положительное: надо любить ближних, жертвовать ради них всем, даже жизнью, делать им добро, где только можно. Необходимо понять, рассуждает он, что человек, творящий добро, делает только то, к чему он обязан, что должно быть совершено. Если он отдает жизнь за добро, то его за это нечего благодарить или вознаграждать. Живут только те, кто творит добро. Не милостыня действительна, а братский дележ. У кого две одежды, должен отдать одну из них тому, у кого нет ни одной. На это мы возразим: подобное различие между милостыней и дележом несостоятельно. Все, что один человек получает от другого без труда и взаимной услуги, — милостыня и глубоко противоречит нравственному чувству. Больному, престарелому, слабосильному, лишенному возможности трудиться, необходимо помогать и давать пропитание; это наша обязанность, но вместе с тем мы к этому чувствуем естественное побуждение. Давать же подачки человеку, способному к труду, во всяком случае грех и самообман. Если человек, способный к труду, не находит работы, то это, очевидно, вызывается ненормальными экономическими условиями, и всякий обязан содействовать их изменению к лучшему, а не поддерживать ненормальное положение дел, временно задобривая его жертву подачкою. Милостыней в этом случае достигается только усыпление совести дающего; он имеет тогда повод отговариваться от исполнения прямой своей обязанности, заключающейся в устранении ненормального общественного строя. Если же человек, способный к труду, из лениости уклоняется от него, то милостыня его окончательно портит и убивает в нем склонность применять к делу свои силы, что необходимо для того, чтобы он был здоров и сохранил нравственное чувство. Таким образом, милостыня, даваемая человеку, способному к труду, унижает обе стороны и отравляет как чувство долга, так и нравственность дающего и получающего.

Но в сущности любовь к ближнему, проявляющаяся в подачке или в братском дележе, вовсе не является любовью к ближнему, если к ней внимательно присмотреться. Любовь в ее первоначальной и самой простой форме (я говорю здесь не о половой любви, а вообще о расположении к другому живому существу, хотя бы и не к человеку) является эгоистическим инстинктом, направленным к собственному удовлетворению, а не к удовлетворению любимого существа; в дальнейшем же своем развитии она, напротив, вполне или преимущественно

имеет в виду счастье любимого существа и забывает о себе. Нормальный человек, не подчиняющийся противообщественным инстинктам, любит общество других людей; он, следовательно, почти бессознательно избегает поступков, которые его удаляют от них, и, наоборот, старается, насколько это не обуславливается чрезмерными усилиями с его стороны, делать им приятное, чтобы их привлечь к себе. Кроме того, нормальному человеку представление о страданиях, хотя бы то были не его собственные, причиняет более или менее острую боль, смотря по степени возбуждаемости его мозга, т. е. чем ярче представление, тем сильнее сопровождающее его болевое ощущение. Но так как представления, вызываемые непосредственно чувственными восприятиями, отличаются наибольшей ясностью, то страдания, которые он видит собственными глазами, причиняют ему самую острую боль, и, избегая ее, он старается прекратить чужие страдания или по крайней мере устроиться так, чтобы их не видеть. Такого рода любовь к ближнему является, как уже сказано, чистым эгоизмом, потому что она направлена к устранению собственных страданий и увеличению числа собственных наслаждений. Любовь же к ближнему, которую проповедует Толстой, очевидно, должна быть незгоистична; ее цель — уменьшить страдания и увеличить счастье ближних; следовательно, она не может быть бессознательна, она предполагает точное знакомство с жизненными условиями, настроением и желаниями ближних, а это знакомство, в свою очередь, предполагает верное суждение, основанное на наблюдениях и размышлении. Надо серьезно взвесить, в чем ближний действительно нуждается и что ему может помочь. Надо отрешиться от себя, от собственных привычек и взглядов, влезть, так сказать, в шкуру ближнего, которому мы хотим помочь. Надо взглянуть на благодеяние его глазами, а не собственными, почувствовать это благодеяние его чувствами. Поступает ли так Толстой? Его произведения, в которых он нам изображает свою мнимую любовь к ближнему на живом деле, убеждают нас в противном.

В рассказе «Альберт» Делесов берет к себе в дом распутного больного скрипача, прельщенный его талантливою игрою и из сострадания к его бедности и беспомощности. Так как несчастный музыкант — пьяница, то Делесов подвергает его словно аресту под наблюдением своего слуги Захара и не дает ему спиртных напитков. В первый день Альберт как бы примиряется с своим положением, но музыкант видимо скучает, томится. На второй день он смотрит на своего благодетеля уже с явным озлоблением. «Он, казалось, боялся Делесова, и в лице его выражался болезненный испуг, когда глаза их встречались... и не отвечал на вопросы, которые ему делали». На третий день, наконец, Альберт восстает против насилия, какому его подвергают. «Вы не можете не пустить меня,— кричит он,— у меня паспорт, я ничего не унес у вас; можете обыскать меня. Я к полицеймейстеру пойду». Захар старается его успокоить, но Альберт все сильнее горячится и «вдруг завопил неистовым голосом: «Караул!» Делесов отпускает Альберта, и тот «выходит в дверь, не простившись и продолжая говорить что-то непонятное».

Делесов взял к себе Альберта, потому что его тронул вид дрожавшего на морозе плохо одетого, бледного и болезненного музыканта. Когда он его увидел в своей теплой квартире за богато уставленным столом, в своем собственном роскошном халате, ему стало весело и хорошо. Но было ли Альберту хорошо? Толстой свидетельствует, что Альберт чувствовал себя в своем новом положении гораздо хуже, чем прежде, так нехорошо, что он его вынести не мог и ушел в припадке бешенства. Кого же удовлетворил Делесов? Себя или Альберта?

В этом рассказе речь идет о ненормальном субъекте, а таким субъектам приходится иногда навязывать благодеяние, которое они не в состоянии понять

Вырождение

и оценить, но, конечно, последовательнее, осторожнее и настойчивее, чем это сделано было Делесовым. В другом беллетристическом произведении того же тома, озаглавленном «Из записок князя Д. Нехлюдова, Люцерн», еще резче выступает все неразумие любви к ближнему, нисколько не заботящейся о действительных его потребностях.

Князь Нехлюдов в чудный июльский вечер услышал перед гостиницей «Швейцергоф» в Люцерне пение странствующего музыканта, глубоко растрогавшее его. Певец был маленький, щедушный человек, в потертом сюртуке, с истощенным лицом. «В подъезде, окнах и балконах великолепно освещенной гостиницы виднелись элегантные люди, нарядные дамы; все внимательно слушали бедного певца, но, когда он снял старенькую фуражку и протянул ее, приблизившись к окнам и прося маленького вознаграждения за свое искусство, никто не бросил ему ни копейки... Нехлюдову сделалось невыносимо тяжело. Он волновался и выходил из себя, потому что «певец три раза обращался к толпе с просьбой о маленьком вознаграждении, но никто не дал ему ни гроша, а многие безжалостно хохотали над ним». Это показалось ему целым «событием, которое историки нашего времени должны записать огненными неизгладимыми буквами». Он с своей стороны не желал быть причастным к этому неслыханному греху. Он поспешил догнать маленького человечка и предложил ему пойти выпить с ним бутылку вина. Певец согласился. «Вот тут есть маленькое кафе; тут зайти можно — простенькое», — сказал он. «Это слово «простенькое», — рассказывает Нехлюдов в своем дневнике, — навело меня на мысль не идти в простенькое кафе, а идти в «Швейцергоф», туда, где были те, которые его слушали. Несмотря на то что он с робким волнением несколько раз отказывался от «Швейцергофа», говоря, что там слишком нарядно, я настоял на своем».

Он повел певца в аристократическую гостиницу. Кельнер смотрит на плохо одетого бродягу враждебно и подозрительно, хотя тот и явился в сопровождении знатного гостя. Он провел их обоих в «комнату налево, где была распивочная для народа». Певец очень смущен и желал бы уйти, но старается ничем не проявить своего смущения. Князь приказывает подать шампанского. Певец пьет без особенного удовольствия и принужденно. Он рассказал о своей жизни и потом вдруг говорит: «Я знаю, что вы хотите; вы хотите подпойть меня, посмотреть, что из меня будет; но нет, это вам не удастся». Нехлюдова раздражают насмешливые и нахальные лица кельнеров. Он вскакивает с места и направляется с певцом в залу направо, служащую столовой для чистой публики. Он хочет быть здесь и нигде больше. Сидевшие там англичане с негодованием удалились из комнаты, кельнера смутились, не решаясь, однако, противоречить расхажившему русскому князю, «певец представлял самое жалкое, испуганное лицо и, видимо, не понимая, из чего я горячусь и чего я хочу, просил меня уйти поскорее оттуда». Ни жив ни мертв сидел маленький человечек возле князя и был очень счастлив, когда наконец тот встал из-за стола и вышел вместе с ним из гостиницы.

Обратите внимание на то, как нелепо ведет себя князь Нехлюдов с начала до конца. Он приглашает певца выпить с ним бутылку вина, хотя, если бы в нем был слабый проблеск здравого человеческого смысла, он понял бы, что горячий ужин, а еще более пятифранковая монета бедняку гораздо нужнее, чем бутылка шампанского. Певец предлагает пойти в скромную распивочную, где он будет чувствовать себя в своей тарелке, но князь не обращает на это вполне естественное желание никакого внимания, а тащит бедняка в аристократическую гостиницу, где он чувствовал себя в своем поношенном платье очень «неловко под огнем лакейских глаз». Затем князь заказывает самого лучшего шампанского,

к которому певец вовсе не привык и которое доставляет ему так мало удовольствия, что наводит его на мысль, что его аристократический собеседник хочет просто подшутить над ним и напоить его. Нехлюдов вступает в пререкания с кельнерами, вторгается в чистую залу гостиницы, разгоняет посетителей, не желающих ужинать в одной зале с уличным певцом, и все время нимало не заботится о том, каково-то бедному певцу, который сидит как на горячих углях, готов провалиться сквозь землю и только тогда чувствует облегчение, когда аристократический собеседник выпускает его из своих тисков.

Проявил ли Нехлюдов любовь к ближнему? Нет. Он не доставил певцу удовольствия. Он мучил его и удовлетворил только самого себя. Он хотел отомстить жестокосердным англичанам, на которых он был зол, и бедняга певец сделался при этом козлом отпущения. Нехлюдов говорит, как о неслыханном событии, о том, что богатые англичане ничего не дали певцу, а между тем то, что он сам сделал, гораздо хуже. Отвратительное скряжничество англичан причинило певцу неудовольствие, может быть, на четверть часа, а Нехлюдов своим угощением промучил его целый час. Князь ни на минуту не задумался над вопросом, что приятнее и полезнее певцу; он все время был занят своими чувствами, самим собою, своею злобою, своим негодованием. Этот мягкосердный благодетель — опасный, жестокий эгоист.

Неразумная любовь к ближнему впечатлительного мистика никогда не достигает предположенной цели, потому что она не основана на изучении потребностей ближнего. Мистика нравится слащавый антропоморфизм. Он переносит свои собственные ощущения на других людей, чувствующих совершенно иначе, чем он. Он горько сожалеет о кротах, потому что они проводят жизнь во мраке, и, быть может, со слезами на глазах мечтает о проведении электрического света в их норы. Так как он, зрячее существо, жестоко страдал бы, если б ему пришлось жить в тех условиях, в каких живет крот, то, по его понятиям, и крот должен страдать от недостатка света, хотя он и слеп. В одном анекдоте говорится, что в холодный зимний день ребенок налил в аквариум горячей воды, потому что, по его мнению, золотым рыбкам было холодно, а в юмористических листках часто упоминается о благотворительных обществах, которые припасают для негров, живущих под тропиками, теплую одежду. Такова любовь Толстого к ближнему на практике.

Один из его этических тезисов — умерщвление плоти. Всякое общение с женщиною, по его мнению, безнравственно; брак точно так же нечестив, как и свободные половые отношения. «Крейцерова соната» является самым полным и знаменитым воплощением этого тезиса. В ней убийца Позднышев говорит: «...и начался хваленый медовый месяц... Неловко, стыдно, глупо, жалко и главное — скучно, до невозможности скучно! Это нечто вроде того, что я испытывал, когда приучался курить, когда меня тянуло рвать и текли слюни, а я глотал их и делал вид, что мне приятно. Наслаждение от курения, так же, как и от этого, если будет, то будет потом: надо, чтоб супруг воспитал в жене этот порок, для того чтобы получить от него наслаждение.

— Как порок? Ведь вы говорите о самом естественном человеческом свойстве?

— Естественном? Естественном?.. Нет, я скажу вам, напротив, что я пришел к убеждению, что это не... естественно. Да, совершенно не... естественно. Спросите у детей, спросите у неразвращенной девушки».

Далее Позднышев излагает следующую бредоподобную теорию о законе жизни: «Если цель человечества — благо, добро, любовь, как хотите, если цель человечества есть то, что сказано в пророчествах, что все люди соединяются воедино любовью, что раскуют копыя на серпы и т. д., то ведь достижению этой

Вырождение

цели мешает что? Мешают страсти. Из страстей самая сильная и злая, и упорная — половая, плотская любовь, и потому, если уничтожатся страсти и последняя, самая сильная из них, плотская любовь, то пророчество исполнится, люди соединятся воедино, цель человечества будет достигнута, и ему незачем будет жить». Слова Христа (Матфея, 28): «А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем», — Позднышев распространяет и на жену.

Толстой, в котором, как во всяком «выродившемся субъекте высшего порядка», уживаются два разных человека, причем один замечает и осуждает сумасбродства другого, доказал, что он сознает всю нелепость своей теории, влагая в уста ее провозвестника Позднышева слова: «Ведь я вроде сумасшедшего». Но в «Кратком изложении Евангелия», где Толстой говорит от собственного имени, он излагает, хотя с большою сдержанностью, то же учение. Он высказывает тут мысль, что нарушение седьмой заповеди вызывается мнением, будто бы женщина создана для удовлетворения физической любви и будто бы последняя доставляет больше наслаждения, если переходить от одной женщины к другой. Чтобы избавиться от искушения, надо помнить, что воля Отца не заключается в том, чтобы мужчина разжигался женскими прелестями... А в романе «Семейное счастье» он также доказывает, что муж и жена, даже вступившие в брак по любви, являются врагами у семейного очага и что всякие попытки сохранить надолго первоначальное чувство ни к чему не приводят.

Было бы совершенно излишне разбирать здесь теорию, которая идет вразрез с вековым опытом, с знанием человеческой природы, с исторически сложившимися установлениями и законами и сознательно стремится к уничтожению рода человеческого. Только полупомешанным может прийти в голову горячо восставать против нее. Всякий здравомыслящий человек, познакомившийся с нею, сразу усмотрит, что она не более как безумие.

Но злейшим врагом Толстого является наука. В «Исповеди» он то и дело жалуется на нее и поднимает ее на смех. Она служит не народу, а правящим классам и капиталистам. Она занимается такими вздорными и пустыми вещами, как протоплазма и спектральный анализ, но еще никогда не думала ни о чем полезном, например о том, как лучше всего изготовлять топор и пилу или печь хлебы, складывать печи, различать вредные для здоровья напитки, грибы и т. п. Мимходом заметим, что все эти примеры выбраны Толстым крайне неудачно, потому что всем этим занимается элементарная гигиена или механика. Подчиняясь художественным своим наклонностям, он пожелал воплотить в образах и свой взгляд на науку. С этой целью он написал комедию «Плоды просвещения». Над чем же он издевается в этой комедии? Над несчастными тупицами, верящими в чертовщину и с ужасом отыскивающими бактерий. Спиритизм и почерпнутые невежественными аристократами из газет сведения о болезнетворных микроорганизмах — вот что понимает Толстой под наукою, и вот против какой науки он направляет свои стрелы.

Наука в истинном значении этого слова не нуждается в защите против нападков такого рода. Отмечая те упреки, которыми осыпают естествознание неокатолики-символисты и сочувствующие им критики, я доказал, что все эти разглагольствования либо детски-наивны, либо нечестны. В нечестности Толстого упрекнуть нельзя. Он искренен в том, что говорит. Но его упреки и насмешки действительно детски-наивны. Он толкует о науке, как слепой о цветах. Он, очевидно, не имеет никакого понятия об ее сущности, ее задачах, ее методах и предметах, которыми она занимается. Он нам напоминает Буvara и Пекюше, двух идиотов Флобера, круглых невежд, нахватавшихся без всяких учителей и руководителей из книг, читанных без разбора, обрывков сведений и вообрази-

вших, что они шутя познали всю премудрость положительных знаний; и вот они начинают кстати и некстати, вкривь и вкось применять их, проделывая при этом, конечно, величайшие глупости, и потом считают себя вправе обвинять науку за то, что она будто бы занимается только глупостями и обманом. Флобер, старавшийся завоевать науку, подобно тому как поручик завоевывает какую-нибудь балаганную певицу, отвел душу, изобразив Бувара и Пекюше в самом несимпатичном виде, а Толстой выместил свой гнев на науку — эту гордую и суровую красавицу, доступную только тем, кто добивается ее серьезным, продолжительным и самоотверженным служением, изобразив каких-то глупцов в «Плодах просвещения». В этом отношении психопат Флобер и психопат Толстой походят друг на друга, впадая в один и тот же бред.

Толстой видит путь к счастью в отречении от науки и от рассудка и в возврате к естественной жизни, т. е. к земледелию. В своей статье «Так что же нам делать?» он советует бросить города, распустить фабричных рабочих, рекомендует ручной труд, потому что жизненная цель человека заключается де в том, чтобы самому удовлетворять всем своим потребностям.

Какое странное сочетание здравого смысла и неразумия представляет и это экономическое требование! Толстой совершенно правильно указывает на зло, которое происходит оттого, что народ бросает свою кормилицу-землю и, ища в больших городах заработков, увеличивает собою пролетариат. Совершенно верно также, что земледелие могло бы прокормить гораздо больше людей, чем теперь, и с гораздо большей пользой для самого человека и его здоровья, если бы земля была общей собственностью и если бы каждый человек получал пожизненно только такой участок, какой он может сам обрабатывать. Но разве из этого следует, что промышленность должна прекратить свое существование? Не значит ли это разрушать самую цивилизацию? Не должны ли мы, разумно любя ближнего и дорожа справедливостью, скорее содействовать разделению труда, этому необходимому и плодотворному результату векового развития, но, понятно, в то же время стремиться к тому, чтобы фабричный рабочий, ныне осужденный на вечную нужду и немощность, сделался сам производителем, пользовался плодами собственного труда и работал бы столько, сколько это совместимо с его здоровьем и с его общечеловеческими потребностями?

Но у Толстого мы не находим ни малейшего намека на такое решение вопроса. Он ограничивается бесплодными бреднями о жизни в деревне, о возвращении к природе, которое в устах Горация еще звучало хорошо, но уже у Руссо казалось смешным и раздражало. Он повторяет за риторичным, страдавшим манией преследования женевцем, который мог морочить разве только свой сентиментальный век, бессодержательные фразы о вреде цивилизации. Возвращение к природе! Трудно высказать в двух словах больше вздору. На земном шаре природа — наш враг, с которым мы должны постоянно бороться не покладая рук. Для сохранения жизни нам приходится создавать бесконечные искусственные условия, покрывать наше тело одеждою, строить себе жилье, запасать на долгие месяцы пищу, в которой нам временно отказывает природа. На нашей планете есть лишь очень небольшая полоса, где человек может жить без напряжения сил и безыскусственно, как зверь в лесу или рыба в воде: это некоторые тихоокеанские острова. Там, среди вечной весны, ему не нужно никакого жилья и никакой одежды, за исключением разве нескольких пальмовых листьев для защиты против выпадающего изредка дождя. Там он во все времена года находит себе готовую пищу: кокосовые орехи, плоды хлебного дерева, бананы, рыба, раковины и содержит разве небольшое число домашних животных. Никакой хищный зверь не угрожает ему, не принуждает его напрягать силы и проявлять храбрость для защиты своей жизни. Но много ли людей может

прокормить этот земной рай? Быть может, одну сотую часть человечества. Остальные 0,99 должны или погибнуть, или селиться в таких странах, где нет готовой пищи и крова, где все нужное для существования должно быть создано трудом. «Возвращение к природе» в наших широтах означает возвращение к голоду, к опасности стать добычей волков и медведей. Исцеление человеческих бедствий заключается не в невозможном возвращении к природе, а в разумной организации борьбы с природою, так сказать, в общей воинской повинности против нее, от которой освобождались бы только калеки.

Мы привели здесь отдельные мысли, которые в общем и составляют толстовщину. Как философское учение — она разрешает мировую загадку жизни несколькими бессмысленными и противоречивыми толкованиями умышленно искаженных мест Священного писания. Как этическое учение — она предписывает непротивление злу и пороку, равномерное распределение имущества и уничтожение человеческого рода полным воздержанием от брака. Как экономическое и социальное учение — она проповедует бесполезность науки, спасительность невежества, отречение от мануфактурной промышленности и обязательный земледельческий труд, однако без указания, откуда взять крестьянам недостающую им землю. Особенно странно в ней, что автор не понимает, что она совершенно излишня. Если бы он сам отдавал себе в ней ясный отчет, то он ограничился бы одним требованием, именно полнейшим воздержанием от брачной жизни. Ведь очевидно, что совершенно бесполезно ломать голову над целью человеческого существования, любовью к ближнему и в особенности над сравнительными преимуществами жизни в городе и деревне, если человечество, вследствие воздержания, осуждено вскоре исчезнуть с лица земли.

Род отрицает, чтобы Толстой был мистик. (*Ed. Rod. Les idées morales du temps présent. Paris, 1892. P. 241.*) «Мистицизм,— говорит он,— как показывает самое слово (?), был всегда учением трансцендентальным. Мистики, особенно на почве христианского учения, всегда жертвовали земною жизнью для загробной. Между тем непредубежденного читателя поражает в книгах Толстого именно почти полное отсутствие метафизики, его равнодушие к так называемому вопросу о будущей жизни».

Но Род, очевидно, не знает, что такое мистицизм. Он произвольно суживает значение этого слова, разумея под ним только поглощение ума так называемым вопросом о будущей жизни. Если бы он глубже взглянул на дело, то он понял бы, что религиозная мечтательность составляет только одно из проявлений общего душевного состояния и что мистицизм означает вообще смутное и бессвязное мышление, вызываемое легкою возбуждаемостью, следовательно, и такое мышление, плодом которого является система Толстого, представляющая собою смесь материализма, пантеизма, христианского учения, аскетизма, коммунизма и теорий Ж. Ж. Руссо.

Рафаил Лёвенфельд, которому немцы обязаны первым Полным собранием сочинений Толстого, составил и очень дельную биографию русского писателя (*Raphael Löwenfeld. Leo N. Tolstoy, sein Leben, sein Werke, sein Weltanschau und. 4. I. Berlin, 1892. S. 1.*). Он счел своею обязанностью не только страстно вступить за своего героя, но, кроме того, выразил глубокое презрение всем, кто осмеливается ему не сочувствовать. «Неразумные люди,— говорит он,— называют их (т. е. «самостоятельные умы» вроде Толстого) чудаками; они не могут перенести, что данный писатель перерос всех остальных на целую голову. Но непредубежденный человек, способный восторгаться великим, видит в таких самостоятельных умах проявление необычайной силы, творящей больше, чем их современники, и указывающей путь будущим поколениям». Мне кажется немного рискованным называть всех, кто не разделяет наше мнение, «людьми неразумными».

II. Мистицизм

Тот, кто произносит такие безапелляционные суждения, должен, в свою очередь, примириться с ответом, что неразумные люди, которые берутся судить без надлежащей подготовки о вопросе чрезвычайно сложном, не допускающем решения при помощи одного личного чутья и так называемого эстетико-литературного образования. Лёвенфельд хвастается своей способностью восторгаться великим. Он, может быть, однако, не совсем прав, отрицая эту способность в других. Надо еще доказать, что то, что он называет великим, действительно велико. Но он это ничем не подтверждает. Он только говорит, что он человек непредубежденный. Мы с ним охотно соглашаемся; у него нет предубеждений, но у него, к сожалению, нет и знаний, которые одни дают право составить себе точное суждение о психологических явлениях, поражающих даже неспециалистов, и уверенно разглагольствовать о них. Если бы он обладал этими знаниями, то уяснил бы себе, что Толстой, будто бы «указывающий путь будущим поколениям», является стереотипным представителем давно известной породы людей. Ломброзо в своей книге «Гениальность и помешательство» говорит, что в 1680 г. жил в Шлезвиге один сумасшедший по имени Кнудзен, который отрицал существование Бога и ада, находил, что духовенство и судьи не только бесполезны, но даже вредны, признавал брак безнравственным учреждением, проповедовал, что загробной жизни быть не может, что каждый должен руководствоваться своею совестью и т. д. Тут мы имеем главные составные части мировоззрения Толстого и его учения о нравственности. Но Кнудзен не только не «указал путь будущим поколениям», а, напротив, признается поучительным примером известного рода душевного расстройства.

Дело в том, что все умственные особенности, характеризующие Толстого, представляют собою не что иное, как хорошо известные и прочно установленные признаки вырождения высшего порядка. Он рассказывает сам о себе, что скептицизм одно время чуть было не довел его до сумасшествия. Ему казалось, что кроме него самого нет никого и ничего на свете, что все окружающее только продукт его фантазии и существует только, пока он на нем сосредоточивает внимание. В «Исповеди» он прямо сознается, что чувствовал себя в умственном отношении не совсем здоровым. Чувство его не обманывало. Он страдает маниею сомнений. Проф. Ковалевский признает эту страсть психозом, свойственным исключительно выродившимся субъектам. Гринингер рассказывает об одном больном, который постоянно размышлял о красоте, цели существования и т. д. и предлагал бесконечные вопросы на эту тему. Но Гринингер был еще мало знаком с формами вырождения и потому считал свой случай исключением, «мало известным». Ломброзо, перечисляя признаки, по которым можно отличить гениальных помешанных, между прочим, говорит: «Все они сильно страдают от вечных религиозных сомнений, волнующих их ум и, словно преступление, камнем лежащих на их робкой совести и больном сердце». Следовательно, не возвышенное стремление к истине заставляет Толстого вечно заниматься вопросом о значении и цели жизни, а болезненная страсть к сомнениям, совершенно бесплодная, потому что никакое решение вопроса, никакой ответ не могут ее удовлетворить. Страсть эта имеет источником бессознательный, так сказать, механический импульс, и поэтому разум не может, как совершенно очевидно, дать на вопросы такого больного ответы, которые могли бы его успокоить.

Одним из проявлений этой болезни является страсть к противоречию и склонность к экстравагантным взглядам, признаваемая также многими клиницистами, например Солье, специфическим признаком вырождения. Она у Толстого проявлялась также иногда очень сильно. «В своем стремлении к оригинальности,— сообщает Лёвенфельд,— Толстой доходил иногда до безвкусицы, вставая против общепризнанного только потому, что оно всеми признавалось.

Так, он назвал... Шекспира заурядным писакою и утверждал, что восторг... вызываемый великим англичанином... обуславливается только привычкою бессмысленно повторять чужое мнение».

В Толстом, однако, вызывает удивление и глубоко нас трогает его безграничная любовь к ближнему. Так смотрят на дело многие. Но я уже показал, что у Толстого любовь к ближнему и по своим основам, и по своим проявлениям бессмысленна. Мне остается еще выяснить, что и она является признаком вырождения. Тургенев, обладавший здоровым, ясным умом, хотя и не был знаком с последними выводами психиатрии, иронически назвал, как рассказывает Лёвенфельд, «искреннюю любовь Толстого к угнетенному народу истеричной». Этого рода любовь встречается у многих психопатов. «В противоположность эгоистичным слабоумным,— говорит Легрен,— встречаются слабоумные, отличающиеся чрезмерною добротою, человеколюбивые, создающие тысячу нелепых систем для облагодетельствования рода человеческого». И далее: «Вдохновляемый своею любовью к человечеству, слабоумный больной уверенно решает причудливейшим образом самые трудные социальные вопросы». Эта неразумная, не подчиненная зрелому суждению любовь к ближнему, которую Тургенев с верным чутьем, хотя и не вполне правильно, назвал «истеричной», составляет не что иное, как одно из проявлений легкой возбуждаемости, признаваемой Морелем основным признаком вырождения. Этот диагноз несколько не ослабляется фактом, что во время последнего голода Толстому удалось оказать деятельную и самоотверженную помощь своим бедствовавшим соотечественникам. Тут мы имеем дело с очень простым случаем. Бедствие выразилось в самой элементарной форме, в форме недостатка жизненных припасов. Поэтому и любовь к ближнему могла проявиться также в своей наиболее элементарной форме, т. е. в форме раздачи пищи и одежды. Тут не требовалось ни особенной проницательности, ни более глубокого понимания человеческих потребностей. Если мероприятия других лиц оказались менее действительными, то это служит только доказательством их неспособности справиться с весьма простым делом.

Положение, занятое Толстым в женском вопросе, совершенно непонятное с точки зрения здравого смысла, объяснить себе также нетрудно, если руководствоваться клиническим опытом. Я уже неоднократно указывал, что легкая возбуждаемость выродившихся субъектов имеет по большей части эротическую окраску, потому что у них половые нервные центры подверглись изменению. Ненормальная возбуждаемость этих частей нервной системы может вызывать как особенно сильное влечение к женщине, так и, наоборот, особенно сильное нерасположение к ней. Эти два противоположные следствия одного и того же органического состояния имеют, однако, между собою то общее, что ненормальные люди этого рода постоянно заняты женщиною, что их сознание постоянно наполнено представлениями из области половых отношений¹.

В душевной жизни нормального человека женщина далеко не играет той роли, как в душевной жизни психопата. В физиологическом отношении мужчина и женщина чувствуют временное влечение друг к другу, а когда оно отсутствует — равнодушие. Нормальный человек никогда не относится с отвращением и тем менее с чувством сильной вражды к женщине. Когда он чувствует к ней влечение, он любит ее; когда его эротическое возбуждение успокоено, он холоден к ней, но не испытывает ни отвращения, ни страха. Подчиняясь чисто субъективным, физиологическим своим потребностям и наклонностям, мужчина никогда

¹ В книге, предназначенной для читателей с одним общим образованием, было бы неуместно распространяться об этом шекотливом вопросе. Кто желает с ним ближе ознакомиться, не без пользы прочтет книги Моро де Тур и Крафт-Эбинга (*Des aberrations du sens génésique*. 2-ème édition. Paris, 1883; *Psychopathia sexualis*. Stuttgart, 1886).

не придумал бы брака, т. е. постоянной связи с женщиною. Брак является установлением, так сказать, не физиологическим, а общественным. Он обуславливается не органическими инстинктами отдельной личности, а потребностями общества. Он находится в тесной связи с существующими экономическими условиями и с преобладающими воззрениями на государство, его задачи, его отношение к неделимому и соответственно изменяет свою форму. Мужчина может — или по крайней мере должен был бы — избирать себе спутницу жизни по любви. Но раз он совершил выбор и благополучно вступил в брак, его в нем удерживает уже не любовь в физиологическом смысле этого слова, а смешанное чувство привычки, благодарности, платонической дружбы, затем желание доставить себе хозяйственные удобства (к которым относится также благоустроенный дом, связи в обществе и т. д.), чувство долга по отношению к детям и государству, более или менее еще и слепое подражание общеустановленному обычаю. Но чувства, изображенные Толстым в «Крейцеровой сонате» и в «Семейном счастье», нормальный человек никогда не испытывает к женщине, даже если он ее уже разлюбил в физиологическом смысле этого слова.

Совершенно другое приходится сказать о психопатах. Они всецело находятся под властью болезненной деятельности половых нервных центров. Для них мысль о женщине имеет силу назойливого представления. Они чувствуют, что не могут противостоять возбуждению, исходящему от женщины, что они — полные ее рабы и по первому ее слову или жесту готовы совершить всякую глупость, безумие или преступление. Они, следовательно, видят в женщине таинственную, всемогущую природную силу, доставляющую высшие наслаждения, но в то же время и разрушительную, и они трепещут перед ее силою, чувствуя себя перед ней совершенно беспомощными. Если же присоединятся еще почти неизбежные проступки, если эти субъекты ради женщины действительно совершат нечто предосудительное или преступное, или если женщина возбуждает в них чувства или мысли, пред низостью или беззаконием которых они в ужасе отшатываются, то страх, внушаемый им женщиною, превращается в минуты истощения, когда ум берет верх над инстинктом, в отвращение и дикую ненависть. Отношение эротомана к женщине тождественно с отношением алкоголика к спиртным напиткам. Маньян изобразил нам потрясающую картину борьбы, происходящей в душе пьяницы, между страстным стремлением к вину и отвращением, ужасом, которое оно ему внушает. В душе эротомана происходит такая же, но, вероятно, еще более сильная борьба. Она приводит иногда несчастного, не видящего другого средства избавиться от своих назойливых половых представлений, к самоизувечению. Наглядным примером могут служить скопцы, надеющиеся этим путем отделаться от черта и заслужить вечное блаженство. Позднышев — скопец помимо ведения, а половая мораль, проповедоваемая Толстым в «Крейцеровой сонате» и в его теоретических писаниях, является литературным выражением психопатии скопцов.

Мировой успех произведений Толстого, несомненно, отчасти объясняется громадным художественным дарованием. Но только отчасти, ибо, как я старался выснить в начале этой главы, не самые значительные творения Толстого, созданные им в лучшие годы его жизни, доставили ему многочисленных поклонников, а позднейшие, мистические его труды. Это объясняется не эстетическими, а патологическими причинами. Толстой остался бы незамеченным, как какой-нибудь Кнудсен, если бы его современники не были подготовлены к его мистическим бредням. Широко распространенная истерия, вызванная истощением, — вот та почва, на которой может процветать толстовщина.

Что распространение толстовщины объясняется не внутренним содержанием произведений Толстого, а умственным настроением его читателей, яснее всего

доказывается тем, что различные части его системы производят далеко не одинаковое впечатление в разных странах. В каждом народе встречает только отзвук то, что соответствует его настроению.

В Англии отнеслись с особенным сочувствием к половой морали Толстого. Там экономические условия обрекают громадное число девушек, именно в образованных классах, на безбрачие. Эти несчастные существа, понятно, находят себе много утешения в теории, признающей целомудрие достойнейшим и возвышеннейшим назначением человека и клеймящей брак с мрачною суровостью, как подлость и распутство. Теория эта вносит луч теплого света в их одинокую, бессодержательную жизнь, вознаграждает их до некоторой степени за столь жестокою невозможностью исполнить естественное свое назначение. Поэтому «Крейцерова соната» — своего рода Евангелие для всех английских старых дев.

Во Франции восторгаются толстовщиною преимущественно потому, что она выбрасывает науку за борт, развенчивает разум, проповедует верования дикого человека и признает счастливыми только нищих духом. Это приходится особенно на руку неокатоликам, и те же мистики, которые по политическим видам или вырождению восторгаются религиозным символизмом, поклоняются и Толстому.

В Германии, вообще говоря, относятся весьма холодно к теории воздержания, изложенной в «Крейцеровой сонате», и к душевному перевороту, выразившемуся в «Исповеди», «В чем моя вера» и «Плодах просвещения»; зато немецкие поклонники Толстого возводят в догмат его туманный социализм и болезненную любовь к ближнему. Все бестолковые головы, черпающие не в трезвом научном убеждении, а в истеричной возбужденности пристрастие к слащавому, бессильному социализму, который сводится преимущественно к раздаче даровых обедов пролетариям и к увлечению чувствительными романами и мелодрамами из жизни якобы столичных рабочих, естественно, видят в на-чай-коммунизме Толстого, противоречащем всем экономическим и нравственным законам, выражение своей — весьма платонической — любви к обездоленным. В кружках же, в которых запоздавший по крайней мере на сто лет рационализм г. Эгиди мог наделать шуму и вызвать около ста возражений, подтверждений и толкований, «Краткое изложение Евангелия» с его отрицанием божественной природы Христа и загробной жизни, с излияниями в духе какой-то беспредметной любви, непонятым самовозвеличением, избытком разглагольствований о нравственности и с удивительным переименованием самых ясных мест Священного писания не могло не быть целым событием. Все приверженцы г. Эгиди неизбежно должны состоять в свите Толстого, и, наоборот, поклонники Толстого впадают в самопротиворечие, если не записываются в ряды «армии спасения» г. Эгиди.

По роду сочувствия, которое встречает толстовщина в различных странах, она лучше всякого другого болезненного течения в современной литературе может служить мерилom для определения, измерения и сравнения вида и степени вырождения и истерии, царствующих среди цивилизованных народов, на которые распространяется явление, названное нами надвигающимися сумерками.

Рихард Вагнер

В одной из предыдущих глав мы выяснили, что все современное мистическое движение коренится в романтизме, т. е. что оно немецкого происхождения. Немецкий романтизм принял в Англии форму прерафаэлизма, породившего во Франции уродливые явления символизма и неокатолицизма — этих двух братьев-близнецов, в свою очередь, вступивших в союз с толстовщиною, в то

II. Мистицизм

время как изменившиеся почти до неузнаваемости потомки немецкого выходца, уже при своем удалении из отечества, носившего в себе все зародыши позднейшего искажения и уродства, развились в разных странах и готовились вернуться на родину, чтобы возобновить сношения со своими немецкими родственниками. Германия произвела на свет новое чудовище, которое хотя с трудом росло и первоначально обращало на себя мало внимания, но в конце концов приобрело на великой ярмарке современных шутов гораздо больше обаяния, чем все его соперники. Это чудовище называется вагнеровщиною и представляет собою дань, которую заплатила Германия современному мистицизму и которая превосходит все, что ему заплатили другие народы, потому что Германия сильна во всем — хорошем и дурном, и ее природная мощь одинаково проявляется как в психопатических, так и в благородных ее стремлениях.

В одном Рихарде Вагнере соединено более психопатических элементов, чем во всех остальных, вместе взятых, выродившихся субъектах, которых мы до сих пор изучали. Признаки вырождения у него так ясно выражены, что становится страшно за человека. Мания преследования, горделивое помешательство, мистицизм, туманная любовь к человечеству, анархизм, страсть к протесту и противоречию, графомания, бессвязность, непоследовательность, склонность к глупым остротам, эротомания, религиозный бред — всем этим проникнуты его писание, стремления и душевное состояние.

Об его мании преследования свидетельствует новейший его биограф и его друг Фердинанд Прегер. Он рассказывает, что Вагнер в течение десятилетий был убежден, что евреи сговорились не допускать постановки его опер. Эта безумная мысль возникла в нем под влиянием его ярого антисемитизма. Его мания величия, как хорошо всем известно, так ярко выразилась в его литературных произведениях, речах и образе жизни, что простого указания на нее вполне достаточно. Впрочем, усилению ее значительно содействовало сумасбродное поведение окружающих его людей. Даже более уравновешенный ум пал бы жертвою только идолопоклонства, какое совершалось в Байрейте. «Байрейтские листки» представляют единственное в своем роде явление. Мне, по крайней мере, неизвестен другой пример, чтобы газета была основана исключительно для прославления одного человека и чтобы в каждом ее номере в течение долгих лет жрецы прославляли своего идола с диким фанатизмом каких-то завывающих и пляшущих дервишей, с коленопреклонением, простираaniem ниц и заклинанием противников.

Присмотримся поближе к графоману Вагнеру. Полное собрание его сочинений составляет десять больших томов, и из приблизительно 4500 страниц едва ли найдется одна, которая не поразила бы непредубежденного читателя какою-нибудь нелепою мыслью или невозможным способом изложения. Главный его труд в прозе — поэтических его трудов мы коснемся впоследствии — конечно, «Художественное произведение будущего» («Das Kunstwerk der Zukunft». Leipzig, 1850). Выраженные в этом сочинении мысли — насколько этого названия заслуживают шаткие туманные представления мистически впечатлительного психопата — занимали Вагнера всю его жизнь и излагались им постоянно в новых сочетаниях и формах. «Опера и драма», «Жидовство в музыке», «О государстве и религии», «О назначении оперы», «Религия и искусство» — все это не что иное, как бесконечное повторение мыслей, изложенных в «Художественном произведении будущего». Уже одно это бесконечное повторение одних и тех же мыслей в высшей степени характерно. Здоровый, вполне нормальный писатель, чувствующий потребность высказать ту или другую мысль, изложит ее по возможности ясно и рельефно и удовольствуется этим. Быть может, он вернется к своему предмету для того, чтобы рассеять недоразумения, отразить нападение

или пополнить пробелы, но он не станет писать два или три раза одну и ту же книгу, варьируя только выражения, даже в том случае, если он с течением времени убедится, что ему не удалось выразить свою мысль в наиболее совершенной форме. Но графомана никогда не удовлетворяет изложение его мыслей; он постоянно пытается начать работу сызнова, не понимая, что это бесполезный труд, так как нет возможности облечь туманные представления в определенную форму.

Основная мысль «Художественного произведения будущего» заключается в следующем. Первоначально был лишь один род искусства, именно хореография, сущность которой заключалась в ритме; из ритма постепенно создалась музыка; музыка, состоящая из ритма и звука, в свою очередь, создала речь и поэзию; высшей формой поэтического творчества является драма, пользующаяся архитектурой для создания сцены и живописью — для создания ландшафта, т. е. места действия людей; наконец, скульптура составляет не что иное, как способ увековечения актера в мертвой, неподвижной форме, а сценическое искусство, в свою очередь, является истинною, приведенною в движение, скульптурою. Таким образом, все роды искусства группируются вокруг драмы, и она естественным образом должна была бы их объединить. Но на самом деле каждый род искусства выступает отдельно к величайшему вреду для себя и для искусства вообще. Это взаимное отчуждение, эта обособленность различного рода искусств совершенно противоестественны и свидетельствуют об их упадке. Истинный художник поэтому должен стремиться к их естественному и необходимому воссоединению. Взаимное проникновение и слияние всех искусств приводят нас к «художественному произведению будущего», т. е. к драме с музыкою и танцами, разыгрывающейся среди пейзажа в рамке — мастерском творении зодчества, направленного к достижению поэтико-музыкальных целей, — и изображаемой актерами, которые в сущности скульптурны, но воплощают свои пластические замыслы в собственной особе.

Так представляет себе Вагнер развитие искусства. Но вся его теория не выдерживает и слабой критики. Мысль о происхождении одного искусства от другого ошибочна. Если и можно допустить первоначальную взаимную связь между пением, танцами и поэзией, то архитектура, живопись и ваение, конечно, возникли независимо от поэзии в ее драматической форме. Совершенно верно, что на сцене находят себе приложение все роды искусства, но это такая азбучная истина, что ее незачем и высказывать, особенно с глубокомысленным видом пророка, вещающего откровение. Всякому по опыту известно, что сцена находится в театральном здании, что главная составная ее часть декорации, изображающие пейзажи или здания, что на ней танцуют, поют, говорят и играют. Вагнер в глубине сам чувствует, что он становится комичным, когда излагает эту азбучную истину напыщенным и торжественным тоном; поэтому он ударяется в крайности и, развивая свою мысль, договаривается до бессмыслицы. Он утверждает не только, что в драме, вернее в опере или «музыкальной драме», как он ее называет, разного рода искусства действуют сообща, но что всякий отдельный род искусства достигает своего полного выражения только при помощи этого объединенного действия и должен отказаться от всякой самостоятельности как от заблуждения, т. е. сделаться, так сказать, только одним из элементов «музыкальной драмы».

Первое из этих положений по меньшей мере сомнительно. Кёльнский собор производит сильное впечатление своей архитектурой, хотя в нем и не происходит сценических представлений; красота и глубина «Фауста» и «Гамлета» ничего не выиграют, если их будут давать с аккомпанементом музыки, лирика Гёте и «Божественная комедия» не нуждаются в декорациях, изображающих

пейзаж; «Моисей» Микеланджело едва ли произведет более сильное впечатление, если вокруг него будут танцевать или петь, и чтобы Пасторальная симфония очаровывала слушателя, вовсе не нужно подобрать к ней слова. Шопенгауэр, от которого Вагнер приходит в восторг, как от величайшего мыслителя всех времен, выражается по этому поводу весьма определенно. «Большая опера,— говорит он,— в сущности не есть продукт истинного понимания искусства; она скорее вызвана чисто варварскою склонностью усиливать эстетическое наслаждение разнообразными аксессуарами, одновременностью разнороднейших впечатлений, участием большого числа действующих лиц и сил. На самом деле музыка, как самое могущественное из всех искусств, может одна наполнять восприимчивую к ней душу. Для того чтобы воспринять ее совершеннейшие произведения и наслаждаться ими, необходимо нераздельное и сосредоточенное настроение; тогда только можно совершенно отдаться ей, погрузиться в нее, вполне понять ее столь искренний и сердечный язык. Сложная оперная музыка этого не допускает. Тут внимание раздваивается, так как оно действует на зрение, ослепляя блеском декораций, фантастическими картинами и яркими световыми и цветовыми впечатлениями; кроме того, внимание развлекается еще и фабулой... Строго говоря, оперу можно было бы назвать немзыкальным изобретением, сделанным в угоду немзыкальным людям, для которых к музыке прибавляют чуждый ей элемент в форме растянутой, пошлой, водянистой любовной интриги: оперный текст совсем не допускает истинной, сжатой, одухотворенной поэзии». В этих словах звучит полное осуждение вагнеровской теории о «музыкальной драме» как об общем художественном произведении будущего, хотя, с другой стороны, некоторые новейшие опыты психофизики как будто подтверждают мысль Вагнера о взаимном усилении одновременного действия разного рода искусств. В самом деле, Шарль Фере выяснил, что ухо слышит лучше, когда одновременно зрение возбуждается приятным цветом, но это явление может быть объяснено и в том смысле, что зрение действует в данном случае не непосредственно, а своим свойством порождать силу, т. е. усиливать остроту слуха и вообще возбуждать нервную систему. Следовательно, в опытах Фере речь идет просто о чувственных восприятиях, между тем как назначение «музыкальной драмы» состоит в том, чтобы вызвать усиленную мозговую деятельность, т. е. наряду с непосредственными впечатлениями представления и мысли, причем действующие одновременно разного рода искусства, вследствие неизбежного раздвоения внимания производят менее сильное впечатление, чем если бы мы их воспринимали каждое в отдельности.

Второе положение Вагнера, что естественное развитие разного рода искусств неизбежно приводит их к отречению от самостоятельности и к слиянию¹, до такой степени противоречит опыту и законам развития, что его прямо можно назвать бредом. Естественное развитие идет всегда от однообразия к многообразию, но не наоборот; прогресс заключается в дифференциации,

¹ «Das Kunstwerk der Zukunft», стр. 169: «Только когда стремление художественного ваятеля переходит в душу *танцора*, поющего и говорящего *мимика*, оно может считаться действительно удовлетворенным. Только когда ваятельное искусство перестанет существовать или претворится в другом направлении, чем человечески телесном, как скульптура в *архитектуре*; только когда неподвижное одиночество этого *одного*, высеченного из камня человека претворится в бесконечно движущемуся многообразии живых реальных людей... тогда только возникнет *истинная пластика*». И стр. 182: «То, чего она (живопись) старается достигнуть при *серьезных* усилиях, она лучше всего достигает... когда с полотна и извести спускается на *сцену*. Ландшафтная живопись в качестве высшего и самого совершенного рода живописи превратится в истинную животворящую душу архитектуры; она нас научит создать *сцену* для драматического художественного произведения будущего, в котором она сама, полная жизни, образует теплый *фон природы* для *живого*, а не изображаемого человека».

т. е. в превращении первоначально одинаковых членов организма в особые органы с различными свойствами и самостоятельными функциями, а не в возвращении особей с богатою самобытностью к состоянию первоначальной бесформенности. Искусства создались не случайно; их дифференциация — следствие органической необходимости; раз достигнув самостоятельности, они уже никогда не откажутся от нее. Они могут выродиться, могут умереть, но не могут съежиться до зародыша, из которого они развились. Стремление вернуться к своему началу — характерная черта вырождения и глубоко коренится в его сущности. Выродившийся субъект сам находится на склоне органического развития, до которого дошел род человеческий; его болезненный мозг неспособен к тонкой, совершенной работе мысли; поэтому он чувствует потребность облегчить ее себе, привести разнообразные явления к одному знаменателю, низвести все живущее и умершее на самую низкую и первичную ступень развития, чтобы удобнее обнять явления и уяснить их себе. Мы уже видели, что французские символисты, улавливающие цвета слухом, хотя и низвели человека до недифференцированного чувственного восприятия какого-нибудь каменоточца или устрицы. Вагнеровское слияние искусств напоминает эту дикую фантазию. Его «Художественное произведение будущего» ничтожное, как художественное произведение давно минувшего времени. То, что он считает развитием, — регресс, возврат к первобытному, даже дочеловеческому состоянию.

Его стиль поражает еще более, чем его основная мысль. Вникните, например, в следующие рассуждения о музыке (стр. 8): «Море разделяет и соединяет разные страны; так и музыка разделяет и соединяет два противоположных полюса человеческого искусства — пляску и поэзию. Она человеческое сердце; кровь, начинающая в нем свое обращение, дает внешним покровам их жизненную, теплую окраску, но стремящиеся внутрь нервы кровь питает с вздымающеюся центробежною силою (!)». «Без деятельности сердца деятельность мозга была бы только механическим фокусом» (!), а «деятельность внешних членов тела — также механическим, бесчувственным движением. Через посредство сердца разум чувствует себя сродни всему телу» (!), «чувственный человек возвышается до разумной деятельности»(!). «По органам сердца (!) является звук, его художественно сознательный язык — музыка». То, что тут подразумевает Вагнер, — это само по себе уже бессмысленное сравнение музыки как средства выражения чувств с кровью как средством питания организма. А так как его мистический ум не был в силах отчетливо понять и это сравнение, то Вагнер договорился до «деятельности мозга при бездействии сердца», до «родства разума со всем телом через посредство сердца», и пр. и, наконец, уже окончательно заврался, назвав «звук» «органом сердца».

Далее он хочет высказать простую мысль, что музыка не может передавать определенные представления и суждения, а только общие чувства, и договаривается до следующей галиматии (стр. 88): «Она собственными средствами не может пластически изобразить личность вполне определенную в физическом и духовном отношении; хотя градации ее бесконечны, но она все же остается только чувством; ей *сопутствует* моральный факт, но она сама никогда не выступает таким фактом; она может сопоставлять чувства и настроения, но не выводит логически одно настроение из другого; словом, ей недостает нравственной воли (!)».

Вдумаемся еще в следующее место (стр. 159): «Только в той мере, как женщина при полной женственности, любя мужчину и погружаясь в его существо, дает развитие мужскому элементу этой женственности и доводит и женский элемент до полного своего завершения, следовательно, в той мере, в какой женщина служит мужчине не только возлюбленною, но и другом, сам мужчина может находить в женской любви полное удовлетворение».

Поклонники Вагнера утверждают, что им эта тарабарщина понятна. Они даже находят ее замечательно ясною. Этому нельзя удивляться. Читатели, которые по своему слабоумию или рассеянности неспособны быть внимательными, всегда понимают все. Для них не существует ни туманности, ни бессмыслицы. В словах, по которым бегло скользит их рассеянный взгляд, они ищут не мысли автора, но отражения своих собственных неясных мечтаний. Кто наблюдал за жизнью детей, хорошо знает, что ребенок склонен, когда ему попадет печатный клочок бумаги, с серьезным видом поднести его к глазам, часто вверх ногами, и вычитать сказочку, которую ему накануне рассказывала на ночь мать, или вообще что-нибудь такое, что случайно взбредет ему в голову. Так именно поступают и те блаженные читатели, которые все понимают. Они читают не в книге, а в своем воображении, и для них, в сущности, безразлично, что автор на самом деле думал и писал.

Непоследовательность мысли Вагнера, слепо подчиняющегося мимолетным впечатлениям, проявляется в постоянных противоречиях. Так, например, он говорит на стр. 187: «Высшая цель человека — искусство, а высшее искусство — драма», в примечании же к стр. 194 он раздражается восклицанием: «Эти благодушествующие люди охотно слушают и смотрят все, но только не *действительного*, неискаженного человека, который их прельщает, как конечный вывод их мечты. *А именно такого человека мы должны поставить на первом плане.*». Очевидно, что одно положение диаметрально противоречит другому. Человек, изображаемый в «искусстве», «на сцене», не есть «действительный» человек, и люди, признающие своею задачею изучение действительного человека, не могут считать искусство «высшею своею целью», а свои «мечты» — главною своею деятельностью».

В другом месте (стр. 206) он говорит: «Кто, следовательно, будет художником будущего? Без сомнения, поэт. Кто будет поэтом? Бесспорно, артист. Кто же будет этим артистом? Неизбежно, общество всех художников». Если в этих словах есть какой-нибудь смысл, то, конечно, только тот, кто в будущем народе сообща будет сочинять и представлять свои драмы. Что такова действительно мысль Вагнера, видно из следующего места (стр. 225), где Вагнер защищается против предполагаемого возражения, будто бы он признает, что чернь должна быть творцом «художественного произведения будущего»: «Сообразите, что эта чернь отнюдь не нормальный продукт действительной человеческой природы, а скорее искусственный продукт вашей неестественной культуры, что все пороки и мерзости, которые вам претят в черни, не что иное, как отчаянные проявления борьбы, которую ведет истинная человеческая природа против своей суровой поработительницы, современной цивилизации». Сопоставьте теперь с этими словами следующее место из статьи Вагнера «Was ist deutsch?»: «Мысль, что из среды немецкого народа вышли Гёте и Шиллер, Моцарт и Бетховен, даст всем посредственностям повод как бы по праву считать эти великие умы равными себе и с демагогическою непринужденностью возвещать толпе, что она сама не хуже Гёте и Шиллера, Моцарта и Бетховена». Но кто же твердил ей об этом, как не сам Вагнер, объявивший ее «художником будущего»? И вот эта-то бессмыслица, которую сам Вагнер признает в приведенном нами замечании, именно и произвела сильное впечатление на толпу. Она буквально уверовала в истину, «возвещенную ей Вагнером с демагогическою непринужденностью». Она действительно вообразила себя «художником будущего», и в разных местностях Германии начали возникать союзы, члены которых собирались построить театр будущего и сами разыгрывать в нем художественные произведения будущего! К этим союзам примыкали не только студенты или юные коммерсанты, у которых склонность к актерству — своего рода болезни роста и которые сами себя

уверяют, что служат «идеалу», когда они с детским тщеславием жестикулируют и декламируют в странных театральных костюмах перед растроганными и восхищенными друзьями и родственниками; нет, даже солидные бюргеры с лысиной и брюшком бросали свой освященный обычаем скат и неприкосновенную кружку пива и торжественно шли присутствовать при великом драматическом священнодействии. Чепуха Вагнера свела чувствительных бюргеров и мечтательных лавочников с ума, и вот сапожники и филистеры, услышавшие его «благую весть», серьезно принялись продолжать соединенными усилиями Гёте и Шиллера, Моцарта и Бетховена.

В вышеприведенном месте, где он по избитому шаблону Руссо возвеличивает чернь, говорит о «неестественной культуре» и называет «современную цивилизацию» «суровою поработительницею человеческой природы», у Вагнера проявляется то самое душевное состояние, которое наблюдается у выродившихся субъектов и у просвещенных реформаторов, у прирожденных преступников и у мучеников прогресса, именно глубокое разъедающее недовольство существующим. Правда, у психопата оно проявляется иначе, чем у реформатора. Последний возмущается действительно существующим злом и предлагает разумные реформы для его устранения. Эти реформы, может быть, преждевременны или рассчитаны для людей, более нравственных и развитых, чем современники реформатора, но они всегда имеют разумное основание. Между тем психопат восстает против таких сторон цивилизации, которые либо не существенны, либо даже вполне целесообразны. Злоба его вызывается совершенно ничтожными поводами; он ведет борьбу с ветряными мельницами. О серьезных реформах он вовсе не думает или же создает такие планы облагодетельствования человечества, которые прямо поражают своею нелепостью. Основное его настроение — упорная ярость против всех и всякого, проявляющаяся в язвительных речах, угрозах и дикой страсти к разрушению. Вагнер служит хорошим образчиком этого типа людей. Ему хочется сокрушить «государственную и уголовную культуру», как он выражается. В чем, однако, усматривает он проявление испорченности общества и несостоятельности существующих культурных условий? В том, что музыка опер легковесна и что балет не упразднен. А каким образом человечество достигнет спасения? Исполняя «музыкальную драму будущего!» Кажется, тут критики не требуется: бессмысленность этой панацеи бросается всем в глаза.

Вагнер — явный анархист. Свое анархическое учение он излагает в «Художественном произведении будущего»: «Все люди имеют только *одну* общую потребность... т. е. хотят *жить и быть счастливыми*. В этом заключается естественная связь между ними... Основанием для специальных союзов при разумных условиях существования могут послужить в будущем лишь особенные потребности, вызываемые временем, местом и индивидуальностью... Эти союзы будут видоизменяться и принимать новые формы, исчезать и снова возникать соответственно тому, как будут возникать и изменяться сами потребности». Он не скрывает, что эти «разумные условия существования» в будущем могут быть установлены лишь силою. «И нас бедствия заставят перейти через Черное море, чтобы, очистившись от позора, добраться до обетованной земли. Мы в нем не потонем; оно гибельно только для *фараонов* мира сего, которые уже однажды со всем своим скарбом... были им поглощены,— высокомерные, гордые фараоны, забывшие, что бедный сын пастуха спас однажды их страну мудрым советом от голодной смерти».

Кроме анархистского ожесточения вся умственная — сознательная и бессознательная — жизнь Вагнера была подчинена еще другому побуждению, именно половому. Он до гробовой доски был эротоманом (в смысле психиатрическом),

и все его представления вращаются вокруг женщины. Самые обыкновенные эмоции, не имеющие ничего общего с половой жизнью, неминуемо вызывают в его сознании роскошные картины эротического свойства, и автоматическая ассоциация, идей направлена у него всегда к этому полюсу его мышления. Прочтите, например, следующее место из его «Художественного произведения будущего», где он старается выяснить отношения между пляскою, музыкою и поэзиею: «При виде этого восхитительного хоровода истиннейших, благороднейших муз, художественного человека (?) мы останавливаемся только на трех, любовно обнимающих друг друга; то одна, то другая ускользает из объятий, как будто для того, чтобы показать остальным свой чудный облик в полной его самостоятельности, и только кончиком пальцев касается рук других; потом одна из муз, восхищенная зрелищем двух своих сестер, крепко обнимающих друг друга, склоняется к ним; то две, увлеченные прелестью третьей, приветствуют ее; и наконец, все три, снова крепко обнявшись грудью к груди, тело к телу, соединяются в страстном любовном поцелуе и составляют один упоительно жизненный образ. Это жизнь и любовь, ликование и сватовство искусства» и т. д. Тут Вагнер путается в своих доводах, забывает то, о чем, собственно, хотел говорить, и млеет при виде трех танцующих девушек, похотливо следя за очертаниями их фигур и их опьяняющими телодвижениями.

Бесстыжая чувственность, которою отличаются его сценические произведения, бросается в глаза всем критикам. Ганслик говорит о «животной чувственности», проявляющейся в «Рейнгольде», а о «Зигфриде» он выражается так: «Отвратительно действуют столь излюбленные Вагнером экзальтированные возгласы доведенной до крайней степени ненасытной чувственности, эти страстные стоны, стенания, выкрикивания и томление. Текст этой любовной сцены, вследствие чрезмерного любовного пафоса, становится просто бессмысленным». Прочтите в «Валькирии» в первом акте, в сцене между Зигмундом и Зиглиндою, следующие ремарки: «страстно прерывая», «обнимает ее с огненным пылом», «в тихом восторге», «она в упоении бросается ему на шею», «у самого лица, вне себя», «совершенно опьяненная» и пр. В заключение говорится — «занавес быстро опускается», а досужие критики не могли воздержаться от дешевой остроты: «Это в высшей степени необходимо». Наряду можно привести влюбленные стоны, визг и бушевание Тристана и Изольды и весь второй акт «Парсифаля», особенно сцены между героем и цветочницею и затем между героем и Кундри в волшебном саду Клингсора. Нельзя не отдать полной справедливости нравственной чистоте немецкой публики, которая может посещать оперы Вагнера без глубокого внутреннего негодования. Как непорочны должны быть немки, если они в состоянии смотреть на эти оперы без жгучей краски стыда и не желая провалиться тут же на месте! Как должны быть невинны их супруги и отцы, если они позволяют своим женам и дочерям присутствовать при этих сценах половой разнузданности! Очевидно, немецкая публика не подозревает ничего дурного в истериках действующих лиц Вагнера, не понимает, какими чувствами они воодушевлены, какие побуждения руководят их словами, телодвижениями и действиями. Этим и объясняется безмятежность, с какою она следит за всем, что происходит на сцене. Менее наивные зрители не могли бы без стыда взглянуть друг на друга.

Любовная возбужденность принимает у Вагнера всегда форму какого-то беснования. Влюбленные ведут себя у него, как обезумевшие коты, катающиеся в экстазе и судорогах по полу от действия валериана. Они отражают душевное настроение самого автора, хорошо известное психиатрам. Это одна из форм садизма, т. е. любви выродившегося субъекта, который в своем половом возбуждении становится диким зверем. Вагнер страдает «эротическим

помешательством», побуждающим грубые натуры к убийству из сластолюбия и вдохновляющим «выродившихся высшего порядка» на такие произведения, каковы «Валькирия», «Зигфрид» и «Тристан и Изольда».

Не только содержание, но и внешняя форма произведений Вагнера служит доказательством его графомании. Из вышеприведенных мест читатель мог заметить, как Вагнер злоупотребляет подчеркиванием слов. У него попадаются иногда полстраницы, набранные курсивом. Ломброзо специально констатирует это явление у графоманов. Оно вполне объясняется своеобразностью мистического мышления. Никакая форма изложения не может удовлетворить мистика-психопата; он постоянно сознает, что фразы, которые он записывает, не выражают смутных мыслей, бродящих у него в голове; так как он не может достигнуть точного их выражения, то он постоянно прибегает к восклицательным знакам, подчеркиванию, многоточиям и разрядке.

Другая особенность графоманов (и слабоумных), непреодолимая склонность к игре слов, чрезвычайно развита у Вагнера. Я в подтверждение приведу несколько выдержек из «Художественного произведения будущего»: «Таким образом, она (музыка), создавая язык из звуков, достигает... высшего удовлетворения и вместе с тем удовлетворительнейшего своего развития». «Подобно второму Прометею, лепившему людей из глины (Thon), Бетховен старался создать их из звуков (Ton). Но не из глины (Thon) или звука (Ton), а из обоих вместе должен быть создан человек, подобие жизнедателя Зевса». В особенности же я обращаю внимание читателя на то поразительное место, где Вагнер выражает сожаление, что прежние начертание и произношение слова «tichten» (сочинять стихи) вышли из употребления и заменены словом «dichten», потому что этим нарушен символ единства триединых сестер, трех главных искусств: хореографии, музыки и поэзии — Tanz, Ton и Tichtkunst.

Теперь обратимся к мистицизму Вагнера, которым проникнуты все его произведения и который составляет одну из главных причин его влияния на современников; по крайней мере, вне пределов Германии. Хотя сам он был человек неверующий и часто позволял себе нападки на положительные религии, их учение и на духовенство, однако он с детских лет, проведенных в атмосфере протестантской набожности, усвоил себе чувства и представления, которые его психопатический ум переработал впоследствии самым странным образом. Относительно расстроенных умов часто наблюдается явление, что, несмотря на позднейшие сомнения и отрицания, воспринятые в раннем возрасте религиозные воззрения не теряют силы, действуют, как постоянная свежая закваска, причудливо изменяют весь образ мыслей и сами подвергаются разложению и многообразным искажениям. В основе всех поэтических и теоретических произведений Вагнера лежит более или менее густой осадок искаженного катехизиса, и на его самых сладострастных картинах сквозь густые пестрые краски пробиваются еле заметные штрихи, выдающие, что эти картины грубо намалеваны на бледном фоне евангельских воспоминаний.

Одна мысль или, вернее, одно слово глубоко запало ему в душу и всю жизнь преследовало его, как навязчивое представление; это слово «искупление». Но, конечно, оно у Вагнера имеет совершенно иной смысл, чем на языке богословов. Для большинства «искупление» — это центральное представление всего христианского учения — означает великий подвиг сверхчеловеческой любви, добровольно принимающей на себя и претерпевающей высшие страдания, чтобы спасти людей от зла, от которого они не в силах сами спастись. В этом смысле «искупление» предполагает: во-первых, яснее всего выраженный в Зенд-Авесте дуализм в природе, т. е. существование доброго и злого первоначал, находящихся в постоянной борьбе и подчиняющих себе человечество; во-вторых, над

II. Мистицизм

искупаемым не должна тяготеть сознательная вина: он должен быть жертвою сил, которые он сам не в состоянии преодолеть; в-третьих, искупитель должен принести себя в жертву, осуществляя ясно сознannую и желаемую миссию, ибо только в таком случае его жертва может быть искупительным подвигом и приобрести искупительную силу. Правда, иногда проявлялось стремление изображать искупление актом милосердия, благодеянием которого могут воспользоваться не одни жертвы, но и грешники; но церковь всегда настойчиво указывала на безнравственность такого воззрения и учила, что грешник, если он хочет сподобиться искупления, должен сам раскаянием и покаянием заслужить его, а не ожидать его наивно, как совершенно не заслуженный дар.

Вагнеровское «искупление» не имеет ничего общего с этим богословским понятием. Оно у него вообще не имеет определенного содержания и служит только для обозначения чего-то прекрасного, великого, но чего именно — неизвестно. Слово это, очевидно, произвело на него с раннего детства глубокое впечатление, и впоследствии он пользовался им, как каким-нибудь минорным аккордом, скажем А, С, Е, также не обозначающим ничего определенного, но тем не менее действующим на чувство и вызывающим в сознании расплывчатые представления. У Вагнера все постоянно «искупляется». Если живопись перестанет (см. «Художественное произведение будущего») рисовать картины, а займется исключительно декорациями, то это будет ее «искуплением». Равным образом и музыка, составляющая только аккомпанемент к словам поэтического произведения, — «искупленная музыка». Мужчина «искуплен», когда он любит женщину, а народ «искуплен», когда он устраивает театральные представления. Все оперы Вагнера вращаются около «искупления». На это уже обратил внимание Ницше («Der Fall Wagner». Leipzig, 1889), который издевается по этому поводу над Вагнером, правда, со свойственным ему противным зубоскальством. «Вагнер, — говорит он, — ни о чем так много не думал, как об искуплении (это совершенно не верно, потому что болтовня Вагнера об искуплении — вовсе не плод размышлений, а мистический отголосок детских воспоминаний); его опера — опера искупления. У него вечно кто-нибудь оказывается искупленным: то мужчина, то девушка... кто, как не Вагнер, учил нас, что невинность искупляет предпочтительно интересных грешников («Тангейзер»)? Или что даже вечный жид сподобится искупления, сделается оседлым, если он вступит в брак («Моряк-скиталец»)? Или что старые развратницы предпочитают, чтоб их искупали целомудренные юноши (Кундри)? Или что красивые девушки любят, чтоб их искупал рыцарь-вагнерист («Мейстерзингеры»)? Или что и замужние женщины любят, чтобы их искупляли рыцари («Изольда»)? Или что старый бог, проявивший во всех отношениях полную свою нравственную несостоятельность, искупается свободомыслящим и безнравственным человеком («Нибелунги»)? Подивитесь в особенности глубокомыслию последнего случая. Понимаете ли вы его? Я же... остерегаюсь понимать его».

Произведение Вагнера, которое действительно можно назвать «оперой искупления», — это «Парсифаль». Тут мы можем проследить мысль Вагнера во всех ее бессмысленных скитаниях. В «Парсифале» искупаются два лица: король Амфортас и Кундри. Король поддался обаянию Кундри и согрешил в ее объятиях. В наказание за это волшебный меч, доверенный ему, был выбит из его руки, и король был им ранен. Рана не заживает, постоянно сочится и причиняет ему жестокие страдания. Ее нельзя излечить ничем, как только мечом, которым она нанесена. Но меч находится у злого чародея Клингсора, и добыть его может только «просветленный состраданием непорочный глупец». Кундри, будучи еще девушкой, видела Спасителя, когда он шел претерпевать свои страдания, и посмеялась над ним. За это она осуждена вечно жить, тщетно молить о смерти

и вовлекать в грех всех встречаемых ею мужчин. Избавиться от этого проклятия она может только в том случае, если найдется мужчина, который устоит против ее обольщения. Один устоял, именно чародей Клингсор, тем не менее избавления не последовало, и автор ни одним словом не обмолвился, почему собственно искупить обоих проклятых суждено Парсифалю. «Непорочный глупец», однако, и не подозревает этого при совершении великого дела и не подвергается ни особенным страданиям, ни серьезной опасности. Правда, когда он проникает в волшебный сад Клингсора, ему приходится бороться с его рыцарями, но эта схватка для него скорее удовольствие, потому что он гораздо сильнее своих противников, которых он, как бы шутя, обращает в бегство. Он не поддается искуплению Кундри — это правда, и это его заслуга, но какого-нибудь самопожертвования с его стороны тут нет. Чудодейственный меч достается ему без всякого усилия. Клингсор бросает его вслед Парсифалю, чтоб убить его, но меч «повис над его головою», и Парсифаль стоит только протянуть руку, чтоб взять его, и затем исполнить свою миссию.

Хотя это мистическое произведение и порождено христианской идеей об искуплении, но каждая отдельная черта противоречит ей. Амфортас по собственной слабости и вине, а не вследствие непреодолимого рока нуждается в искуплении; и он утомляется его, хотя только стонет. Спасение, которого он ожидает и которое получает, не обуславливается ни его волею, ни его сознанием. Он не старается заслужить его. Другой хлопочет за него и преподносит ему спасение в виде подарка. Искупление тут нечто чисто внешнее, какая-то случайная находка, но не награда за нравственную внутреннюю борьбу. Еще чудовищнее условия искупления Кундри. Она не только лишена возможности содействовать своему спасению, но, кроме того, вынуждена напрягать свою волю, чтобы ему помешать. Спасение ее заключается в том, чтобы мужчина отнесся к ней пренебрежительно, а задача, на которую она обречена проклятием, заключается именно в том, чтобы пользоваться своею красотою и страстью для обольщения мужчины. Она должна приложить всевозможные усилия, чтобы помешать мужчине, предназначенному быть ее искупителем, достигнуть этого. Если мужчина поддастся ее очарованию, то искупление состоится помимо ее вины, хотя при ее содействии; если же мужчина противостоит искуплению, то она окажется искупленною без всякой заслуги, даже при противодействии с ее стороны. Невозможно измыслить более нелепого и безнравственного положения. Наконец, сам искупитель, Парсифаль, всецело служит новым мистическим воплощением сказочного Ивана-дурачка. Все ему удастся как бы шутя. Он идет убивать лебедя и по пути находит грааль¹ и корону. Искупительное его дело — не жертва, а доходная статья. Это какая-то завидная синекура, полученная им от неба, неизвестно только, по чьей влиятельной протекции. Но если ближе присмотреться к делу, то мы увидим еще не то. Парсифаль, этот «непорочный глупец», является не чем иным, как смутным воспоминанием о земной жизни Христа. Находясь под сильным влиянием поэтической стороны жизни и страданий Спасителя, Вагнер почувствовал потребность воплотить в чем-нибудь свои впечатления, и таким образом возник Парсифаль, которого он заставляет пережить некоторые из самых трагических перипетий Евангелия и который, вероятно, отчасти помимо видения самого автора, превращается в нелепую и святотатственную карикатуру Иисуса Христа. Испытанию Спасителя в пустыне в опере соответствует искушение, которому подвергается Парсифаль со стороны Кундри. Эпизод в доме фарисея, где грешница «мажет Спасителю ноги миром», повторяется буквально: Кундри обливается слезами, мажет миром ноги Парсифалю и «отирает их

¹ Священный сосуд, принесенный ангелами с неба и бывший предметом средневековой поэзии.

II. Мистицизм

волосами головы своей». «Непорочный глупец» даже пародирует слова Спасителя «прощаются тебе грехи» возгласом: «Исполняю первую мою службу — прими крещение и верь в Христа». Может быть, до некоторой степени понятно, что обыкновенный посетитель театра не возмущается этим святотатственным искажением Евангелия или даже, не отдавая себе в нем отчета, вновь отчасти испытывает волнение, вызванное в нем некогда чтением Священного писания. Но совершенно непонятно, что более вдумчивые верующие и особенно ревнители веры никогда не останавливались на этом кощунстве Вагнера, наделяющего своего Парсифаля чертами божественного Учителя.

Из других нелепостей приведу лишь одну. Старец Титурель подлежит участи всего земного, т. е. смерти; но он продолжает жить в могиле, благодаря милосердию Спасителя. Как только он взглянет на грааль, гаснущая жизненная сила воскресает в нем снова на некоторое время. Тем не менее он очень дорожит печальным существованием живого мертвеца. «В гробу я продолжаю жить, благодаря Христу»,— радостно восклицает он и настойчиво требует, чтобы ему показывали грааль и этим продолжали его земное существование. «Увижу ль я сегодня грааль и буду ль жить?» — вопрошает он с тревогою и, не получая тотчас же ответа, жалуется: «Где мой спаситель? Смерти я боюсь». Его сын Амфортас медлит, и старец повелительно кричит: «Раскройте грааль, мое благословение». Когда его приказание исполнено, он восторженно восклицает: «О счастье, о радость, как нас сегодня весело приветствует Господь». Но затем Амфортас забывает раскрыть грааль, и Титурель умирает. Амфортас в отчаянии: «Родитель мой, благословеннейший герой... Я умереть хотел один, и смерть я дал тебе». Из всего этого видно, что действующие лица сильно дорожат жизнью, даже такую незавидною, бессодержательною, какова жизнь Титуреля, и считают смерть величайшим несчастьем. Но в той же опере Кундри считает жизнь проклятием и всею душою жаждет смерти. Можно ли себе представить более смешное противоречие? К тому же эпизод с Титурелем служит отрицанием всех основ Парсифаля, построенного на вере в индивидуальное бессмертие души. Может ли человек, убежденный, что после смерти его ожидает вечное блаженство, ее страшиться? Мы тут имеем дело с тем же непониманием собственных взглядов, поразившим нас уже у Россетти и Толстого. Но это именно и составляет особенность мистического ума. Он соединяет взаимно исключающие друг друга представления, для него логика не существует, он объединяет частности, совершенно противоречащие друг другу. Если человек склонен к мистицизму вследствие невежества, подражательности или умственной косности, то этого явления у него не бывает. Исходною точкою его умозаключений может быть нелепое представление, но он рассуждает логично и устраняет противоречия в частностях.

Если Парсифаль является искажением земной жизни Христа, то братская трапеза рыцарей грааля представляет пародию на причастие. Эта трапеза не что иное, как инсценированное католическое богослужение, искаженное еретическою деталью, именно тем, что вся паства участвует в причастии под обоими видами. Появление грааля соответствует поднятию ковчега. Церковнослужители фигурируют в качестве хоров, отроков и юношей. Попеременное пение и действия Амфортаса содержат намеки на все четыре части литургии. Рыцари грааля поют своего рода скомканный «introitus»; длинная жалоба Амфортаса: «Нет, нет, не раскрывайте вы его! Страдания мои никто ведь не измерит» и т. д. своего рода «confiteor»; offertorium поют мальчики («возьмите мою кровь, любви нашей ради» и т. д.); освящение даров совершает Амфортас, в причастии участвуют все, и даже «ite, missa est» пародируется словами Гурнеманса: «Туда, туда иди своей дорогой». Вагнер сделал то, на что не решился ни один поэт со времен

Константина Великого и возведения христианства в государственную религию: он воспользовался неисчерпаемым по силе впечатления содержанием литургии для сценических эффектов. Он, очевидно, глубоко прочувствовал символизм причастия, вызвавший в нем сильное мистическое возбуждение, и захотел придать ему драматическую форму, подробно развить и восполнить то, что в литургии лишь намечено и одухотворено. Ему хотелось видеть и чувствовать, как избранные едят и пьют тело и искупительную кровь Христову и как неземные видения, пурпурный свет, издаваемый граалем, появление голубя (в заключительной сцене) и т. п. словно олицетворяют присутствие Христа и божественный характер Тайной Вечери. Вагнер не только вдохновился литургиею, но постарался возбудить своею оперою в слушателях чувства, с которыми они свыклись, присутствуя в церкви при совершении богослужения. Он призвал на помощь действительного священника в церковном облачении, звон колокольчика, коленипоклонение церковнослужителей, синеватый дым и запах ладана, гудение органа, игру солнечных лучей сквозь разноцветные стекла церковных окон. Эффект достигается не его талантом, а душевным настроением, сложившимся у громадного большинства людей благодаря распространению христианских чувств в течение двух тысячелетий.

Нам уже известно, что мистицизм и эротика идут всегда рука об руку у выродившихся субъектов, легкая возбуждаемость которых коренится главным образом в болезненном состоянии половых нервных центров. Фантазия Вагнера поглощена женщиною. Но и отношение ее к мужчине никогда не принимает у него формы здоровой и естественной любви, составляющей благоденствие для обеих любовных сторон. Как всем эротоманам,— мы это явление наблюдали уже у Вагнера и Толстого — женщина представляется ему какою-то ужасною силою природы, пред которой мужчина дрожит от страха, не имея возможности с нею бороться. Его женщина — это омерзительная Астарта семитов, страшная, пожирающая людей Кали Багавати индусов, апокалипсическое видение, жаждущее крови, распространяющее вокруг себя гибель и адские муки, но в образе демонически-прекрасном. Отношения между мужчиною и этой очаровательно разрушительницею постоянно занимают его поэтическое творчество. К этой художественной задаче он подходит со всех сторон и решает ее различно в соответствии со своими инстинктами и этическими воззрениями. Часто мужчина поддается искушению, но Вагнер возмущается его слабостью, в которой он, очевидно, находит отклик собственного душевного настроения, и поэтому он в главных своих произведениях изображает мужчину в отчаянной и победоносной борьбе с женщиною. Оказывается, однако, что собственных сил у мужчины не хватает, чтоб противостоять чарам женщины. Нужна сверхъестественная помощь. Ее оказывает по большей части непорочная, самоотверженная девушка, представляющая собою полный контраст с сфинксом, облеченным в чудный женский облик, но со львиными когтями. Подчиняясь психологическому закону противоположности, он наряду с ужасною женщиною, вечно занимающею его ум, изображает нам другую, почти неземную женщину, состоящую из одной любви, преданности, небесной доброты, женщину, дающую все и ничего не требующую, ласкающую, исцеляющую все душевные раны, словом, женщину, которой жаждет несчастный, погибающий в огненных объятиях Белиты. Елизавета, Эльза, Зента, Гутруна — это очень назидательные проявления сладострастного мистицизма, полусознательного искания формы для мысли, что спасение сластолюбца-психопата заключается в непорочном воздержании или в обладании женщиною, отрекающеюся от всякого права или желания, лишенною всякой индивидуальности и поэтому не представляющею никакой опасности для мужчин.

II. Мистицизм

Как в одной из первых, так и в последней своей опере, как в «Тангейзере», так и в «Парсифале», тезисом ему служит борьба мужчины с искусительницей, мухи с пауком, и это доказывает, что эта тема постоянно занимала его ум в течение тридцати трех лет, с молодости до старости. В «Тангейзере» героя соблазняет сама Венера, воплощающая в себе дьявола, а набожная и целомудренная Елизавета, сотканная из лунного сияния, молитвы и песни, разыгрывает роль его «искупительницы». В «Парсифале» дьявол принимает образ Кундри, и борьба, разыгрываемая в душе героя, кончается для него благополучно только потому, что он «непорочный глупец» и пользуется благодатью свыше.

В «Валькирии» фантазия доводит Вагнера до бешенства. Тут он олицетворяет необузданного человека, всецело подчиняющегося страсти, не обращающего внимания на установленные обществом законы и даже не пытающегося дать отпор неистовым своим влечениям. Зигмунд видит Зиглинду и думает только о том, как бы овладеть ею. Его ни на минуту не удерживает мысль, что она жена другого, что он в ней узнает собственную сестру. Все эти сомнения он далеко отбрасывает от себя. На другое утро он расплачивается за блаженство одной ночи смертью, ибо у Вагнера любовь имеет всегда роковой характер и окружена пылающим пламенем ада. Но так как Вагнер не воплотил в Зигмунде представления о муках и гибели, неразрывно связанных у него с женщиною, то ему понадобились валькирии, появление которых в опере вызывается психологической потребностью. Таким образом, черты, неразрывно связанные в его уме с женщиной и обыкновенно соединяемые им в одном образе, здесь разобщены и олицетворены в самостоятельных типах. Венера, Кундри — разрушительницы и соблазнительницы в одном лице. В «Валькирии» же Зиглинда только соблазняет, а разрушительный элемент разрастается до целой оравы страшных амазонок, пьющих кровь воинов, наслаждающихся зрелищем смертельного боя и проносящихся с дикими криками радости по полю сражения, покрытому трупами.

«Зигфрид», «Гибель богов», «Тристан и Изольда» составляют точное воспроизведение основного содержания «Валькирии». Это все то же драматическое изображение назойливого представления об ужасах любви. Зигфрид видит Брунгильду, и они тотчас же, как сумасшедшие, бросаются друг другу в объятия. Но за миг счастья Зигфриду приходится расплатиться жизнью; он падает под ударами Хагена. Смерть Зигфрида, как неизбежное следствие любви, однако, не удовлетворяет Вагнера; рок должен быть страшнее. Сама твердыня богов становится жертвою пламени, и всеразрушающая любовь вовлекает даже небожителей в гибель. «Тристан и Изольда» составляют как бы отзвук этой трагедии страстей. И здесь мы имеем дело с полнейшим устранением нравственного чувства, самообладания; как Тристан, так и Изольда — рабы любви, приводящей их к неизбежной смерти. Чтобы выразить свою мистическую основную мысль о роковом характере любви, сокрушающей бедного, бессильного смертного, Вагнер прибегает к детски наивному приему: он опьяняет своих героев любовным напитком и таким образом объясняет происхождение страсти, ее сверхъестественный характер, как в «Тристани и Изольде», или лишает героя всякой воли и превращает его в игрушку сверхъестественных сил, как в «Гибели богов».

Оперы Вагнера дают нам возможность заглянуть в душу эротически настроенного психопата. В ней сменяются порывы чувственности, борьба нравственного начала с деспотическою властью страсти, бессилие лучших сторон человеческого существа и глубокое раскаяние. Вагнер, как я уже указал, был поклонником Шопенгауэра и его философии. Вместе с своим учителем он убеждает себя, что жизнь — несчастье и что все спасение в небытии. Любовь, как постоянно действующий стимул к сохранению рода и продолжению жизни со всеми ее

страданиями, должна была ему казаться источником зла, а высшей мудростью, высшим нравственным началом — победоносная борьба против этого стимула, девственность, бесплодие, искоренение в себе желания продолжать род. Это подсказывал ему рассудок, но, подчиняясь инстинкту, он стремился к женщине и делал все то, что находилось в прямом противоречии с его теорией и ее ниспровергало. Эта двойственность, этот внутренний разлад между его философией и инстинктами составляет трагедию его душевной жизни, а его творения, как одно целое, свидетельствуют о ходе этой внутренней борьбы. Он видит женщину, тотчас же теряет всякую власть над собою и всецело подчиняется ее обаянию (Зигмунд и Зиглинда, Зигфрид и Брунгильда, Тристан и Изольда). Но это тяжкий грех, и его надо искупить. Достаточным возмездием является только смерть (заключительные сцены в «Валькирии», «Гибель богов» и «Тристан и Изольда»). Но у грешника есть малодушная оговорка: «Я не мог противиться. Я был жертвою непреодолимых сил. Моя оболстительница была божественного происхождения (Зиглинда, Брунгильда), меня опоили любовным напитком (Тристан, Зигфрид в его отношениях к Гутруне)». Как было бы хорошо, если б человек был достаточно силен, чтобы побороть в себе разъедающее чудище страсти! Какое восхитительное зрелище представил бы мужчина достаточно сильный, чтобы раздавить дьявола в образе женщины (Тангейзер, Парсифаль)! И как прекрасна, как достойна поклонения была бы, с другой стороны, женщина, которая не разжигала бы в мужчине адского огня страсти, а, напротив, помогала бы тушить этот огонь, не требовала бы от мужчины, чтобы он пренебрегал разумом, долгом и честью, а, напротив, служила бы ему примером отречения и самообладания, не порабощала бы мужчину, а, напротив, совершенно отреклась бы от своей индивидуальности и всецело посвятила бы себя ему, словом, женщина, которая не представляла бы никакой опасности для незащищенного мужчины, потому что она сама была бы совершенно безоружна (Елизавета, Эльза, Зента, Гутруна)! Создание этих женских образов представляет нечто вроде заупокойной трусливого сластолюбца, не властного над своими инстинктами и молящего о помощи против самого себя.

Как у всех психопатов, и у Вагнера поэзия совершенно бесплодна, хотя он и написал бесконечный ряд сценических произведений. Он не обладает творческой силой, необходимо поэту, чтобы воплотить в драме нормальную человеческую жизнь. Вдохновение свое он черпает из собственного болезненного возбуждения, а фабулу — из прочитанных им книг, которые произвели на него то или другое впечатление. В этом и заключается громадная разница между здоровым поэтом и психопатом-подражателем. Нормальный поэт берет жизнь, как она есть, и вносит ее в этом виде в свое произведение или же художественно обрабатывает ее, устраняет все случайные детали, подчеркивает существенное и, таким образом, убедительно выясняет закон, скрытый в неясном или загадочном явлении. Психопат же, напротив, не знает, как справиться с жизнью; он не видит и не слышит ее. Он остается чужим среди нормальных людей, так как у него нет органов, при посредстве которых он мог бы понять их или даже только ознакомиться с ними. Он решительно не в состоянии художественно воспроизвести данную модель, а может лишь копировать имеющиеся у него образцы и окрашивать их соответственно с субъективными своими впечатлениями. Он видит жизнь только на бумаге. Между тем как нормальный поэт походит на растение, добывающее своими корнями из земли питательные вещества, необходимые ему, чтобы дать цвет и плод, психопат походит на чужеродное растение, питающееся исключительно соками, уже добытыми другими растениями. Между такими паразитами есть и скромные, и роскошные, начиная с простых лишаев и восходя до чудесной раффлезии, цветок которой, шириною в метр, горит темно-красным

II. Мистицизм

пламенем в темных лесах Суматры. В поэзии Вагнера есть что-то, напоминающее запах падали и таинственную красоту этого чужеродного растения, питающегося гнилью. За исключением одних «Мейстерзингеров», все его произведения черпают свои соки словно из полусгнивших пней, из исландского сегоура, героических поэм Готфрида фон Штрассбурга, Вольфрама фон Эшенбаха и из Манесовой рукописи. «Тангейзер», «Трилогия Нибелунгов», «Тристан и Изольда», «Парсифаль» и «Лоэнгрин» целиком почерпнуты из древнегерманской литературы. «Риенци» взят из писаной истории, а «Моряк-скиталец» — из тысячи раз обработанной легенды. Между народными сказаниями наиболее сильное впечатление на него произвела легенда о «Вечном жиде» по причине ее мистического характера. Он ее обработал и в «Моряке-скитальце», и в образе Кундри, которой он придал все черты Вечного жиды, не упустив примешать к этой метаморфозе и отзвуки сказания об Иродиаде. Все это мозаика и дилетантизм. Насчет своей неспособности создать живые лица Вагнер, вероятно, бессознательно обманывает и себя, и других тем, что выводит на сцену не людей, а богов, полубогов, демонов и т. д., действующих не в силу естественных побуждений, а вследствие таинственного рока, проклятий, пророчеств и волшебства. В произведениях Вагнера мы видим не жизнь, а сновидения и чертовщину. Он старьевщик, купивший из вторых рук брошенные одеяния сказочных героев и выкраивающий из них, иногда довольно ловко, новые костюмы, представляющие пеструю и странную смесь лоскутьев прежней роскошной одежды и кусков дамасских доспехов. Но в подобные костюмы, понятно, могут быть облачены не живые люди, а разве только марионетки,двигающиеся по приказанию Вагнера, чтобы вызвать в зрителе впечатление жизни.

Правда, и нормальные поэты пользовались народными преданиями или историей для своих произведений; вспомним «Фауста» и «Тассо». Но они совершенно иначе разрабатывают готовый материал. Нормальный поэт одухотворяет заимствованный им сюжет новою свежою жизнью, которая и составляет сущность его произведения; поэт же психопат ограничивается воспроизведением сюжета, а его самостоятельная деятельность проявляется разве лишь в том, что он наполняет готовую форму крошкой из бессмысленных речей. И большие поэты пользуются привилегией кукушки класть яйца в чужое гнездо. Но птица, вылупившаяся из яйца, и больше, и сильнее, и красивее первоначальных хозяев гнезда, так что последние вынуждены удалиться, и она становится полновластною его собственницею. Нельзя отрицать, что великий поэт, вливающий новое вино в старые мехи, проявляет некоторую умственную косность, недостаток изобретательности, рассчитывает на впечатление, уже произведенное данным сюжетом на читателей. Но последние прощают ему все это, потому что он дает очень много нового, самостоятельного. Устраните в гетевском «Фаусте» все, что почерпнуто из народной легенды, и сколько еще останется. Останется приблизительно все; останется алчущий правды человек, борьба между низменными инстинктами и верховным нравственным законом, словом, именно то, что придает произведению великого поэта значение одного из высших поэтических произведений гордого человеческого ума. Если же отнять у вагнеровских марионеток их роскошные костюмы и доспехи, то останется одна лишь пустота и запах гнили. Сколько раз лица, восторгающиеся «Фаустом», ощущали потребность, так сказать, переложить его на современный язык. Успех такого переложения настолько обеспечен, что самая попытка этого рода излишня: Фауст, одетый по-нашему, был бы не чем иным, как тем же гётевским Фаустом. Но представьте себе Лоэнгринга, Зигмунда, Тристана, Парсифаля в современных костюмах. Они не годятся даже для героев пародии, несмотря на переряженного Тангейзера, данного нам стариком Нестроем.

Вырождение

Вагнер хвалился, что он создает художественное произведение будущего, и его сторонники рукоплескали ему, как художнику будущего. Смешно подумать! Он не представитель будущего, блеющий отзвук старины глубокой. Избранная им дорога ведет нас обратно в мертвые пустыни. Вагнер — последний гриб, выросший на навозной куче романтизма. Этот «передовой» художник — обанкротившийся наследник романтиков, вроде Тика, Ламотт-Фуке, даже какого-нибудь Иоганна Фридриха Кинда. Его духовная родина — «Дрезденская вечерняя газета». Он живет на жалованье, получаемое из наследства средневековой поэзии, и умирает с голода, как только ассигновка из XIII века отсутствует.

Одно лишь содержание вагнеровской поэзии заслуживает серьезной критики. Форма ее совершенно несостоятельна. Мне нечего останавливаться на комичности его стиля, на вульгарности, неуклюжести его стиха, полной его неспособности подбирать для своих чувств и мыслей сколько-нибудь удовлетворительные выражения; все это сделано уже до меня. Но Вагнер, несомненно, обладает способностью, необходимо всякому драматургу: пластическим творчеством, которое доходит у него до гениальности. Драматург Вагнер, собственно, перво-классный исторический живописец. Ницше (в книге «Der Fall Wagner»), вероятно, имеет то же самое в виду, когда он, не останавливаясь на этой важной черте творчества Вагнера, называет его не только «магнетизером» и «собирателем безделок», но между прочим и «фресковым живописцем». Действительно, в этом жанре Вагнер отличился более, чем какой-нибудь другой драматург во всемирной литературе. Всякая сцена воплощается у него в ряде грандиозных картин, которые не могут не подавить и увлечь зрителя, когда они поставлены так, как их видит духовное око Вагнера. Прием гостей в зале Вартбурга, появление Лоэнгрина в челне, ведомом лебедем, игры трех дочерей Рейна в реке, шествие богов по радужному мосту в Азенбурге, появление лунного света в хижине Хундинга, скачка девяти валькирий по полю битвы, заключительная сцена в «Гибели богов», когда Брунгильда вскакивает на коня и бросается в костер в то время, как Хаген, с своей стороны, бросается в высокие волны, и на небе пылает заря охваченной пламенем твердыни богов, братская трапеза в Граальсбурге, похороны Титуреля и исцеление Амфортаса — все это картины, которым нет равных в сценическом искусстве. Ницше называет Вагнера за эту способность изобретать великолепные сценические эффекты «лицедеем». Это слово ничего не выражает, и оно несправедливо, если ему придавать пренебрежительное значение. Вагнер не лицедей, он — прирожденный живописец. Если бы он был уравновешенным, здоровым талантом, он, несомненно, сделался бы живописцем. Он по внутреннему побуждению взял бы кисть в руки и изображал бы свои образы красками на полотне. У Леонардо было такое же дарование, и оно сделало его величайшим живописцем, до сих пор известным миру, и в то же время — несравненным изобретателем и организатором празднеств, триумфальных шествий и аллегорических картин. Это, быть может, еще более, чем его картины, доставило ему удивление его царственных покровителей: Лодовика Сфорцы, Изабеллы Арагонской, Чезаре Борджиа, Карла VIII, Людовика XII, Франциска I. Но Вагнер, как это наблюдается у всех психопатов, сам не понимал рода своего дарования. Быть может, он, кроме того, сознавая органическое свое бессилие, избегал трудной работы рисования и писания картин, и внутреннее его влечение, повинувшись закону наименьшей затраты сил, привело его к театру, где, без всяких усилий с его стороны, его видения олицетворялись другими: декораторами, машинистами, артистами. Его образы, несомненно, в значительной степени содействуют успеху его опер. Ими восторгаются, не задаваясь вопросом, насколько они обуславливаются разумным ходом действия. Как составные части последнего, они могут быть нелепы, но в художественном отношении их оправдывает их

II. Мистицизм

собственная красота, доставляющая уже сама по себе эстетическое наслаждение. При помощи грандиозных сценических средств красоты вагнеровской живописи становятся доступными даже неутонченному вкусу, который их иначе бы и не приметил.

О Вагнере-композиторе, стоящем, по-видимому, выше Вагнера-поэта, драматурга и фрескового живописца, я говорю в конце этой главы, потому что имею в виду выяснить здесь ненормальное состояние ума Вагнера, а в литературных произведениях умственная болезнь проявляется гораздо яснее, чем в музыкальных, где признаки вырождения менее бросаются в глаза, а иногда даже прямо кажутся достоинствами. Бессвязность мысли тотчас же подмечается внимательным читателем в литературном произведении, проявляется в музыке, только когда она достигает очень значительной степени; несообразности, противоречия, логический вздор вряд ли могут встречаться в музыке, потому что ее задача вовсе не заключается в выражении определенной мысли, а легкая возбуждаемость композитора не может считаться болезненным явлением, потому что возбуждение чувств составляет сущность музыки.

Мы знаем, кроме того, что сильное музыкальное дарование уживается с состоянием довольно резко обозначенного вырождения, даже с настоящим сумасшествием, помешательством, идиотизмом. Солье говорит: «Нам приходится упомянуть о некоторых способностях, проявляющихся довольно часто с большой силой у идиотов и безумных... Особенно часто встречаются у них музыкальные способности... Хотя это будет не особенно приятно слышать музыкантам, но обстоятельство это доказывает, что музыка — род искусства, менее всего требующий рассудочной (*intellectuel*) деятельности». Ломброзо в своей книге «Гениальность и помешательство» замечает, что «музыкальный талант проявляется иногда почти внезапно, всего чаще у меланхоликов, затем — у маньяков и даже безумных». Он приводит несколько примеров этого рода: математик, страдавший меланхолией, импровизировал на фортепьяно, женщина, страдающая мегаломанией, «пела прекрасные арии и одновременно импровизировала на фортепьяно два совершенно различных мотива»; юноша сочинял новые прелестные песенки и т. п. В пояснение Ломброзо ссылается на то, что у страдающих манией величия и паралитиков музыкальные дарования более развиты, чем у других психически больных, именно по той же причине, какой обуславливаются их выдающиеся дарования к живописи, т. е. вследствие сильного психического возбуждения.

Вагнер как музыкант подвергался особенно часто нападкам, главным образом со стороны самих музыкантов. Он это сам признает. «Мои друзья (Ферд. Гиллер и Шуман), — говорит он, — скоро пришли к убеждению, что я не особенно важный музыкант, и успех моих опер они объясняли мною же сочиненными либретто к ним». Другими словами, тут повторилась старая история: музыканты считали его поэтом, а поэты — музыкантом. Неодобрительные отзывы людей, которые были в одно и то же время выдающимися специалистами и друзьями Вагнера, удобно было объяснять впоследствии, когда он имел значительный успех, тем, что его направление было ново и что оно потому не могло быть сразу оценено и даже понято. Однако такое объяснение едва ли верно по отношению к Шуману, который сочувствовал всякой новизне и готов был рукоплескать всякой смелой идее, хотя бы она шла вразрез с его собственными. Рубинштейн далеко не безусловно сочувствует музыке Вагнера, а между современными серьезными музыкальными критиками, пережившими на родине, быстрое развитие и торжество вагнеризма, Ганслик относился к нему очень долго отрицательно, пока, наконец, не спустил довольно трусливого флага перед всеокрушающим фанатизмом истеричных поклонников Вагнера. Филиппика Ницше

против Вагнера как композитора не имеет значения, ибо эта филиппика представляет собой такой же безумный бред, как предшествовавший ему двадцатью годами апофеоз Вагнера в книге «Wagner in Bayreuth».

Несмотря на неодобрительные отзывы многих специалистов, Вагнер все-таки остается необычайно даровитым композитором. Конечно, это спокойно выраженное признание покажется фанатичным поклонникам Вагнера, ставящим его выше Бетховена, странным. Но человеку, серьезно стремящемуся к правде, нечего обращать внимание на этих господ. Вагнер написал прекрасные вещи — правда, в первое время своей деятельности гораздо больше, чем впоследствии, — в том числе такие, которые являются перлами музыкального творчества и еще долго, вероятно, будут высоко ставиться нормальными и рассудочными людьми. Но *композитор* Вагнер имел в течение всей своей жизни сильного врага, тормозившего развитие его таланта. Этим врагом был *теоретик* Вагнер.

Как истый графоман, он сочинил несколько теорий, из коих каждая свидетельствует об эстетическом его бреде. Самые существенные из них — это так называемый лейтмотив и бесконечная мелодия. Ныне общеизвестно, что Вагнер разумел под первым. Все цивилизованные народы усвоили себе этот иностранный термин. Под лейтмотивом, представляющим собой неизбежный вывод из окончательно отжившей свое время «программной музыки», разумеют ряд звуков, который должен выражать собой определенное понятие и раздается в оркестре всякий раз, когда композитор желает напомнить его слушателям. Следовательно, своим лейтмотивом Вагнер превращает музыку в трезвую речь. Оркестр, переходя от одного лейтмотива к другому, уже не возбуждает общего настроения, а обращается к памяти, к уму, чтобы вызвать в них вполне определенное представление. Вагнер соединяет несколько нот, обыкновенно не представляющих даже ясной и оригинальной мелодии, и условливается со слушателем: вот эти звуки означают борьбу, а те — дракона, меч и т. д. Если слушатель не знает этих условных звуков, то так называемые лейтмотивы теряют для него всякое значение, потому что в них самих нет ничего такого, что давало бы ему возможность уловить произвольный их смысл. Да в них ничего подобного и быть не может, потому что музыка может подражать лишь слуховым явлениям или разве еще оптическим, сопровождающим обыкновенно слуховые. Подражая грому, она может вызывать представление о грозе, трубными звуками она может вызывать представление о войне настолько ясно, что слушатель не ошибется относительно значения соответственного ряда звуков. Но музыка решительно не в состоянии дать ясное выражение предметам, которые мы познаем только зрением или осязанием, а в особенности — отвлеченным мышлением. Поэтому так называемые лейтмотивы могут быть разве символами наподобие букв, ничего не выражающих сами по себе и вызывающих определенные представления только у людей посвященных, т. е. грамотных. Мы тут имеем дело с неоднократно нами уже отмеченной особенностью мыслительной деятельности психопатов: бессознательно, словно во сне, они нарушают точно установленные пределы той или другой области искусства, его дифференциацию, достигнутую путем продолжительного исторического развития, и низводят его до уровня, который оно занимало во время свайных построек или даже при пещерном человеке. Мы видели, что прерафаэлиты низводят живопись до простой письменности, действующей уже не художественными своими достоинствами, а отвлеченной мыслью, и что, с другой стороны, символисты превращают слово, посредством которого выражаются понятия, в музыкальную гармонию, которая должна вызывать не мысли, а звуковые эффекты. Совершенно аналогично Вагнер лишает музыку истинной ее природы и возлагает на нее задачу вызывать не то или другое настроение, а рассудочную деятельность. Таким образом,

водевиль с переодеванием готов. Живописец выдает себя за литератора, поэт — за музыканта, музыкант — за поэта. Прерафаэлиты, когда хотят выразить какой-нибудь религиозный афоризм, пользуются для этого не письменами, т. е. наиболее удобным и понятным средством выражения, а тратят время и труд на обстоятельное изображение этого афоризма кистью и, несмотря на всю сложность композиции, далеко не могут быть поняты так ясно, как если бы они написали одну только строчку на обыкновенном письменном языке. Символисты, желая вызывать музыкальный эффект, не сочиняют мелодии, а нанизывают бессмысленные, будто бы музыкальные слова, вызывая этим на деле только смех или досаду, но никак не предположенный эффект. Вагнер, желая выразить понятия «великан», «карлик» и т. д., не называет их на общепонятном языке, а заменяет соответственные слова рядом нот, совершенно непонятных без предварительного разъяснения. Надо ли еще распространяться о том, что это смешение разных средств выражения мыслей и чувств, это непонимание того, что для данного искусства, возможно, граничит с полным сумасшествием?

Вагнер кичится тем, что он не хуже немецких студентов, заставляющих своих собак произносить слово «папа». Он силится показать нам фокус, как музыка может называть людей по имени. Его партитура должна при случае заменять собой адрес-календарь. Обыкновенная речь для него недостаточна. Он изобретает собственный воляпюк и требует, чтобы слушатели изучили эту тарабарщину. Кто не вы зубрит урока, не впускается в театр, кто не усвоил себе вагнеровского воляпюка, ничего не понимает в его операх. Незачем ехать в Байрейт тому, кто не умеет бойко болтать при помощи лейтмотивов. И как мизерен плод этих психопатических усилий! Вольцоген, написавший «Тематическое руководство» к тетралогии «Нибелунгов», находит всего девяносто лейтмотивов в этих четырех громадных произведениях. Язык, располагающий таким незначительным числом слов, даже если эти слова произносятся с таким пафосом, как «мотив утомленного Зигмунда», «мотив мщения», «мотив порабощения» и т. д., — что это за язык! С этим запасом слов нельзя было бы даже поговорить с патагонцем о погоде. На одной странице какой-нибудь детской азбуки указано больше средств выражения мысли, чем во всем лексиконе Вольцогена языка вагнеровских лейтмотивов. История искусства не знает более поразительного заблуждения. Музыка не может выражать понятий; это дело речи, которая вполне удовлетворяет своему назначению. Если слово перелагается на музыку, поется под аккомпанемент оркестра, то это делается не для того, чтобы точнее выразить его смысл, а для того, чтобы усилить его впечатление музыкальными эффектами. Музыка — своего рода гармоническая доска, при помощи которой слово вызывает отголосок бесконечности. Но такой отзвук из мира таинственного предчувствия не может получиться путем хладнокровного склеивания лейтмотивов, повторяемых по шаблону, словно это работа какого-нибудь добросовестного ремесленника.

Приблизительно то же можно сказать и относительно «бесконечной мелодии», этого второго основного положения музыкальной теории Вагнера. Она — порождение большого ума. Это своего рода мистицизм, проявление неспособности к сосредоточению внимания в сфере музыкального искусства. В живописи внимание приводит к удовлетворительной композиции, его отсутствие — к фотографированию всего, что охватывает поле зрения, как у прерафаэлитов; в поэзии внимание приводит к ясности мысли, логичности изложения, устранению несущественного и умению выдвигать существенное, а его отсутствие — к писанию всякого вздора, как у графоманов, или к излишней обстоятельности, многословию вследствие занесения на бумагу без разбора всех восприятий, как у Толстого; в музыке, наконец, внимание дает законченные формы, т. е. определенные

мелодии, а его отсутствие — разложение формы, нарушение ее границ, следовательно, бесконечную мелодию, как у Вагнера. Это сопоставление произвольно; оно представляет собой верную картину параллельного мыслительного процесса, который порождает разные явления, смотря по свойству искусства, его средств и целей.

Надо помнить, что такое мелодия. Это правильное сочетание звуков, усиливающее их впечатление. Мелодия соответствует в музыке тому, что в речи называется предложением вполне законченным, ясно выражающим мысль, логически построенным. Когда человек предается мечтам, когда в голове его носятся только недозревшие, туманные мысли, и речь его будет иметь соответственный характер; равным образом и неясное душевное волнение, беспорядочное, спутанное, не может привести к мелодии. И душевное волнение бывает более или менее ясно, представляет хаотическое или определенное состояние чувств. Когда оно ясно, то создает ярко освещенный вниманием образ; когда же оно туманно, то представляется сознанию в виде тревожной загадки, общего возбуждения, как бы подземного гула и грохота с неизвестной причиной и неизвестными последствиями. Когда душевное волнение понятно, оно выражается в более или менее ясной форме. Наоборот, когда оно неопределенно и составляет постоянное настроение, оно приводит в музыке только к расплывчатым, туманным звукам. Поэтому можно сказать, что мелодия является усилием музыки выразить определенное настроение. А вместе с тем очевидно, что душевное волнение, не выясненное вниманием, не сознающее ни своей причины, ни своей цели, не дает в музыке мелодии именно потому, что она является выражением определенных чувств.

Законченная мелодия является плодом очень продолжительного развития. Не говоря уже о доисторическом периоде, даже в начале истории она была музыке неизвестна. Первоначальная музыка — пение, сопровождаемое ритмическим, т. е. повторяемым в равные промежутки времени, шумом, топанием, стуком, хлопанием в ладоши; самое же пение было бы не что иное, как громкая и протяжная речь, порождаемая душевным волнением. Вопрос этот рассмотрен с такой обстоятельностью, что он всем уже наскучил. Поэтому я приведу в подтверждение только одно место из сочинения Спенсера «О происхождении и задачах музыки» («The origin and function of music». The Humboldt Library of popular science literature. New-York, J. Fitzgerald and C°. Vol. I, pp. 548, 550). «Первоначально,— говорит он,— нет иной музыки, кроме пения... Плясовые песни диких племен чрезвычайно монотонны и вследствие этого гораздо ближе подходят к обыкновенной речи, чем песни цивилизованных народов... Ранние поэтические произведения греков, т. е. их мифологические легенды, воплощенные в ритмической образной речи и вызывавшие сильное проявление чувства, не произносились, а пелись речитативом. Музыкальность достигалась разными интонациями и понижением голоса, т. е. теми же средствами, которыми достигаются ораторские эффекты... Действительно, их чтение имело большое сходство с нашим речитативом, но было, по-видимому, еще проще, если судить по тому факту, что древняя греческая лира, имевшая всего четыре струны, аккомпанировала голосу унисоном, следовательно, и пение было ограничено четырьмя нотами... И в наше время мы можем натолкнуться на многие примеры, доказывающие, что речитатив естественно возник из модуляции голоса, вызванной проявлением сильного чувства. Заметим мимоходом, что индусы и китайцы никогда, по-видимому, не пошли дальше речитатива. Весьма часто и теперь сильное чувство проявляется именно таким образом. Например, в собрании квакеров вас поражает интонация голоса их проповедников (они говорят только в состоянии сильного религиозного возбуждения); это не обыкновенная речь, а какой-то странный, сдавленный речитатив, состоящий из однообразных звуков».

II. Мистицизм

Следовательно, древнейшая форма музыки — это усиленная речь без законченных мелодических форм, т. е. речитатив; на этой ступени развития искусства остановились дикие племена, древние греки, народы Дальнего Востока. Бесконечная мелодия Вагнера — не что иное, как богато гармонизированный и оживленный речитатив, но все же только речитатив. Название, которое Вагнер дает своему мнимому открытию, не может ввести нас в заблуждение. В устах психопата слово никогда не имеет того значения, которое ему придают в общежитии. Так, Вагнер называет «мелодией», присваивая ей особенный эпитет, музыкальную форму, фактически являющуюся отрицанием и упразднением мелодии. Он признает бесконечную мелодию прогрессом, а на самом деле она означает возвращение к начаткам искусства. С Вагнером повторяется явление, которое мы уже неоднократно отмечали, именно, что выродившиеся субъекты признают свой атавизм, свое психопатическое возвращение к низшим ступеням развития за изумительный прогресс.

Вагнер выдумал свою теорию бесконечной мелодии, потому что не обладал способностью к законченным мелодиям. Все беспристрастные музыкальные критики поражаются скудостью его мелодического творчества. В молодости он легче изобретал мелодии и создал превосходные (в «Тангейзере», «Лоэнгрине», «Моряке-скитальце»); но с годами у него все более иссякал источник мелодического творчества, а вместе с тем он все резче и упрямее настаивал на своей бесконечной мелодии. Тут повторяется хорошо нам известное явление, именно создание задним числом теории, которую автор или композитор старается обосновать или прекратить то, что он делает в силу необходимости. Вагнер изобрел свой лейтмотив, потому что он не был в состоянии характеризовать своих действующих лиц при помощи музыкального творчества, т. е. истинно художественным приемом. Ганслик замечает по этому поводу: «В «музыкальной драме» действующие лица не отличаются друг от друга, как в старой «опере» (Дон Жуан и Лепорелло, донна Анна и Церлина, Макс и Каспар) характерными мелодиями, но напоминают друг друга, как две капли воды, однообразным пафосом своих музыкальных речей. Чтобы установить между ними различие, Вагнер заменил характеристику так называемыми лейтмотивами, исполняемыми оркестром». И так как в особенности под старость его мелодическое творчество все более иссякало, то он и создал свою теорию о бесконечной мелодии.

Другие его причудливые музыкальные теории объясняются также смутным сознанием недочетов в собственном творчестве. В книге «Художественное произведение будущего» он иронизирует над контрапунктом и контрапунктистами, этими скучными педантами, низводящими наиболее жизненное искусство до сухой, мертвящей математики. В сущности, он повторяет в этом отношении ругательства своего учителя, Шопенгауэра, громившего немецких профессоров философии. Чем же объясняется эта ирония? Конечно, тем, что его, как туманного мистика, преданного бесформенной мечтательности, сильно стесняли точные правила теории композиции, той теории, которая, однако, дала грамматику музыкальному лепету и возвела его на высшую ступень способа выражения душевных волнений, достойного цивилизованных людей. Вагнер признает инструментальную музыку завершенной Бетховеном; дальнейшие ее успехи, по его мнению, уже невозможны; он допускает только прогресс в «музыкальной декламации». Может быть, что после Бетховена инструментальная музыка не сделает никаких успехов в течение целых десятилетий или даже столетий. Бетховен был таким колоссальным гением, что нам действительно трудно себе представить, чтобы кто-нибудь мог с ним сравняться или его превзойти. Но такое же впечатление производят на нас Леонардо да Винчи, Шекспир, Сервантес, Гёте. И действительно, никто их до сих пор не превзошел. Может быть,

существуют пределы для данного искусства, так что тому или другому гению принадлежит последнее слово, и дальнейший прогресс невозможен. Но в таком случае остается только сказать со смирением: «Своего величайшего учителя я не могу превзойти, и поэтому мне остается только принять на себя роль эпигона под сенью его славы и быть довольным, если мое произведение воплотит в себе хотя бы некоторые особенности моей индивидуальности». Но нельзя говорить с дерзким самомнением: «Вступать в состязание с мощным полетом орла бессмысленно; давайте летать, как летучие мыши,— в этом все спасение». А между тем такова именно логика Вагнера. Так как он сам не проявил в своих симфонических работах особых способностей к инструментальной музыке, то он предписывает с непогрешимостью папы: «Инструментальная музыка закончилась Бетховеном. Возделывать эту истощенную почву — ошибка. Будущее музыки заключается в том, чтобы усиливать впечатление слова, а путь к этой цели указываю я».

Таким образом, Вагнер превращает свои недочеты в достоинства, которые будто бы дают ему право на славу. Симфония — высшая дифференциация музыкального искусства. В ней музыка совершенно отрешается от первоначального своего родства с речью и достигает наибольшей самостоятельности. Следовательно, симфония — высшее проявление музыкального творчества. Отрицать ее — значит отрицать музыку как особенный род искусства. Ставить ее ниже музыки, только усиливающей впечатление слова, значит отводить прислужнице место выше госпожи. Ни один музыкант, если он действительно художник, не станет искать слов вместо музыкальных тем для выражения своих чувств, ибо в таком случае он только докажет, что он по природе своей поэт или литератор, а не музыкант. Хоры в Девятой симфонии не служат этому опровержением. Когда Бетховен ее писал, им овладело такое сильное и одностороннее душевное волнение, что более общий и многосторонний характер чисто музыкальной фразы его уже удовлетворить не мог, и ему неизбежно пришлось обратиться к слову. В глубокомысленном библейском сказании даже валаамова ослица начинает говорить, когда ей приходится выразить определенную мысль. Душевное волнение, когда оно принимает вполне определенное содержание и направлено к ясно сознаваемой цели, перестает быть простым волнением и превращается в представление, мысль и суждение, а последние находят себе естественное выражение не в музыке, а в логически построенной речи. Если же Вагнер принципиально ставит музыку, только усиливающую впечатление слова, над чисто инструментальной музыкой, и притом не только как средство выражения мысли (это вопрос спорный), но как истинную форму музыкального творчества, то это только доказывает, что он в глубине своей души, по органическому своему настроению не был музыкантом, а представлял собой пеструю смесь недоразвившегося поэта и ленивого живописца. Это характеристическая черта большинства «выродившихся субъектов высшего порядка», но у Вагнера эти отдельные составные части их странного двойственного таланта достигли особенно крупных размеров.

Лучшие пьесы Вагнера: музыка Венераиной горы, песнь дочерей Рейна, в которой раз 136 повторяется фраза *es-g-b*, скачка валькирий, чары огня, лесная жизнь, идиллия Зигфрида, чары страстной пятницы,— произведения, вполне заслуженно пользующиеся большим успехом,— собственно служат доказательством немзыкальности Вагнера. Во всех этих произведениях одна общая черта: они рисуют звуками. Это не крик взволнованной души, выраженный в звуках, это созерцание гениального живописца, воплощенное Вагнером с исполинской силой, но совершенно ошибочно не линиями и цветами, а звуками. Он исходит от звуков или шума природы, то подражая им, то возбуждая представления о них, и пере-

II. Мистицизм

дает нам этим путем рокот волн, шум листвы, пение лесных птиц, телодвижения танцующих роскошных женщин, бешеный бег фыркающих коней, вспыхивание и трепетание пламени и т. д. Все эти пьесы вызваны не внутренним душевным волнением, а внешними впечатлениями, они внушены чувствами и составляют не выражение ощущения, а отражения, которое по существу своему воспринимается не слухом, а глазом. Вагнеровскую музыку, и именно самые удачные ее места, можно сравнить с полетом летучей рыбы, который представляет зрелище необыкновенное и ослепительное, но в то же время и неестественное, противоречащее природе и к тому же совершенно бесплодное, ничему не поучающее ни нормальных рыб, ни нормальных птиц.

Сам Вагнер это вполне сознавал; он понял, что избранная им дорога ведет в дебри. Говоря об усилиях своих сторонников рисовать по его примеру звуками, он жалуется на то, что «современные композиторы неразумно стараются ему подражать».

Этот мнимый творец музыки будущего, следовательно, как оказывается, воскрешает только давно забытое прошлое. Он указывает не вперед, а назад. И его лейтмотив, низводящий музыку до значения условного символа, и его бесконечная мелодия, заменяющая законченную мелодию туманным речитативом диких племен, и предпочтение, оказываемое им музыкальной драме перед инструментальной музыкой, хотя первая смешивает музыку и поэзию и не предоставляет этим двум видам искусства самостоятельных сфер, даже его склонность избегать многоголосного пения и ограничиваться одними соло,— все это атавизм. Как индивидуальное явление, Вагнер займет очень видное место в истории музыки, но она будет ему очень мало обязана дальнейшим своим развитием. Нормальные композиторы могут научиться у него лишь правилу, что в опере пение и аккомпанемент должны тесно примыкать к слову, что декламация должна быть правдива и характерна и что оркестр должен внушать фантазии образные представления. Но я не решаюсь сказать, действительно ли эта роль, отводимая оркестру, является дальнейшим развитием музыкального искусства или нарушением его естественных границ. Во всяком случае ученикам Вагнера надо пользоваться очень осторожно его роскошной музыкальной живописью под страхом попасть в глухой переулочек.

Сильное влияние Вагнера на современников объясняется не его литературными или музыкальными дарованиями и не личными его качествами, за исключением разве «упрямого отстаивания одной и той же основной мысли», признаваемого Ломброзо признаком графомании. Влияние это объясняется особенностями нервной жизни нынешних поколений. Судьба Вагнера походит на причудливые восточные растения, известные под названием «нерихонских роз» (*anastatica, asteriscus*). У них вид незначительный, словно они куски сморщенной кожи. Ветер ими играет, как высохшими листьями; но, попадая на благоприятную почву, они пускают корни и дают красивый цветок. Вся жизнь Вагнера была тяжелой и горькой борьбой за существование, и его патетические возгласы вызывали один лишь смех, и притом, к сожалению, не только со стороны разумных людей, но и глупцов. Он приближался уже к седьмому десятку, когда ему улыбнулась мировая слава, а в последнее десятилетие своей жизни он был причислен к лику полубогов. Это доказывает только, что тем временем мир созрел для него и для сумасшедшего дома. Ему посчастливилось дожить до того времени, когда общее вырождение и истеричность создали почву, благоприятную для его теорий и для его музыкального творчества.

Жизнь Вагнера представляет прекрасную иллюстрацию к неоднократно указанному нами явлению, что психопаты тяготеют друг к другу, как магнит и железные опилки. Первой его влиятельной покровительницей была княжна

Меттерних, дочь известного эксцентрика графа Сандора. Сама она была также очень эксцентричная особа, так что постоянно заставляла говорить о себе при дворе Наполеона. Его ближайшим сторонником, значительно способствовавшим его успеху, был Ференц Лист, которого я охарактеризовал в другом сочинении и о котором я здесь только замечу, что он представлял поразительное сходство с Вагнером: и он был литератором (его труды составляют шесть толстых томов и занимают почетное место в литературе графоманов), композитором, эротоманом и мистиком, хотя он во всех этих отношениях значительно уступал Вагнеру и превосходил его только как пианист. Вагнер увлекался всеми графоманами, с которыми он в жизни встречался, как, например, известным Глейзесом (Ломброзо прямо называет этого субъекта сумасшедшим, но Вагнер отзывался о нем восторженно), и окружил себя избранным обществом графоманов. К нему, например, принадлежали Ницше, угодивший в сумасшедший дом, Вольцоген, написавший книгу «Poetische Land-Symbolik», под которой подписались бы самые рьяные французские символисты или инструментисты, Э. Гаген и др. Но самое важное значение имела для Вагнера дружба несчастного короля Людвига II. В нем он нашел того человека, в котором нуждался, т. е. человека, вполне понявшего его теории и музыкальные произведения. Можно смело сказать, что король Людвиг был истинным творцом вагнеровского культа. Только когда он открыто выступил его покровителем, Вагнер и его стремления приобрели широкое культурно-историческое значение, и не только потому, что баварский король предоставил Вагнеру средства для осуществления его самых смелых грез, но преимущественно потому, что он готов был отстаивать Вагнера, даже жертвуя своим королевским достоинством. Не следует забывать, что громадное большинство немецкого народа преисполнено монархических чувств. Даже сказочные принцы возбуждают в нем восторг. А в данном случае настоящий король, и притом король молодой, прекрасный, обаятельный, душевная болезнь которого признавалась в то время всеми чувствительными людьми возвышенным идеализмом, проявлял безграничное поклонение художнику и воскрешал в усиленной мере подобие дружбы Карла Августа к Гёте. Само собой разумеется, что при таких условиях Вагнер сделался божком всех верноподданных. Люди гордились тем, что разделяли вкусы «идеального» короля. Музыка Вагнера сделалась официальной королевско-баварской музыкой, а впоследствии даже императорско-немецкой. Во главе вагнеровского движения шествует, как и подобает, сумасшедший король.

Людвиг II мог, конечно, ввести Вагнера в моду у всего немецкого народа (за исключением баварцев, возмущенных его расточительностью), но одного преклонения со стороны короля было бы еще недостаточно для развития неистового вагнеровского культа. Чтобы простая мода разрослась до фанатизма, требовалось еще одно условие: истеричность.

В Германии она менее распространена, чем в Англии и Франции, но все-таки сделала большие успехи в течение последних двадцати пяти лет. Немцев ограждало против нее слабое развитие крупной промышленности и отсутствие больших городов в собственном значении этого слова. Но постепенно и они народились у них в достаточной мере, а две большие войны способствовали усилению вреда, оказываемого большими городами и фабричной промышленностью на нервную систему.

Вопрос о влиянии войны на нервную систему лиц, в ней участвующих, еще не подвергался обстоятельному изучению, а между тем он имеет громадное значение. Наука выяснила, какое сильное расстройство вызывает в человеческом организме отдельное душевное потрясение, например внезапная опасность для жизни; она регистрировала сотни и тысячи случаев, когда люди, спасенные

II. Мистицизм

от гибели во время пожара, железнодорожной катастрофы и т. д., либо теряли рассудок, либо подвергались тяжелым, продолжительным, часто даже неизлечимым нервным болезням. На войне сотни тысяч людей одновременно подвергаются этим ужасным впечатлениям. В течение долгих месяцев им на каждом шагу угрожает искалечение или внезапная смерть. Часто они окружены картиной опустошения, пожара, ужасных ран, груды трупов. Кроме того, их силы истощаются до изнеможения длинными переходами, недостатком пищи и сна. Можно ли утверждать, что здоровье этих сотен тысяч людей не подвергается такой же опасности, как здоровье отдельного человека, переживающего одно из тех событий, которые на войне встречаются поминутно и, по свидетельству науки, приводят иногда к сильному расстройству нервной системы? Нельзя утверждать, что солдат притупляется к зрелищу окружающих его ужасов. Это означает только, что они перестают возбуждать его внимание; но тем не менее они воспринимаются его чувствами и нервными центрами и, следовательно, оставляют свой след. Равным образом нельзя придавать значения факту, что солдат не тотчас же замечает глубокое потрясение или расстройство своего организма. И «травматическая истеричность», «железнодорожный спинной мозг» («railway-spine»), и нервные болезни как следствие нравственного потрясения обнаруживаются иногда по прошествии нескольких месяцев после вызвавшей их причины.

Вряд ли можно сомневаться, что всякая большая война вызывает истерическое состояние в народных массах и что большинство солдат возвращаются с похода на родину с расстроенной нервной системой, хотя они этого, быть может, и не сознают. Конечно, на победителя эта причина нервного расстройства действует слабее, чем на побежденного, потому что победа доставляет человеку одно из высших наслаждений, а наслаждение порождает силу (действует динамогенически) и до известной степени нейтрализует разрушительное влияние военных событий на нервную систему. Но совершенно устранить его победа не может; и победитель, конечно, оставляет часть своего физического и духовного здоровья в биваках и на полях битвы.

Фраза об одичании народных масс после всякой войны стала общим местом. Это вывод из наблюдения, что после похода народ становится раздражительнее, грубее и что статистика регистрирует больше актов насилия. Факт верен, но толкование поверхностно. Если вернувшийся на родину солдат легче выходит из себя и хватается за нож, то не потому, что он огрубел, а потому, что он стал раздражительнее; усиленная же раздражительность — не что иное, как одно из проявлений слабости нервной системы.

Следовательно, две большие войны в связи с развитием крупной промышленности и увеличением населения больших городов благоприятствовали распространению истеричности в германском народе с 1870 г., и немцы, очевидно, скоро догонят англичан и французов в этом малозавидном направлении. Но мы уже видели, что истеричность, как сумасшествие и вообще всякая болезнь, получает особую форму, обусловливаемую своеобразностью данного больного. Степень образованности, характер наклонности и привычки заболевшего дают болезни особую окраску. У англичан, весьма склонных к набожности, вырождение и истеричность должны были получить мистически-религиозный характер. У французов, с их чрезвычайно развитым вкусом и широко распространенным пристрастием к дилетантству в искусстве, истеричность получила соответственное направление и привела к отмеченным нами уже болезненным явлениям в живописи, литературе и музыке. Что касается немцев, то они, вообще говоря, не особенно религиозны, а эстетический вкус у них сильно прихрамывает. Их увлечение красотой проявляется по большей части лишь возгласами «прелестно» или «очаровательно», издаваемыми образованной немкой пискливым голосом

и с закатыванием глаз, как при виде хорошо выстриженного пуделя, так и при созерцании гольбейновской Богородицы в Дармштадте; со стороны филистера оно проявляется в самодовольном хрюканье, когда он накачивается пивом и слушает хоровое пение. Конечно, нельзя сказать, чтобы немцы были от природы лишены эстетического чутья. Напротив, я думаю, что его у них больше, чем у многих других народов, но вследствие неблагоприятных обстоятельств оно не развилось должным образом. Со времени Тридцатилетней войны немцы были слишком бедны, им слишком приходилось бороться с нуждой, чтобы позволить себе какую-нибудь роскошь, а правящие классы, всецело подчиняясь французскому влиянию, удалились от народных масс, так что последние в течение двух столетий не принимали никакого участия в образованности и эстетических удовольствиях, отделенных от них целой пропастью, высших общественных слоев. Следовательно, громадное большинство немецкого народа очень мало интересовалось искусством, а вместе с тем и истеричность не могла принять у него художественного направления.

Она выразилась в других формах — отчасти низких, отчасти отвратительных, отчасти смешных. Истеричность проявляется у немцев антисемитизмом, этой опаснейшей формой мании преследования, которая доводит человека, якобы преследуемого, до того, что он сам готов на всякое преступление, даже самое дикое, чтобы отразить мнимое нападение. Истеричный субъект в Германии постоянно, по примеру ипохондриков и государственных геморройков, дрожит над своим драгоценным здоровьем. Его бред выражается в бесконечных разговорах об испражнениях и деятельности желудка. Он до фанатизма увлекается фланелевыми набрюшниками Йегера и собственноручно молотой крупчаткой вегетарианцев. Он приходит в сильнейшее возбуждение, когда слышит о духах Кнейппа или бегании босиком по мокрой траве. Между прочим, он принимает близко к сердцу участь несчастных животных («зоофилия» Маньяна), над которыми физиологи производят столь жестокосердные опыты, а как основная тема в этом сложном концерте антисемитизма, кнейпповщины, йегеровщины, вегетарианства и антививисекционизма слышится надменный национальный шовинизм, против которого так тщетно предостерегал немцев благородный ум императора Фридриха III. Все эти болезненные симптомы проявляются обыкновенно сообща, и в девяти случаях из десяти вы не ошибетесь, если признаете в человеке, разгуливающим в йегеровском костюме, шовиниста, в человеке, бегающем босиком по мокрой траве, — вегетарианца, а в защитнике лягушки, жаждущем профессорской крови, — антисемита.

Истеричность Вагнера принимала все формы общегерманской истеричности. Слегка изменяя знаменитое изречение Теренция, он мог сказать о себе: «Я сумасшедший, и ни одна форма сумасшествия мне не чужда». Антисемиту Штекеру он мог дать несколько очков вперед (*Das Judenthum in der Musik*). В патриотической фразеологии он был неподражаемый мастер. Подобно тому как гипнотизер-фокусник давал своим жертвам сырой картофель, который они ели, воображая, что это персики, он даже убедил приход загипнотизированных истеричных, что его герои — архинемецкие типы, между тем как все эти брабанты, французы, исландцы и норвежцы, эти еврейские женщины, эти сказочные существа, почерпнутые из провансальской и северофранцузской поэзии, из саг алеманнов, из Евангелия, за исключением «Тангейзера» и «Мейстерзингеров», не имеют в жилах ни одной капли немецкой крови, Вагнер горячо защищал вегетарианство, и так как необходимые, по его мнению, для народного пропитания плоды растут в достаточном количестве только в теплом климате, то он без всяких колебаний советовал «предпринять разумно организованное переселение народов в такие страны земного шара, где, как утверждают относительно одного

II. Мистицизм

лишь южноамериканского полуострова, благодаря необычайному плодородию теперешнее население всех частей света легко может прокормиться». Он выступал в поход против физиологов, занимающихся вивисекцией. Но шерстью он не увлекался, потому что сам лично предпочитал шелк,— и это составляет очевидный пробел в его психопатическом мирозерцании. До дней славы преподобного Кнейппа Вагнер не дожил; в противном случае он, вероятно, не замедлил бы горячо вступить за архинемецкую благодать мокрых ног и искупительную силу холодного душа.

Поэтому, когда пылкая дружба баварского короля доставила Вагнеру долгожданный почет и направила на него взоры всех немцев, когда немецкий народ познакомился с Вагнером и со своеобразным складом его ума, тогда, конечно, все мистики еврейских человеческих жертв, шерстяного белья, вегетарианской кухни и симпатического лечения должны были к нему примкнуть, потому что в нем воплощались все их навязчивые представления. Музыка играла тут только второстепенную роль. Громадное большинство этих фанатиков в ней ничего не смыслило. Душевное волнение, которое они испытывали, слушая творения своего кумира, вызывалось не певцами и оркестром, а отчасти роскошной постановкой, отчасти же бредом, с которым они приходили в театр, признавая Вагнера своим передовым бойцом и глашатаем.

Я, однако, не утверждаю, что один только шовинизм и героическое лечение самой природой, вегетарианская кухня, политика «бей евреев» и увлечение фланелью ускоряли биение сердца у вагнеровского панургова стада, когда оно с восторгом внимало его музыке. Сама музыка, несомненно, могла вдохновлять истеричных субъектов. Сильные оркестровые эффекты могли повергать их в гипноз (в Сальпетриере часто удавалось вызывать гипноз внезапными ударами в гонг), а бесконечная мелодия вполне соответствовала их собственной беспорядочной мечтательности. Ясная и законченная мелодия требует внимания, следовательно, не мирится с расплывчатым мышлением психопатов. Скользящий речитатив без начала и конца, наоборот, не требует напряжения ума, ибо так называемыми лейтмотивами большинство слушателей очень мало интересовалось. Речитатив их убаюкивает, уносит в туманную даль, а когда они просыпаются, он не оставляет в их уме никакого воспоминания, требующего умственной работы, и все дело ограничивается принятием горячей звуковой ванны. Бесконечная мелодия имеет такое же отношение к законченной, как капризные, постоянно повторяющиеся, не изображающие ничего определенного арабески мавританского декоративного искусства — к жанровой или исторической картине, и восточные люди давно знают, как сильно вид этих арабесок содействует кайфу, т. е. тому мечтательному настроению, когда рассудок бездействует и причудливая фантазия одна царствует самовластно.

Вагнеровская музыка посвятила немецких истеричных в сладостные тайны турецкого кайфа. Сколько бы Ницше ни острил со свойственной ему тупостью, нельзя отрицать факт, что известная часть вагнеровского прихода, именно та часть, которая приносила с собой в театр болезненный мистицизм, находила себе у Вагнера удовлетворение, потому что нет ничего на свете более располагающего к «предчувствиям», т. е. туманным представлениям, чем музыка, возникающая также из туманных представлений.

Истеричных женщин Вагнер пленил, главным образом, сладострастием своей музыки, но также и своим взглядом на отношения между мужчиной и женщиной. Женщина с расстроенным воображением ничем так не восторгается, как демоническим, всесокрушающим обаянием женских чар и рабским поклонением женской сверхъестественной силе. Фридрих Вильгельм I однажды гневно воскликнул: «Вы должны меня не бояться, а любить», а женщины этого пошиба

обращаются к каждому мужчине с грозным возгласом: «Любви мне вашей не надо, но вы должны падать передо мною ниц в страхе и ужасе». Венера, Брунгильда, Изольда и Кундри доставили Вагнеру гораздо больше поклонниц, чем Елизавета, Эльза, Зента и Гудруна.

После того как композитор покориł себе Германию и поклонение ему стало символом веры германского патриотизма, другие страны не замедлили присоединиться к вагнеровскому культу. Поклонение великого народа составляет могущественный аргумент. Такой народ с неотразимой силой навязывает другим даже свои ошибки. Одним из главных победителей в войнах, веденных Германией, был Вагнер. Немцы сражались под Садовой и Седаном за него. Мир, желая или не желая, должен был занять определенное положение по отношению к человеку, которого Германия признала своим национальным композитором. Он совершил свое торжественное шествие вокруг земного шара под прикрытием германского императорского знамени. Враги Германии были и его врагами, и это побуждало защищать его перед иностранцами даже немцев, относившихся к нему равнодушно. О, и я боролся за него с французами пером и словом! Я его защищал против пирожников, осмивавших его «Лоэнгрина». Как уклониться от исполнения этой обязанности? Гамлет пронзает занавеску, хорошо зная, что за нею скрывается Полоний; против него должен решительно восстать всякий, кому Полоний приходится сыном или братом. Вагнеру выпало счастье разыграть роль занавески, представившей французским гамлетам повод занести меч на Полония-Германию, и немец поэтому знал, какого образа действий придерживаться в вагнеровском вопросе.

К усердию самих немцев присоединилось в других странах еще многое другое, что вполне обеспечило успех за Вагнером. Меньшинство, состоявшее отчасти из независимых и трезвых умов, отчасти также из людей больных, страдавших духом противоречия, вступилось за него именно потому, что на него бешено напали многочисленные шовинисты, обуреваемые национальным антагонизмом. «Как можно,— восклицает это меньшинство,— осуждать художника только потому, что он немец? Искусство не знает отечества. Нельзя судить о вагнеровской музыке, предаваясь воспоминаниям об Эльзас-Лотарингии». Этот взгляд на дело так рассудителен и благороден, что лица, разделявшие его, радовались собственному настроению и гордились им. Когда они слушали Вагнера, они говорили себе: «Мы лучше и разумнее шовинистов», и это повергало их в такое приятное благорасположение, что они находили его музыку совершеннее, чем если бы им не пришлось предварительно подавить в себе вульгарные и низкие чувства и доставить торжество более возвышенным, свободным, благородным. Испытываемое ими удовлетворение они по ошибке приписывали самой музыке Вагнера.

Благоприятному суду над ней значительно способствовало и то обстоятельство, что ее можно было слышать в надлежащем исполнении только в Байрейте. Если бы можно было без всяких затруднений ставить оперы Вагнера на любом театре, как, например, «Трубадура», то он лишился бы за границей самых ревностных своих сторонников. Чтобы услышать настоящего Вагнера, надо было совершить путешествие в Байрейт, а такое путешествие далеко не для всех во всякое время возможно; надо было, кроме того, запастись местами в театре и пристанищем. Все это требовало много свободного времени и не меньше денег — словом, всякий встречный не мог слушать Вагнера. Таким образом, паломничество в Байрейт сделалось привилегией богатых, избранного общества, и денди Старого и Нового Света крайне дорожили тем, чтобы побывать в Байрейте. Можно было похвастаться этим путешествием, гордиться им; оно давало право считать себя выше толпы, причислить себя к избранным: человек

становился хаджи, а мудрые восточные народы так хорошо знакомы с чванством хаджей, что восточная поговорка сильно предостерегает против набожного человека, три раза побывавшего в Мекке.

Таким образом, путешествие в Байрейт стало признаком принадлежности к аристократии, и люди проявляли благородство своих помыслов, хваля Вагнера, несмотря на его немецкую национальность. Установился благоприятный для него предрассудок, а вместе с тем нетрудно понять, что истеричные иностранцы стали восторгаться Вагнером не менее самих немцев. «Парсифаль», в особенности, должен был совершенно победить французских неокатоликов и англо-американских мистиков. Эта опера и доставила Вагнеру, главным образом, почитателей в других странах. Слушать музыку «Парсифаля» собираются все те, кто желает сподобиться причастия в музыкальной форме.

Я изложил причины, доставившие Вагнеру всемирную славу. Полная несамостоятельность толпы и подражательность заурядных композиторов, вызванная желанием примазаться к тому, кто имел такой грандиозный успех, довершили дело, и мир лежит у ног творца музыки будущего. Из всех современных заблуждений вагнеризм — самое распространенное и значительное. Байрейтский театр, «Байрейтские листки», «Парижское вагнеровское обозрение» засвидетельствуют перед изумленным потомством невероятные размеры, каких достигли в наше время истеричность и вырождение.

Карикатурные формы мистицизма (Пеладан, Роллина, Метерлинк)

Те художественные формы, на которых мы до сих пор останавливались, могут ввести в заблуждение человека поверхностного и недостаточно сведущего относительно психопатического их происхождения и даже показаться ему проявлением истинного и плодотворного дарования. Но наряду с ними существуют и формы, служащие указанием на такое душевное состояние, которое озадачивает и заставляет покачивать головой даже людей самых легковверных и поддающихся внушению как печатного слова, так и нахального шарлатанства. Попадают книги, в которых умственное расстройство их авторов бросается в глаза и профану. Один автор утверждает, что он умеет сам колдовать и может посвятить читателя в черную магию, другой воплощает в поэтические образы бредни, признаваемые психиатрами верным признаком безумия. Третий излагает в книге мысли и чувства, свойственные малым детям или умалишенным. Большинство сочинений, о которых я буду здесь говорить, дают полное основание признавать их авторов невменяемыми. Однако, несмотря на это явное сумасшествие, «тонкие ценители» ухитряются открывать в них «надежду будущего», «новые нервные возбуждения», таинственные красоты и выставляют их удивленным ротозеем откровениями гения. Поэтому не мешает и нам посвятить им беглый очерк.

Незначительная доза мистицизма располагает человека к вере; более сильная доза приводит его к суеверию, и чем спутаннее и туманнее мысли человека, тем сумасброднее будет это суеверие. В Англии и Америке оно часто проявляется в форме спиритизма и сектантства. Истеричные и психопаты воображают, что на них нисходит вдохновение свыше, они начинают вещать и пророчествовать, вызывают духов и вступают в общение с мертвецами. Рассказы о привидениях начинают играть видную роль в английской беллетристике и служат для английских газет благодарным материалом при отсутствии сенсационных известий, подобно тому как в континентальной печати такую же роль играли в свое время

рассказы о морском змее и воздушном корабле. Образовалось даже целое общество, не преследующее никакой другой цели, кроме сбора фантастических рассказов о привидениях и подыскивания фактов в пользу их правдоподобия; даже очень известные ученые увлекаются сверхъестественными силами и злоупотребляют своим авторитетом, чтобы оказывать поддержку мракобесию.

В Германию спиритизм также успел проникнуть, хотя и не получил здесь особенного распространения. В больших городах существуют, быть может, спиритические кружки, и некоторым из психопатов английское слово *транс* стало до такой степени привычным, что они его ввели в немецкий язык, вероятно, предполагая, что оно означает «загробную жизнь», между тем как на самом деле оно означает «экстаз», т. е. такое состояние, в котором, по понятиям спиритов, должен находиться медиум, когда он вступает в общение с духами. Однако на немецкую литературу спиритизм не оказал пока еще заметного влияния. За исключением детски наивных романтиков, именно авторов трагедий с неумолимым роком, в Германии редко писатель вводил в свои произведения сверхъестественный элемент иначе, как в иносказательном смысле. Разве только у Клейста и Кёрнера он приобретает некоторое значение, но здравомыслящий читатель не признает это достоинством их произведений. С другой стороны, однако, наблюдается, что за последнее время эти поэты входят в моду среди немецких психопатов и истеричных именно благодаря пристрастию к сверхъестественному. Максимилиан Перти, родившийся, очевидно, слишком рано, не встретил в современном ему поколении, предшествовавшем нашему, никакого сочувствия, и его объемистые книги с рассказами о привидениях вызывали скорее смех, а в настоящее время один только барон Дю Прель избрал своей специальностью мир привидений, которым он занимается в теоретических и беллетристических своих произведениях. Вообще же говоря, немецкой драме и беллетристике этот элемент довольно чужд, и выдающиеся иностранные писатели, пользующиеся известностью в немецкой публике, как, например, Тургенев, приобрели ее симпатии, конечно, не пристрастием к сверхъестественному.

Немногие духовидцы, народившиеся в Германии, разумеется, также пытаются объяснить свое умственное расстройство научным образом и в подтверждение ссылаются на некоторых профессоров физико-математических факультетов, сочувствующих им или склоняющихся на их сторону. Но единственным их светилом является пока только Цёльнер, а он служит лишь печальным доказательством, что звание профессора не ограждает от сумасшествия. К тому же они могли бы сослаться на соответственные изречения Гельмгольца и других математиков касательно n -х измерений, которым они придали с умыслом или вследствие мистического слабоумия ложное толкование. Математик может в аналитической теореме поставить вместо одного, двух или трех измерений n измерений, нисколько не нарушая этой заменой сущности теоремы и правильных выводов из нее, но ему и в голову не приходит представить себе под геометрическим выражением « n -е измерение» нечто, занимающее место в пространстве и доступное нашим чувствам. Приводя известный пример выворачивания каучукового кольца, возможного только при третьем измерении и, следовательно, представляющегося существу с двумя измерениями совершенно немислимым и сверхъестественным, Цёльнер думает разъяснить нам, что при существовании четвертого измерения оказывается возможным завязать узел в замкнутом кольце. На самом деле все это служит только лишним примером известной склонности мистика играть словами, будто бы нечто означающими и, может быть, даже убедительными для слабоголовых людей, но в сущности не выражающими никакого определенного понятия и составляющими только пустой звук без всякого точного представления.

II. Мистицизм

В обетованную страну игры в привидения скоро, по-видимому, превратится Франция. Соотечественники Вольтера уже опередили благочестивых англосаксонцев в любви к сверхъестественному. Я говорю не о низших слоях общества, где сонник всегда был в почете, составляя наряду с календарем и молитвенником единственную настольную книгу, и также не об аристократических дамах, которые издавна туго набивали карманы всяким гадальщицам и ясновидящим, а о мужчинах средних интеллигентных классов. Теперь десятки спиритических обществ насчитывают тысячи членов. В многочисленных салонах лучшего, в смысле образованнейшего, общества занимаются вызыванием духов. Ежемесячный журнал «L'Initiation» («Посвящение») вещает о таинственном учении, о чудесах сверхъестественного, причем так и сыплет философскими и научными терминами. «Annales des sciences psychiques», выходящие раз в два месяца, называют себя «Сборником наблюдений и опытов». Наряду с этими двумя главными журналами существует еще множество других того же направления и не менее распространенных. Чисто специальные сочинения о гипнотизме и внушении выдерживают издание за изданием, и врачи, не имеющие практики и, по мнению своих собратьев, недостаточно знающие, наживаются, компилируя общедоступные руководства и учебники по этим вопросам, которые с научной точки зрения ничего не стоят, однако раскупаются публикой нарасхват. Романы в настоящее время, за немногими исключениями, имеют во Франции плохой сбыт, но всякие сочинения, касающиеся темной области нервной жизни, идут прекрасно, так что умные издатели рекомендуют приунывшим писателям: «Бросьте вы писать романы; займитесь лучше магнетизмом».

Некоторые из появившихся за последние годы во Франции сочинений о колдовстве примыкают к области гипнотизма и внушения. Таковы, например, труды Роша «Les états profonds de l'Hypnose» и Бодиско «Traits de lumière» — «физические исследования, посвященные неверующим и эгоистам». Это обстоятельство навело многих наблюдателей на мысль, что толчком такому движению дала, главным образом, школа Шарко с ее трудами и открытиями. Гипнотизм, говорят сторонники этого мнения, выяснил такие чудесные факты, что теперь уже нельзя сомневаться в справедливости многих народных преданий, верований, сказаний, которые до сих пор причислялись к области суеверия; демонизм, беснование, двойное зрение, исцеление рукоприкладством, духовное общение на далеком расстоянии без посредства слова — все эти явления приобрели новое значение, и их стали признавать возможными. Что же удивительного в том, что люди, не обладающие особенно уравновешенным умом и достаточной научной подготовкой и относившиеся до сих пор ко всему чужеземному как к детским сказкам, вынуждены были признать сверхъестественные силы, когда они предстали перед ними в научном освещении и привлекли внимание передовых умов?

Как ни убедительно кажется это мнение, однако оно ложно. Это значит просто извращать факты, смешивать причину и следствие. Ни один психически вполне здоровый человек не уверовал в чудесное благодаря новейшим гипнотическим опытам. Прежде на таинственные явления не обращали внимания или даже на них намеренно закрывали глаза, потому что их нельзя было подвести под господствующие системы, и поэтому они причислялись к области выдумки или обмана. За последние двенадцать лет ими занялись патентованные ученые, и они составляют теперь предмет преподавания в высших учебных заведениях и академиях. Однако их ни на минуту не причисляют к сверхъестественному и не выдают за действие таинственных сил; на них смотрят как на все другие явления природы, доступные наблюдению и подчиненные общим ее законам. Границы знания просто расширились, и наука включила в сферу

доступных нашему пониманию явлений такие, которые прежде были для нас непонятны. Многие факты, относящиеся к гипнозу, теперь более или менее удовлетворительно разъяснены; другие остаются темными. Но это не смущает серьезных и нормальных людей: им известно, что мы еще не особенно далеко подвинулись в разъяснении причин явлений и что нам, по большей части, приходится довольствоваться точным установлением фактов и условий, при которых они совершаются. К тому же нельзя сказать, что новая наука исчерпала свой предмет и что дальнейшие ее успехи невозможны. Но сколько бы она нам ни раскрыла неизвестных и поразительных фактов, нормальный ум не может сомневаться, что сверхъестественного тут ничего не происходит и что основные законы физики, химии и биологии всегда остаются в силе.

Поэтому, если ныне находится немало людей, усматривающих в гипнотических явлениях нечто сверхъестественное и предающихся надежде, что вызывать души умерших, путешествовать на ковре-самолете, обладать всеведением и т. д. будет так же легко, как, примерно, писать или читать, то этот их бред ни в каком случае не вызван открытиями науки: он существовал и раньше и теперь только рад, что может сам выдавать себя за науку. Он теперь уже не скрывается, а гордо расхаживает по улице рука об руку с профессорами и академиками. Полан это ясно понял. «Не желание заручиться твердо установленными фактами,— говорит он,— увлекло умы: люди хотят удовлетворить свое стремление к сверхъестественному, находившему себе прежде удовлетворение, затем подавленному, но все-таки действовавшему в скрытом виде. Магия, колдовство, астрология, ясновидение — все эти старые суеверия отвечают потребности человеческой природы без особых усилий знания на внешний мир и общество и заручиться необходимыми для этого знаниями без всякого особенного напряжения». Таким образом, и новое, столь сильно проявляющееся суеверие вызвано вовсе не научными гипнотическими опытами; оно только воспользовалось проложенным ими руслом. Мы уже неоднократно указывали на то, что психически расстроенные люди склонны приспособлять свои болезненные представления к господствующим воззрениям и пользоваться для их разъяснения новейшими открытиями науки. Физика еще не занималась магнетизмом и электричеством, а сумасшедшие, страдавшие манией преследования, уже объясняли свои болезненные ощущения и обман чувств электрическими токами или искрами, которые их преследователи направляли на них через стены, крыши, полы; так и теперь первыми воспользовались результатами гипнотических исследований психопаты, выдающие их за «научные» доказательства существования духов, ангелов и чертей. Но вера в чудесное была всегда свойственна психопатам; она составляет одно из присущих им свойств («Потребность верить в чудесное почти неизбежна у слабоумных»,— говорит Легрен) и вовсе не вызвана наблюдениями парижских и нисейских гипнологов.

Если это вообще стоит доказывать, то мы сошлемся на тот факт, что большинство «окультистов», как они себя называют, в своих трактатах о чернокнижии и магии считают лишним говорить о результатах гипнологических изысканий и, не заботясь о современности и не делая никакой уступки естествознанию, прямо основываются на древнейших преданиях. Доктор Энкоссе под псевдонимом Папюса пишет «*Traité méthodique de science occulte*» («Систематическое руководство к науке о таинственном»), громадную книгу в 1050 страниц с 400 рисунками, служащими иллюстрациями к каббалистике, магии, некро- и хиромантии, астрологии, алхимии и пр., а старый, довольно заслуженный ученый Адольф Франк, член Французской академии, имеет неосторожность предпослать этому труду длинное хвалебное предисловие, по всей вероятности, даже не прочитав его. Станислав Гюэта (Guaita), пользующийся, как признанный

II. Мистицизм

профессор магии и чародей, величайшим уважением своих последователей, издал два исследования: «На пороге таинственного» и «Змий Книги Бытия», отличающиеся таким глубокомыслием, что в сравнении с ними великий алхимик Николай Фламель, которого ни один смертный, конечно, никогда не понимал, представляется ясным и прозрачным, как кристалл. Эрнест Боск ограничивается учением о колдовстве у древних египтян. Книга его «Разоблаченная Изида, или Священная египтология» имеет еще следующее пояснительное заглавие: «Иероглифы, папирусы, герменевтические книги, религия, мифы, символы, психология, философия, нравственность, священное искусство, оккультизм, мистерии, посвящение, музыка». Негор имеет также свою специальность. Как Боск занялся разоблачением египетских тайн, так он разоблачает ассирийско-вавилонские тайны. «Маги и магическая тайна» — так называется скромная брошюра, в которой Негор посвящает нас в глубочайшие тайны волшебного искусства халдейских мобедов или верховных жрецов.

Если я не останавливаюсь на этих книгах, имеющих читателей и почитателей, то потому, что я не убежден в серьезности намерений их авторов. Они так бойко читают и переводят египетские, еврейские и ассирийские тексты, не разобранные еще ни одним компетентным ориенталистом, они ссылаются так часто и так обстоятельно на книги, которых нет ни в одной библиотеке, они так невозмутимо поучают, как воскрешают мертвых, заручиться вечной молодостью, вступать в общение с обитателями Сириуса, пророчествовать, не стесняясь ни временем, ни пространством, что нельзя отрешиться от впечатления, что они самым хладнокровным образом морочат читателя.

Только один из всех этих магов внушает доверие, и так как он в умственном отношении самый выдающийся из них, то я займусь им несколько обстоятельнее. Я говорю о Пеладане. Он сам присвоил себе ассирийский королевский титул «сар», и все его так и называют. Только должностные лица не признают его «саром», но ведь во Франции все дворянские титулы отменены. Пеладан считает себя потомком древних магов, наследником всех духовных прав Зороастра, Пифагора и Орфея. Кроме того, он прямой наследник тамплиеров и розенкрейцеров; он слил оба эти ордена и воскресил их в новой форме «ордена розового креста».

Одевается он в старомодный атласный камзол черного и синего цвета, расчесывает свою густую черную как смоль шевелюру и бороду по-ассирийски, пишет крупным угловатым почерком, напоминающим средневековый, употребляет преимущественно красные и желтые чернила, а на его почтовой бумаге в углу вместо вензеля красуется ассирийская королевская шапка. Гербом своим он избрал эмблему своего ордена: на серебряном с черными расщепами фоне изображена золотая чаша, на которой красуется пурпурная роза, снабженная двумя распластанными крыльями и черным латинским крестом. Над всем этим возвышается корона с тремя пентаграммами вместо зубцов. Пеладан признает известное число членов своего ордена командорами и сановниками (великие приоры, архонты, эстеты); орден имеет также своих постулянтов (послушников) и грамматиков, или учеников. В качестве гроссмейстера и сара Пеладан имеет специальный костюм, в котором изобразил его во весь рост Александр Сеон; а один композитор, член общества, написал музыку для духовых инструментов, которая исполняется в торжественных случаях при его выходах. В своих сношениях с членами ордена он употребляет официальные выражения. Свои письма он называет «рескриптами» или «приказами». Обращаясь к своим собеседникам, он говорит «любезный Адольф» или «Синоед». Титулует он их «ваша светлость». Начинаются рескрипты следующим образом: «Спасение, свет и победа во Иисусе Христе, едином Боге, и Петре, едином царе», или: «Ad Rosam per Crucem,

ad Crucem per Rosam, in ea, in éis gemmatus resurgam». Это в то же время девиз ордена современных розенкрейцеров. В конце обыкновенно говорится: «Amen. Non nobis, Domine, non nobis, sed nominis tui gloriae solae». Название своего ордена он пишет раздельно с крестом посередине «Rose ✠ Croix». Свои романы он называет «этопеями», себя самого как автора — «этопоэтом», свои драмы — «вагнериями», а их оглавление — «эвмольпеями».

Все его книги разукрашены эмблематическими изображениями. Чаще всего встречается виньетка, изображающая сидящую на столбе фигуру с выдыхающей пламя женской головой, женской грудью, львиными лапами и туловищем осы или стрекозы, оканчивающимися хвостом. Всякому произведению предпосылаются несколько предисловий, вступлений и воззваний; часто встречаются и послесловия. Возьмем для примера книгу «Comment on devient mage» («Как сделаться магом»). В начале книги мы находим двойной заглавный листок, разукрашенный множеством эмблематических изображений (ассирийские божества, крылатые быки, мистические розы с крестом и пр.); затем следует длинное посвящение графу Антуану Ларошфуко, «великому приору храма, архонту розового креста». Далее следует латинская «молитва святого Фомы Аквинского», весьма пригодная для того, чтобы предостеречь читателя от возможных ошибок этой книги, «Elenctique» (эленктик, опровержение, противодоказание), содержащий нечто вроде католического символа веры; затем — «молитва прародителей», выдержанная в стиле халдейской молитвы, наконец, длинное обращение «к современным молодым людям», за которым начинается уже самое сочинение.

В начале каждой новой главы помещены девять таинственных формул. Приведем здесь два примера:

«I. Неофит. Божественное имя: юд» (еврейская буква, означающая это имя). Таинство: крещение. Добродетель: вера. Дар: богобоязненность. Блаженство: нищета духом. Дело: учит. Ангел: Михаил. Таинственное средство: единство. Планета: Самас». «II. Общество. Божественное имя: Ях-Эль (еврейскими буквами, которые Пеладан, очевидно, не умеет прочесть, потому что он пишет «El-lah»). Таинство: посвящение. Добродетель: надежда. Дар: сострадание. Блаженство: кротость. Дело: советовать. Ангел: Гавриил. Таинственное средство: двойственность. Планета: Син».

Содержание этой объемистой книги нечего переводить. Оно совершенно соответствует этому оглавлению.

Его романы, или «этопеи», которых, по его словам, будет всего четырнадцать, но появились пока лишь девять, разделены на группы, по семи (мистическое число) в каждой. Пеладан составил «Схему согласования», которая должна служить конспектом основных мыслей этих произведений. Послушаем его толкование:

«Первая группа. I. Величайший пророк. Нравственный и умственный диатезис падения латинских народов. Меродах, апогей сознательной воли, тип абсолютной сущности. Альта, прототип монаха в общении с миром. Курнье, неудовлетворительный человек рока, заколдованный совершившимся общественным фактом; Л. д'Эсте, воплощенная гордость, зло в крупном масштабе; Кориза, истинная молодая девушка; Ла-Нин, плохой андрогин или, вернее, гинатроп; Доминико, сознательный неизлечимый губитель, продукт эстетического анализа всякого порока, умерщвляющего сознание и, следовательно, исправление. В каждом романе есть свой Меродах, т. е. отвлеченный орфический принцип, параллельно с идеальной загадкой.

II. Любопытные. Общий феноменизм парижских клиник. Этика: Небо; систематическая сентиментальная воля. Эротика: Паула, страстная, с андрогинической призмой. Великий страх, зверь с двумя спинами, — гинандра (IX) превращается в однополюю гибель. Любопытные, т. е. будничное и общее в инстинкте. Гинандр, гетевская полночь и исключительное». И т. д.

Я старался в точности познакомить читателей со странностями стиля Пеладана, но, конечно, не предполагал, чтобы по этой «Схеме согласования» можно было бы составить себе какое бы то ни было представление о содержании романов; поэтому я скажу о нем несколько слов, но уже на языке не магов, а простых смертных.

II. Мистицизм

Содержание романов исчерпывается следующими тремя группами представлений: высшая духовная цель человека заключается в том, чтобы слушать и вполне понимать музыку Вагнера; высшее развитие нравственности заключается в том, чтобы отвлечься от своего пола и превратиться в двуполое существо («андрогин» и «гинатроп»); высший человек может по своему усмотрению расставаться с жизнью и возвращаться к ней, витать в пространстве в качестве «астрального существа» и пользоваться услугами сверхъестественных сил, как добрых, так и злых.

Затем в каждом романе есть герой с признаками принадлежности к двуполом существам, с отвращением подавляющий в себе все половые стремления, исполняющий вагнеровскую музыку или наслаждающийся ею, переживающий какую-нибудь сцену из вагнеровских опер и заклинающий духов или предотвращающий их нападение.

Нетрудно понять, как возникли все эти безумные представления. Читая Библию, Пеладан в один прекрасный день натолкнулся на имя вавилонского царя Меродаха-Баладана. Его поразило звуковое сходство между именами Баладан и Пеладан, воображение его начало работать, и он стал вообще искать сходства между собой и вавилонским царем. Как только такая мысль закралась ему в голову, он усмотрел сходство между своим лицом, бородой и цветом волос и головами ассирийских царей на алебастровых плитах ниневийского дворца. Таким образом, ему нетрудно было набрести на дикий вопрос, отчего бы ему не быть потомком Меродаха-Баладана или какого-нибудь другого ассирийского царя. Эта фантазия разрослась, и он в один прекрасный день храбро присвоил себе титул сара. Но если уж он потомок вавилонских царей, то почему бы ему не быть наследником мудрости магов? И вот он начал вещать свое таинственное учение. К этим фантастическим представлениям присоединились впечатления, которые он вынес из своего паломничества в Байрейт. Он увлекся сказанием о граале, вообразил, что он сам призван быть хранителем грааля, и изобрел свой орден современных розенкрейцеров, во многом живо напоминающий «Парсифаля». Что же касается до его вымысла о бесполом существе, то он доказывает только, что воображение Пеладана сильно занято вопросом половой жизни и что он бессознательно старается идеализировать ее.

Душевная жизнь Пеладана представляет наглядный пример того, какой ход принимает у человека мистическое мышление. Пеладан подчиняется ассоциации идей. Случайное созвучие пробуждает в нем целый ряд представлений, властно побуждающих его провозгласить себя ассирийским царем и магом, причем он никак не может дать себе отчет в простом факте, что можно называться Пеладаном и не иметь никакого отношения к библейскому Баладану. Бессмысленное многословие средневековых схоластиков увлекает его, потому что он сам постоянно вращается в сфере «аналогического мышления», т. е. потому, что он подчиняется игре ассоциации идей, вызванной несущественным внешним сходством. Он воспринимает всякое художественное внушение чрезвычайно легко. Слушает ли он вагнеровские оперы, он тотчас же воображает себя их героем; читает ли он о тамплиерах или розенкрейцерах, он становится гротескнейстером как этих, так и всех других тайных орденов. Ему свойственна половая раздражительность «выродившихся субъектов высшего порядка», и она внушает ему причудливый образ сказочного существа, которое одновременно и целомудренно, и сластолюбиво, и наглядно воплощает происходящую в его сознании тайную борьбу между болезненно развитыми инстинктами и рассудком.

Верит ли сам Пеладан в свои безумные представления? Иначе говоря, действует ли он по убеждению? Ответить на этот вопрос не так легко, как многие, быть может, думают. Два существа, уживающиеся в каждом человеке, вступают

Вырождение

у таких людей, как Пеладан, в странную борьбу. Бессознательное начало сживается в нем с выдуманной им самим ролью сара, мага, рыцаря грааля, гроссмейстера ордена и пр.; сознательное начало отдает себе отчет в том, что все это вздор, но находит в этой роли художественное наслаждение и предоставляет полную волю бессознательному. Так, маленькие девочки, прекрасно знающие, что куклы сделаны из кожи и фарфора, ласкают или наказывают их и в данную минуту вполне верят, что это живые существа.

Рассудок Пеладана не имеет никакой власти над его бессознательными стремлениями. Он не в силах отказаться от роли сара, мага или гроссмейстера. Он не может удержаться, чтобы не повторять своих нелепостей об «андрогине». Все эти нелепости, равно как характеризующая психопатов высшего порядка склонность выдумывать новые слова и символические изображения, обстоятельные оглавления и бесконечные предисловия,— все это исходит из глубины его органической природы и не подчиняется умеряющему действию высших нервных центров. В сознательной своей части мозговая деятельность Пеладана чрезвычайно богата и художественна. В его романах попадают страницы, которые сделали бы честь лучшим современным писателям. Нравственный его идеал — возвышенный и благородный. Он с пламенной ненавистью вооружается против всего низменного, пошлого, против эгоизма во всех его проявлениях, лживости, непомерной склонности к наслаждению, и его герои — все возвышенные личности, занятые исключительно благородными, преимущественно, конечно, художественными интересами человечества. Чрезвычайно жаль, что его необыкновенный талант совершенно бесплоден вследствие преобладания в нем болезненно мистических представлений.

Далеко ниже Пеладана стоит Морис Роллина. Мы, однако, бегло остановимся на нем, во-первых, потому что он представляет поучительное олицетворение одной из форм мистического вырождения, а во-вторых, потому что он признается многими французскими и иностранными истеричными субъектами большим поэтом.

Его стихотворения, характерно им самим озаглавленные «Неврозы», отмечены всеми признаками вырождения, теперь уже настолько известными читателю, что я могу ограничиться беглым их указанием.

Он чувствует в себе преступные наклонности.

«Грешные мысли осаждают меня всюду, во всякое время, среди усердной работы. Я против воли прислушиваюсь к адским звукам, раздающимся в моем сердце, в которое стучится сатана, и хотя я содрогаюсь перед пошлыми сатурналиями, возмущающими меня до глубины души, тем не менее я невольно прислушиваюсь к адским звукам... Призрак преступления носится в моем мозгу, затемняя рассудок... Убийство, изнасилование, воровство, матерееубийство раздражают мой ум, как грозные молнии» и т. д. («Le fantôme du crime»).

Вид смерти и разрушения имеет для него особенную привлекательность. Он упивается гнилью и наслаждается болезненностью.

«Моя призракоподобная возлюбленная, приговоренная к смерти, играла предо мною, посиневшая, фиолетовая; костлявая нагота, целомудренная в своей худобе!.. Красота столь же печальной, как и пылко влюбленной чахоточной... Возле нее гроб жадно раскрывал свою длинную пасть и, казалось, призывал ее...» («L'amante masabre»).

«Она была так худая! Я прозвал ее Барышня-скелет... Она выплюнула каплю алой крови... Легочная чахотка была у нее в полном разгаре... Лицо ее было зеленоватое... Однажды вечером она повесилась у меня в комнате на оконном карнизе. Ужасно! Тонкий шнурочек немилосердно обезглавил мою Барышню-скелет. Но ведь она была так худая!» («Mademoiselle Squillette»).

«Чтобы предохранить ангелоподобную усоншую от поцелуев червей, я велел однажды в зимнюю ночь набальзамировать ее. Из ооченелого, неподвижного и посинелого тела вынули бедные мертвые внутренности, и в разверстый, пустой и окровавленный живот влили благовонные масла» и т. д. («La morte embotée».) «Тело, ресницы, волосы, гроб, саван — все истребила могила; она сделала свое дело... Даже мой череп чувствует, как он съжился, и я, остаток разложившегося мертвеца, сожалею о времени, когда я жил, когда червь не постился...» («La mauvais mort»).

II. Мистицизм

Такая извращенность вкуса часто замечается у сумасшедших. У Роллина она проявляется только отвратительными стихотворениями. У других она ведет к алчному пожиранию человеческих экскрементов, а в худшей своей форме доводит до любви к трупам (некрофилии).

Сильная эротическая возбужденность проявляется у Роллина в целом ряде стихотворений («*Les luxures*»); он восхваляет не только самую необузданную чувственность, но и половую извращенность психопатов.

Более всего у него бросается в глаза чувство неопределенного ужаса, которое он постоянно испытывает. Его все страшит; все явления природы представляются ему роковой тайной; он всегда с трепетом ждет чего-то ужасного.

«Я всегда вздрагиваю при виде известного рода башмаков или сапог. Да, пожимайте себе насмешливо плечами, но я вздрагиваю; я вдруг вспоминаю о ноге, на которую надет этот сапог, я спрашиваю себя: механическая ли она или живая?..» («*Le maniaque*»). «Моя комната похожа на мою душу... Тяжелые очень старые занавески судорожно спускаются на низкую постель; длинные фантастические насекомые пляшут и ползут по одеялу. Когда часы мои бьют, они производят повергающий меня в страх шум; волнообразный стук маятника как-то странно продолжителен... Мебель, картины, цветы, даже книги — все отзывается адом и ядом; и ужас, который меня любит, окутывает, словно простыня, эту тюрьму» («*La chambre*»). «Библиотека напоминала мне очень старый лес; тринадцать железных ламп, продолговатых и похожих на привидения, изливали там день и ночь свой могильный свет на выцветшие книги, окутанные тенью и тайной. Я всегда содрогался, когда входил; среди тумана и хриплых звуков я чувствовал, как меня привлекают в свои объятия тринадцать бледных кресел, и как на меня устремляются глаза тринадцати больших портретов...» («*La bibliothèque*»). «В болоте, зловонно пропитывающем водой и илом его чумки, слышит он множество голосов (в сущности, это только один голос, пронизывающий его). Он застает на часах мертвеца, закатывающего усталые глаза и двигающего, словно автомат, свою гниль. Я указываю его полным ужаса глазам на огни, светящиеся в покинутых домах, и на куртины с зелеными розами в одичалом парке... Старый крест на вершине холма издали кивает ему и прогибается его, скрестив свои строгие руки, затем, простирая их к нему, машет ими...» («*La peur*»).

Я не хочу надоедать читателю дальнейшими выдержками и ограничусь только выпиской заглавий еще некоторых его произведений: «Заживо погребенный»; «Монолог Тропмана» (известного восьмикратного убийцы); «Сумасшедший палач», «Страшилище»; «Сумасшедший»; «Головная боль»; «Болезнь»; «Мертвые глаза»; «Пропась»; «Слеза»; «Медленная агония»; «Похороны»; «Похоронный звон»; «Гниль»; «Песнь обезглавленного» и т. д.

Все эти стихотворения — известного рода бред, часто встречающийся у психопатов. И Достоевский, как известно, также человек душевнобольной, страдал им. Он сам рассказывает о себе, что, когда наступали сумерки, им овладевало душевное настроение, которое он часто испытывал ночью с тех пор, как захворал, и которые он называл «мистическим ужасом». «Это самая тяжелая, мучительная боязнь чего-то, чего я сам определить не могу, чего-то непостижимого и несуществующего в порядке вещей, но что непременно, может быть, сию же минуту осуществится, как бы в насмешку всем доводам разума, придет ко мне и станет передо мною, как неотразимый факт, ужасный, безобразный и неумолимый». Легрен упоминает об одном психопате, у которого душевная болезнь началась ощущением ужаса, боязнью чего-то воображаемого. Проф. Ковалевский указывает, во-первых, на неврастению, во-вторых, на навязчивые побуждения и болезненный страх как на фазисы душевной болезни, вызываемой вырождением. Легран дю Соль и Морель дают описание этого беспричинного, неопределенного страха и обозначают это душевное состояние не совсем удачным словом «панофобия». Маньян вернее называет его «анксиоманией», боязливым помешательством, и признает его очень распространенным признаком вырождения. Боязливое помешательство представляет собой ошибку сознания, преисполненного ужасными картинками, которые оно объясняет себе внешними причинами, между тем как истинная причина коренится глубоко в организме самого больного.

Больной ощущает уныние и тревогу и, чтобы объяснить себе свой страх, причин которого он не понимает, потому что они коренятся в бессознательной стороне его природы, убеждает себя, что все окружающее имеет грозный и зловещий вид.

В лице Роллина мы познакомились с поэтом анксиомании; в лице же другого писателя, который приобрел широкую известность за последние два года — бельгийца Мориса Метерлинка, мы имеем дело с мистиком, бессвязным, слабующим, окончательно впадшим в ребячество. Состояние его души проявляется лучше всего в его стихотворениях (*Maurice Maeterlinck. Serres chaudes. Bruxelles, 1890*), из которых я здесь приведу несколько выдержек. Вот, например, первое стихотворение из сборника «Теплицы».

«О, теплица, среди лесов! И твои всегда замкнутые двери! И все, что находится под твоим сводом! И под моей душой, аналогичной тебе! Мысли проголодавшейся принцессы, недовольство матроса в пустыне, духовая музыка перед окнами неизлечимых. Ступайте в самые тепловатые уголки! Можно было бы сказать, что это женщина, лишившаяся чувств в день жатвы; на больничном дворе почтальоны; вдали проходит охотник на лосей, ставший больничным прислужником. Осмотритесь при лунном свете! (О, нет ничего на своем месте!) Можно было бы сказать, что это сумасшедшая перед судьями, военный корабль, несущийся на всех парусах по каналу, ночные птицы на лилиях, похоронный звон в полдень (там, сзади, под этими стеклянными колпаками!), прогулка больных по лужайке, эфирный запах в воскресный день. Боже мой! Боже мой! Когда же в теплице будет и дождь, и снег, и ветер!»

Это бессмысленное сочетание слов интересно с психологической точки зрения; оно дает возможность проследить, как работает расстроенный мозг. Основной мысли сознание уже не вырабатывает. Представления возникают как продукт совершенно механической ассоциации идей. Внимание не вносит порядка в хаос возникающих и исчезающих образов, не разграничивает разнородных, не подавляет противоречащих и не объединяет логически сродных в одну группу.

Вот еще другие примеры расплывчатого мышления, подчиняющегося исключительно беспорядочной ассоциации идей:

(Стихотвор. «Стеклянные колпаки». «О, стеклянные колпаки! Странные, века покрытые растением! В то время, как ветер на дворе будит мои чувства! Целая долина души навеки неподвижна! И спертая теплота около полудня. И замеченные на стекле картины. Никогда не поднимайте ни одного из них. Некоторые из них поставлены на старые лунные лучи. Вглядитесь сквозь их листву: это, быть может, бродяга на престоле; кажется, как будто морские разбойники выжидают на пруду, будто бы допотопные существа нападают на город. Другие поставлены на старом снегу. Третьи поставлены на старом дожде. (Пожалейте о замкнутой атмосфере.) Я слышу, как справляют праздник в голодный воскресный день; это перевозочный пункт среди жатвы, и все дочери короля блуждают в постный день на лужайке. Вглядитесь особенно в тех, которые на горизонте. Они тщательно покрывают очень старые грозы. О, где-нибудь должен быть на болоте огромный флот! И мне кажется, что лебеди высидели воронов. Молодая девушка поливает теплой водой папоротник, группа маленьких девочек наблюдает отшельника в его келье, мои сестры уснули в глубине ядовитого грота. Подождите месяца и зимы возле этих колпаков, которые, наконец, разбросаны по льду».

(Стихотвор. «Душа»). «Душа моя! О, моя, право, чересчур защищенная кровлей душа! И эти стада страстных желаний в теплице! Ожидая бури на лужайке. Пойдем к наиболее тяжело больным: от них идут странные испарения. Среди них я брожу с моей матерью по полю битвы. Хоронят брата по оружию в то время, как часовые обедают. Пойдем также к самым слабым; у них странный пот: вот больная невеста, измена в воскресенье и маленькие дети в тюрьме. (И далее, сквозь пар) не умирающая ли это у дверей кухни? Или монахиня, очищающая овощи в ногах неизлечимого? Пойдемте, наконец, к наиболее удрученному печалью (после остальных, потому что у них есть яды). О, мои уста принимают лобзание раненого! Все владелицы замков умерли голодной смертью нынешним летом, в башнях моей души. Вот утренний рассвет, вторгшийся на праздник. Я различаю ягнят, а у окон госпиталя — парус. Как продолжителен путь от моего сердца к моей душе! И все часовые умерли на своих постах. Однажды был скромный маленький праздник в предместьях моей души. Так пошли в воскресное утро богиголов; и все монахини смотрели на проходившие по каналу корабли в солнечный постный день. Между тем, лебеди страдали под ядовитым мостом. Подстригали деревья вокруг тюрьмы, принесли лекарства в июньский вечер, и больные ели по всему кругозору. Душа моя! И плачевность всего этого, душа моя! И плачевность всего этого!»

Я перевел эти три «стихотворения» с величайшей точностью. Нет ничего легче, как писать подобные стихи, да, пожалуй, и получше. Вот пример: «О

II. Мистицизм

цветы! И так тяжело бремя старых налогов! Песочные часы, на которые лает собака в мае; и удивительный конверт неспавшего негра! Бабушка, которая ела бы апельсины и не могла бы спать! Матросы на воздушном шаре, но как все синее, синее! На мосту этот крокодил, и городской с опухшей щекой машет молчаливо. О, два солдата в хлеве, и бритва с зубуринками. Но главного выигрыша они не выиграли. А на лампе — чернильные пятна» и т. д. Но к чему пародировать Метерлинка? Его манера не допускает пародии, потому что она сама достигает крайних пределов нелепости, и притом человеку нормальному неприлично глумиться над бедным идиотом.

Некоторые из его стихотворений составлены из однозвучных слов, нанизанных без всякого смысла. Вот, например, стихотворение, озаглавленное «Скука». Оно начинается так: «Ленивые павлины, белые павлины улетели, белые павлины улетели от скуки пробуждения; я вижу белых павлинов, сегодняшних павлинов, улетевших во время моего сна павлинов, лениво добравшихся до пруда без солнца, я слышу белых павлинов, павлинов скуки, тупо ожидающих пасмурной погоды». Французский оригинал поясняет нам, чем вызван этот набор слов: почти во всяком слове есть носовой звук *an, en, on* или *aon*:

«*Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui, les paons blancs ont fui l'ennui du réveil; je vois les paons blancs... atteindre indolents l'étang sans soleil*» и т. д.

Мы тут имеем дело с одной из форм эхалалии, нередко встречающейся у сумасшедших. Такого рода больной выразится, например, так: «Хан зван пан рван сан кан» и будет продолжать это нанизывание слов до тех пор, пока не устанет или какое-нибудь другое слово, произнесенное в его присутствии, не послужит для него поводом к составлению ряда рифм.

Если внимательно читать стихотворения Метерлинка, то бросается в глаза, что неясные образы без всякой связи, словно во сне следующие один за другим, заимствованы автором из очень ограниченного круга представлений, имеющих вообще или специально для него какое-нибудь значение. Он то и дело повторяет прилагательные *странный, старый, далекий*; они отличаются тем общим свойством, что выражают нечто неясное, неопределенное, находящееся вне нашего кругозора, следовательно, соответствуют туманному мышлению мистика. Другое прилагательное, вызывающее в нем мечтательность, — это медленный, *lent*. И на французских символистах это слово так действует; они поэтому охотно пользуются им. Очевидно, оно напоминает им церковное чтение и, следовательно, погружает их в религиозный мистицизм. Это предположение подтверждается тем, что они зачастую употребляют слово *lent* наряду со словом *hiératique*, священный. Метерлинк, кроме того, постоянно думает о больницах, больных и обо всем, что имеет к ним какое-нибудь отношение (о монахинях, больничной пище, лекарствах, повязках, операциях и т. д.), о каналах, наполненных кораблями и лебедями, и о принцессах. Больницы и каналы, быть может, связаны в его представлении с воспоминаниями о бельгийских ландшафтах и поэтому вызывают в нем душевное волнение. Но принцессы, живущие в башнях, томящиеся от голода, сбивающиеся с пути, блуждающие в болотах и пр., очевидно, остались у него в памяти при чтении чисто детских баллад префаэлитов, из которых мы выше для примера привели балладу Суинберна. Итак, больницы, каналы, принцессы — это образы, возникающие в его воображении с упорством навязчивых идей и представляющие среди его бесконечной галиматии своего рода оазисы.

Некоторые из его стихотворений облечены в обычную поэтическую форму, другие — лишены рифмы и размера и состоят из строк, написанных прозой произвольной длины, но не имеющих ничего общего с хорошими белыми стихами: по неблагозвучности они скорее напоминают перечень инвентаря. Это

рабское подражание стихам Вальта Витмана, сумасшедшего американца, к которому Метерлинк в силу выясненного уже нами закона, что все психопаты тяготеют друг к другу, естественно, должен был чувствовать влечение.

Не мешает здесь коснуться этого американского поэта, на которого в последнее время также чуть не молятся психопаты и истеричные субъекты Старого и Нового Света. Ломброзо прямо причисляет его к «помешанным гениям».

«Вальт Витман,— говорит он,— современный англо-американский поэт, несомненно, принадлежащий к числу помешанных гениев, был типографщиком, учителем, солдатом, плотником и некоторое время даже чиновником, занятие, совсем уже не подходящее для поэта»¹.

Витман был, несомненно, помешанный. Но был ли он гением? Это очень трудно доказать. Он был бродяга и развратник, и его стихотворения отличаются взрывами эротомании, какие едва ли встретишь в литературе за полной подписью автора. Своей известностью он обязан именно этого рода скотски-чувственным произведениям, обратившим впервые на него внимание всех американских любителей порнографии. Он страдает нравственным помешательством и не в состоянии отличить добро от зла, добродетель — от порока.

«Таково глубокое учение восприимчивости,— говорит он,— никому не следует оказывать предпочтения; никого не следует отвергать — ни негра с курчавой головой, ни разбойника, ни больного, ни невежду». В другом месте он заявляет, что «любит убийцу и вора, благочестивого и милостивого одинаковой любовью».

Один американский пустомеля, О'Коннор, назвал его за это «добрым седым поэтом». Но мы знаем, что эта «доброта» на самом деле представляет собой не что иное, как притупленность нравственного чувства, соединенную с болезненной чувствительностью; она часто сопутствует вырождению и встречается даже у таких зверских убийц, каким был, например, известный Равашоль. Вальт Витман страдает манией величия и говорит о себе: «С этой минуты я сбрасываю с себя все путы и оковы; я иду туда, куда хочу я — свой собственный неограниченный и полновластный господин. Я глубоко дышу в пространстве. Восток и Запад мои; мне принадлежит и север, и юг. Я выше и лучше, чем я сам думал. Я не знал, что во мне такая бесконечная доброта... Кто меня отвергает, не печалит меня, а кто меня признает, того я благословлю, и тот благословит меня». Кроме того, он страдает мистическим помешательством и восклицает: «Я ощущаю все, я — все, я верю во все. Я верю в материализм, верю и в спиритизм, я ничего не отрицаю». А вот и другое рассуждение, еще более характерное: «Дыхание, жизнь, за светом, легче света, за адским пламенем, весело, легко проносясь над адом, над раем, пропитанный лишь собственным благоуханием, понимая всякую жизнь на земле, достигая и понимая Бога, понимая Спасителя и сатану, тонкий, всюду проникающий (ибо чем было бы все, чем был бы Бог без меня?), сущность форм, жизнь истинных тождеств, жизнь великого круглого шара, и солнца, и звезд, и человека, я, общая душа...» В своих патриотических стихотворениях он подобоострастничает перед американской денежной аристократией, подкупающей чиновников и избирателей и злоупотребляющей властью,

¹ Эту частую перемену профессий Ломброзо справедливо причисляет к признакам душевного расстройства. Один французский почитатель Витмана, Габриель Сарразен, старается ослабить это доказательство органического непостоянства и слабости воли следующим замечанием: «Эта чисто американская легкость перехода от одной профессии к другой идет вразрез со всеми нашими заскорузлыми европейскими предрассудками и нашим неизлечимым преклонением перед иерархическими, бюрократическими, рутинными карьерами. Как в этом, так и в других отношениях мы остались малодушными и не можем понять, что разнообразие дарований придает человеку более значения в обществе». Это рассуждение настоящего эстетического краснобаю, объясняющего, к собственному удовольствию, всякий непонятный для него факт громкими фразами.

и падает ниц перед высокомерным янки. В военных его стихотворениях, в прославленных «*Drum taps*» («*Барабанный бой*»), особенно поражает хвастливая напыщенность и деревянная ходульность. Его чисто лирические произведения с их иступленными «охами» и «ахами», с вечным воспоминанием цветов, лугов, весны и солнечного сияния напоминают самые пустые, слащавые и слабые из произведений этого жанра. Как человек Витман — двойник Верлена и по жизненной судьбе, и по признакам вырождения: он даже, как Верлен, страдает ревматическим параличом. Как поэт он отказался от строфы, которая дается ему с трудом, равно как от рифмы и размера, слишком для него стеснительных; расплывчатая его мысль изливается в истеричных восклицаниях, к которым название «взбесившейся прозы» подходит гораздо более, чем к трезвому клопш-токовскому классическому гекзаметру. Он, по-видимому, бессознательно принял за образец манеру псалмопевца и порывистую речь Иеремии. В прошлом столетии увлекались «парамифами» Гердера и невыносимой «поэтической прозой» Геснера. Но мы, немцы, скоро поняли всю нехудожественность, всю отсталость этих стихов, лишенных определенной формы, и вот уже более ста лет как подобного рода творчество вышло окончательно из моды. А между тем истеричные поклонники Витмана восторгаются в нем именно возвращением к этой отжившей моде, усматривая в ней поэзию «будущего» и гениальное новшество. На самом деле она служит только доказательством неспособности к систематическому труду. Тем не менее очень поучительно, что две столь различные личности, как Вагнер и Витман, преследовали под влиянием одних и тех же побудительных причин однородную цель: один писал «бесконечные мелодии», т. е. в сущности отрицал мелодию, другой — стихи, составляющие прямое отрицание стиха. Объясняется это тем, что оба были неспособны подчинить свое капризное туманное мышление строгим правилам, которым подчинена «конечная» мелодия и лирический стих.

Метерлинк рабски подражает в своих стихах Вальту Витману и доводит свое подражание до абсурда. Кроме стихов он писал еще произведения, которые приходится называть драмами, потому что они имеют форму диалога. Самая известная из них «Принцесса Мален».

«*Dramatis personae*», как называет Метерлинк своих действующих лиц, подражая прерафаэлитам и символистам, следующие: Гяльмар, король одной части Голландии; Марцел, король другой части Голландии; принц Гяльмар, сын короля Гяльмара; Ангус, друг принца Гяльмара; маленький Аллан, сын королевы Анны; Стефано и Ванокс, офицеры Марцела; Анна, королева Ютландии; Годлива, супруга короля Марцела; принцесса Мален, дочь Марцела; ее кормилица; принцесса Юлиана, дочь королевы Анны. Кроме того в пьесе фигурируют набившие всем оскомину марионетки, извлеченные из самых пыльных углов романтических чуланов: шут, три бедняка, два старых крестьянина, придворные, пилигримы, калека, нищий, бродяга, старуха, семь (мистическое число!) богомолков и др.

Обратите внимание на имена, которые Метерлинк дает своим действующим лицам. Как фламандец, он очень хорошо знает, что Гяльмар — не голландское, а норвежское имя, а Ангус — шотландское. Но он преднамеренно совершает эту ошибку, желая лишить своих героев более определенного облика, который они приобретают, когда он называет их «королями Голландии», т. е. лишить их всякого отношения к пространству и времени. Они — люди, имеют имена, определенные костюмы, но тем не менее должны оставаться тенями и призраками.

Король Гяльмар приезжает вместе со своим сыном, принцем Гяльмаром, к королю Марцелу, чтобы просить руки его дочери, принцессы Мален, для своего

сына. Молодые люди в первый раз видятся и то всего на несколько минут, но тотчас же безумно влюбляются друг в друга. На устроенном в честь короля пире происходит спор, о котором мы ничего точно не узнаем; королю Гяльмару наносят тяжелое оскорбление, он клянется отомстить и немедленно уезжает из замка в сильном гневе. Вскоре он объявляет Марцелу войну, вторгается в его пределы, убивает его и его жену Годливу и разрушает его замок. Принцесса Мален при этом замуровывается вместе со своей кормилицей в башне — кем, как и почему — неизвестно; кормилице после трехдневной работы удается ногтями сделать отверстие в стене, и обе женщины спасаются.

Так как Мален любит Гяльмара и не может забыть его, то они пускаются в путь и направляются к замку его отца, где тем временем все пришло в расстройство. Там гостит ютландская королева Анна, изгнанная из своих владений собственными подданными. Король Гяльмар оказал ей гостеприимство вместе с ее дочерью Юлианой и малолетним сыном Алланом (опять датчанину присвоено шотландское имя). Королева Анна совсем вскружила голову старику. Она становится его любовницей, забирает его в руки, расслабляет физически и нравственно. Она требует, чтобы его сын женился на ее дочери. Принц Гяльмар приходит в отчаяние от несчастья, постигшего его отца. Он презирает его любовницу, и мысль о браке с ее дочерью приводит его в ужас. О Мален ему ничего не известно, и он считает ее умершей, но забыть ее не может.

Тем временем Мален вместе со своей кормилицей пробирается в замок через какой-то заколдованный лес, затем они проходят по какой-то загадочной деревне, где сталкиваются с нищими, бродягами, крестьянами, старухами и пр., ведут с ними странные речи и, наконец, попадают в замок Гяльмара, где Мален никто не узнает, но где тем не менее она тотчас же становится фрейлиной принцессы Юлианы.

В один прекрасный вечер, однако, принц Гяльмар решает жениться на принцессе Юлиане и назначает ей свидание в ближайшем парке; это свидание не тайное, но, так сказать, официальное, свидание обручения, назначенное с разрешения его отца и ее матери. Мален расстраивает свидание, уверив убравшуюся в богатый костюм и драгоценности Юлиану, что принц Гяльмар отправился в лес и не придет в условленное место. Затем она сама идет в парк и, встретившись там с принцем, открывает ему, кто она. Он в восторге ведет ее к отцу, который приветствует ее как будущую жену своего сына, и об обручении Гяльмара с Юлианой нет больше речи. Королева Анна тем временем решает избавиться от Мален. Она принимает ее сначала ласково, отводит ей прекрасную комнату в замке, но, когда наступает ночь, заставляет короля, который долго противится, идти с нею в комнату Мален, и принцессу убивают. Но тут начинаются знамения и чудеса: буря гремит и бушует, появляется комета, флигель замка рушится, лес горит, лебеди падают раненые и т. д.

На следующее утро находят труп принцессы Мален, король Гяльмар, окончательно лишившийся в ночь убийства рассудка, выдает тайну злодеяния, принц Гяльмар закалывает королеву Анну и вонзает самому себе кинжал в сердце, и пьеса кончается следующим образом:

Кормилица. Пойдемте, мой бедный господин.

Король. Боже мой, Боже мой! Она ждет теперь у дверей ада.

Кормилица. Пойдемте, пойдемте.

Король. Есть ли здесь кто-нибудь, кто боится проклятий мертвецов?

Ангус. Да, господин, я боюсь.

Король. Хорошо. Закройте глаза и идem.

Кормилица. Да, да, идemте, идemте.

Король. Иду, иду. О, о! Как я теперь осиротел. Я беспредельно несчастлив. И это в 77 лет! Где вы?

II. Мистицизм

Кормилица. Здесь, здесь.

Король. Вы не сердитесь на меня? Идем завтракать. Будет ли салат? Мне бы хотелось поесть салата.

Кормилица. Вам подадут салат.

Король. Не знаю почему, но мне сегодня немного грустно. Боже мой, Боже мой! Какой несчастный вид имеют мертвецы. (*Уходит с кормилицей.*)

Ангус. Еще одна такая ночь, и мы все поседем. (*Все уходят, за исключением семи бегунов, которые поют заубойную молитву, укладывая трупы на постели. Колокола умолкают. Доносится пенье соловьев. Петух вскакивает на подоконник и кричит: кукареку! Конец.*)

Начиная читать драму, вы невольно приходите в недоумение и спрашиваете себя: почему все это кажется вам так знакомым? Прочитав еще несколько страниц, вы уясняете себе, в чем дело: это просто своего рода компиляция из Шекспира — каждая фигура, каждая сцена, каждое сколько-нибудь существенное выражение! Король Гьяльмар состряпан из Макбета и короля Лира; от Лира заимствовано его безумие и способ его проявления, от Макбета — участие в убийстве принцессы Мален. Королева Анна напоминает леди Макбет и королеву Гертруду. Принц Гьяльмар — несомненно, Гамлет с его темными речами и глубокомысленными намеками, с его внутренней борьбой между сыновним долгом и нравственным чувством. Кормилица прямо взята из «Ромео и Джульетты»; Ангус — это Горацио; Ванокс и Стефано — те же Розенкранц и Гильденстерн с примесью Марцелла и Бернардо («Гамлет»); все второстепенные фигуры: шут, доктор, придворные и др. носят явный отпечаток шекспировских действующих лиц.

Пьеса начинается следующим образом:

«Сад замка. Выходят Стефано и Ванокс. *Ванокс.* Который час? *Стефано.* Судя по луне, полночь. *Ванокс.* Я думаю, что будет дождь».

Сравните первое явление «Гамлета».

«Площадка перед замком. Франциско, Бернардо... *Франциско.* Вы очень аккуратны. *Бернардо.* Как раз пробило двенадцать... *Франциско.* ...какой жестокий холод, и мне не по себе» и т. д.

Если немножко потрудиться, то можно проследить заимствования из Шекспира явление за явлением, слово за словом. В «Принцессе Мален» мы находим в соответственном порядке описание страшной бурной ночи из «Юлия Цезаря» (1 действие, 3 явление), сцену из «Короля Лира» в альбанском дворце (1 действие, 4 явление... *Лир.* «Ни минуты более не стану ждать обеда. Ступай, принеси его» и т. д.), ночную сцену из «Макбета», в которой леди Макбет заставляет своего мужа совершить убийство, затем трехкратное «О! О! О!» Отелло, которое испускает у Метерлинка королева Анна, разговоры Гамлета с Горацио и т. д. Смерть принцессы Мален напоминает одновременно и смерть Дездемоны, и смерть Корделии. Все это, правда, перепутано, часто искажено до неузнаваемости или выворочено наизнанку, но при некотором внимании все-таки понимаешь, в чем дело.

Представьте себе ребенка в таком возрасте, когда он только начинает следить за разговорами взрослых; перед ним исполняют или читают «Гамлета», «Лира», «Макбета», «Ромео и Джульетту», «Ричарда III»; он возвращается в детскую и по-своему передает все, что видел и слышал, своим младшим братьям и сестрам. Тогда вы получите верное понятие о достоинствах «Принцессы Мален». Метерлинка обаял Шекспиром и возвращает его произведения непереваженными, хотя до отвращения измененными и с некоторым гнилостным запахом. Это сравнение неаппетитно, но оно дает нам вполне точное представление о «творчестве» психопатов. Они читают с жадностью, вследствие своей восприимчивости получают сильные впечатления, которые их преследуют, словно навязчивые представления, не дают им покоя, пока они не возвратят

Вырождение

прочитанного в той или другой, но, конечно, сильно искаженной форме. Их произведения напоминают монеты варваров, подражавших римским и греческим образцам, но не умевших разобрать сделанные на них буквы и символические изображения.

«Принцесса Мален» Метерлинка представляет собой компиляцию из Шекспира в переделке для детей или дикарей. Из шекспировских лиц вышли роли для театра обезьян. Герои Метерлинка напоминают манеры и движения лиц, которым они подражают, но у них нет человеческого ума, и они не могут связать двух разумных слов. Вот несколько образчиков метерлинковских диалогов:

Король Марцел старается (в первом действии) подавить в сердце Мален любовь к принцу Гяльмару.

Марцел. Ну, Мален!

Мален. Ваше величество?

Марцел. Ты не понимаешь?

Мален. Нет, ваше величество.

Марцел. Ты обещаешь забыть Гяльмара?

Мален. Ваше величество...

Марцел. Что ты говоришь? Ты еще любишь Гяльмара?

Мален. Да, ваше величество.

Марцел. «Да, ваше величество». О, демоны и бури! Она цинично признается в этом, она смеет бесстыдно кричать об этом! Она видела Гяльмара всего один раз, в течение одного вечера, и теперь она пылает, как ад!

Годлив а. Государь!..

Марцел. Молчите! «Да, ваше величество». И ей нет еще и пятнадцати лет. О, ее бы следовало тут же на месте убить!

Годлив а. Государь...

Кормилица. Разве она не может любить, как все другие? Не будете же вы держать ее за стеклом? Разве можно так кричать на ребенка. Она не сделала ничего худого.

Марцел. А! Она не сделала ничего худого! Прежде всего молчите. Я не с вами говорю. Должно быть, вы, как сводница...

Годлив а. Государь...

Кормилица. Сводница. Я — сводница!

Марцел. Дадите ли вы мне, наконец, говорить. Уходите, уходите обе. О, я знаю, что вы спелись и начинаете ваши козни. Но подождите у меня... Мален, ты должна быть благоразумна. Обещаешь ли ты быть благоразумной?

Мален. Да, ваше величество.

Марцел. Ага, вот видишь. Так ты не будешь больше думать об этом браке?

Мален. Да.

Марцел. Да? Значит, ты забудешь Гяльмара?

Мален. Нет.

Марцел. А если я тебя заставлю?

Затем вот сцена из второго действия, когда Мален и Гяльмар встречаются в темном парке замка:

Гяльмар. Пойдемте.

Мален. Подождите.

Гяльмар. Юлиана! Юлиана! *(Целует ее. Струя фонтана, колеблемая ветром, склоняется в их сторону и обдает их брызгами.)*

Мален. О, что вы сделали?

Гяльмар. Это — струя воды.

Мален. О, о!

Гяльмар. Это — ветер.

Мален. Мне страшно.

Гяльмар. Не думайте больше об этом. Отойдем немного дальше. Ах! Ах! Ах! Я весь мокрый.

Мален. Тут кто-то плачет.

Гяльмар. Тут кто-то плачет?

Мален. Мне страшно.

Гяльмар. Разве вы не слышите, что это ветер?

Мален. Но что это за глаза смотрят на нас с деревьев?

Гяльмар. Где же? О! Это совы, вернувшиеся сюда. Я их сейчас прогоню. *(Бросает в них ком земли.)* Прочь! Прочь!

II. Мистицизм

Мален. Вот одна, которая не хочет улететь.

Гяльмар. Где она?

Мален. На плакучей иве.

Гяльмар. Прочь!

Мален. Она не улетает.

Гяльмар. Прочь! Прочь! *(Бросает в нее землей.)*

Мален. О! Вы в меня бросили землей.

Гяльмар. Я в вас бросил землей?

Мален. Да! Она попала в меня.

Гяльмар. О, моя бедная Юлиана.

Мален. Мне страшно.

Гяльмар. Вам страшно со мной?

Мален. Между деревьями виднеется пламя.

Гяльмар. Это ничего. Это молнии. Сегодня было так жарко.

Мален. Мне страшно. О, отчего земля около нас как бы движется?

Гяльмар. Это — крот; бедный маленький крот, он работает. *(Крот из «Гамлета». Добро пожаловать, старый знакомец!)*

Мален. Мне страшно.

(После дальнейшей беседы в том же духе.)

Гяльмар. О чем вы думаете?

Мален. Мне грустно.

Гяльмар. Вам грустно? О чем вы думаете, Юлиана?

Мален. Я думаю о принцессе Мален.

Гяльмар. Что вы сказали?

Мален. Я думаю о принцессе Мален.

Гяльмар. Вы знаете принцессу Мален?

Мален. Я сама — принцесса Мален.

Гяльмар. Что такое?

Мален. Я — принцесса Мален.

Гяльмар. Разве вас зовут не Юлиана?

Мален. Я — принцесса Мален.

Гяльмар. Вы принцесса Мален? Вы — принцесса Мален. Но ведь она умерла?

Мален. Я — принцесса Мален.

Нет, положительно таких идиотов вы не встретите ни в одном поэтическом произведении, где бы оно ни было написано. Эти бесконечные «охи» да «ахи», это непонимание самых простых слов, это повторение по четыре и по пяти раз одних и тех же фраз дают нам верную клиническую картину неизлечимого помешательства. Однако поклонники Метерлинка восторгаются особенно этими местами. Все это-де обусловлено глубоким художественным замыслом! Здравомыслящего читателя на эту удочку не поймает. Метерлинковские герои не говорят ничего, потому что им нечего сказать. Родитель не вложил им ни одной путной мысли в голову, потому что у него у самого в голове пусто. Мы видим у него не мыслящих и говорящих людей, а каких-то слизняков или улиток, неизмеримо более глупых, чем дрессированные блохи, которых показывают в балаганах.

Впрочем, в «Принцессе Мален» не все заимствовано у Шекспира. Так, например, «семь бегуинок», несомненно, принадлежат самому Метерлинку. Это поистине изумительная выдумка. Бегуинки то и дело проходят гуськом по сцене, напевают что-то, извиваются по всему королевскому замку, шныряют по двору, парку, выползают незаметно во время действия из-за угла, стремительно появляются и выбегают, но для зрителя остается совершенно непонятным, откуда они приходят, куда идут, зачем пришли. Это какое-то навязчивое представление, от которого автор никак не может отделаться. Кроме того, в пьесе можно проследить все те симптомы психического расстройства, которые мы уже отметили в «Serres chaudes». Сама принцесса Мален — сколок с голодающих, больных, заблудшихся, бродящих по лугам принцесс, мелькающих в стихах Метерлинка и, несомненно, заимствованных автором из баллады Суинберна о королевской дочери.

Кроме «Принцессы Мален» Метерлинк написал еще несколько пьес. В одной из них, «L'Intruse» («Непрошенная гостья»), проводится мысль, что в доме, где лежит тяжелобольная, смерть вторгается в полночь, явственно проходит через сад, пробует сперва косу, скосив лужайку перед замком, потом стучится в дверь и, когда ей не открывают, вламывается в нее и уносит свою жертву. В другом произведении, «Les aveugles» («Слепые»), рассказывается, как несколько слепых, живших в приюте, отправились с одним священником в лес, как там священник внезапно умер, не успев вымолвить ни слова, как слепые сначала не заметили этого, потом встревожились, начали все ощупывать вокруг себя, натолкнулись на похолодевший труп, расспросами узнали, что умерший был их проводник, как тогда ими овладел ужас, и они в отчаянии стали ожидать смерти от голода и стужи, ибо эта история разыгрывается на одном из северных островов, а между лесом и приютом протекает река, через которую ведет всего один мост, слепые, понятно, не могут найти его. Ни самому Метерлинку, ни его слепым не приходит в голову, что в заведении заметят их отсутствие и пришлют за ними, хотя в пьесе акцентируется упоминание о том, что в приюте есть монахини, ухаживающие за слепыми. После всего сказанного, конечно, не стоит останавливаться на деталях этих двух произведений или передавать содержание других произведений Метерлинка.

«L'Intruse» переведена на несколько языков и поставлена на многих сценах. В Вене от души поохотали над этой нелепостью. В Париже и Лондоне покачали головами. В Копенгагене публика, состоящая из ценителей «поэзии будущего», была растрогана, взволнована, восхищена. Это обстоятельство не менее, чем сама пьеса, свидетельствует о распространенности психопатических явлений.

Особенно замечательно поучительно, как собственно Метерлинк приобрел известность. Этот достойный сострадания умственный урод прозябал себе совершенно незамеченным в Генте; бельгийские символисты, перещеголявшие даже французских, не обращали на него никакого внимания, а публика даже не подозревала о его существовании. Но вот в 1890 г. в один прекрасный день его сочинения попали в руки французскому беллетристу Октаву Мирбо. Хотел ли он посмеяться над своими соотечественниками или действовал под влиянием болезненного принудительного импульса, но, как бы то ни было, он напечатал в «Figaro» крикливую статью, в которой называл Метерлинка самым блестящим, самым выдающимся, самым потрясающим поэтом последних трех столетий и определил ему место наряду с Шекспиром или даже выше его. И вот перед нами один из самых грандиозных и поразительных примеров внушения. Сотня тысяч богатых и знатных людей, читающих «Figaro», на слово поверили Мирбо и усвоили себе воззрения, которые он им властно навязал. На Метерлинка они стали смотреть глазами Мирбо. Они признали в нем красоты, открытые последним. Тут точь-в-точь повторилась сказка Андерсена о невидимом облачении короля. Облачения не было, но весь двор его видел. Некоторые вообразили, что они действительно видели великолепное облачение; другие, не видя его, долго протирали себе глаза, пока, наконец, усомнились в своем собственном зрении; третьи не сомневались в отсутствии облачения, но не смели противоречить остальным. Таким образом Метерлинк милостью Мирбо сразу сделался великим поэтом и даже «поэтом будущего». Мирбо привел в своей статье выдержки, по которым читатель неистеричный и не вполне подчиняющийся чужому внушению мог составить себе ясное понятие о Метерлинке как о слабоумном болтуне; но именно эти-то выдержки и были встречены читателями «Figaro» с криками удивления, потому что Мирбо назвал их первоклассными красотоми, а нам ведь известно, что категорического заявления вполне достаточно, чтобы заставить

II. Мистицизм

загипнотизированных есть сырой картофель и воображать, что они едят апельсины, или признавать самих себя собаками или другими животными.

И вот явились апостолы, которые стали провозглашать и восхвалять нового учителя. При возгласах критиков, все честолюбие которых заключается в том, чтобы провозглашать самые последние моды как на галстуки, так и на литературные произведения, при возгласах этих критиков началось настоящее состязание в прославлении Метерлинка. Мы уже упомянули, что со времени внушения Мирбо «Принцесса Мален» выдержала десять изданий, две другие пьесы — «Les aveugles» и «L'Intruse» поставлены на различных сценах; даже в Германии нашелся истеричный «синий чулок», который с трогательной серьезностью возвеличил Метерлинка в большой немецкой газете. Произвела ли эта модница своей болтовней — этим подобием внушения Мирбо — впечатление на немецких читателей, этого я не умею сказать.

Итак, мы познакомились с различными формами мистического вырождения в современной литературе. Крайними его проявлениями следует, конечно, считать магию Гюайта и Папюса, андрогин Пеладана, анксиоманию Роллина, слабоумную болтовню Метерлинка. Я, по крайней мере, не могу себе представить, чтобы мистицизм сделал хотя бы еще один шаг вперед, не убедив даже сколько-нибудь вменяемых психопатов и поклонников моды в том, что он представляет собой глубокое и полное помрачение рассудка.

III Эготизм

Психология эготизма

Хотя такие личности, как Вагнер или Толстой, Россетти или Верлен, представляют, на первый взгляд, большое различие, но, как мы видели, они имеют некоторые общие черты, как-то: расплывчатое или бессвязное мышление, произвольную ассоциацию идей, навязчивые представления, эротическую возбуждаемость, религиозную мечтательность. Поэтому их нельзя не причислить к одной группе, т. е. группе мистиков.

Мы теперь должны сделать дальнейший вывод и установить факт, что не только мистики, но и все вообще психопаты, какого рода бы они ни были, в сущности представляют большое сходство. Умственные способности всех этих субъектов отличаются одними и теми же пробелами, неравномерностью и уродливостями; все они представляют одни и те же физические и духовные признаки вырождения. Следовательно, тот, кто, руководствуясь фактом, что у некоторых психопатов преобладает мистическое настроение, у других — эротическое раздражение или принудительные импульсы к преступным действиям и т. д., приписывал бы им исключительно одну из этих особенностей, проявил бы очевидную односторонность. В том или другом случае может особенно бросаться в глаза один из признаков вырождения, но, если присмотреться к делу, то они все окажутся налицо, хотя, быть может, и не с одинаковой ясностью.

Знаменитый французский психиатр Эскироль первый выяснил, что существуют такие формы помешательства, когда больной, по-видимому, мыслит совершенно правильно и только относительно некоторых вопросов проявляет душевную болезнь. Но Эскироль остановился на полпути: его наблюдения оказались слишком поверхностными. Вот почему он установил в науке понятие мономании. На деле мономании нет. Уже ученик Эскироля, Фальре-старший, выяснил это. Так называемая мономания служит только признаком коренного органического расстройства и никогда не проявляется в однопредметном помешательстве. Она всегда сопровождается другими изъятиями в чувствах и мышлении, хотя эти другие признаки при поверхностном наблюдении и выступают менее ясно. Новейшие клинические наблюдения привели нас к открытию целого ряда мономаний и к установлению факта, что все они составляют результат общего расстройства организма, называемого вырождением. Маньян впал в ошибку, присваивая каждому из признаков вырождения особенное название, вроде: агорафобия (боязнь пространства), рупофобия (боязнь нечистоты), иофобия (боязнь ядов), айхмофобия (боязнь иглы), кремнофобия (боязнь пропастей), клептомания (болезненная склонность к воровству), аристомания (помешательство на счислении), ониомания (страсть к покупкам) и т. д. Этот список можно было бы продолжить до бесконечности, обогащая его всеми существительными греческого лексикона; но это была бы простая филологически-медицинская забава. Ни одно из помешательств, открытых, описанных и снабженных Маньяном и его

III. Эготизм

учениками звучными греческими терминами, не наблюдается отдельно, и Морель был вполне прав, когда отверг все эти пестрые проявления болезненной мозговой деятельности как несущественные и остановился на главном явлении, лежащем в основании всех этих «маний» и «фобий», т. е. на чрезвычайной нервной раздражительности выродившихся субъектов. Если бы он к этой чрезмерной раздражительности присоединил слабость мозговой деятельности, т. е. слабость сознания, воли, памяти, суждения, невнимательность, непостоянство, то он исчерпал бы сущность вырождения и предотвратил бы, может быть, загромождение психиатрии многими ненужными и сбивчивыми терминами. Ковалевский ближе к истине, когда объединяет все виды умственного расстройства выродившихся субъектов и признает их одной болезнью, представляющей лишь различные степени развития, начиная с неврастения и доходя до навязчивых представлений, безотчетного страха и болезненного духа сомнения. В эти рамки могут быть включены все «мании» и «фобии», которыми испещрена теперь психиатрическая литература.

Но если нельзя выводить из всякого признака основного страдания, т. е. вырождения, заключение о существовании специфической болезни, то нельзя, с другой стороны, отрицать, что у некоторых психопатов известная группа болезненных явлений преобладает, не исключая, однако, возможности существования остальных. Следовательно, выродившихся субъектов можно подвести под общие категории. Так, наряду с мистиками, главных представителей которых мы охарактеризовали при изучении современного искусства и поэзии, есть еще другая группа; наряду с мистицизмом существует эготизм. Его не следует смешивать с себялюбием или эгоизмом. Эгоизм является результатом ненормального воспитания; он очень неприятен в общении, свидетельствует, может быть, о недостаточно развитом чувстве нравственности, но признавать его болезнью нельзя. Эгоист живет, как другие люди, он сохраняет свое положение в обществе и даже, когда дело касается достижения более низменных целей, часто гораздо успешнее, чем человек в нравственном отношении более развитой, в котором преобладают альтруистические стремления. Под эготизмом мы разумеем болезнь, выражающуюся в том, что больной видит все в превратном свете, не понимает окружающего его мира и не умеет найти в нем. Французы различают эти два понятия и пользуются для обозначения второго английским словом *egotism* (склонность говорить постоянно о себе), не смешивая его с эгоизмом.

Надо, однако, постоянно помнить, что границы между мистицизмом и эготизмом шатки и в точности проведены быть не могут. Эготисты бывают иногда в то же время мистиками, эротоманами и, как это ни кажется парадоксальным, даже мнимыми человеколюбцами; с другой стороны, у мистиков нередко встречается сильно развитый эготизм. Некоторых психопатов трудно причислить к одной из этих двух категорий — так равномерно у них выражены все признаки вырождения. В общем, однако, не особенно трудно будет причислить субъектов этого рода к той или другой категории.

Все исследователи единодушно признают, что эгоизм составляет одну из главных особенностей вырождения. Рубинович и Легрен говорят, что психопат ничем не интересуется, как только собой, и что он думает только о том, как бы удовлетворить своим страстям. Эта особенность объединяет всех психопатов, будь они помешанными гениями или идиотами. В этом смысле высказываются и другие исследователи, в том числе Солье и Ломброзо. Но клиницист может довольствоваться одним установлением факта; нам же предстоит выяснить, почему характеристическая черта психопата должна заключаться не только в эгоизме, но и в эготизме. С этой целью мы должны уяснить себе, как

нормальный человек приходит к сознанию своего «я»; тогда нам нетрудно будет выяснить, почему это сознание достигает у иных людей размеров мании величия.

В философской науке установлено, что мы можем непосредственно сознавать лишь перемены, происходящие в собственном нашем организме; внешний же мир мы сознаем лишь настолько, насколько мы можем составить себе суждение о внешних причинах, влияющих на те или другие перемены в нашем организме. Метафизика в течение столетий старалась выяснить вопрос о том, как мы вообще приходим к выводу о существовании внешнего мира, и о том, как он влияет на перемены, происходящие в нашем организме. Но вопрос этот она не разрешила и кончила тем, что отвергла самый вопрос, утверждая, что данный индивид фактически не знает внешнего мира и не может его знать, потому что он вообще не существует и что то, что мы называем внешним миром, существует только в нашем мышлении, как представление, а не как реальный факт внешнего «я».

Эта бессмысленная болтовня, доведенная до философской системы под названием идеализма, вполне удовлетворяла метафизиков от Беркли до Фихте, Шеллинга и Гегеля. Мудрецы эти убежденно повторяли учение о несуществовании внешнего мира и нисколько не смущались тем, что их собственная деятельность совершенно противоречила их болтовне, что они сами с момента рождения до дня смерти постоянно совершали действия, которые пришлось бы признать вполне бессмысленными, если бы внешний мир не существовал. Самый последовательный из этих болтунов, епископ Беркли, хотя и отрицал существование внешнего мира, но в то же время легкомысленно признавал, что наряду с ним, Беркли, существуют другие умы и даже мировой дух. Следовательно, он допускал, что вне его «я» существует еще нечто, хотя бы в форме невещественной. Таким образом, оставался открытым вопрос: как он мог составить себе понятие о существовании этого нечто? Этот вопрос не разрешен его последователями, да не может быть разрешен, потому что его постановка неправильна.

Научная психология, т. е. психофизиология, не наталкивается на затруднение подобного рода. Она исходит не от ясно сознанного «я» возмужалого человека, сознательно выделяющего себя из внешнего мира; она доискивается начала этого «я»; исследует, как это «я» образуется, и приходит к выводу, что в то время, когда представление о существовании внешнего мира действительно не может быть объяснено, представление это и не существует, а когда мы с ним встречаемся, индивид уже заручился таким обширным опытом, что он мог и должен был составить себе представление о внешнем мире.

Есть основание предполагать, что воздействие внешних влияний на протоплазму сопровождается известным сознанием, составляющим, таким образом, одно из основных свойств одаренной жизнью материи. Существа, состоящие из простейшей клеточки, сознательно движутся к определенным пунктам и избегают других, различают вещества, пригодные и непригодные для питания, следовательно, мы у них наблюдаем известную степень суждения и воли, предполагающих сознание. Правда, ни один смертный не может составить себе ясную картину о сознании, присущем протоплазме, не доразвившейся еще даже до нервной клеточки. Одно только можно с уверенностью предположить, именно, что в туманном сознании живого существа, состоящего из одной клеточки, нет еще представления о «я» и «не-я». Клеточка чувствует перемены в самой себе, и эти перемены вызывают в ней по определенным законам другие перемены; она воспринимает впечатление и отвечает на него тем или другим движением, но она, наверное, не составляет себе представления о том, что это впечатление вызвано каким-нибудь процессом во внешнем мире и что то или другое ее движение отражается на нем. Даже у существ, стоящих значительно выше, трудно пред-

III. Эгоизм

положить сознание собственного «я». Может ли, например, отросток морской звезды или трубочка кораллового полипа сознавать свое «я», будучи, правда, особью, но в то же время частью составного существа, колонии существ и, следовательно, воспринимая не только непосредственные впечатления, но и такие, которые воспринимаются его товарищами? Или, например, могут ли некоторые большие черви иметь представление о собственном «я», если они не признают даже частей собственного тела составными частями своей индивидуальности и начинают есть свой хвост, когда он случайно окажется у их рта?

Сознание собственного «я» нельзя отождествлять с сознанием вообще. Последнее присуще, вероятно, всякому живому существу; первое же является результатом деятельности очень развитых и поставленных во взаимную зависимость частей нервной ткани. Оно составляет принадлежность очень высокой степени развития организма и пока самым высшим проявлением жизни. Слагается оно постепенно из наблюдений организма за естественной деятельностью своих составных частей. Каждое нервное волокно, даже каждая клеточка имеют слабое сознание того, что в них происходит. Так как все части нервной системы нашего тела находятся между собой в связи, то она в целом своем виде в той или другой степени воспринимает всякое раздражение и сопутствующее ему сознание отдельных своих частей. Таким образом, в центральном пункте, где стекаются нервные пути всего тела, т. е. в мозгу, складывается из бесчисленных частичных сознаний одно общее, касающееся, однако, только разных процессов в самом организме. Сознание очень рано начинает различать два вида ощущений: одни возникают без всякой подготовки, другие — в сопровождении предшествовавших им явлений. Каждому сознательному движению предшествует действие, зависящее от воли, возбуждению же чувств оно не предшествует. Пока наши чувства не восприняли того или другого ощущения, наше сознание не составляет представления об этом ощущении, между тем до совершения известного движения наш головной или спинной мозг (когда речь идет о рефlekсах) составляет себе картину этого движения, следовательно, ему предшествует представление о том, что совершат мышцы. Мы ясно чувствуем, что непосредственная причина движения лежит в нас самих; об ощущениях, воспринимаемых нашими чувствами, ничего подобного сказать нельзя. Далее мышечное ощущение дает нам знать об осуществлении выработанных нашим сознанием представлений, но мы не ощущаем ничего подобного, когда вырабатываем такое представление о движении, которое не касается исключительно наших мышц. Мы, например, хотим поднять руку. Наше сознание вырабатывает соответственное представление, мышцы руки повинуются, и сознание получает обратное уведомление, что представление осуществилось. Когда же мы хотим поднять или бросить рукой камень, то наше сознание вырабатывает представление, касающееся наших собственных мышц и камня; совершив задуманное движение, мы получаем, однако, об этом уведомление от приведенных в действие мышц, но не от камня. Следовательно, наше сознание воспринимает движения, которые сопровождаются мышечными ощущениями, и такие, которые ими не сопровождаются. Но, чтобы вполне уяснить себе, как мы вырабатываем сознание о собственном «я» и о существовании внешнего мира, мы должны коснуться еще одного пункта.

Все клеточки нашего тела имеют свое отдельное сознание, которым сопровождается всякое раздражение. Раздражение же вызывается отчасти процессами в самой клеточке, вроде питания, обмена веществ; отчасти — внешними воздействиями. Раздражение, вызываемое внутренними процессами в самой клеточке, непрерывно и прекращается только вместе с жизнью самой клеточки. Раздражение, вызываемое внешним воздействием, прекращается, естественно,

Вырождение

вместе с последним, следовательно, имеет не непрерывный, а временной характер. Жизненные процессы, происходящие в самой клеточке непосредственно, имеют значение только для нее самой, а не для всего организма, между тем как внешнее воздействие может иметь значение и для последнего. Центральный орган, т. е. мозг, относительно безучастен к внутренним процессам в самих клеточках, во-первых, потому что они происходят непрерывно и потому что им ясно сознается только та или другая перемена в состоянии клеточки, а не самое состояние; во-вторых, потому что клеточка сама удовлетворяет себя и не нуждается в содействии мозга. Что же касается раздражения, вызываемого внешним воздействием, то мозг обращает на него внимание, во-первых, потому что оно имеет временной характер, а во-вторых, потому что оно требует такого приспособления всего организма, которое обуславливается деятельностью самого мозга.

Не подлежит, однако, сомнению, что мозг дает себе отчет и в том раздражении, которое вызывается внутренней жизнью клеточек. Когда болезнь нарушает нормальную жизнь клеточки, мы тотчас же это сознаем, чувствуем пораженный орган, обращаем на него внимание, и весь организм начинает страдать. Этого рода раздражение, создаваемое здоровым организмом лишь неясно, приводит нас к сознанию нашего тела, нашего органического «я», к так называемому общему самочувствию. Но это самочувствие становится вполне ясным только благодаря раздражению, передаваемому мозгу нервами и мускулами, потому что оно сильнее, яснее и к тому же не непрерывно. Мы видим, следовательно, что сознание очень рано уясняет себе процесс всякого совершаемого организмом движения. Оно сперва вырабатывает картину этого движения и затем осуществляет его. Безотчетные сокращения мускулов приобретают сознательный характер, мозг начинает искать причины того или другого движения, и, усвоив эту привычку, он не может уже представить никакого ощущения без соответственной причины. Причину мышечных ощущений, т. е. сознательных движений, он находит в самом себе. Но причину нервных ощущений, т. е. раздражения, которое испытывает нервная система, он в самом себе не находит. Причина эта должна существовать. Так как ее в сознании нет, то ее приходится искать где-нибудь вне сознания; таким образом, мы убеждаемся в существовании внешнего мира и переносим в него причину того или другого раздражения.

Следовательно, мы имеем дело не с отчетливым, реальным сознанием, а с известным процессом мышления, обуславливаемым привычкой. Когда чувствительные нервы, вследствие болезни, раздражены и наше сознание дает себе отчет в этом раздражении, оно по привычке приписывает его внешней причине. Этим вызываются иллюзии и галлюцинации, признаваемые больным человеком чем-то реальным, так что его трудно или невозможно убедить в том, что создаваемый им процесс происходит не в нем самом, а вне его. Равным образом сознание приходит к выводу, что такие движения, которые от него не зависят, вызваны чужой волей. Оно дает себе отчет в движении, но не замечает, что ему предшествовала обычная внутренняя причина, т. е. картина движения и проявление воли, переносит затем причину во внешний мир, упуская из виду, что движение вызвано второстепенными центрами, деятельность которых осталась скрытой для сознания. Вот чем объясняется так называемый спиритизм: если это не обман, то мы имеем дело с мистическим объяснением таких движений, причину которых сознание не находит в себе самом и потому переносит во внешний мир.

В своей основе сознание собственного «я» и противопоставление этого «я» внешнему миру составляет не что иное, как обман чувств или ошибку мышления. Каждый организм находится в связи со своим видом и даже

III. Эгоизм

с вселенной. Он является непосредственным вещественным продолжением своих родителей и сам продолжается в своем потомстве. Он состоит из тех же веществ, как и остальной окружающий его мир: вещества эти постоянно проникают в него, изменяют его, вызывают в нем все явления жизни и сознания, все те химические и физические процессы, которые происходят во вселенной. То, что предчувствует и облакает в мистическую форму пантеизм, является трезвым и ясным фактом: природа едина и всякий организм является составной ее частью. Некоторые из этих частей ближе друг к другу, другие же более разобщены, и сознание считает только первые основой своего телесного существования. Таким образом, слагается иллюзия, будто бы более отдаленные части составляют для него нечто чуждое, оно начинает чувствовать себя «индивидом», противопоставляет себя миру, как отдельный мирок (микрокосм). Оно не замечает, что сознание «я» не имеет твердых границ, а сливается со всеми силами природы, со всеми ее составными частями.

Старая спиритуалистическая психология противопоставляет данному индивиду даже собственное его тело как нечто внешнее. Она, следовательно, отрицает самочувствие, составляющее вполне установленный опытом факт. Мы никогда не перестаем смутно ощущать все части нашего тела, и сознание собственного «я» тотчас же изменяется, как только нарушается правильный жизненный процесс в отдельных органах или тканях. Рибо сообщает по этому поводу интересные факты. Некоторые больные чувствуют себя такими легкими, что им кажется, будто бы они носятся в воздухе и могут летать; другие, наоборот, испытывают чувство тяжести во всем теле или в каком-нибудь члене, который кажется им непомерно большим или тяжелым; одному молодому эпилептику тело его казалось таким тяжелым, что он не мог его приподнять; но тот же субъект иногда чувствовал себя таким легким, что ему казалось, будто бы он не касается земли. По временам же ему мерещилось, что тело его достигает размеров, не позволяющих ему пройти в дверь.

Вообще процесс сознания начинается со смутного ощущения собственного «я» и уже на высшей ступени своей достигает сознания внешнего мира. Ребенок, вероятно, уже до рождения обладает самочувствием. Во всяком случае, родившись на свет, он выражает удовольствие, когда внутренние жизненные процессы совершаются в нем правильно, и, наоборот, разными движениями и криком выражает неудовольствие, когда они совершаются неправильно. Кроме того, он заявляет и об общем состоянии своего организма, когда испытывает голод, жажду и утомление. Но ясного сознания у него еще нет, мозг еще не господствует над второстепенными центрами, чувственные впечатления, может быть, воспринимаются им, но еще не объединяются в определенные представления, большую часть движений составляют только рефлексы. Постепенно, однако, развиваются и высшие центры, ребенок начинает обращать внимание на чувственные впечатления, объединяет их в представления, и его движения становятся произвольными, сознательными. Вместе с тем зарождается и сознание собственного «я». Тем не менее ребенок все еще более занят внутренними процессами в своем организме, чем внешним миром. Поэтому он всецело подчиняется эгоизму и до известного возраста совершенно неспособен сосредоточить внимание на том, что не касается непосредственно его потребностей и склонностей. Только с полным развитием мозга человек достигает той степени зрелости, когда он составляет себе верное представление о других людях и о природе. Тогда его сознание все менее занято внутренними процессами в организме и все более сосредоточивается на чувственных впечатлениях. Первые поглощают его внимание, только когда они принимают характер настойчивых потребностей; вторые занимают его постоянно, когда он не спит. Собственное «я» отступает на второй план, сознание наполняется отражением внешнего мира.

Одаренное жизнью вещество достигает высшего развития в индивидуальности, ясно сознающей свое отдельное существование; индивидуальность, в свою очередь, достигает высшего развития, когда она понимает внешний мир, преодолевает эгоизм и устанавливает тесную связь между собой и окружающими ее явлениями, предметами и существами. Огюст Конт назвал эту ступень развития индивидуальности альтруизмом. Половые стремления, заставляющие одно существо искать другое, столь же мало заслуживают названия альтруизма, как голод, побуждающий охотника убивать зверей, чтобы употребить их в пищу. Об альтруизме может идти речь только тогда, когда мысль данного индивида занята другими существами, побуждаемая к тому любопытством или состраданием. Только подчиняясь альтруизму, человек становится способным сохранить свое положение в природе и обществе. Чтобы быть существом общественным, он должен принимать к сердцу чувства ближних и их мнения. То и другое предполагает, в свою очередь, способность живо представлять себе эти чувства и мнения. Кто не в состоянии ясно представить себе боль другого, тот не будет испытывать чувство сострадания, и кто не в состоянии уяснить себе, какое впечатление его поступки произведут на другого, тот не будет обращать на него внимания. В обоих случаях он вскоре окажется устраненным из общества, наживет себе много врагов и, по всей вероятности, погибнет. Равным образом человек должен хорошо знать разрушительные силы природы, чтобы защищаться против них. Уяснять себе чувства других и силы природы — значит обладать способностью внимательного отношения к внешнему миру. Постоянно занимаясь им, человек совершенно забывает о собственном «я». Но чтобы внешний мир преобладал в нашем сознании, необходима правильная работа чувствительных нервов, второстепенных и главных центров, создающих представления, объединяющих эти представления в мысли и суждения и, в случае надобности, вызывающих проявление воли и движение; а так как большинство этих функций исполняется серым корковым веществом, то только в случае нормального его развития и правильной деятельности человеческое сознание может быть точным и правильным. При таких условиях человек обращает мало внимания на внутренние жизненные процессы, его внешние впечатления всегда отчетливы, его сознание наполнено картиной внешнего мира, а не деятельностью собственного организма. Непроизвольная работа второстепенных центров играет ничтожную роль наряду с сознательной работой главных центров. Его эгоизм не превышает меры, необходимой для сохранения его индивидуальности, а вся его деятельность и его мышление обуславливаются знанием как природы, так и ближнего и желанием не нарушать его интересов.

Таков здоровый человек. Совершенно другую картину представляет психопат. Мы точно не знаем, в чем по существу отличается его нервная система от нервной системы нормального человека. По всей вероятности, составные части клетки первого несколько отличаются от составных частей клетки второго, частички протоплазмы менее упорядочены, молекулярное движение вследствие этого менее свободно, происходит не так быстро, сильно и различно. Но это только предположение, и с уверенностью можно только допустить, что все физические признаки вырождения, все неправильности и задержки в образовании обуславливаются биохимическими и биомеханическими неправильностями в нервных клеточках или клеточках вообще.

Но какова бы ни была эта аномалия нервной системы психопата, она неизбежно приводит к неспособности его достигнуть высшей ступени индивидуального развития, т. е. альтруизма. Он всю жизнь остается ребенком, т. е. занимается исключительно органическими процессами в собственном теле и относится безучастно к внешнему миру. Объясняется это разными причинами. Его

III. Эготизм

чувствительные нервы, например, могут быть притуплены, следовательно, слабо раздражаются внешними явлениями, передают медленно и неполно воспринятые впечатления мозга, не в состоянии возбудить в нем нормальную деятельность; или же, наоборот, эти нервы работают довольно исправно, но мозг возбуждается слабо и не воспринимает с должной ясностью впечатления внешнего мира.

Притупление нервной системы психопата единодушно констатируют все исследователи. Многие идиоты не различают сладкого и горького. Вообще вкусовые ощущения у них часто отсутствуют. Даже слабоумные, а не идиоты, едят разную мерзость, иногда собственные испражнения. То же можно сказать об их обонянии и осязании. Иногда они доходят до полной нечувствительности. По исследованиям Ломброзо, из 66 преступников у 38 кожная чувствительность была очень слаба, а у 46 — различна в правой и левой половине тела. Тот же исследователь говорит, что психопаты проявляют сами большую нечувствительность к боли и поэтому относятся равнодушно к страданиям других. Рибо рассказывает, что один молодой человек, отличавшийся образцовым поведением, вдруг стал проявлять порочные наклонности. Его ум, по-видимому, работал вполне правильно, но оказалось, что вся поверхность его тела совершенно утратила чувствительность. «Может показаться странным, что слабая или ненормальная чувствительность, т. е. изменения в чувствительных нервах, может отражаться на сознании собственного «я»; но,— говорит тот же исследователь,— опыт это подтверждает».

Эта нечувствительность психопатов объясняется различно. Многие признают ее последствием ненормального состава чувствительных нервов; другие приписывают ее мнению, что она вызывается ненормальностями в самом мозгу. Приведем здесь мнение Бине. «Долгое время,— говорит он,— заблуждались относительно истинного характера нечувствительности у истеричных субъектов и признавали ее последствием ненормальности в системе чувствительных нервов. Это мнение оказывается несостоятельным. Мы теперь знаем, что нечувствительность у истеричных субъектов не составляет нечувствительности в настоящем значении этого слова; она объясняется недостатком сознания, умственным разложением, словом, это душевная нечувствительность». Но какова бы ни была причина этой нечувствительности, результат получается одинаковый: сознание не воспринимает внешний мир с должной ясностью и правильностью, и ненормальный субъект постоянно занят процессами в собственном организме.

Еще сильнее выступает это явление, когда к нечувствительности нервов или соответственных центров присоединяется измененная и повышенная жизненная деятельность органов. Тогда самочувствие решительно приобретает перевес над ощущением внешнего мира и сознание занято исключительно процессами в самом организме. Вот источник особенной возбужденности, составляющей характерную черту душевной жизни психопатов. Сознание их наполнено навязчивыми представлениями, которые не внушаются явлениями внешнего мира, и принудительными импульсами, не составляющими отражения воспринятых внешних впечатлений. К этому присоединяется отсутствие воли, препятствующее подавлению этих навязчивых представлений и склонностей, неспособность принудить высшие нервные центры к внимательному наблюдению за внешним миром. Результатом всего этого является то, что внешний мир отражается в сознании такого ненормального субъекта весьма неотчетливо или в искаженном виде, а иногда и вовсе не отражается. Наоборот, он вечно занят только своим физическим «я», мучительными и беспорядочными процессами в разных органах своего тела. Таким образом, ненормальное состояние чувствительных нервов, притупленность их центров в мозгу, слабость воли и вызываемые ею неспособность к вниманию, болезненные, неправильные

Вырождение

и повышенные жизненные процессы в клеточках — вот органические основы эготизма.

Эготист ставит чрезвычайно высоко собственную личность и деятельность, потому что он занят исключительно собой и очень мало — внешним миром. Поэтому он не в состоянии установить правильное отношение между собой, другими людьми и окружающим его миром, равно как и оценить должным образом значение своей деятельности в обществе. Однако не следует смешивать эготизм с манией величия. Правда, и последняя наряду со своим клиническим дополнением, манией преследования, вызывается ненормальными процессами в организме, заставляющими больного постоянно заниматься своим физическим «я». Но такой больной никогда не упускает из виду внешнего мира и других людей; эготист же относится к ним совершенно безучастно. Страдающий манией величия воображает себя папой или императором; преследуют же его другие монархи, полиция, духовенство и т. д. В его бреде, следовательно, государство и общество играют значительную роль. Страдающий же эготизмом вовсе не считается с обществом. Он внешнего мира вообще не видит, и другие люди для него просто не существуют. Весь внешний мир представляется ему расплывчатой тенью. Ему и в голову не приходит, что он значительно больше других, что он может претендовать на особенное уважение или подвергаться преследованию: он просто один в мире или, иначе говоря, он сам — весь мир, так что все люди, вообще весь одушевленный и неодушевленный мир составляет для него нечто несущественное, не заслуживающее внимания.

Чем незначительнее указанные аномалии в организме больного субъекта, тем слабее у него выражается эготизм. Самая невинная его форма проявляется в важном значении, которое придает такой больной своим ощущениям, наклонностям и своей деятельности. Если он живописец, то он не сомневается, что всемирная история имеет основным своим содержанием картины вообще и его картины в частности; если он пишет стихами или прозой, то убежден, что человечество озабоченно только литературными произведениями. Мне могут возразить, что эта особенность свойственна не только эготистам, но и вообще большинству людей. Конечно, нельзя принижать собственную деятельность, и тот дурной человек, кто относится поверхностно к своему труду, и сам не уважает его. Но различие между нормальным человеком и эготистом заключается в том, что первый вполне сознает, какое второстепенное значение имеет его деятельность, хотя она и наполняет всю его жизнь и требует напряжения лучших его сил; второй же решительно не в состоянии себе представить, чтобы его деятельность, которой он посвящает много труда и времени, могла казаться другим несущественной или даже ребяческой. Добросовестный сапожник, конечно, весь при деле, когда он делает новые подметки, но он вполне допускает, что человечество интересуется и многим другим. Эготист же, когда он писатель, несколько не колеблясь, провозглашает вместе с Малларме, что «мир создан для того, чтобы привести нас к прекрасной книге». Эта бессмысленная переоценка собственной деятельности и породила в литературе парнасцев и эстетиков.

В дальнейшем своем развитии вырождение и эготизм приводят к безнравственности, доходящей иногда до нравственного помешательства. Правда, и нормальный человек испытывает иногда склонность совершать действия, вредные его здоровью или процветанию общества, но у него есть воля и сила подавить эту склонность. Выродившийся же эготист на это неспособен. К процветанию общества он относится равнодушно, потому что общество в его сознании не существует. Он одинок и относится совершенно безучастно к законам нравственности, которые созданы не для одинокого человека, а для людей, живущих совместно. Для Робинзона Крузо весь уголовный кодекс не имел смысла. Жизнь

III. Эготизм

на необитаемом острове, он, понятно, не может совершать преступные действия, предусмотренные законодательством. Он может грешить лишь против себя: недостаток самообладания и предусмотрительности — единственные возможные для него нравственные проступки. Эготист также своего рода Робинзон Крузо, живущий в воображении на необитаемом острове; кроме того, он бесхарактерный человек, не владеющий собой. Следовательно, общепринятый нравственный закон для него не существует, и он разве только может раскаиваться в том, что грешит против нравственного закона одинокого человека, т. е. не обуздывает вредных ему самому инстинктов.

Нравственность, как сильная внутренняя потребность человека, сложилась в течение бесконечного ряда поколений. Она, как и всякий другой органический инстинкт, подвержена извращению, заключающемуся в том, что отдельный орган или весь организм работает и не в состоянии иначе работать, как наперекор нормальным своим задачам и естественным своим законам. Извращение вкусовых ощущений приводит больного к тому, что он жадно поглощает всякие мерзости, вроде разлагающихся органических веществ, нечистот, гноя, мокроты и т. п. При извращении обоняния он предпочитает запах гнили аромату цветов. При извращении полового инстинкта он предается наклонностям, прямо противоречащим основной цели этого инстинкта, т. е. продолжению рода. При извращении нравственного чувства больной соблазняется действиями, которые вызывают в нормальном человеке отвращение и ужас. В этом случае эготизм проявляется не в тупом равнодушии к преступлению, а уже в пристрастии к злу и к преступлению. Эготист сочувствует другим лицам, разделяющим его настроение, совершаает преступления, когда только может удовлетворить своей склонности, и даже признает за ними то обаяние красоты, какое для нормального человека имеет только добро.

Это нравственное помешательство видоизменяется согласно индивидуальным особенностям данного лица и общественному классу, к которому он принадлежит. Когда эготист принадлежит к подонкам общества — это вышедший из колен субъект, который ворует при случае, поддерживает половые сношения со своими сестрами или дочерьми и т. д., или же преступник по профессии и привычке. Когда он образован и материально обеспечен или когда он даже пользуется влиянием, он совершает злодеяния, свойственные высшим классам, другими словами, направленные к удовлетворению не элементарных потребностей человека, а более утонченных наклонностей. Он бывает светским донжуаном и разрушает семейное счастье лучшего друга, незаконным образом присваивает себе наследства, злоупотребляет чужим доверием, интригует, сеет семена раздора, лжет. На престоле он бывает лютым зверем или всемирным завоевателем, Карлом Злым, Жилем де Ре, этим прототипом «Синей бороды», Чезаре Борджиа или Наполеоном I. Когда нервная система недостаточно сильна, чтобы вырабатывать непреодолимые принудительные импульсы, или же мускулы отказываются им повиноваться, то эти преступные наклонности не выходят из области фантазии. В таком случае эготист только в идее предается злодеяниям; если он писатель, то будет измышлять философские системы для оправдания своей извращенности или воспевать ее в красноречивой прозе, звучных стихах. Таким образом в области литературы возникает демонизм и декадентство. Демонисты и декаденты отличаются от преступников только тем, что первые ограничиваются грезами и словами, а вторые имеют решимость и силу перейти к действию. Но те и другие должны быть причислены к антиобщественным существам.

Есть еще и другой признак эготизма, присущий всем больным этого рода, именно их неспособность приспособляться к окружающим их условиям. Отсутствие этой способности составляет одну из самых поразительных особенностей

психопатов и служит причиной постоянных их страданий и даже гибели. Оно обуславливается состоянием их центральной нервной системы. Неизбежным предположением возможности приспособления является точное знакомство с условиями, к которым нам приходится приспособляться. Невозможно избежать ямы на дороге, когда ее не видишь; нельзя избежать удара, когда его не ожидаешь; трудно вдеть нитку в иглу, если не видишь ясно ушка и не владеешь твердо рукой. Все это очевидно. То, что мы называем господством над природой, фактически является приспособлением. Мы изучаем природу, знакомимся с ее особенностями и устраиваемся так, чтобы силы ее совпадали с нашими собственными желаниями. Мы устанавливаем колесо там, где вода падает в силу естественного закона; мы проводим провода к тому месту, куда мы хотим подвести электрический ток. Без знания природы приспособление невозможно, а без приспособления мы не можем воспользоваться ее силами. Психопат к приспособлению неспособен, потому что он не имеет точного понятия об условиях, к которым ему приходится приспособляться; а не имеет он о них точного понятия потому, что, как мы выяснили, нервная система его ненормальна, и он внимательным быть не может.

Побудительная причина всякого приспособления, как вообще всякого усилия (приспособление ведь не что иное, как своего рода усилие),— это желание удовлетворить данную органическую потребность или избежать какого-либо страдания. Другими словами, приспособление имеет целью доставлять наслаждения и ослаблять или устранять страдания. Поэтому человек, неспособный к приспособлению, гораздо менее, чем нормальный человек, в состоянии доставлять себе наслаждения и устранять страдания. Он поминутно наталкивается на неприятности, потому что не умеет их избегать, тщетно старается сорвать вкусный плод, ибо не умеет схватить ветку, на которой он висит.

Эголист представляет собой разительный пример этого рода. Он неизбежно страдает от окружающих его условий и людей. Основное его настроение поэтому недовольство: он возмущается и природой, и обществом, и общественными установлениями, вызывающими в нем обиду и раздражение, потому что он не умеет в них найтись. Он постоянно протестует против всего существующего и силится его ниспровергнуть. В своем знаменитом труде «*Les origines de la France contemporaine*» Тэн признает источником якобинства «чрезмерное самолюбие» и «догматическое умствование». «В двадцать лет,— говорит он,— когда молодой человек вступает в жизнь, он чувствует, что она не мирится ни с его разумом, ни с его гордостью. К какому бы обществу он ни принадлежал, оно не согласуется с требованиями чистого разума, ибо оно не создано философом-законодателем на основе простого принципа, а является продуктом многообразных и изменчивых потребностей сменявшихся поколений... Далее, как бы ни были совершенны учреждения, нравы и законы, они не удовлетворят молодого человека, потому что существовали до него и он их сам не одобрил, они избраны его предшественниками, которые по собственному желанию дали им те или другие культурные, государственные и общественные формы. Никто не спрашивает, нравятся ли они ему, он должен с ними мириться и походить на лошадь, против воли впряженную в телегу, которую ей приходится тащить... Можно ли удивляться, что он восстает против порядков, установленных помимо него?.. Вот почему большинство молодых людей... когда они оканчивают курс в гимназии, более или менее якобинцы. Это болезнь, сопутствующая росту». Иначе говоря, чрезмерное самолюбие приводит молодых людей к протесту против учреждений уже готовых, следовательно, установленных или избранных помимо них; догматическое же умствование заставляет их признавать бессмысленным данный общественный строй, потому что он «является результатом не логического

III. Эголизм

мышления, а истории». Но кроме этих двух источников якобинства, указанных Тэнном, существует еще третий, наиболее существенный, ускользнувший от его внимания,— это неспособность психопата приспособляться к условиям, его окружающим. Эготист по органическим причинам осужден быть пессимистом и якобинцем. Но перевороты, им желаемые, проповедуемые и, может быть, совершаемые, бесплодны для прогресса. Он, как революционер, разыгрывает роль наводнения или урагана как средства очистки улиц. Он не расчищает целесообразно почву, а слепо все разрушает и этим отличается от предусмотрительного новатора, истинного революционера. Последний по временам действительно ведет погрязшее в тине, страждущее человечество в новую обетованную землю, но только в случае необходимости беспощадно разрушает развалины, чтобы очистить место для новой целесообразной постройки. Эготист разрушает все, полезное и бесполезное; ему и в голову не приходит очистить место для новой постройки после разрушения; он наслаждается видом заросших бурьяном развалин, потому что всякое здание мозолит ему глаза. Таким образом, между нормальным революционером и якобинцем существует целая пропасть. У первого есть положительные идеалы, он знает, к чему стремится, а второй положительных идеалов не имеет и вовсе не знает, чем ему заменить порядки, возбуждающие его гнев. Он даже и не задумывается над этим вопросом: он чувствует только, что все его раздражает, и стремится дать волю своему туманному, неумному неудовольствию. Поэтому нелепая потребность вечного протеста нередко направляется на воображаемое зло, преследует ребяческие цели или борется с благотворными и мудрыми законами. Эти субъекты то образуют «общества, отвергающие снятие шляпы при поклонах», то встают против обязательной прививки оспы, то ратуют против народных переписей и, не опасаясь стать смешными, ведут эту бессмысленную кампанию столь же серьезно и шумно, как истинные революционеры защищают, например, отмену невольничества или свободу человеческой мысли. К неспособности приспособляться к окружающим условиям присоединяется у эготистов еще и болезненная страсть к разрушению, вообще часто наблюдаемая при тупоумии и слабоумии и разных формах помешательства. В детях страсть к разрушению нормальна, соответствует их потребности давать мышцам работу. Но у детей страсть к разрушению скоро заменяется потребностью созидания. Последняя, однако, предполагает внимание, которое отсутствует у психопата, и поэтому последний никогда не переходит от беспорядочных, случайных порывов к обдуманному творчеству. Недовольство как следствие неспособности к приспособлению, недостаток симпатии к ближнему как следствие неумения вдуматься в его положение и страсть к разрушению как следствие задержки умственного развития в совокупности порождают анархиста, который, смотря по силе принудительного импульса, либо довольствуется составлением книг или произнесением речей в народных собраниях, либо же становится динамитчиком. Высшее же проявление эголизма доводит человека до помешательства Калигулы, похвалявшегося тем, что он «смеющийся лев», считавшего себя выше обыкновенных законов, гражданских и нравственных, и желавшего, чтобы у человечества была одна голова, чтобы одним ударом отсечь ее.

Мне кажется, что я с достаточной обстоятельностью выяснил психологию эголизма. Сознание собственного «я» обуславливается ощущением жизненных процессов, совершающихся во всех частях нашего тела, а представление внешнего мира — изменениями в органах чувств. Если сойти с почвы вполне установленных фактов и пуститься в область вероятных гипотез, то можно утверждать, что сознание собственного «я» коренится в системе симпатического нерва, а представление внешнего мира — в системе головного и спинного мозга. У нормального человека ощущение внутренних процессов в самом организме

редко сознается. Мозг гораздо чаще возбуждается чувствительными, чем симпатическими нервами. Следовательно, в сознании преобладает представление о внешнем мире над сознанием собственного «я». У психопатов жизненные процессы внутри организма болезненно повышены или совершаются ненормально и поэтому постоянно наполняют собой сознание, либо же чувствующие нервы притуплены и соответствующие центры действуют лениво и слабо, либо же, наконец, оба эти отклонения от нормы существуют совместно; во всех трех случаях сознание собственного «я» преобладает над представлением о внешнем мире. Поэтому эготист не знает и не понимает природы и людей, а последствием этого является отсутствие участия и симпатии к ближнему и неспособность применяться к окружающим условиям. Бесчувственность и неспособность к приспособлению, часто сопровождаемые извращением инстинктов и принудительными импульсами, превращает эготиста в антиобщественное существо. Он нравственно помешанный человек, преступник, пессимист, анархист, человеконенавистник по мыслям и чувствам или же по действиям. Борьба с антиобщественным эготистом, его удаление из общества — необходимая функция последнего, и когда оно бездействует в этом отношении, то это служит признаком недостатка жизненной силы или же тяжелого внутреннего недуга. Когда же оно сочувствует эготистам или даже восторгается ими, то это значит, говоря фигурально, что почки общественного организма действуют неисправно, что общество страдает брайтовой болезнью.

В последующих главах мы рассмотрим отдельные формы, которые принимает эготизм в литературе, а вместе с тем нам представится случай подробно развить многое, чего нам в этой главе пришлось коснуться лишь мимоходом.

Парнасцы и демонисты (Катюль Мендес, Бодлер)

Французских парнасцев привыкли называть школой, но они сами протестуют против этого. Катюль Мендес, один из несомненных парнасцев, восклицает: «Мы никогда не были школой. Мы не писали ни одной критической строки. «Парнас» возник вследствие потребности противодействовать понижению уровня поэзии, вызванному сторонниками Мюрге: Шарлем Баталем, Амедеем Ролланом, Жаном дю Буа, затем он превратился в союз людей, связанных между собой узами общей любви к искусству».

И в самом деле, название «парнасцы» распространяется на многих писателей и поэтов, едва ли имеющих между собой что-либо общее. Их соединяют чисто внешние узы, именно: их произведения были изданы книгопродавцем Лемерром, который создавал «парнасцев», подобно тому как в первой половине нынешнего столетия издатель Котта создавал немецких «классиков». Само название «парнасцы» происходит от названия альманаха, изданного Катюлем Мендесом в 1860 г. под заглавием «Le Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux» и составленного из произведений почти всех французских поэтов того времени.

Я не стану здесь заниматься писателями этой многочисленной группы, потому что это не психопаты, а самые заурядные поэты, отличающиеся разве только добросовестным повторением чужих мотивов. Они не имели непосредственного влияния на своих современников и лишь содействовали усилению влияния нескольких вождей, сплотившись вокруг них и дав им возможность выступать с почтенной свитой, что всегда производит впечатление на ротозеев.

Только сами вожди и имеют для меня значение. Их именно подразумевают, когда говорят о парнасцах, и их особенности служат основанием для теории,

III. Эготизм

названной парнасской. Она воплощается полнее всего в Теофиле Готье, и охарактеризовать ее можно двумя словами: законченность формы и «*impassibilité*», бесчувственность или бесстрастие.

Для Готье и его почитателей форма составляет все, содержание же не имеет значения. «Поэт,— вещает он,— что бы там ни говорили,— работник. Он не должен быть умнее простого работника и исполнять другое ремесло, кроме собственного; в противном случае он будет плохо работать. По-моему, совершенно бессмысленно ставить поэта на пьедестал; в нем нет ничего идеального... Поэт — очень чувствительный инструмент, больше ничего. Та или другая мысль ударяет клавишу, она издает звук — вот и все». В другом месте он говорит: «Для поэта слова сами по себе, независимо от их смысла, имеют художественное значение, как драгоценные камни, еще не отшлифованные и не вделанные в браслеты, ожерелья и кольца: они прельщают ценителя, любующегося ими и перебирающего их в маленькой чашечке, в которой они хранятся». С этим взглядом вполне совпадает и следующее изречение Флобера, другого поклонника слова независимо от его смысла: «Красивый, ничего не выражающий стих выше менее красивого, но выражающего нечто определенное». Под «красивым» и «менее красивым» Флобер разумеет здесь «имена с торжествующими слогами, звучащими, словно барабанный бой», или «сверкающие слова — слова, сотканые из света». Готье признавал у Расина, которого он как романтик глубоко презирал, лишь следующий стих:

La fille de Minos et de Pasiphaï.

Самое поучительное применение этой теории представляет собой стихотворение парнасца Катюля Мендеса, озаглавленное «*Recapitulation*» и начинающееся так:

Rose, Emmeline,
Margueridette.
Odette,
Alix, Aline.

Далее следуют еще тринадцать строф той же фабрикации. На них я, конечно, не стану останавливаться, а приведу лишь заключительную строфу:

Zulma, Zélie,
Régine, Reine,
Irène
Et j'en oublie.

«И всех не вспомнить!» — это единственный стих, имеющий определенный смысл. Остальные же представляют собой простое перечисление женских имен.

Основная мысль Катюля Мендеса ясна. Он хотел изобразить настроение распутного человека, вспоминающего всех женщин, с которыми он амуриничал. Перечисление их имен должно вызвать у читателя сладострастное представление о сонме девушек, гареме и магометанском рае. Но независимо от этого длинного перечисления, нагоняющего только скуку, Мендес не достигает цели и по другой причине: вследствие деланности стихотворения с первого же взгляда бросается в глаза полная несостоятельность его замысла. Когда в воспоминании женолюбца воскресают образы его любовниц и он действительно ощущает потребность нежно бормотать их имена, то, конечно, он не станет подбирать их в таком порядке, чтобы выходила игра слов. Если он достаточно хладнокровен, чтобы проделать эту кабинетную работу, то он никак не может находиться в настроении похотливого восторга, которое должно выражать его стихотворение и которое должно сообщаться читателю. Как ни вульгарно и безнравственно, по причине своей хвастливости, это настроение, однако оно не может быть, как

всякое чувство, выражено лирически. Но вымученный и подобранный по звуковому сходству список имен ровно ничего не выражает. Однако по эстетической теории парнасцев «Recapitulation» — образцовое стихотворение, потому что, как требовал Флобер, оно «ничего не выражает» и состоит лишь из слов, которые, по выражению Готье, сами по себе уже имеют и «художественное значение».

Другой выдающийся парнасец, Т. де Банвиль, хотя и не ратует так решительно за теорию «слов без содержания», но тем не менее также является ее сторонником. «Приказываю вам,— обращается он к начинающим писателям,— читать как можно больше словарей, энциклопедий, сочинений по разным ремеслам и специальным наукам, книготорговых указателей, объявлений об аукционах, каталогов разных музеев — словом, всяких книг, которые могут содействовать увеличению вашего запаса слов... Когда ваша голова будет таким образом начинена, вы будете хорошо владеть рифмой». По мнению Банвиля, все сводится к одной рифме. «Чтобы описать в стихах данный процесс,— поучает он своих учеников,— надо прежде всего приискать все рифмующиеся с названием этого предмета слова. Подыскав рифмы, приступайте к нанизыванию их и искусной рукой затыкайте пробелы. Люди, советующие избегать затычек, доставят мне большое удовольствие, если при помощи одной лишь мысли прикрепят две доски одну к другой». У поэта, резюмирует Банвиль свою теорию, в голове нет мыслей; у него есть только звуки, рифмы, игра слов. Эти каламбуры служат ему мыслями или подобием мыслей.

Гюйо совершенно справедливо замечает по поводу этой эстетической теории Банвиля: «Чрезмерная погоня за рифмой ведет к тому, что поэт отвыкает от последовательного мышления, т. е. в сущности отвыкает мыслить вообще, потому что мыслить — значит, как сказал Кант, соединять и связывать. Рифмовать же, напротив, значит нанизывать слова, не имеющие определенной связи между собой... Культ рифмы ради рифмы постепенно вносит в голову поэта известного рода беспорядок и балласт; все обычные законы ассоциации идей, последовательность мышления нарушена и заменена случайным совпадением звуков... Описание и сравнение — вот единственное средство добиться удачных рифм... Невозможно соблюдать простоту, когда стараешься подыскать богатую рифму, это нарушает искренность. Свежесть и непосредственность чувства исчезают у слишком большого художника слова; он уже не обращает внимания на мысль, которая должна составлять главное достоинство писателя». Как известно, Лев Толстой вполне разделяет этот взгляд на стихотворчество.

Но Гюйо не прав, утверждая, что культ рифмы для рифмы вносит «беспорядок и балласт в голову поэта». Совершенно наоборот. «Беспорядок» и «балласт» существовали в голове поэта раньше; чрезмерная погоня за рифмой составляет лишь последствие этого состояния духа. Тут мы опять-таки имеем дело с известным уже нам явлением, т. е. неспособностью психопата быть внимательным. Течение его мысли не обуславливается главным представлением, вокруг которого воля группирует все остальные представления, подавляя при помощи внимания одни и усугубляя другие, а совершенно машинальной ассоциацией идей, вызываемой у парнасцев созвучием. Их поэзия — чистейшая эхолалия.

Теория парнасцев о важности формы, т. е. рифмы, о художественном значении слова помимо его смысла, о бесполезности и даже вреде мысли в стихотворении и т. д. имела решительное влияние на новейшее развитие французской поэзии. Символисты, с которыми мы познакомились во второй части нашего труда, строго придерживаются этой теории. Эти «нищие духом», лепечущие «благозвучные слова» без всякого смысла, являются прямыми потомками парнасцев.

III. Эголизм

Художественная теория парнасцев просто несостоятельна. Эголизм же придумавших ее психопатов проявляется в том, что они признают громадную важность своей погони за рифмами, за «звонящими» и «сверкающими» словами. В своем стихотворении «*La seule douceur*», в котором изображается ряд заманчивых наслаждений, Катюль Мендес говорит в заключительном посвящении: «Принц, я лгу. Соединять рифмами под близнецами или амфорой (водолей?) благородные слова — вот единственная отрада жизни». Тот, кто этого мнения не разделяет, не заслуживает, по мнению поэта, названия человека. Так, например, Бодлер называет Париж «Капернаумом, Вавилоном, населенным глупцами и бесполезными людьми, убивающими время как попало и ничего не смыслящими в искусстве». Называть глупцом человека, не придающего значения рифмоплетству и сочетанию будто бы звучных собственных имен, — это уж большая заносчивость, над которой можно разве только посмеяться. Но Бодлер толкует еще о людях «бесполезных». Вы не имеете права на существование, если не одобряете того, что он называет «искусством», т. е., говоря проще, тупоумного набора однозвучных слов. Если бы Бодлеру дана была власть, то он, вероятно, не ограничился бы выражением этой мысли, а вычеркнул бы «бесполезных» из списка живых людей, подобно тому как Нерон предавал смерти тех, кто не рукоплескал ему как актеру. Может ли проявиться эголизм помешанного полнее, чем в этом замечании Бодлера?

Второй отличительный признак парнасцев — так называемое бесстрашие, «*impassibilité*». Они сами отвергают этот признак. «Когда же перестанут пороть такой вздор!» — раздраженно восклицает Леконт де Лиль; а Катюль Мендес говорит: «Потому только, что Глатиньи сочинил стихотворение, озаглавленное «*Impassible*»... потому только, что я написал стих «Не надо человеческих рыданий в песне поэта», — парнасцев называют бесчувственными. Где, однако, вы у нас находите то ледяное равнодушие, ту сухость, какие нам приписывают другие?»

И в самом деле критика выбрала неудачное выражение. Полного равнодушия к природе и жизни в искусстве не может быть. Это психологически невозможно. Всякое художественное произведение, если только оно вытекает из действительной потребности художника, а не есть простое ученическое подражание, является переработкой воспринятых художником впечатлений. Впечатления, которые нисколько его не трогают, не внушают поэту стиха, живописцу — картины, музыканту — звука. Они должны оставить в душе художника тот или другой след, вызвать душевное волнение, и тогда только он пожелает воплотить их в художественном произведении. Художник выделяет свой предмет из массы других окружающих его явлений, он делает выбор и дает данному сюжету предпочтение перед другими. Такое предпочтение предполагает уже известные симпатии или антипатии; следовательно, художник, останавливаясь на данном сюжете, подчинился определенному чувству. Факт, что писатель написал ту или другую книгу, доказывает, что данный сюжет его интересовал, возбуждал в нем любопытство, приятные или неприятные чувства, привлек его внимание. Все это нисколько не мирится с равнодушием.

Парнасцы небесстрашны. В своих произведениях они стонут, ругаются, прогибаются, радуются, горюют, воодушевляются, но их мучает и восхищает исключительно собственная жизнь, личные интересы. Единственный сюжет в их стихотворениях — это их «я». Страдания и радость других людей для них не существуют. Следовательно, их «*impassibilité*» не бесстрашие, а полное отсутствие сочувствия к другим. «Башня из слоновой кости», в которой, по выражению одного из парнасцев, живет поэт, гордо возвышаясь над равнодушной толпой, очень удачное выражение, потому что оно прекрасно характеризует их тупое безучастие к судьбе ближнего. Брюнетьер, производящий отрадное впечатление

своей трезвой критикой, очень хорошо понял это. «Одно из самых худших последствий теории парнасцев и в особенности Бодлера,— говорит он,— может заключаться в том, что она обособит искусство, а вместе с ним и художника, заставит его обоготворять собственную личность и замкнуться в святилище собственного «я». Тогда в его произведениях будет речь только о нем самом, о его горестях и радостях, любви и мечтах, и, чтобы дать дальнейшее развитие своему дарованию, он будет ко всему относиться пренебрежительно и все подчинять себе. Считать себя средоточием всего существующего с философской точки зрения — ребяческий самообман, такой же, как видеть в человеке «творца вселенной» или признавать землю, как древние, «пупом мира». С чисто же человеческой точки зрения — это прославление себялюбия, следовательно, полное отрицание солидарности между людьми».

Брюнетьер, следовательно, не упустил из виду эгоизма парнасцев, не сомневается в их антиобщественных тенденциях, безнравственности, но полагает, что они добровольно избрали свою точку зрения. Это единственная его ошибка. Их эгоизм — не философская система или этическое учение — это просто болезнь.

Бесстрастие парнасцев, как мы видели, не означает полного равнодушия ко всему; они безучастны лишь к ближним, но очень нежно любят самих себя. Нам надо отметить, что *«impassibilité»* имеет еще другое значение, и его-то и имели в виду те, кто выдумал это слово, хотя они и не вполне уяснили его себе. Напускное равнодушие, которым так гордятся парнасцы, касается не столько людских страданий и радостей, сколько всеми признанного нравственного закона. Для них не существует ни добродетели, ни порока, существует лишь прекрасное и безобразное, выходящее из ряда вон и обыденное. Они заняли свою позицию «вне добра и зла» задолго до того, как нравственно помешанный Ницше установил эту формулу. Бодлер обосновывает ее следующим образом: «Поэзия... не имеет другой цели, кроме поэзии; она и не может иметь другой цели, и ни одно стихотворение не будет столь велико, благородно и достойно названия поэтического произведения, как такое, которое написано единственно ради удовольствия написать стихотворение. Я этим не хочу сказать, поймите меня, что поэзия не должна облагораживать нравы, что ее конечная цель не должна заключаться в том, чтобы возвышать человека над его низменными интересами. Это был бы очевидный абсурд. Я говорю только, что поэт ослабляет свою поэтическую силу, когда преследует нравственную цель, и можно без риска держать пари, что его произведение вследствие этого окажется плохим. Поэзия не может занять место наряду с наукой или нравственностью, если она не хочет обречь себя на гибель или унижить себя. Цель ее — не истина, а она сама». А Теофиль Готье, написавший предисловие к сочинению Бодлера, вполне одобряет эту мысль. «На вершине он (поэт) спокоен; *racem summa tenent*»,— говорит он, прибегая к образу, встречающемуся у Ницше на каждом шагу.

Укажем на обычную софистическую увертку, к которой прибегает Бодлер. Он задается вопросом: должно ли искусство быть нравственным? Приводя доводы в пользу своего взгляда, он вдруг упоминает о науке, о которой вовсе не идет речь, сопоставляет ее с нравственностью и торжественно заявляет, что поэзия не имеет ничего общего с наукой, словно этим доказано, что и нравственность не имеет с поэзией ничего общего. Однако в наше время ни одному рассудительному человеку не придет в голову требовать от поэзии, чтобы она поучала научным истинам; с самого сотворения мира не было ни одного истинного поэта, который излагал бы астрономию или физику в стихотворении. Единственный вопрос, остающийся еще открытым для многих, заключается в том, можно ли требовать от поэзии нравственности или нет, и Бодлер отвечает на этот вопрос недосказанным тезисом и ловкой уверткой.

III. Эгоизм

Я не стану останавливаться на этом вопросе не потому, чтобы я желал уклониться от него, а потому что обсуждение его представляется мне более уместным, когда речь пойдет об учениках «Парнаса», декадентах и эстетиках, которые довели его учение до последней крайности. Тезис парнасцев, что поэзии нет дела до нравственности, я пока оставляю без возражения. Поэт, по их мнению, должен стоять «вне добра и зла». Однако это требование предполагает полное беспристрастие; оно может означать, что, наталкиваясь на тот или другой факт, то или другое явление, поэт спрашивает себя только, красиво ли оно или нет, оставляя нравственную точку зрения совершенно в стороне. Поэт этого рода будет неизбежно встречать в жизни одинаковое количество прекрасных и безобразных, нравственных и безнравственных явлений, потому что, вообще говоря, в человеке и природе прекрасное и нравственное встречаются по меньшей мере столь же часто, как уродливое и безнравственное, и, пожалуй, даже преобладают. Безобразным представляется нам то, что составляет отклонение от привычных нам законов, к которым мы уже приспособились, или что нам кажется вредным, а безнравственным мы считаем то, что угрожает процветанию или даже существованию общества. Уже тот факт, что мы воображаем, что нашли законы, служит доказательством, что явлений, соответствующих этим законам, гораздо больше, чем противоположных, т. е. безобразных; равным образом и существование общества доказывает, что благоприятные для него, т. е. нравственные, силы могущественнее, чем разрушительные, т. е. безнравственные. Поэтому в поэзии, которая относится безразлично к нравственности, но которая действительно беспристрастна, нравственный элемент все-таки должен выступать сильнее, чем безнравственный. Но этого нельзя сказать о поэзии парнасцев. Она питает особое пристрастие к извращенному и безобразному. Готье восхваляет в «*Mademoiselle de Maupin*» низменную чувственность, которая, получив широкое распространение, однако, низвела бы человечество до уровня дикарей, живущих в своих половых отношениях без индивидуальной любви и без всякого семейного начала. Сент-Бёв, правда, не столько парнасец, сколько романтик, воздвигает «сладострастию» в своем произведении того же названия такой алтарь, на котором древнеазиатские поклонники Астарты охотно отправляли бы свое богослужение, Катюль Мендес, начавший свою литературную карьеру, написав драму «*Le roman d'une nuit*», навлек на себя приговор за проступок против нравственности, в последующих своих произведениях, которых лучше не называть, воспекает одну из отвратительнейших форм противоестественного порока. Бодлер воспекает всякую мерзость и болезни, преступников и распутных женщин. Словом, если изучать мир в зеркале поэзии парнасцев, то можно вынести впечатление, будто бы он сплошь состоит из преступлений и всякого рода пороков, без здравых побуждений, без отрадных явлений, без честно чувствующих и действующих людей. Как настоящий психопат, то и дело противоречащий себе, тот же Бодлер, заявляющий, что поэзию не следует смешивать с нравственностью, в другом месте своих «*Les poètes français*» говорит: «Современное искусство имеет чисто демоническое (*diabolique*) направление. Повидимому, эта адская сторона человеческой природы, которую люди так охотно в себе признают, все более и более усиливается, так что кажется, будто бы черту доставляет удовольствие усиливать ее искусственными средствами, точно он терпеливо откармливает человечество на своем птичьем дворе, чтобы потом полакомиться вкусным блюдом».

Это уже не безучастие к добродетели и пороку; это решительное пристрастие к последнему. Парнасцы не только не стоят «вне добра и зла», они, напротив, по горло погрязли в дурном и не хотят видеть добра. Их хваленое «бесстрастие» в вопросах нравственности на самом деле —

страстное сочувствие безнравственному и извращенному. Следовательно, им совершенно безосновательно приписывают такое качество, как «impassibilité». Они бесчувственны по отношению к ближнему, но не к себе; они холодны и равнодушны к добру, но любят зло, которое их прельщает, подобно тому как добро прельщает нормального человека.

Факт пристрастия человека к дурному признан многими наблюдателями, и некоторые пытались философски объяснить его. В реферате «Зло как предмет поэзии», прочитанном в венском обществе друзей литературы, Франц Brentano говорит: «Так как сюжеты трагедий малоутешительны и даже безотрадны, то это наводит на мысль, что объяснения удовольствия, которое они нам доставляют, следует искать не столько в привлекательности сюжетов, сколько в особенной потребности публики, удовлетворение которой и имеется в виду этого рода литературой... Быть может, человек... по временам нуждается в чем-нибудь таком, что его горестно волнует, и жаждет трагедии, более всего удовлетворяющей эту потребность и, так сказать, дающей ему повод выплакаться... Если нас долгое время не волновали впечатления вроде тех, какие мы выносим из трагедии, то мы ощущаем потребность испытать их; вот трагедия нам их и доставляет, мы чувствуем, что она хотя и вызывает в нас горестное чувство, но в то же время удовлетворяет известную нашу потребность. Я часто наблюдал это не столько на себе, сколько на других, например, на таких лицах, которые жадно поглощают все газетные известия об убийствах». Тут профессор Brentano смешивает с легкомыслием, достойным сожаления, порочное и печальное, т. е. два совершенно различных понятия. Смерть любимого человека, например — событие печальное, но в нем нельзя усмотреть ничего дурного, т. е. безнравственного. Далее, он считает объяснением лишь перефразировку. Почему порочное доставляет удовольствие? Потому что в нас, очевидно, есть известная склонность находить в нем удовольствие... Ф. Полан отнесся серьезнее к этому вопросу, но и он не выяснил его. «Основная причина пристрастия к дурному заключается, — говорит он, — в созерцательном, широком, любознательном уме глубоко нравственного направления, которое, однако, во время научного исследования или эстетического наблюдения в большинстве случаев может быть забыто, с примесью некоторой доли естественной испорченности или лишь с явственной склонностью к некоторым удовольствиям, которые сами по себе не составляют зла, даже до известной степени положительные, но становятся злом вследствие злоупотребления ими. Мысль о порочном находит себе твердую точку опоры в том, что льстит той или другой нашей склонности, и уже потому нам приятна, что духовно удовлетворяет такую склонность, полное удовлетворение которой разум нам воспрещает». Это опять ход мыслей, напоминающий кошку, которая, играя, вертится, стараясь поймать собственный хвост: мы склонны к порочному, потому что склонны к порочному. Умственная несостоятельность, проявляемая Поланом, тем более удивительна, что несколькими страницами раньше он очень близко подходит к истине. «Есть болезненные состояния, — говорит он, — когда приходит явное извращение чувств: больной жадно ест уголь, землю и всякую дрянь. Бывают и такие состояния, когда воля принимает дурное направление и характер искажается. Медицина представляет нам поразительные примеры этого рода. Но одним из самых характерных примеров может служить знаменитый маркиз де Сад... Иногда вид чужого страдания и собственное горе доставляют человеку наслаждение. Сладострастное наслаждение, доставляемое болью и чувством сострадания, которым занимается психология, иногда как будто заключает в себе полное извращение чувств и представляет любовь к страданиям ради самого страдания... Мы часто встречаем людей, которые прежде всего желают добра себе, а потом — зла другим. То и другое психическое настроение

III. Эготизм

проявляют порочные люди. Так, один богатый фабрикант ложно обвинил молодого человека, собиравшегося жениться, в том, что он страдает заразной болезнью, и упорствовал в своей клевете потехи ради. Молодому бродяге воровство доставляло такое удовольствие, что он восклицал: «Если бы я был богачом, то все-таки продолжал бы воровать!» Зрелище физических страданий не всегда бывает неприятно, многие ищут его... Такая извращенность чувств встречалась, вероятно, всегда и везде... Но современному человеку нарушение естественного порядка доставляет удовольствие в небывалой еще степени. Это одно из многочисленных проявлений сосредоточенности в себе, характеризующей современную культуру». Тут Полан, сам того не замечая, затрагивает сущность вопроса, но не останавливается на ней. Пристрастие к дурному несвойственно вообще человеку, но оно представляет собой «извращенность» и составляет «одно из многочисленных проявлений сосредоточенности в себе, характеризующей современную культуру», короче говоря,— это эготизм.

Уголовная и психиатрическая литература представляют сотни примеров такой «извращенности», когда больной испытывает страстную склонность к порочному, отвратительному, к виду страданий и смерти. Приведу лишь один характерный пример этого рода.

Осенью 1884 г. в одной из швейцарских тюрем умерла Мария Жанере, преступница, совершившая многочисленные убийства. Получив специальное образование, она посвятила себя уходу за больными, но не из чувства сострадания, а для удовлетворения аномальной страсти. Вид страданий, стоны и искаженные болезнью лица прельщали ее. Для того чтобы иметь возможность удовлетворить свою страсть, она на коленях умоляла врачей позволить ей присутствовать при опасных операциях. Вид предсмертной агонии доставлял ей величайшее наслаждение. Под предлогом глазной болезни она являлась к окулистам и воровала у них белладонну и другие яды. Первой ее жертвой стала приятельница, за ней — другие. Врачи, которым она рекомендовалась в качестве сиделки при больных, ничего не подозревали, тем более что она часто меняла свое местопребывание. Наконец она попала в Вене. Она отравила десять человек, но ни стыда, ни раскаяния не испытывала. В тюрьме ее охватило страстное желание поскорее тяжело заболеть, чтобы насладиться в зеркале видом собственного искаженного страданиями лица.

Таким образом, характер поэзии парнасцев становится нам ясен в свете клинического наблюдения. Их бесчувственность, насколько она представляется просто равнодушием к чужому страданию, к пороку и добродетели, обуславливается их эготизмом и составляет следствие их тупости, препятствующей им составить себе настолько ясное представление о внешнем мире, следовательно, и о страданиях ближнего, о зле и добре, чтобы отвечать на них нормальным рефлексом: противодействием, страданием или негодованием. В тех же случаях, когда она становится решительным пристрастием к порочному и отвратительному, она представляет собой извращенность, вследствие которой слабоумные, например, истязают животных, а вышеназванная Жанере отравила многих людей. Вся разница заключается только в силе принудительного импульса. Если он очень силен, то приводит к бессердечным проступкам и преступлениям. Если он менее силен, то больной удовлетворяет его тем, что дает волю фантазии в художественных или поэтических произведениях.

Эту извращенность, понятно, стараются изобразить чем-то преднамеренным; ее даже признают свидетельством умственного превосходства. Так, Поль Бурже влагает в уста декадентов следующий довод, сопровождая его маленькими стилистическими уловками, не оставляющими никакого сомнения, что он выражает собственную мысль. «Мы сами забавляемся тем, что вы называете

искажением стиля, но мы забавляем им и самых утонченных ценителей нашего поколения и нашего времени. Остается только выяснить, не составляет ли наша исключительность прогресса аристократичности и не совпадает ли в области эстетической большинство голосов с большинством невежд... Не иметь мужества открыто признавать свое умственное наслаждение — самообман. Поэтому будем наслаждаться странностями нашего идеала и формы, хотя бы нам пришлось оставаться в полном одиночестве».

Нечего указывать, что при таком взгляде, которым Бурже предвосхищает всю сумасшедшую «философию» Ницше, можно каждое преступление возвеличивать как «аристократический» поступок. Убийца имеет мужество признавать свое «умственное наслаждение», большинство, ему не сочувствующее, является «большинством невежд», он сам довольствуется «странностью своего идеала» и должен, конечно, оставаться в «полном одиночестве», говоря проще, в тюрьме, если только «большинство невежд» не обезглавит или не повесит его. Ведь защищал же декадент Морис Баррес распутника-убийцу Шамбижа по теории Бурже и добился его оправдания!

Тот же отвратительный теоретик антиобщественного эгоизма не допускает даже, чтобы говорили о здоровой и больной душе. «Нет ни здоровой, ни больной души, — вещает Бурже. — С точки зрения наблюдателя, не зараженного метафизикой, существуют только известные душевные состояния, потому что он усматривает в наших горестях и способностях, в наших добродетелях и пороках, в наших положительных и отрицательных стремлениях только сочетания, изменчивые, но необходимые, следовательно, нормальные и подчиненные определенному закону ассоциации идей. Только в силу предрассудка, которым воскрешается устаревшее учение о конечной причине и вере в целесообразность всего существующего, мы можем считать любовь Дафниса и Хлои вполне естественной и нормальной, а любовь Бодлера — искусственной и ненормальной».

Чтобы правильно оценить эту вздорную софистику, здравомыслящий человек может просто указать на существование сумасшедших домов. Но здравый смысл не имеет права голоса, по мнению таких краснобаев, как Бурже. Поэтому мы будем отвечать ему серьезно, хотя бы он этого, собственно, и не заслуживает: действительно, всякое проявление деятельности мозга или другого органа составляет неизбежное и единственно возможное последствие влияющих на него причин, но, смотря по состоянию мозга и его простейших основных частей, необходимая сама по себе и естественная деятельность может быть всему организму полезна или вредна. Целесообразно ли существующее — это вопрос, который может оставаться открытым, но деятельность отдельных составных частей организма имеет, может быть, не целью, но несомненно результатом то, что она поддерживает жизнь всего организма. Если она не достигает этого результата, а, напротив, мешает его достижению, то она вредна, и для такой вредной деятельности отдельных органов существует термин — болезнь. Софист, отрицающий существование болезни и здоровья, должен *eo ipso* отрицать жизнь и смерть или, по крайней мере, не придавать смерти никакого значения. Ибо при известной болезненной деятельности своих частей организм разрушается, между тем как при нормальной деятельности он живет и процветает. Пока Бурже не дошел до вывода, что страдание так же приятно, как наслаждение, болезненность так же отрадна, как здоровье, и смерть так же желательна, как жизнь. Он только доказывает, что не умеет или не решается сделать из своих посылок правильное заключение, которое тотчас обнаружило бы всю нелепость его рассуждений.

Впрочем, вся эта теория, разъясняющая и оправдывающая пристрастие к дурному, выдумана задним числом. Склонность к порочному и отвратительному существовала всегда и не была результатом философских размышлений

III. Эгоизм

о том, что она вполне законна. Мы снова имеем дело с фактом, что наше сознание стремится объяснить разумными причинами бессознательные побуждения и поступки.

Пристрастие парнасцев к безобразному, безнравственному и преступному объясняется одной лишь органической извращенностью. Мысль, будто бы такого рода склонность свойственна каждому человеку, даже наилучшему и вполне нормальному, и будто бы она только подавляется им, в то время как парнасцы дают ей волю,— совершенно произвольна и бездоказательна. Наблюдение и весь ход культурного развития человечества противоречит этому взгляду.

Никто не станет отрицать, что в природе есть силы отталкивающие и притягивающие. Стоит вспомнить о магнитном полюсе, положительных и отрицательных электродах, чтобы установить этот факт. То же явление встречается и у низших органических существ. Некоторые вещества притягивают их, другие отталкивают. При этом не может быть и речи о какой-либо склонности или выражении воли. Скорее это чисто механическое явление, и причина его, по всей вероятности, заключается в не изученном еще соотношении частиц. Наука, занимающаяся микроорганизмами, обозначает их отношение к притягивающим или отталкивающим веществам словом «химотаксис» (химотропизм). С высшими организмами, понятно, сложнее. И тут конечная причина симпатии и антипатии однородна, но действие химотаксиса должно у них проявляться в иной форме. Как только простая клеточка, вроде бациллы, попадает в среду отталкивающих ее веществ, она немедленно удаляется из нее. Но клеточка, являющаяся составной частью высшего организма, не имеет такой свободы движения. Если данное вещество ее отталкивает, она не может избежать повреждения, и нормальная ее жизнедеятельность нарушается. Когда это нарушение настолько значительно, что неблагоприятно отражается на функциях всего организма, то последний чувствует его, стремится уяснить себе его причину, большей частью достигает цели и делает для страдающей клеточки то, чего она собственными силами сделать не в состоянии, т. е. устраняет ее от отталкивающего вещества. Организм постепенно приобретает опыт в предупреждении вредных влияний, он изучает условия, при которых они могут проявиться, и по большей части успевает избежать их раньше, чем отталкивающая сила начнет на него действовать. Опыт, приобретенный отдельными существами, передается по наследству, становится инстинктивной принадлежностью вида, и организм ощущает заранее приближение опасности в форме неудобства, доходящего иногда до боли. Уберечь себя от боли становится одной из главных функций организма, и если он ее не исполняет, то доводит себя до смерти.

В человеческом организме все это так и происходит. Наследственный опыт предупреждает его о вредных влияниях, которым он часто подвергается. Передовыми постами, предупреждающими о приближении враждебных сил, служат ему чувства. Через посредство вкуса и обоняния отталкивающие вещества вызывают в нем отвращение; различные кожные ощущения (боли, холода, ожога) приводят его к сознанию, что данное прикосновение для него неблагоприятно; глаза и уши, воспринимая резкие впечатления и диссонансы, предупреждают его о механическом влиянии известных физических явлений, а высшие мозговые центры отвечают на сознанный сложный вред или представление о нем сложным же противодействием, выражающимся в неудобстве, отвращении, раздражении, ужасе, ярости.

Наследственный опыт вида проявляется бессознательно и противодействует простому, чаще всего встречающемуся вреду. Отвращение к неприятным ощущениям вкуса и обоняния, страх перед хищными животными, разными явлениями природы и т. п. превратились в инстинкт, которому организм подчиняется

без размышления, т. е. без вмешательства сознания. Но человеческий организм научается познавать и различать не только то, что вредно ему непосредственно, но и то, что угрожает ему как члену сплотившегося общества. Таким образом, и нерасположение к влияниям, угрожающим существованию или процветанию общества, становится у него инстинктом. Но этот общественный инстинкт предполагает высокую степень развития, которой многие люди не достигают. Общественные инстинкты приобретаются позднее других, и в силу известного закона человек утрачивает их раньше всего, когда происходит задержка в его органическом развитии.

Сознание только тогда имеет повод устанавливать опасность явлений и защищать против них организм, когда они совершенно новы или очень редки, так что наследственно не могут быть известны и внушать страх, или когда они заключают в себе очень много разнообразных составных частей, влияют более или менее косвенно, так что для выяснения их вреда требуется сложная мыслительная деятельность.

Итак, ощущение неловкости составляет всегда инстинктивное или сознательное признание вреда данного воздействия. Его противоположность — чувство удовлетворения — не составляет, как часто утверждают, только чувства отрицательного; напротив, это нечто положительное. Всякая часть организма имеет определенные потребности, проявляется в форме сознательного и бессознательного стремления, склонности или желания; удовлетворение этих потребностей вызывает чувство удовольствия, которое может усиливаться до чувства наслаждения. Первая потребность каждого органа заключается в том, чтобы быть в действии. Уже одна деятельность, если только она не превышает его сил, составляет для него источник приятного ощущения. Деятельность мозговых центров состоит в том, чтобы получать впечатления и переработать их в представления и движения. Эта деятельность доставляет им чувство удовольствия. Поэтому мозговые центры имеют сильное стремление воспринимать впечатления, чтобы посредством их приводить в действие и доставлять себе чувство удовлетворения.

Такова в общих чертах естественная история приятного и неприятного ощущения. Познакомившись с нею, читатель легко поймет сущность извращения чувства.

Сознательное подчинено тем же биологическим законам, как и бессознательное. Носителем бессознательного является та же нервная ткань, только, быть может, другая часть системы, которая вырабатывает сознание. Бессознательное столь же мало может считаться безошибочным, как и сознательное. Оно может быть более или менее развито, глупее или умнее. Если бессознательное недостаточно развито, то оно различает плохо и судит ложно, заблуждается в признании вреда и пользы; тогда инстинкт становится ошибочным или тупым. В таком случае появляется равнодушие к безобразному, отвратительному, безнравственному.

Нам известно, что у психопатов бывают задержки или неправильности в развитии. Отдельные органы или вся система органов останавливается на какой-нибудь ступени развития, соответствующей детскому возрасту или жизни в утробе матери. Если высшие центры перестали развиваться в раннем возрасте, то человек становится идиотом или слабоумным. Если поражены нервные центры бессознательного, то психопат утрачивает инстинкт, выражающийся у нормального человека отвращением и омерзением ко всему для него вредному; его бессознательное, сказал бы я, страдает сумасшествием, идиотизмом.

Далее, мы видели в предшествующей главе, что впечатлительность нервов у психопатов притуплена. Они воспринимают только сильные впечатления,

III. Эгоизм

которые одни могут возбудить их мозговые центры к деятельности. Но неприятные впечатления, понятно, сильнее приятных или безразличных; в противном случае они не ощущались бы так болезненно и не побуждали бы организм к отпору. Таким образом, чтобы доставить себе приятные ощущения, связанные с деятельностью мозговых центров, чтобы удовлетворить стремление к деятельности, присущее мозговым центрам, как и всем другим органам, психопаты вынуждены искать сильные ощущения: иначе они не могут возбудить к деятельности свои тупые и вялые центры. Но сильными ощущениями для них могут быть лишь такие, которые в здоровом человеке вызывают боль или отвращение. Таким образом объясняется извращение чувств у психопатов. Они жаждут сильных ощущений, потому что только такие ощущения побуждают их мозг к деятельности; между тем эти ощущения принадлежат к числу тех, которые здоровые люди боятся и избегают из-за их силы.

Утверждать, будто бы все люди втайне питают некоторую склонность к порочному и отвратительному,— вздор. Единственная крупная правда тут состоит в том, что и нормальный человек, утомленный или истощенный болезнью, тупеет, т. е. приходит временно в такое состояние, которое постоянно свойственно психопатам. Тогда в нем проявляются, но, конечно, в слабой степени, те же болезненные симптомы. Он может, например, находить удовольствие при виде преступления или безобразия, сначала первого, а затем и второго, потому что преступление приносит вред обществу, безобразие же составляет проявление сил, возмущающих отдельного человека. Общественные инстинкты в человеке слабее инстинкта самосохранения, поэтому они и атрофируются раньше, а вместе с тем и нерасположение к преступлению исчезает раньше, чем к безобразному. Во всяком случае, у нормального человека такое состояние является не скрытой основной чертой его существа, не постоянным состоянием, как у психопата, а временной извращенностью, вызванной утомлением.

Парнасцы, несомненно,— прямые потомки французских романтиков, у которых мы уже находим все зачатки извращенности, проявляющейся у парнасцев с такой силой. Мы уже раньше видели, как поверхностна и бедна в идейном отношении поэзия парнасцев, какое важное значение они придают фантазии в ущерб наблюдению действительности и как высоко они ценят свои грезы. Сент-Бёв, принадлежавший первоначально к романтической школе, говорит по этому поводу с самодовольством, исключаящим мысль о порицании: «Они (романтики) имели одну идею, один культ: любовь к искусству, страстное стремление к живому слову, новому обороту, изысканному образу, богатой рифме; для каждой рамки они подыскивали золотой гвоздик». (Замечательно неудачное сравнение: художник может желать оправить свою картину в богатую рамку, но от гвоздя требуется надежность, а не ценность.) «Это были дети, если хотите, но дети муз, никогда не добивавшиеся заурядной привлекательности». Так и запишем: романтики — дети. Они — дети по своей неспособности понимать жизнь и людей, по той серьезности, по тому усердию, с каким они предавались игре в рифму, по наивности, с какой они игнорировали обязательные для взрослого человека законы нравственности и разума. Если немного усилить все эти характерные черты, не присоединяя к ним дикой и необузданной фантазии Виктора Гюго и его способности к молниеносной ассоциации идей, к самым поразительным противопоставлениям, то мы получим литературный портрет Теофиля Готье, которого слабоумный Барбе д'Оревильи сопоставляет, с Гёте, очевидно потому, что между именем Готье и именем великого германского поэта существует созвучие, но о котором один из его поклонников, Гюисманс, говорит следующее: «Он (герой романа д'Оревильи) постепенно охладел

к произведениям Готье; его восторг от несравненного художника изо дня в день ослабевал; теперь, так сказать, безразличные описания Готье больше удивляли, чем восхищали его. Впечатления внешнего мира сохранились в его восприимчивом глазу, но только в глазу, не проникая в мозг и плоть (?); подобно чудесному зеркалу, Готье всегда ограничивался тем, что отражал предметы с безразличной точностью».

Если Гюисманс признает Готье «безразличным зеркалом», то это обман зрения. В своих стихах и прозе Готье — простой ремесленник, нанизывающий блестящие прилагательные, не внося в них никакой мысли. Его описания никогда не дают определенного представления о предмете. Они напоминают грубую мозаику времен упадка византийского искусства. Отдельные камни — ляпис-лазурь, малахит, яшма, хризопраз — производят тут впечатление варварской роскоши, но не представляют никакого рисунка. В своем эгоизме и равнодушии к внешнему миру он не может составить понятия о его радостях и горестях, относится к ним безучастно, и поэтому его рассеянные и деланные попытки дать им выражение не могут произвести впечатление на читателя. Единственные влечения, на которые он способен помимо высокомерия и тщеславия, — половые, и поэтому в его произведениях сменяются только ледяная холодность и скабрёзность.

Если несколько преувеличить поклонение форме и сладострастие Готье и прибавить к его равнодушию ко всему миру и к людям порождаемую этим равнодушием развращённость, выражающуюся в склонности к порочному и отталкивающему, то мы получим Бодлера. Мы должны остановиться на этой личности, потому что Бодлер более, чем Готье, духовный глава и прототип парнасцев и потому что его влияние всесильно подчиняет себе современное поколение французских и отчасти английских поэтов и писателей.

Что Бодлер психопат — это не требует доказательств. Он умер от общего паралича, поразившего его после тяжелого сумасшествия, которым он страдал в течение долгих месяцев. Но если бы такой ужасный конец и не подтверждал нашего диагноза, то он тем не менее оказался бы верным, потому что в течение всей своей жизни Бодлер проявлял все признаки психического вырождения. Он был мистик и эротоман. Вот как его характеризует Бурже: «Он распутник, и представления, доходящие до садизма, прельщают того же человека, который набожно преклоняется перед Мадонной. Ворчливый разгул обыкновенной Венеры, опьяняющий пыл черной Венеры, искусственные наслаждения, доставляемые опытной Венерой, преступные выходы кровожадной Венеры — все это сквозит в самых одухотворенных из его стихотворений. Зловонными испарениями омерзительной спальни веет от его стихов и т. п....» В Бодлере душа была мистическая. Эта душа не довольствовалась верой в какую-нибудь идею. Она *видела* Бога. Он был для нее не слово, не образ, не абстракция, а существо, в обществе которого душа его жила, как люди живут в обществе любимого отца... Бодлер любил опьянять себя гашишем и опиумом, и хотя Теофиль Готье, сам состоявший членом клуба потребителей гашиша, силится уверить, что Бодлер предавался потреблению наркотиков лишь из-за «научной любознательности», чтобы «испытать на себе их действие», но нам известно, что все психопаты стараются объяснить свои навязчивые представления, которых они стыдятся, свободной волей и разными смягчающими обстоятельствами. Далее, Бодлера особенно привлекало общество других психопатов, сумасшедших и порочных людей, и выше всех он ценил из писателей талантливое, но душевно расстроенное Эдгара По и потребителя опиума де Кинсея. Он переводил Эдгара По, посвятил ему восторженное жизнеописание и разбор его сочинений, а из «Признания английского потребителя опиума» де Кинсея сделал пространное извлечение, снабдив его хвалебными комментариями.

III. Эгоизм

Об особенностях его ума ясно свидетельствует сборник стихотворений, которому он дал характерное для его самопознания и цинизма заглавие «*Les fleurs du mal*» («Цветы зла»). В сборник вошли все его произведения. В нем недостает нескольких стихотворений, имеющих хождение только в рукописном виде, потому что они слишком омерзительны, чтобы их можно было напечатать. Я приведу выдержки только из опубликованных стихотворений, потому что этого вполне достаточно для характеристики автора.

Бодлер ненавидит жизнь и движение. В стихотворении «Совы» он, описывая этих птиц и их неподвижность, говорит: «Их образ жизни поучает мудреца, что надо избегать шума и движения. Человек, который, прельщаясь мимолетной тенью, меняет место, всегда платится за это». В стихотворении «*La beauté*» он заставляет красоту говорить о себе: «Я ненавижу движение, нарушающее линии. Никогда я не плачу, никогда не смеюсь». Он столь же ненавидит естественное, сколько любит искусственное. Свой идеал мира он рисует следующим образом: «Неопределенная и отдаленная картина этого страшного ландшафта, которого ни один смертный никогда не видел, привела меня сегодня утром в восторг... Я изгнал из этого зрелища неправильные растения... Я наслаждался в моей картине одуряющим однообразием металла, мрамора и воды. Это была вавилонская башня лестниц и арок, настоящий дворец, наполненный бассейнами и фонтанами, стекавшими в матовое или полированное золото. Тяжелые водопады висели ослепительной хрустальной завесой на металлических стенах. Дремлющие пруды были окружены не деревьями, а столбами, и громадные наяды отражались в них, как женщины. Водные поверхности синели среди розовых и зеленых берегов, расстилаясь на миллионы миль до самых пределов света. То были невиданные камни и волшебные волны; то были чудовищные стеклянные плиты, ослепительные всем, что они в себе отражали... И все, даже черный цвет, казалось шлифованным, светлым, сверкающим... Впрочем, ни звезда, ни солнце, даже на краю небосклона, не освещали этого чуда, снявшего личным (?) огнем. И над этим волшебным зрелищем (страшная новость: все для глаза, ничего для уха!) — безмолвие вечности».

Таков мир, который Бодлер создает в своем воображении, которым он восхищается; ни солнца, ни звезды, ни звука, ничего, кроме металла и стекла. Следовательно, нечто вроде нюрнбергского ландшафта из жести, только покрупнее и из более дорогого материала, детская игрушка какого-нибудь миллионера, снабженная электрической лампочкой и часовым механизмом, приводящим в движение стеклянные фонтаны и стеклянные водяные поверхности. Таким неизбежно должен быть идеал мироздания выродившегося эгоиста. Природа не производит на него никакого впечатления и даже отталкивает, потому что он не чувствует и не понимает ее. Где нормальный человек видит внешний мир, там эгоиста окружает мрачная пустота, в которой носятся разве только непонятные туманные образы. Чтобы не ощущать всего ужаса этой пустоты, он наводит на нее, словно из волшебного фонаря, цветные тени представлений, наполняющих его сознание. Но эти представления, вырабатываемые большими, слабыми центрами, неподвижны, вялы, однообразны, детские наивны.

Неспособность эгоиста правильно воспринимать впечатления внешнего мира и тяжеловесность, с какой работает его мозг, объясняют нам и ужасную скуку, на которую жалуется Бодлер, и глубокий пессимизм, с каким он относится к миру и жизни. «Мы видим везде,— говорит он в «Путешествии»,— только туманное зрелище бессмертного греха. Женщина — пошлая, высокомерная и глупая раба — молится на себя без смеха и любит себя, не чувствуя к себе омерзения. Мужчина — прожорливый, жестокий, корыстолюбивый тиран — раб этой рабыни. Палач блаженствует, мученик рыдает, кровь — соль и аромат

праздника... Менее глупые люди, смелые любители безумия, бегут от загнанного судьбой большого стада и ищут спасение в громадном (?) опиуме. Таков вечный дневной отчет со всех концов мира... О смерть, старый капитан, пора! Снимемся с якоря! Эта страна наводит на нас скуку, о смерть! Пустимся в море... Мы окунемся на дно пропасти — будь это ад или рай: что нам за дело! — на дно неизвестного, чтобы найти нечто новое!»

Этот отчаянный крик, это требование чего-то «нового» — естественная жалоба мозга, жаждущего блаженства, деятельности, требующего возбуждения и не находящего его вследствие развинченности нервной системы. Представим себе, что мы заперты в уединенной комнате, в которую не проникают ни луч света, ни звук, ни вообще какой-либо отголосок внешнего мира, и мы получим верное представление о настроении эготиста, обособленного вследствие несовершенства его нервной системы от остального мира, его веселого шума, сменяющихся картин кипучей жизни. Бодлер может испытывать только смертельную скуку, потому что он не воспринимает ничего нового и отрадного и вынужден беспрестанно погружаться в созерцание своего собственного тоскующего и ноющего «я».

Его умственный кругозор наполнен исключительно мрачными, свирепыми, омерзительными картинами. Он хочет («Веселый мертвец») «сам вырыть себе в жирной земле, наполненной улитками, глубокую яму, где бы он мог с удовольствием протянуть свои старые кости, и всеми забытый дремать, как акула в воде...» «Я скорее приглашу воронов клевать конечности моего отвратительного трупа, чем соглашусь молить мир о слезе. О черви, черные товарищи без глаз и ушей, приходите и взгляните, как добровольно к вам идет веселый мертвец». В «Разбитом колоколе» он говорит о себе: «Душа моя разбита, и когда, томимая скукой, она хочет наполнить холодный воздух ночей своим пением, то ее ослабевший голос часто как будто напоминает густой (?) хрип раненого, которого забыли на берегу целого озера крови среди груды мертвых тел». «Мой печальный мозг — огромная могила, в которой больше мертвецов, чем в общей могиле для бедных. Я — кладбище, забытое луной, на котором ползут длинные черви, словно укоры совести («Сплин»). «Небеса, изорванные, как морской берег, в вас отражается моя гордость. Ваши громадные траурные тучи — дроги моих мечтаний, а ваши молнии — отражение ада, в котором блаженствует мое сердце» («Заманчивый ужас»). «Могильный запах поднимается во мраке; моя боязливая нога касается на краю болота неожиданных жаб и холодных слизняков» («Романтический закат солнца»). «Многие назовут тебя безобразным; страстные любители мяса, они не понимают неизъяснимого изящества человеческого остова; ты, великий скелет, более всего приходишься мне по вкусу» («Танец мертвецов». Автор обращается к одному скелету). «Помнишь ли, милая, предмет, который мы с тобой увидели в одно прекрасное утро на повороте дорожки: ужасную мертвечину на каменном ложе. Раскорячив ноги, как похотливая женщина, вся горя и потея ядом, она смело и беззаботно разверзала брюхо, наполненное испарениями... Небо взирало на великолепную (!) мертвечину, распускаявшуюся, как цветок; смрад был так ужасен, что, казалось, вот-вот ты без чувств упадешь на лужайку... И тем не менее, звезда моих очей, солнце моей природы, мой ангел и моя страсть, ты обратишься также в этот навоз, в этот ужасный чумный смрад. Да, царица привлекательности, ты будешь такая же, когда после медленного истощения умрешь и будешь тлеть между скелетами под травой и тучными растениями» («Мертвечина»).

Более всего Бодлеру нравятся эти картины смерти и разложения. Я мог бы привести еще много примеров, если бы и приведенных не было вполне достаточно для характеристики его музыки. Наряду с ужасным и омерзительным его более

III. Эгоизм

всего привлекает болезненное, преступное и скабрезное. «Моя кошка, отыскивая себе ложе на земле, постоянно дрыгает своим исхудалым и паршивым телом» («Сон любознательного»). «Порочный поцелуй худой Аделины...» («Вино одинокого»). «Вот очаровательный вечер, друг преступника... Нетерпеливый человек превращается теперь в хищного зверя» («Вечерние сумерки»). «Беспрестанно возле меня движется демон... Я пожираю его, я чувствую, как он жжет мне легкие и наполняет меня вечным греховным желанием... Он ведет меня в глубокие, пустынные долины скуки и указывает мне оскверненную одежду, открытые раны и окровавленные смертоносные орудия» («Разрушение»). В стихотворении «Мученица» он любовно и обстоятельно описывает спальню, в которой была убита молодая, вероятно, красивая проститутка; убийца отрубил ей голову и унес ее с собой; поэта интересует только одно: «удовлетворил ли этот злодей, сладострастие которого ты при жизни, несмотря на всю твою любовь, не могла насытить, чудовищное свое желание на твоём безжизненном и покорном трупе?..» В стихотворении «Проклятые женщины» говорится о худшей форме разврата психопатических женщин, и поэт заканчивает его следующим восторженным воззванием к героиням противоестественного порока: «О девушки, о демоны, о чудовища, великие умы, о мученицы, презирующие действительность, ищущие бесконечного, молящиеся и издевающиеся, то испускающие крики, то проливающие слезы, вы, за которыми моя бедная душа следовала в ваш ад, бедные сестры, я люблю вас столь же горячо, как и жалею...» Если осквернение, яд, кинжал и поджог еще не вывели своего хорошенького рисунка на пошлом покрывале нашей жалкой судьбы, то потому, что наша душа, к сожалению, еще недостаточно решительна» («Предисловие»). Но если поэт недостаточно решителен, чтобы совершать преступления, то, несомненно, он их любит и предпочитает добродетели, как предпочитает осень весне и грязную улицу цветущему лугу («Туман и дождь»). К вселенной он относится «более враждебно, чем равнодушно» («Семь старцев»). Вид страданий не трогает его, и когда перед ним проливают слезы, он думает только о ландшафте со струящейся водой: «Что мне до того, что ты добродетельна? Слезы придают только больше прелести твоему лицу, как река пейзажу» («печальный мадригал»). В споре между Каином и Авелем он, колеблясь, принимает сторону первого. «Племя Авеля, спи, ешь и пей; тебе благосклонно улыбается Бог. Племя Каина, пресмыкайся в грязи и умирай в бедности. Племя Авеля, твоя жертва приятна носу серафима; племя Каина, неужели мучения твои никогда не прекратятся? Племя Авеля, смотри, твои посевы и стада процветают; племя Каина, твои голодные внутренности воют, как старый пес. Племя Авеля, согрей свое брюхо у патриархального очага. Племя Каина, дрожи от холода в твоей пещере, как бедный шакал! Ах, племя Авеля, твоими трупами удобряется дымящаяся земля! Племя Каина, твой труд далеко еще не кончен. Племя Авеля, взгляни на твой позор. Железо побеждено копьем! (?) Племя Каина, вознесись к небу и низвергни Бога на землю». Если Бодлер молится, то непременно черту. «Хвала и слава тебе, Сатана, в выси небесной, где ты царствовал, и в недрах ада, где ты, побежденный, безмолвно предаешься своим грезам. Дай моей душе как-нибудь успокоиться под древом познания» («Молебствие Сатане»).

Тут к извращенности примешивается мистицизм, столь сродный психопатам. Понятно, что пристрастие к дурному может принять форму поклонения черту, демонизма только в том случае, если психопатический субъект — человек набожный, если он верит в сверхъестественное. Только верующий человек, если он страдает нравственной извращенностью, находит наслаждение в поклонении сатане, страстном поношении Бога и Христа, кощунстве над обрядностью и усиливает свое противоестественное сладострастие смертным грехом и вечным

Вырождение

проклятием, отправляя «черную обедню» в присутствии настоящего, посвященного священника и подражая всем обрядам литургии.

Кроме дьявола, Бодлер поклоняется еще только одной силе: сладострастию. «Ах, сладострастие, не туши своего пламени! — молит он. — Согрей мое цепенеющее сердце, сладострастие! Мука душ!.. Сладострастие, будь всегда моим властелином» («Молитва язычника»).

Чтобы дополнить характеристику Бодлера, укажем еще на две его особенности. Во-первых, он вечно страдает от воображаемых страхов. «Все — пропасть, — говорит он в драгоценном в смысле исповеди стихотворении «Пропасть», — и поступки, и желания, и сны, и слова. Как часто чувствую я, что мои волосы становятся дыбом от прикосновения страха. Вверху, внизу, всюду — глубина, утесы, безмолвие, навояющее трепет и манящее пространство. На фоне моих ночей Бог безжалостно начертал своим искусным перстом многообразное привидение. Я боюсь сна, как люди боятся большого отверстия, полного неопределенного ужаса и ведущего неизвестно куда; я через все окна ничего не вижу, кроме бесконечного, и мой ум, томимый слабостью, жаждет бесчувствия небытия». Тут Бодлер довольно точно описывает то навязчивое представление, которому присвоен термин «боязни пропастей», «кремнофобии». Вторая характерная черта Бодлера — это его пристрастие к запахам. Он обращает на них внимание, объясняет, их, они вызывают в нем всевозможные ощущения, порождают ассоциацию идей. «Ароматы, цветы и звуки соответствуют друг другу, — говорит он в стихотворении «Соотношения». — Если ароматы столь же свежие, как детское тело, нежные, как гобои, зеленые, как луга, другие — непознанные, богатые, торжествующие — всюду распространяются, как амбра, мускус и фициям, и воспевают восторг духа и чувств». Он любит женщину обонянием: «Аромат твоей странной прелести» («Малабарна») и никогда не упускает случая при описании возлюбленной упомянуть об ее испарениях. «Когда я, закрыв глаза, теплым осенним вечером вдыхаю аромат твоей горячей груди, мне кажется, что передо мной расстилаются счастливые берега, ослепляемые пламенем однозвучного (?) солнца» («Иноземный запах»). «О руно, вьющееся до самой твоей шеи. О кудри! О отягченное истомой благоухание!.. Томная Азия и жгучая Африка, целый отдаленный мир... живет в твоих недрах, благоухающий лес» («Волосы»).

Но, конечно, те запахи, которые здоровому человеку представляются зловонием, он предпочитает благоуханию. Гниль, разложение, смрад — сущий аромат для его носа. «Есть сильные запахи, проникающие через всякое вещество. Можно было бы сказать, что и стекло им доступно... Иногда находят старую бутылку, из которой бьет полной жизнью возвращающаяся душа... Смотри, какое опьяняющее воспоминание веет в сером воздухе; глаза смыкаются; головокружение овладевает покоренной душой и обеими руками толкает ее к пропасти, омрачаемой человеческим зловонием; оно бросает ее на край векового ущелья, где, пробуждаясь, шевелится разрывающий свой саван смердящий Лазарь, презренный труп старой, разлагающейся, но восхитительной любви. Так и я, когда, забытый людьми... точно старая грязная бутылка... буду заброшен куда-нибудь в угол, стану твоим гробом, любезно зачумленное дыхание! Свидетель твоей силы и ядовитости, дорогой, приготовленный ангелами яд!» («Бутылка»).

Мы познакомились со всеми характерными чертами бодлеровской музыки. Он «молится на себя» (Готье в «Цветах зла», стр. 5); испытывает отвращение к природе, движению жизни; идеал его — неподвижность, вечная тишина, симметрия, искусственность; он любит болезнь, безобразие, преступление; все его наклонности извращены и совершенно противоположны наклонностям нормального человека; его обоняние услаждается запахом гнили, его глаза — видом

III. Эгоизм

мертвечины; он чувствует себя хорошо в ненастную осеннюю погоду; он жалуется на ужасную скуку и чувство страха; его ум наполнен только мрачными представлениями, его ассоциация идей создает у него только печальные или отвратительные образы; единственно, что его может рассеять и возбудить, это дурное: убийство, кровь, похоть, ложь. Он молится сатане и жаждет ада.

Бодлер сделал попытку выдать свои особенности за актерство и заученную игру. В примечании к первому изданию (1857) своих стихотворений он говорит: «В этих стихотворениях... по крайней мере, умные люди усмотрели именно то, что они — на самом деле, т. е. подлаживание к образу мыслей людей невежественных и лютых. Придерживаясь своей печальной программы, автор «Цветов зла», как настоящий актер, должен был подчинить свой ум всем софизмам и всякого рода извращенности. Это откровенное признание, без сомнения, не помешает крайним критикам причислить его к богословам черни» и т. д. Некоторые из поклонников верят его словам или по крайней мере прикидываются, что верят. «Его глубокое презрение к избитому,— лепечет Бурже,— проявилось в чрезмерных парадоксах и мистификациях... Многие, даже самые проникательные читатели подчиняются опасению, что великое презрение поэта их обманет, и поэтому отказывают ему в должном удивлении». Это слово вошло в критический обиход; Бодлер — «мистификатор», в нем все — обман; он сам не чувствует и не признает то, что выражено в его стихотворениях. Но это одна только болтовня. Какой-нибудь пустозвон и краснбай, вроде Бурже, может поверить, что нормальный человек в состоянии всю свою жизнь выдавать себя за каторжника и сумасшедшего, вполне сознавая, что он только играет комедию. Сведущий человек, однако, знает, что самый выбор подобной роли уже свидетельствует о глубоком умственном расстройстве. В психиатрии известно, что люди, последовательно прикидывающиеся сумасшедшими, даже когда это объясняется разумными мотивами (преступники, желающие избежать кары), почти все без исключения действительно сумасшедшие, хотя не в той степени, в какой они ими хотят казаться, подобно тому как склонность хвастаться небывалыми преступлениями служит общеизвестным признаком истерии. Даже уверения Бодлера, что его демонизм — не что иное, как заученная роль, не имеют значения. Как часто бывает с «выродившимися субъектами высшего порядка», он внутренне чувствует, что его извращенность болезненна, безнравственна и антиобщественна и что все порядочные люди будут его презирать или жалеть его, если вынесут убеждение, что он действительно таков, каким он хвастливо изображает себя в своих произведениях. Поэтому он прибегает к изворотливости, на какую часто пускается и злодей, уверяя, что «этого нельзя принимать всерьез». Быть может, Бодлер сам ужаснулся своей извращенности и силился уверить самого себя, что своим демонизмом он хотел только поглумиться над филистерами. Но такие запоздалые оправдания не могут обмануть психолога.

Декаденты и эстетики

(Гюисманс, Баррес, Уайльд)

Бодлер имел еще при жизни и после смерти многих подражателей, которые эксплуатировали его особенности, подобно тому как призма разлагает солнечный луч на отдельные составные части. Роллина, как мы уже видели, усвоил болезненный страх (анксиоманию) Бодлера и его пристрастие к болезни, смерти, разложению (некрофилию). Катюль Мендес наследовал его половую извращенность и похотливость; кроме того, на него ссылаются все новейшие французские порнографы, чтобы «в художественном отношении» оправдать изображаемый

ими разврат. Прославление преступления заимствовал у него Жан Ришпен («*Chanson des gueux*»); этот исследователь Бодлера, кроме того, составил толстый том проклятий и молитв сатане, подражая своему учителю самым скучнейшим образом. Мистицизмом Бодлера пробавляются символисты, которые, подобно ему, толкуют о каком-то взаимном соотношении между цветовыми и другими ощущениями с той разницей, что они слышат цвета, а их учитель их обонял, или, иначе говоря, что у них в ухе глаз, а Бодлер видел носом. Верлен представляет собой смесь его сладострастия и набожности; Суинберн торговал его садизмом, похотливостью и жестокостью, его мистицизмом и пристрастием к преступлению, и я опасуюсь, что даже на богатом и своеобразном даровании Кардуччи отразилось влияние «Молебствия сатане», когда он сочинял свою знаменитую «Оду сатане».

Демонизм Бодлера нашел наиболее горячих последователей в лице Вилье де Лиль-Адана и Барбе д'Оревильт. У этих двух писателей несколько общих характерных черт, кроме их принадлежности к семье психопатов. Вилье и Барбе, как часто бывает с помешанными, сочинили себе какую-то сказочную родословную. Первый признавал себя потомком знаменитого полководца и гротмейстера мальтийского ордена графа де Лиль-Адана (хотя тот как гротмейстер не мог быть женатым) и в один прекрасный день обратился к английской королеве с требованием о выдаче ему острова Мальты, как законного своего наследия. Барбе присвоил себе аристократическую фамилию д'Оревильт и постоянно толковал о никогда не существовавшем высокоаристократическом своем роде. Оба выставляли напоказ свой ревностный католицизм, но в то же время страстно предавались богохульству. Оба оригинальничали в costume и образе жизни, а Барбе, как мы видели, писал, по примеру других графоманов, свои письма и литературные труды разноцветными чернилами. Вилье и в особенности Барбе создали поэзию, напоминающую самые дикие показания средневековых колдуний во время пытки. Книга Барбе «*La prêtre marié*» («Женатый священник») прямо может быть приписана человеку, жившему в то печальное время; но автор превзошел себя еще в «*Les diaboliques*» — сборнике безумных рассказов, в которых мужчины и женщины предаются самому отвратительному разврату, постоянно зывают к черту, восхваляют его и служат ему. Все, что тут составляет вымысел, Барбе с величайшим нахальством выкрал из книг маркиза де Сада; ему самому принадлежит только католический покров, который он придал своим гнусностям. Нам нечего на них останавливаться; и сказанного достаточно, чтобы понять, каково было влияние Бодлера на его последователей.

Сам Барбе имел последователя в лице известного уже читателям Пеладана, первый роман которого «Высший порок» занимает выдающееся место в литературе демонизма. Пеладан, тогда еще не присвоивший себе сана ассирийского царя, выясняет в этой книге, что ему представляется «высшим пороком»: «простое удовлетворение инстинкта слепо, совершение преступления — безумие; но придумать и установить теорию — это требует спокойной умственной работы, и вот она и является высшим пороком». Бодлер выразил ту же мысль короче: «Сознанное зло».

Тот же Вилье, который заимствовал у Бодлера его демонизм, усвоил его пристрастие к искусственному и выразил это в романе «*L'Eve future*» («Ева будущего»). В этой книге он выражает мысль, что ближайшая ступень развития человечества будет состоять в том, что женщина исчезнет и будет заменена машиной, которой он довольно непоследовательно присваивает, однако, форму женского тела. Как только винт будет установлен надлежащим образом, вы получите все, что желаете: любовь, капризы, измену, преданность, всякий разврат, всякий порок. Такая женщина-машина действительно еще более искусственная, чем стеклянный пейзаж Бодлера.

III. Эготизм

Но поучительнее всех этих последователей Бодлера — его позднейший ученик Гюйсманс, задавшийся целью соединить все характерные черты музыки своего учителя, разбросанные в его произведениях, и воплотить их в одном лице, т. е. представить нам бодлеризм мыслящим, действующим, живущим. Книга, в которой он изображает нам такой образец декадента, озаглавлена «A rebours» («Наизнанку»).

Слово «декадент» впервые почерпнуто французскими критиками в пятидесятые годы для обозначения своеобразности Готье и в особенности Бодлера из времен упадка Римской империи, а ныне ученики этих писателей и их прежних подражателей присваивают себе эту кличку, как почетное название. В противоположность названиям «прерафаэлиты», «символисты» слова «декадентство» и «декаденты» имеют вполне определенный смысл.

«Стиль упадка,— говорит Готье,— составляет не что иное, как достигшее высшего развития искусство, которое нарождается во время стареющей цивилизации с ее косыми солнцами. (!) Это искусный, сложный, ученый стиль, преисполненный градаций и изысканности, все более раздвигающий границы языка, заимствующий слова во всех специальных лексиконах, краски — на всех палитрах, звуки — у всех инструментов, силящийся воспроизвести самую невыразимую мысль, самые неопределенные и изменчивые очертания, прислушивающийся, чтобы дать им выражение, к тончайшей исповеди невроза, стареющей и разлагающейся похоти и к странному обману чувств, вызываемому переходящим в сумасшествие, навязчивым представлением. Этот стиль времен упадка составляет высшее совершенство слова, которому поведено все изображать и которое доведено до крайнего преувеличения. Можно напомнить испещренный зелеными жилками разложения и словно одичалый язык позднейших времен императорского Рима и запутанные утонченности византийской школы, эту последнюю форму греческого искусства, уже начавшего расплываться; но это необходимый и неизбежный язык народов и цивилизаций, заменивших естественную жизнь искусственной и вызвавших в человеке небывалые потребности. Он, впрочем, нелегко дается — этот презируемый педантами стиль, потому что он выражает новые мысли посредством новых форм и слов, которых дотоле еще никто не слышал. В противоположность классическому стилю он допускает тени, и в этих тенях движутся в беспорядке чудовища суеверия, страшные призраки бессонницы, ночные ужасы, укоры совести, вздрагивающие при малейшем шуме и пугливо озирающиеся кругом, чудовищные сны, прерываемые только полным изнеможением, мрачные образы, удивляющие день, и все, что хранится на дне крайних и глубочайших пещер души самого мрачного, бесформенного, туманного и ужасного». Те же представления, которые Готье выразил в этой галиматье, Бодлер воспроизводит в следующих словах: «Не представляется ли читателю, как мне, что язык времен упадка Римской империи — последний вздох сильного человека, уже подготовленного и преобразованного к умственной жизни,— удивительно как пригоден для выражения страсти, как ее понимает и чувствует современная поэзия? Мистицизм — другой полюс магнита, у которого Катюль и его шайка, эти грубые, чисто кожные (*purement épidermique*) поэты подметили только полюс чувственности. В этом чудесном языке ошибки и варваризмы передают, по моему мнению, необходимые небрежности страсти, забывающей обо всем и издевающейся над правилами. Слова, получающие новое значение, обнаруживают обволакивающую неловкость северного варвара, стоящего на коленях перед римской красавицей. Не служит ли самый каламбур, встречающийся в этом педантическом лепете, свидетельством дикой и странной прелести детского возраста?»

Человек, знакомый с психологией мистицизма, конечно, тотчас же поймет, что скрывается под этой болтовней Готье и Бодлера. Душевное состояние,

которое должен выражать язык декадентов, составляет не что иное, как основное настроение мистиков с его расплывчатыми представлениями, бесформенными мыслями, извращенностью, болезненным страхом и навязчивыми импульсами. Конечно, для такого настроения нужен и особый небывалый язык, потому что общеупотребительный существует для выражения ясных и определенных понятий. В языке позднейших времен императорского Рима нельзя искать примера и образца для языка декадентов. Ни один писатель IV и V столетий не изыскался на языке, «испещренном зелеными жилками разложения и словно одичалом», которым так восторгается Готье. Гюисманс, подобно всем подражателям, страшно преувеличивая мысли Готье и Бодлера, описывает эту мнимую латынь V столетия следующим образом: «Латинский язык, достигший теперь полного гниения, повис (!), утратил члены, гноился и сохранил в этом полном разложении тела разве несколько твердых частей, оторванных христианами, чтобы прижечь их солью своего нового языка».

Это пристрастие к болезненному и отвратительному, вызванное извращением вкуса, просто бред, и не имеет никакого отношения к филологии. Латинский язык времен упадка был груб и неправилен вследствие одичания нравов и вкусов, узкого умственного кругозора и необразованности читателей и наплыва слов, заимствованных у варваров. Но он не только не выражал «новых градаций чувства и мысли», не только не заимствовал «краски на всех палитрах», а, наоборот, поражал своей неповоротливостью в передаче самых простых мыслей и полным обеднением. Другие языки пережили такие же фазисы, и странно истолковывать это явление так, как его толкуют Готье, Бодлер и Гюисманс. Эти господа просто приписывают собственное душевное настроение писателям времен упадка Рима и Византии и по своему образцу или побуждаемые своими болезненными наклонностями создают «идеального человека времен римского упадка», подобно тому, как Жан Жак Руссо создал идеального первобытного человека, а Шатобриан — идеального индейца. Бурже поступает честнее, отказываясь от толкования парнасцев и сам объясняя следующим образом декадентство: «Этим словом означают состояние общества, порождающее слишком большое число индивидов, не способных к обыденному труду. Общество может быть сопоставлено с организмом, составляющим союз второстепенных существ, в свою очередь, являющихся союзом клеточек. Отдельный человек — клеточка общества. Чтобы весь организм проявлял надлежащую жизнеспособность, необходимо, чтобы существа, из которых он состоит, функционировали с надлежащей, но подчиненной силой, а чтобы эти подчиненные существа сами надлежащим образом функционировали, необходимо, чтобы клеточки, из которых они состоят, действовали также с надлежащей, но подчиненной силой. Когда сила клеточек становится независимой, существа, образующие организм, также перестают подчинять свою силу силе всего организма, и наступающая тогда анархия вызывает упадок (декадентство) всего общества».

Все это совершенно верно. Разлагающееся общество «порождает слишком большое число индивидов, не способных к обыденному труду»; этими индивидами являются психопаты; они «перестают подчинять свою силу общей силе», потому что они страдают эгоизмом, и, недоразвившись, не могут достигнуть той ступени, на которой индивид душевно и умственно примыкает к обществу; эгоизм превращает психопатов в анархистов, т. е. врагов всех законов, которых они не понимают и к которым не могут приспособиться. Весьма характерно, однако, что Бурже, прекрасно все это понимающий, уяснивший себе, что декадент — человек, не способный к правильному труду и к подчинению своего «я» цели общества, сам утверждающий, что последствием декадентства является анархия и гибель общества, тем не менее оправдывает декадентов, в особенности

III. Эгоизм

Бодлера, и удивляется им. Вот что называется «сознанным злом», о котором говорит его учитель,

Присмотримся теперь к идеальному декаденту, рисуемому столь любовно и обстоятельно Гюисмансом в книге «А rebours». Но сначала несколько слов об авторе этой поучительной книги. Гюисманс представляет тип истеричного субъекта без всякой самостоятельности, т. е. склонного подчиняться любому внушению. Он начал литературную карьеру фанатичным подражанием Золя и написал ряд романов и повестей, в которых (как, например, в «Марте») превзошел своего учителя в скабрзности. Затем он вдруг, переменив взгляды, что также составляет явный признак истеричности, стал неистово нападать на Золя, как и вообще на натурализм, и подражать демонистам, в особенности Бодлеру. Впрочем, в одном он остался себе верен — в своей скабрзности.

Его «А rebours» нельзя назвать романом. Тут нет ни фабулы, ни действия. Это скорее жизнеописание одного человека с его привычками, симпатиями и антипатиями, взглядами на всевозможные вопросы, преимущественно художественные и литературные. Этот человек — последний отпрыск старинного французского герцогского рода и зовется Дезесентом. Он слабого телосложения, малокровен, нервозен, словом, наследовал слабосилие истощенного рода. «В последние два столетия члены этого рода женились только между собой и таким образом истощили последние остатки силы. В их крови преобладала лимфа». Герой книги Гюисманса получил воспитание у иезуитов, рано лишился родителей, растратил значительную часть своего состояния бессмысленными кутежами, наводившими на него только скуку, и скоро бросил общество, так как оно стало ему невыносимо. «Его презрение к людям все возрастало. Он, наконец, понял, что мир, по большей части, состоит из мошенников и дураков. Он не надеялся больше встретить в других своего томления, своей ненависти, встретить другую душу, склонную предаваться деятельной развинченности (!)... Изможденный, недовольный, возмущенный пустотой мыслей, которыми он обменивался с другими, он стал везде скучать и зашел так далеко, что постоянно делал себе надрезы на коже и страдал от патристического и социального вздора, подносимого ежедневно газетами своим читателям... Он мечтал о художественной Фиваиде, удобной пустыне, неподвижном и тепловатом ковчеге, в котором он мог бы укрыться далеко от вечного потопа человеческой глупости». Он осуществил мечту: продал свои имения, образовал из остатков состояния ежегодный доход в 50 000 фр., купил дом на уединенном холме в некотором отдалении от маленькой деревушки и устроился в нем по своему вкусу.

«Искусственное представлялось Дезесенту отличительным признаком человеческого духа. Время природы,— говорит он,— миновало. Отвратительным однообразием пейзажей и небес она истощила окончательно внимательное терпение утонченных людей. Какое вульгарное зрелище представляют люди, предающиеся исключительно своим профессиям; какую узость ума проявляет торговка, торгующая все одним товаром, как однообразна торговля деревьями и лугами, как повседневен склад гор и морей!»

Таким образом, он изгоняет все естественное и окружает себя искусственным. Он спит днем и встает только вечером, чтобы ночью в ярко освещенных комнатах своего дома сидеть, читать, мечтать. Он никогда не выходит из дома; он никого не видит; даже старый слуга и его жена, ведущие его хозяйство, справляют всю работу, когда он спит, так что никто не показывается ему на глаза. Он не получает ни писем, ни газет, не узнает ничего о внешнем мире. Аппетита у него никогда нет, но когда изредка проголодается, «он макает кусок жаркого, намазанный каким-то особенным маслом, в чашку чая (какая гадость!) чистой смеси Си-а-фаюна, Мо-ю-тана и Ханского, разных сортов

желтого чая, доставленных из Китая в Россию с экстраординарными караванами».

Его столовая «походила на каюту с маленьким окном, в виде слухового». Эта каюта помещалась в другой комнате, окно которой находилось как раз напротив слухового окна каюты. В пространстве между стеной комнаты и стеной каюты был устроен аквариум, так что дневной свет, проникая в каюту, должен был пройти через стекло закрытого окна и сквозь слой воды. Иногда, когда Дезесент случайно вставал уже после обеда, он через водопроводные трубы выпускал воду из аквариума, наполнял его чистой водой, которую окрашивал цветными эссенциями, чтобы таким образом получить по желанию впечатление зеленых, желтых, облачных и серебристых тонов, свойственных рекам, смотря по состоянию неба, большей или меньшей силе солнечных лучей, облачности, — словом, смотря по сезону и погоде. Тогда ему казалось, что он действительно находится в каюте, и он с любопытством следил за странными, снабженными часовым механизмом рыбами, плававшими мимо стекла слухового окна и застревавшими в искусственной траве, или же он вдыхал запах дегтя, вдуваемый в комнату, и рассматривал развешенные по стене олеографии, которые, как в кабинетах Ллойдов, изображали морские пароходы, совершающие рейсы в Вальпараисо и Ла-Плату.

Но эти механические рыбы — не единственное наслаждение герцога Дезесента, так глубоко презирующего «глупость и пошлость людей». Когда он хочет доставить себе особенное удовольствие, он сочиняет и исполняет «вкусовую симфонию». С этой целью он заказал ящик, наполненный большим числом бочонков с разными водками. Краны этих бочонков могут посредством особого приспособления открываться и закрываться одновременно, и под каждым краном стоит крошечная рюмка, в которую при открытии крана падает одна капля. Этот ящик назван Дезесентом его «вкусовым органом». «Орган находился в действии. Регистры с надписями «флейта», «горн», «небесный голос» были открыты. Дезесент пил то одну, то другую каплю, наигрывал себе внутренние симфонии, достигая во рту таких же ощущений, какие мы испытываем ухом при музыке. Каждая водка соответствовала, как он утверждал, звуку того или другого инструмента; терпкий кюрасо, например, — кларнету, звук которого кисловат и мягок, как бархат, кюммель — гобою, оглушительный звук которого гнусит; мятная и анисовая водка — флейте, так как они одновременно и сладки, и пряны, мяжки и резки; для дополнения оркестр киршвассер бешено трубил, джин и виски рвали нёбо пронзительными звуками корнет-а-пистона и тромбона, а хиос-раки и мастик гремели цимбалами и барабанами по слизистой оболочке рта со страшной силой ударов грома». Так он играл и струнные квартеты: старая французская водка, дымная и тонкая, острая и нежная, изображала первую скрипку, более крепкий, храпящий, глухой ром — альт, веспетро — виолончель, английская горькая — контрабас, зеленый шартрез — дуг'ный, бенедиктин — мол'ный тон и т. д.

Дезесент не только слышит музыку водок, но и воспринимает носом цвет запахов. Наряду с вкусовым органом у него есть носовая картинная галерея, т. е. большое собрание бутылок со всевозможными эссенциями. Когда ему наскучили вкусовые симфонии, он принимается за носовую музыкальную пьесу. «Он сидел в кабинете у письменного стола... У него была легкая лихорадка, он мог приняться за работу... Своей прыскалкой он окружал себя запахом амброзии, лаванды и душистого горошка; таким образом он получал впечатление луга; в этот луг он вводил смесь запаха туберозы, флёрдоранжа и миндаля, и тотчас же появлялась искусственная сирень, а липы колыхались, распространяя по земле бледный свой аромат... В эту декорацию, нарисованную крупными штрихами, он

III. Эготизм

вдувал легкий дождь человеческого и почти кошачьего запаха, напоминавшего запах юбок и возвещавшего напудренную и набеленную женщину; стефанотиса, айапана, оппонакса, саркантуса и прибавлял намек серинги, чтобы придать этой искусственной жизни белил естественный цвет облитой потом улыбки (!) и веселья, разыгрывающегося при ослепительных лучах солнца».

Мы видим, следовательно, как рабски Гюисманс придерживается в своей болтовне о чае, водках и запахах основного правила парнасцев, что писатель должен пользоваться специальными лексиконами. Гюисманс, несомненно, изучил преysкуранты разных фирм, чтобы поразить читателя своей ученостью.

Но обратимся снова к роману. Понятно, что при таком образе жизни Дезесент заболел. Его желудок не принимает никакой пищи, и, благодаря этому, он достигает апогея в любви к искусственному: он вынужден питаться клизмами из пептона, следовательно, способом, прямо противоположным естественному.

Опасаясь утомить читателя, мы пропускаем разные подробности о звуках, воспринимаемых глазом, об орхидеях, которые Дезесент любит, потому что они напоминают ему сочащиеся язвы, прыщи и т. п. Мы приведем лишь некоторые другие особенности вкуса типичных декадентов. «Как самая прекрасная ария,— говорится в романе,— может испошлиться и стать невыносимой, когда ею завладают шарманки и публика ее напевает, так и художественное произведение, интересующее лжехудожников, не оспариваемое глупцами и вызывающее восторг толпы, утрачивает всякую прелесть для посвященных, становится вульгарным, почти отвратительным».

Ссылка на шарманку — простая уловка, чтобы ввести в заблуждение невнимательного читателя. Если прекрасная ария становится невыносимой, когда ее играют шарманки, то потому, что последние исполняют ее в искаженном виде: шумно, фальшиво, без выражения; но художественное произведение не изменяется от восторга хотя бы и полного профана или от того, что им любовался миллион ничего не смыслящих в искусстве людей. Дело в том, что в приведенной цитате декадент против воли раскрыл нам свою душу. Он на самом деле не имеет никакого понятия об искусстве. Чтобы знать, как ему отнестись к данному художественному произведению, он поворачивается к нему спиной и присматривается, как к нему относятся другие. Если художественное произведение вызывает восторг, то декадент относится к нему презрительно; если, наоборот, другие относятся к нему равнодушно или им недовольны, то он удивляется ему. Заурядный человек подчиняется в своих мыслях, чувствах, действиях толпе; декадент же — наоборот; оба они несамостоятельны и вынуждены постоянно сообразовываться с мнением толпы, но в отличие от заурядного человека декадент — заурядный человек в отрицательном смысле, т. е. и он сообразуется с мнением толпы, но в том смысле, что отрицает все то, что она признает, и постоянно злится в то время, как она по-своему наслаждается. Короче говоря, декадент в своем стремлении отличаться от других людей доходит до мании противоречия и до антиобщественных инстинктов, несколько не наслаждаясь самым художественным произведением.

Дезесент иногда и почитывает. Ему, конечно, нравятся только произведения символистов и парнасцев самого крайнего оттенка, потому что они изображают «последние судороги старого языка, который, постепенно разлагаясь в течение веков, претворился в таинственные понятия и загадочные выражения св. Бонифация и умер...» Но в отличие от латинского языка «во французском этот процесс призошел сразу; великолепный стиль братьев Гонкур и одичалый стиль Верлейя и Малларме сталкиваются в Париже, живут одновременно в одной и той же исторической эпохе».

Мы теперь всесторонне познакомились со вкусами типичного декадента. Обратим еще внимание на его нравственные понятия и политическое направление.

У Дезесента есть друг Дегюранд, вздумавший в один прекрасный день жениться. «Основываясь на том факте, что у Дегюранда нет никакого состояния и что приданое его жены равняется приблизительно нулю, Дезесент усмотрел в этом браке бесконечную перспективу смешных страданий». Поэтому (!) он из всех сил убеждал своего друга свершить эту глупость. И, действительно, случилось неизбежное: новобрачные впали в крайнюю нужду, и дом их оглашался постоянными ссорами и бранью, жизнь стала для них нестерпима, он искал развлечений вне дома, а она — в прелюбодеянии и забвении своей дождливой, однообразной жизни; наконец, они расторгли брачный союз и подали в суд иск о разводе. «Мой план сражения был верен», — сказал себе Дезесент, испытывая удовлетворение полководца, предусмотрительность которого вполне оправдалась на поле битвы».

В другой раз он встречается на улице шестнадцатилетнего бледного и подозрительной наружности парня, который просит у него огня, чтобы закурить вонючую папиросу. Дезесент предлагает ему папироску из душистого турецкого табака, вступает с ним в беседу и узнает, что парень потерял мать, что отец его бьет и что он работает у переплетчика. «Дезесент задумался. «Пойдем выпить», — сказал он. Они зашли в кафе, и Дезесент велел подать крепкий пунш. Парень пил молча. «Скажи, любезный, — воскликнул вдруг Дезесент, — хочешь сегодня погулять? Я буду платить за тебя». И он повел несчастного в публичный дом, где его молодость и конфузливость всех удивили. В то время как одна из девушек увела парня, хозяйка спросила Дезесента, отчего ему вздумалось привести к ним подростка. Дезесент отвечает: «Я просто подготавливаю убийцу. Этот парень еще не тронут и достиг возраста, когда кровь начинает кипеть. Он мог бы ухаживать за девушками своей среды и остаться честным... Но, приведя его сюда, знакомя его с роскошью, о которой он не имел понятия и которая глубоко запечатлится в его памяти, потому что я намерен ему доставлять это удовольствие каждые две недели, я его приучу к наслаждениям, недоступным его карману. Предположим, что потребуются три месяца, чтобы он втянулся в них... Ну вот, по прошествии этих трех месяцев я откажу ему в деньгах, которые пока будут платить тебе вперед за него. Тогда он начнет красть, чтобы иметь возможность приходить сюда... Я надеюсь, что он решится и на убийство, если внезапно появится хозяин имущества, которое он пожелает стибрить. Тогда цель моя будет достигнута. Я создам, насколько мне позволяют мои средства, разбойника, врага этого отвратительного общества, грабящего нас». Дезесент расстается в этот вечер с опороченным парнем, сказав ему на прощанье: «Теперь ступай себе... Делай другим, чего ты не желаешь, чтобы они тебе делали. С этим правилом ты далеко уйдешь. Спокойной ночи! Но я надеюсь, что ты не окажешься неблагоприятным и что я скоро прочту что-нибудь о тебе в судебных отчетах».

Дезесент видит из окна, что деревенские ребятишки дерутся из-за куска черного хлеба с сыром. Он зовет тотчас же своего лакея, приказывает ему намазать бутерброды и сопровождает приказание следующими словами: «Брось бутерброды ребятишкам; слабые будут искалечены сильными, не получают своей доли, и, кроме того, родители избьют их, когда они придут домой с фонарями под глазом и с разорванными штанами. Это даст им представление о жизни, их ожидающей».

Когда Дезесент думает об обществе, у него вырывается из груди следующий зоглас: «Развалишься ли ты, наконец, общество! Умрешь ли ты, наконец, старый мир!»

III. Эгоизм

Чтобы удовлетворить законное любопытство читателя, мы прибавим, что нервы Дезесента окончательно развинчиваются и что врач настоятельно требует, чтобы он вернулся в Париж, в общество людей. Второй роман Гюисманса «*Là bas*» («Там») посвящен описанию жизни Дезесента в Париже. Тут он составляет биографию Жилия де Ре, знаменитого злодея XV столетия, убившего из сладострастия многих женщин (на него указывает Моро де Тур в книге о половой извращенности, и это указание, конечно, не пропало бесследно для демонистов, вообще невежественных, но жадно читающих все, что специально касается эротомании). Понятно, Гюисманс пользуется жизнью героя, чтобы наполнить свой роман картинами неслыханного разврата. Кроме того, он в этом романе останавливается на мистицизме декадентов: Дезесент становится набожным, но в то же время посещает с истеричной женщиной «черную обедню» и т. д. Я не стану знакомить читателя с этой глупой и омерзительной книгой, так как цель моя заключалась только в том, чтобы выяснить человеческий идеал декадентов.

Вот мы имеем перед собой передового человека, о котором мечтают Бодлер и его ученики и которому они стараются подражать; физически он болен и слаб, в психическом отношении он прожженный негодяй и невообразимый идиот, убивающий время тем, что выбирает изысканные обои для своих комнат, наблюдает за механическими рыбами, принимает к различным запахам и попивает водку. Лучшее, что он может придумать,— это бодрствовать ночью, спать днем и макать мясо в чай. Любовь и дружба ему недоступны. Эстетические его наклонности проявляются в том, что он внимательно следит за вкусами других и избирает то, что им не нравится. Полнейшая его неспособность к приспособлению проявляется в страданиях, причиняемых ему всяким соприкосновением с внешним миром. Источник этих страданий он переносит, конечно, на других людей и ругает их, как сапожник, называет все человечество мошенниками и дураками и изрыгает страшные анархистские проклятия. Этот глупец считает себя гораздо лучше других, и его глупость равняется разве только его самообожанию. У него 50 000 фр. дохода, и без них он бы погиб, потому что сам не мог бы заработать ни гроша. Это — паразит, остановившийся на самой низкой ступени развития; ему пришлось бы умереть от голода, если бы он был беден и общество не поместило его из неуместного сострадания в какое-нибудь заведение для идиотов.

Дезесент Гюисманса представляет собой декадента с преобладающим извращением всех инстинктов; чистейший же эгоизм психопата, совершенно не способного к приспособлению, воплощен другим главным представителем декадентства, Морисом Барресом. Он посвятил этой теме четыре романа и, кроме того, пояснил первые три из них в особой брошюре, для нас, пожалуй, более ценной, чем сами романы, потому что в ней все софизмы, при помощи которых сознание задним числом поясняет и прикрашивает навязчивые импульсы больного, действующего бессознательно, приведены в порядок, изложены наглядно и составляют даже своего рода философскую систему.

О самом Барресе я скажу лишь несколько слов. Он обратил на себя внимание первоначально тем, что защищал своего друга-алжирца Шамбижа, настоящего эгоиста, совершившего убийство из сладострастия. Впоследствии он был избран в палату как буланжист и затем канонизировал Марию Башкирцеву, преждевременно умершую от чахотки, выродившуюся девушку с признаками нравственного помешательства, манией величия и преследования и болезненно эротической мечтательностью. Его романы «Под взглядом варваров», «Свободный человек», «Сад Вереники» и «Враг законов» составлены по художественному рецепту Гюисманса. Жизнеописание данного человека дает автору повод высказать собственные взгляды на всевозможные вопросы, толковать о Леонардо да Винчи

и Венеции, каком-нибудь французском провинциальном музее и средневековом искусстве, о Нероне, Фурье, Сен-Симоне, Марксе и Лассале. Прежде подобные экскурсии в разнообразнейшие области составляли предмет газетных или журнальных статей, которые издавались потом отдельными сборниками. Но опыт показал, что публика относится довольно безучастно к такого рода сборникам, и вот декадентам пришлось на ум соединять свои статьи посредством какой-нибудь фабулы и предлагать их читателям в виде романа. Правда, и английские беллетристы прошлого столетия, а впоследствии Стендаль, Жан Поль и даже Гёте вносили в свои романы личные авторские соображения. Но у них, за исключением разве Жан Поля, эти вставки сохранили второстепенное значение. Гюисманс же и его школа выдвинули их на первый план и превратили в роман, т. е. произведение эпической поэзии, в какую-то смесь публицистических и философских очерков в духе Монтеня и Шопенгауэра и излияний, какие встречаются в дневниках интеллигентных барышень.

Баррес несколько не скрывает, что он рисует в своих романах самого себя, и признает себя представителем особенного типа людей. «Эти книги,— говорит он,— раскрывают нам типичную группу молодых людей, которые уже теперь встречаются часто и, как я предвижу, будут все чаще встречаться среди молодых людей, посещающих в настоящее время гимназии. Мои книги впоследствии будут иметь... значение документов».

Каков же этот тип? Предоставим слово самому Барресу. Герой его романов «занимается исключительно литературой; он высокомерен, утратил всякую естественность и безоружен; он жаждет всяких наслаждений; на вид это бледный юный буржуа; ему претит людское прикосновение; он чувствует, что его положение в мире очень невыгодно и что ему с жизнью справиться трудно». Можно ли лучше описать психопата, не способного к приспособлению, к борьбе за существование, поэтому ненавидящего мир и людей, опасющегося их и в то же время буруеваемого болезненными страстями?

Этот жалкий и немощный субъект, этот эготист со слабой волей, недоразвившимся мозгом, болезненным телом возводит свои недуги в систему и гордо ее возвещает миру. «Будем держаться единственно реального, нашего «я»... На свете существует лишь одно, что мы знаем и что имеет полную реальность... Это — наше собственное «я», и вселенная является только картиной, отражающей его в хорошем или дурном свете. Будем, следовательно, держаться нашего «я», будем охранять его против чужих, против варваров».

Кто же эти варвары? Это — «существа, для которых жизнь сон, противоположный сну собственного «я». Как бы они ни были образованны, они чужие и враги нашего «я»... Молодой человек, которого жизнь заставляет находиться в общении с существами, чуждыми его душевной родине, страдает. Ах, что нам за дело до души, одаренной тонким чувством! Эти чужие, препятствующие развитию нежного, колеблющегося, себя самого отыскивающего «я» или уклоняющие это развитие от естественного пути, эти варвары, портящие судьбу молодого человека и отнимающие у нас жизнерадостность, возмущают меня — я их ненавижу». «Военные, судьи, наставники, воспитатели» — вот варвары, противодействующие нашему «я». Словом сказать, «я», не умеющее найтись в установленных общественных порядках, видит во всех носителях и защитниках этих порядков своих врагов. Ему хочется «без всякого противодействия предаваться своим инстинктам, сообразоваться только с ними». Эта мысль о полной свободе инстинкта, страсти, бессознательного, о низвержении разума и сознания постоянно мелькает в романах Барреса. «Нравственность должна быть заменена вкусом... Я хотел бы исполнять мое назначение как свободный человек, следовать только внутреннему импульсу и не подчиняться ничему внешнему... О,

III. Эгоизм

выстроенное по ранжиру общество, ты превращаешь в раба всякого, кто противится тому, что большинство признает хорошим и прекрасным! Сколько преступлений совершается ныне во имя человечества, как прежде совершалось во имя Бога и государства!.. Склонности человека нельзя насиловать, а, напротив, надо им подчинить общественную организацию». (Нашему философу не приходит при этом в голову, что гораздо проще подчинить склонности отдельного человека общественным формам, удовлетворяющим миллионы людей.) Баррес вполне последовательно доводит своего героя до анархизма. Показав нам в трех первых романах его развитие, он в четвертом делает его «врагом законов». Но сам Баррес предчувствует основательное возражение, что общество не может обойтись без закона, без правильного строя, и старается отпарировать это возражение мыслью, что всякий сам может руководить собой, что инстинкт по существу безгрешен, что всякий человек «извлекает пользу из продолжительных ученических годов, которые человечество провело, подчиняясь вероучениям и законодательству». Он, следовательно, допускает, что «вероучения и законодательство» приносят пользу и даже необходимы, но только в раннем периоде истории. Пока инстинкты были неразумны и дики, их надо было подчинять обуздывающему закону. Но ныне они так совершенны, что не нуждаются в этом руководителе и господине. Однако ведь существуют же преступники! Как же с ними быть? Их «должно любить и целовать, пока они не сделаются добрыми». Было бы желательно, чтобы Барресу представился случай применить свою теорию во время ночного нападения на него разбойников.

Подчиняться своим инстинктам — значит подчинять сознание бессознательному, высшие мозговые центры — низшим. Всякий прогресс состоит в том, что высшие центры приобретают все больше власти над организмом. Вместе с тем суждение и воля все полнее обуздывают инстинкты и страсти и руководят ими. Это значит, что сознание все глубже проникает в область бессознательного. Инстинкт выражает собой непосредственно испытываемую потребность, и его удовлетворение доставляет непосредственное удовольствие. Это несомненно. Но эта потребность исходит часто от одного органа, и ее удовлетворение хотя и приятно этому органу, но может быть вредно всему организму и даже вызвать его смерть. Затем существуют общественные инстинкты, удовлетворение которых хотя само по себе и не вредит непосредственно организму, но затрудняет его общение с другими организмами или делает его невозможным, следовательно, ухудшает жизненные его условия и косвенно подготавливает его смерть. Одно суждение может противопоставить этим инстинктам представление о потребностях всего организма или вида, а на воле лежит задача обеспечить за разумным представлением победу над самоубийственным инстинктом. Суждение может ошибаться: оно ведь результат заботы такого орудия, которое, как всякий сложный и тонкий механизм, легче портится и отказывается действовать, чем более грубый и простой аппарат. Инстинкт, т. е. унаследованный и организованный опыт вида, по большей части надежнее. Все это мы вполне признаем. Но велико ли несчастье, если суждение, запрещая то или другое, иногда ошибется? Организм в этом случае, вообще говоря, лишится одного минутного наслаждения, следовательно, потерпит только отрицательный вред; зато воля сделает усилие, вместе с тем укрепится, благодаря упражнению, а это составляет уже пользу для организма, почти всегда, по меньшей мере, уравнивающую указанный вред.

Притом во всех этих соображениях предполагается, что организм вполне здоров, потому что только в здоровом организме инстинкты и сознание работают правильно. Но мы выше видели, что инстинкты бывают болезненны: бессознательное может быть тупо, глупо и извращено, как и сознание, В этом случае

инстинкты перестают быть надежными; они также плохие руководители, как пьяный или слепой, и организм, доверяющий им, неизбежно будет приведен к гибели и смерти. Единственное, что его может в этом случае еще иногда спасти,— это постоянная, строгая, усиленная бдительность суждения, а так как она при помощи собственных средств никогда не может противостоять ополчающимся против него многочисленным сильным инстинктам, то оно должно искать поддержки у суждения вида, т. е. подчинить себя какому-нибудь закону или нравственному велению.

Но эгоисты впадают в наивное заблуждение, в котором провинились уже психологи XVIII столетия, признававшие один только разум и упускавшие из виду другие составные части духовной жизни человека. Эгоисты совершают обратную ошибку: они признают своим законодателем только инстинкт, не принимая во внимание, что он может вырождаться, заболеть, истощиться и тогда столь же мало будет надежным законодателем, как примерно идиот или буйный помешанный.

Впрочем, Баррес сам на каждом шагу противоречит своим теориям. Он делает вид, что безусловно доверяет инстинктам, а между тем описывает в самых восторженных выражениях некоторых из своих героинь поистине нравственными чудовищами. «Маленькая принцесса» в романе «Враг законов» — своего рода Дезесент в юбке. Она похвастается тем, что ребенком была «настоящим богом для дома». Родителей она считала «своими врагами», детей она «любила меньше, чем собак». Что она отдавалась всякому мужчине, который чем-нибудь ее поражал, понятно, потому что иначе она не была бы эгоисткой и сторонницей теории благотворности подчинения себя инстинктам. Вот каковы герои Барреса, для которых закон стал излишним, потому что они «извлекли пользу из продолжительных ученических годов нашего вида».

Приведем еще несколько примеров для дополнения характеристики этого декадента. Его «маленькая принцесса» рассказывает: «Когда мне было двенадцать лет, я, оставаясь наедине, любила разуваться и погружать голые ноги в теплую грязь. Так я проводила целые часы, и дрожь сладострастия пробегала по всему моему телу». Баррес похож на свою героиню. У него также «пробегает дрожь сладострастия по всему телу», когда он «погружается в грязь».

«Все в жизни Вереники — так начинается третья глава его романа «Сад Вереники» — противоречило обыденной морали; но у меня сохранились о ней очень милые воспоминания». Эта Вереника была танцовщицей в парижском театре «Эдем». Уже маленькой девочкой мать и старшие сестры продавали ее старым негодьям. Только впоследствии один из ее любовников спас ее от проституции, жертвой которой она сделалась с детства. Этот любовник умирает и завещает ей довольно значительное состояние. Герой романа, знавший ее проституткой, встречается с ней после смерти ее любовника в Арле, где он вступает как буланжист кандидатом в депутаты, и возобновляет старое знакомство. Его связь с Вереникой соблазняла, прельщала, восхищала его особенно тем, что он представлял себе, как горячо она любила своего покойного друга и с какой глубокой преданностью она ему отдавалась. «Моя Вереника,— говорит автор,— сохраняет еще на бледных своих устах и блестящих зубах вкус поцелуев Детранса (так звали ее любовника, оставившего ей состояние)... Умерший молодой человек оставил в ней столько страсти, сколько вообще может вместить женское сердце». Чувства, которые Баррес силится разукрасить потоком высокопарных выражений,— не что иное, как всем известное раздражение, испытываемое и старыми развратниками при виде любовных сцен. Человек, знакомый с парижской жизнью, знает, что такое «вуайёр» или «соглядатай». Баррес оказывается таким соглядатаем, но только мысленным. При этом он хочет уверить

III. Эготизм

читателя, что его Вереника, о грязных похождениях которой он рассказывает с любовью и восторгом художника, собственно, только символ. «Вы видите молодую женщину, ухаживающую за молодым человеком. Разве это не история души с ее двумя составными частями, мужской и женской, или, иначе говоря, наряду с нашим «я», охраняющим и раскрывающим себя другому существу, не видите ли вы воображение, чувственное наслаждение, страсть к разнообразию впечатлений, столь свойственную молодым и тонко воспринимающим людям?» Можно, однако, спросить, куда исчезает символизм в деталях жизнеописания особы, которую автор называет «petite secousse»?

Болезнь и разложение имеют и для Барреса большую прелесть. «Когда Вереника была маленькой девочкой,— говорится в том же романе,— я, подчиняясь своей страсти к ней, очень сожалел, что у нее нет какого-нибудь физического недуга... Всякое пятно на том, что мне дороже всего на свете... удовлетворяет самую ценную для меня особенность моего духа». В том же романе осмеивается инженер, «который хочет заменить наше болото с его прекрасными перемежающимися лихорадками каким-нибудь прудом для разведения карпов».

Один из отличительных признаков вырождения — чрезмерная любовь к животным — также ясно выражен у нашего автора. Когда он хочет доставить себе особенное удовольствие, он «идет взглянуть на прекрасные глаза тюленей в бассейне и предается безутешному горю при виде таинственного страха, проявляемого этими мягкосердечными животными, братьями собак и нашими братьями». Единственный воспитатель, которого допускает Баррес,— это собака. «Воспитание, которое дает собака, прекрасно... Наши гимназисты, обремененные воззрениями, не соответствующими их собственному настроению, знаниями и понятиями, а не чувствами, могли бы научиться у собаки прекрасной свободе, заимствовать у нее дар подчиняться инстинктам собственного «я». И места, вроде приведенных, вовсе не предмет самоосмеяния или насмешки над буржуазными чувствами заурядного человека, которому книга Барреса может случайно попасть в руки. Напротив, роль, отведенная двум собакам в романе, доказывает, что вышеприведенные мысли высказаны очень серьезно.

Как все психопаты, автор особенно любит, кроме тюленей и собак, еще истеричных и сумасшедших. Эти существа поглощают всю его любовь к ближнему. О его увлечении жалкой Башкирцевой мы уже упоминали. Бесподобен и его взгляд на баварского короля Людвига II. Этого несчастного короля он называет «человеком неудовлетворенным»; он толкует о «его отчуждении от прирожденной ему среды, о его страстном желании придать наглядность своей мечте, о крушении его фантазии благодаря неловкости исполнения; Людвиг II — вполне законченная этическая теорема; мог ли он потерпеть, чтобы чужая воля вторглась в его жизнь; он — этот брат Парсифаля, этот чистый, скромный человек, противопоставлявший всем человеческим законам движения своего сердца! И весьма вероятно, что король утопил доктора Гудена из мести за то, что этот варвар хотел ему навязать свои жизненные правила». Спрашивается, может ли такой человек, как автор этих рассуждений, сознать расстройство собственного мозга, когда он даже не видит, что Людвиг II был вовсе не «этическая теорема», а просто сумасшедший, каких насчитывается в каждом сколько-нибудь значительном доме умалишенных несколько десятков?

Теперь мы познакомились с мирозерцанием и этикой эготиста Барреса. Скажем еще несколько слов о том, как он живет. Герой романа «Сад Вереники» Филипп гостит весело у «petite secousse» в доме, который она получила в наследство от последнего любовника. Но по прошествии некоторого времени ему надоедает ее «воспитательное влияние»; он покидает ее и на прощанье дает ей настойчивый совет выйти замуж за его соперника на выборах. Она принимает

этот совет. «Враг законов», анархист Андре Мальтер был знаменитостью дня из-за тюремного наказания за газетную статью, в которой он одобрил динамитчиков. Богатая девушка-сирота предлагает ему свою руку, «маленькая принцесса» — свою любовь. Он женится на богатой девушке, которую не любит, и продолжает любить «маленькую принцессу», на которой не женится. Этого требует забота о собственном «я»; чтобы удовлетворить свои эстетические наклонности и «действовать» устным и печатным словом, ему нужны деньги, а чтобы удовлетворить свои душевные потребности — ему нужна «маленькая принцесса». Прожив несколько месяцев в браке, он находит неудобным скрывать от жены свою любовь к «маленькой принцессе». Поэтому он намекает жене на склонность своего сердца. Она находится на высоте его философии, потому что достаточно для этого «развита», отправляется сама к «маленькой принцессе», приводит ее к благородному анархисту, и с этого времени он живет богатый, любимый, довольный и удовлетворенный в обществе наследницы и возлюбленной, как подобает передовому человеку. Баррес воображает, что он создал «редкий и утонченный» тип. Он ошибается. Эготистов пошиба изображаемых им буланжиста и анархиста в каждом большом городе насчитываются тысячи. Но полиции они известны под другим именем; она называет их сутенерами, а нравственный закон, которым руководствуется бравый анархист, давно соблюдается парижскими кокотками, содержащими возлюбленного, «l'amant de soeur», имея другого или других.

Как известно, декаденты нашли сторонников не только во Франции. В Англии им подражали многие. Раньше всех примкнул к Бодлеру Суинберн, о котором мы уже говорили во второй части нашего труда, когда шла речь о мистиках, потому что он к ним больше принадлежит как один из самых видных прерафаэлитов. У Бодлера он заимствовал демонизм и садизм, половую развращенность, пристрастие к страданиям, болезни и преступлениям. Что же касается эготизма декадентов, их отвращения ко всему естественному, деятельности и движению, их пристрастия к искусственному, мании величия, заставляющей их презирать людей, чрезмерного возвеличения искусства, то все эти характерные черты заимствованы английскими эстетиками, вождем которых является Оскар Уайльд.

Этот писатель обратил на себя внимание не столько своими трудами, сколько своими эксцентричными выходками. Подобно Барбе д'Оревилю, составившему себе известность шляпами и галстуками из розовой шелковой материи с золотыми кружевами, подобно Пеладану, разгуливавшему в кружевном жабо и в атласном камзоле, Уайльд носит эксцентричные костюмы, напоминающие средние века или стиль рококо. Он утверждает, будто бы отказался от современного покроя, потому что он оскорбляет его эстетический вкус. Но это пустая отговорка, которой, вероятно, и сам Уайльд серьезно не верит. Он подчиняется другому чувству — болезненной жажде обращать на себя внимание, заставить о себе говорить. Утверждают, что он прогуливался по самой оживленной улице Вест-Энда, Пелл-Мелл, среди белого дня в камзоле и коротких штанах, живописном берете на голове и с подсолнечником, этой эмблемой эстетиков, в руках. Об этом факте сообщают все биографы Уайльда. Спрашивается, можно ли считать прогулку с подсолнечником в руках проявлением эстетической потребности?

Пустые люди признают оригинальность в costume признаком независимости. Но на это можно возразить, что только антиобщественный инстинкт может заставить человека без особенной нужды, для простого удовлетворения тщеславия или несущественной эстетической наклонности раздражать большинство людей, что почти всегда случается, когда человек противоречит словом и дейст-

III. Эгоизм

нием установившимся понятиям. Из уважения к другим людям приходится от многого воздерживаться: на это и направлено воспитание, и того, кто этому не научился, обыкновенно называют не эстетиком, а невежей.

Служа правде, человек иногда обязан выступить против толпы, но серьезный ум всегда отнесется к этой обязанности как к чему-то тяжелому и никогда не начнет легкомысленно исполнять ее, а предварительно всесторонне взвесит, действительно ли представляется необходимым оскорбить чувство большинства своих сограждан. Он отнесется к этому не иначе, как к своего рода мученичеству за убеждение, которое совесть не позволяет ему скрывать. Тут человек приносит себя почти в жертву, отрекаясь от удовольствия пользоваться симпатиями общества, в котором он живет. Что же касается, в частности, до эксцентричных костюмов, то это только болезненное извращение общественного инстинкта. Наряды имеют первоначальную цель вызвать удивление, преимущественно у лиц другого пола, блеснуть молодостью, красотой, богатством, влиятельным положением и т. д. Следовательно, особенные наряды вызываются желанием повлиять на других в благоприятном для себя смысле. Но если человек с умыслом так одевается, чтобы раздражить других или стать посмешищем, то это противоречит нормальной цели всякого наряда и служит признаком извращенного чувства тщеславия. Шут, устраивающий на людной улице маскарад, не видит себя, следовательно, не может испытывать эстетического удовольствия. Он, конечно, может стремиться к тому, чтобы заставить других одеваться по своему вкусу, и этим доставить себе удовольствие; но, начиная с себя и делаясь посмешищем, он нисколько не приближается к этой цели. Поэтому мы не можем взглянуть на выходы Уайльда иначе, как на антиобщественное неуважение к согражданам и болезненное желание выделиться из толпы. Это не эстетическая потребность, а злостный дух противоречия.

Тем не менее Уайльд своим паясничанием добился у англичан известности, которой ему не принесли ни его стихотворения, ни драмы. Заниматься последними нам нет основания, потому что их автор только плохой подражатель Россетти и Суинберна. Но его статьи заслуживают внимания, так как представляют все характерные черты «эстетического» мирозерцания в духе декадентов.

Уайльд презирает по примеру своих французских учителей все естественное. Вот как он выясняет основные взгляды «эстетиков»: «Искусство живет, как и мысль, самостоятельной жизнью и в своем развитии подчиняется только собственным целям... Несовершенство искусства вызывается возвращением к жизни и природе и возведением их в идеал. Жизнь и природа, правда, могут иногда приносить пользу искусству, как сырой материал, но прежде, чем оно может ими воспользоваться, они должны быть превращены в художественные символы. Как только искусство отказывается от посредничества фантазии, оно все утрачивает. Как метод реализм приводит к полной неудаче, и всякому художнику следовало бы избегать двух вещей: современности сюжета и современности формы. Для нас, живущих в XIX столетии, каждое столетие может служить сюжетом художественного произведения, за исключением нашего собственного. Единственно прекрасно только то, до чего нам нет дела... Именно потому, что Гекуба для нас ничто, ее страдания составляют такой пригодный сюжет для трагедии. Третье учение заключается в том, что жизнь гораздо более подражает искусству, чем искусство жизни. Это составляет последствие не только подражательного инстинкта, присущего жизни, но и того факта, что сознательная цель жизни заключается в том, чтобы найти себе выражение, и что искусство дает ему прекрасные формы, при помощи которых может осуществиться это стремление».

Заметим тут, что Уайльд вовсе не имеет в виду взаимодействие между художественным произведением и публикой, т. е. своего рода внушение,

которому она подчиняется. Нет, он серьезно утверждает, что живописцы изменили климат Англии, что в Лондоне за последние десять лет так много туманов потому, что импрессионисты изображают туман. «Чрезвычайные перемены, происшедшие за последние десять лет в лондонском климате,— говорит он буквально,— должны быть приписаны этой особенной художественной школе... Кому, как не импрессионистам, обязаны мы чудесным бурым туманом, ползущим по нашим улицам, скрывающим свет газовых рожков и превращающим дома в чудовищные тени». Наконец, Уайльд еще учит: «Эстетическое стоит выше нравственного. Оно принадлежит сфере более одухотворенной. Познать красоту данного предмета — самая возвышенная ступень, до которой мы только можем добраться. Даже восприимчивость к цветам важнее для развития индивида, чем чувство правды и «неправды».

Мы видим, следовательно, что по учению эстетиков художественное произведение самодостаточно, что оно может не удовлетворять нравственного чувства, что даже лучше, если оно безнравственно, что оно должно избегать естественности и правды и даже противоречить им и что искусство стоит выше всякой другой человеческой деятельности. Таким образом, эстетики воплотили требования и парнасцев, и демонистов, и декадентов, и вообще всех представителей эголизма в литературе и искусстве.

Теория эстетиков ввиду ее успехов и распространенности заслуживает более подробной оценки.

Эстетики-бонзы, провозглашающие тезис «искусство для искусства», относятся с пренебрежением к лицам, отрицающим эту теорию, и утверждают, что они низменные натуры, интересующиеся лишь прозой жизни. Эти бонзы ссылаются на таких писателей, как Кант, Лессинг, и других, также утверждавших, что художественное произведение должно быть только прекрасно. Но нам нечего смущаться этих громких имен, прикрывающих в данном случае ложный взгляд, опровергнутый в течение последнего века большим числом философов (я назову лишь Фихте, Гегеля и Фишера). Как он несостоятелен, видно, например, уже из того, что упомянутая теория вовсе не считается с безобразным как с предметом художественного творчества.

Вспомним на минуту, как возникает художественное произведение и искусство вообще. Источник его — подражание природе. Этот взгляд стал общим местом, хотя он несколько поверхностен. Правда, подражание составляет одну из первых и самых общих реакций развитого организма против впечатлений, которым он подвергается от прикосновения с внешним миром. Эта реакция является неизбежным последствием более совершенной деятельности нервной системы. Всякому сложному движению должно предшествовать представление об этом движении, и, наоборот, такого рода представление не может сложиться помимо хотя бы и неполного воспроизведения мышцами соответственного движения. На этом, между прочим, основано так называемое «чтение мыслей». Таким образом, всякий раз, когда существо с достаточно развитой нервной системой воспринимает какое-нибудь наглядное движение, т. е. составляет себе о нем представление, оно испытывает склонность превратить его в сходное движение, следовательно, подражать ему, конечно, в той форме, какая доступна данному организму. Если не каждое представление воплощается в осязательном движении, то это объясняется задерживающими центрами в мозгу, препятствующими любому представлению приводить мышцы в действие. Когда человек утомлен, задерживающие центры действуют плохо, и действительно происходит непроизвольное подражание, например так называемые симметрические движения, состоящие, скажем, в том, что левая рука непроизвольно подражает пишущей правой и т. д. Но, за исключением болезни и утомления, действие за-

III. Эгоизм

держивающих центров нейтрализуется только в том случае, когда раздражение нервной системы достаточно сильно, чтобы его преодолеть. Неприятное или опасное для организма раздражение вызывает отпор или бегство. Если это раздражение приятно или хотя и неожиданно, но не вызывает тревоги, то реакция будет заключаться в том или другом движении без объективной цели, на большой же части — в подражании. Следовательно, у нормального человека с исправно действующими задерживающими центрами этого рода реакция будет наблюдаться только в тех случаях, когда его что-нибудь сильно поразит, раздражит или займет. Таким образом, подражание — а искусство не что иное, как остаток склонности к подражанию — имеет непосредственную органическую цель: освободить нервную систему от раздражения, вызванного в ней тем или другим явлением. Когда раздражение имеет источником не внешнее явление, а внутреннее органическое состояние или отвлеченное представление (тоску, печаль, радость, вызванную успехом), то оно также вызывает движения, но уже не подражательные, а отчасти такие, которые освобождают нервные центры от импульса к движению, как-то: пляска, крик, пение, отчасти такие, которые облегчают мыслительные центры, как-то: связная речь, лирическая или этическая поэзия. Когда человек часто посвящает себя художественной деятельности, то он привыкает к ней, и уже не требуются чрезвычайные сильные впечатления, чтобы ее вызвать.

Таким образом, подражание является не причиной рождения искусства, а одним из его средств; истинная же его причина — впечатление. Художественная деятельность, следовательно, не может иметь цели в самой себе: она приносит художнику непосредственную пользу; удовлетворяет известную потребность организма, состоящую в том, чтобы выразить свои впечатления. Он творил не для того, чтобы творить, а для того, чтобы освободить свою нервную систему от напряженного состояния.

К этой первой, так сказать, субъективной причине художественного творчества присоединяется другая — объективная, именно желание влиять на других. Вследствие общественных инстинктов человек, как и всякое другое существо, живущее в обществе и в нем нуждающееся, имеет стремление передавать другим свои впечатления и сочувствовать их впечатлениям. Это стремление находится в общении со своей породой вызывается симпатией и составляет органическую основу общественного здания. На высших ступенях цивилизации художник творит уже не только для того, чтобы передать другим свои впечатления, но и с побочным намерением приобрести славу. Однако и стремление к славе вызывается общественным инстинктом, потому что слава основана на сочувствии других членов общества. Только когда художник творит, чтобы зарабатывать деньги, он уже руководствуется не общественными, а чисто эгоистическими мотивами.

Но если допустить, что человек посвящает себя искусству не ради него самого, а для того, чтобы удовлетворить органическую потребность или повлиять на других людей, то необходимо применить к его деятельности те же принципы, на основании которых мы оцениваем всякую другую человеческую деятельность, направленную на те же цели, т. е. принципы нравственности и закона.

Когда мы оцениваем то или другое органическое стремление, мы спрашиваем себя, удовлетворяет ли оно законной потребности или же составляет последствие заблуждения, вредит ли его удовлетворение организму или же приносит пользу последнему. Мы различаем здоровые и болезненные инстинкты и требуем подавления болезненных. Когда стремление ищет удовлетворения в деятельности, влияющей на других, то мы спрашиваем себя, совместима

ли она с существованием и процветанием общества или же, наоборот, угрожает ему опасностью. Деятельность, вредящая обществу, составляет нарушение обычая и закона, который является не чем иным, как совокупностью воззрений общества в данное время на то, что ему полезно или вредно.

Следовательно, понятия «здоровый и больной», «нравственный и безнравственный», «общественный и антиобщественный» имеют для искусства такое же значение, как для всякой другой человеческой деятельности, и нельзя привести и подобия разумного основания, в силу которого можно было бы признать художественное творчество подлежащим другой оценке, чем всякое иное проявление индивидуальности.

Настроение, которое художник воплощает в своем произведении, может быть вызвано болезненным заблуждением; оно может быть противоестественно, распутно, жестоко, направлено на безобразное и омерзительное. Не вправе ли мы осудить и, в случае, если это возможно, запретить такое произведение? Действительно, чем можно оправдать его законность? Тем ли, например, что художник был вполне искренен, когда творил, что он воспроизвел только то, что жило в нем самом, и что он поэтому имел субъективное право дать художественное выражение своему существу? Но есть откровенности, которые не могут быть допустимы. Пьяница или буян также откровенны, когда они пьют или разрушают все, что попадает под руку. Мы, однако, не признаем за ними права удовлетворять свои наклонности, мы даже насильственно их подавляем, даже подвергаем этих людей опеке, хотя, быть может, они вредят только себе. Еще решительнее общество восстает против удовлетворения таких стремлений, которые не могут быть удовлетворены помимо насильственного воздействия на других. Уголовная антропология допускает, что убийцы из сладострастия, некоторые поджигатели, многие воры и бродяги подчиняются в своих действиях принудительным импульсам, насилюют женщин, убивают, поджигают, воруют, предаются безделью приблизительно так, как другие садятся обедать, т.е. потому, что они голодны; но тем не менее эта наука требует, именно вследствие такого характера их деяний, чтобы этим выродившимся субъектам было всеми возможными средствами запрещено удовлетворять свои откровенные стремления. Нам и в голову не приходит позволять таким преступникам проявлять свою индивидуальность; равным образом нельзя допустить и выродившимся художникам проявлять свою индивидуальность в безнравственных произведениях. Художник, изображающий, одобряющий, быть может, даже возвеличивающий порок и преступление, отличается не по существу, а только по степени от преступника. Это только вопрос настойчивости принудительного импульса, противодействия суждениям, быть может, храбрости или трусости, и только. Если положительный закон относится снисходительнее к преступнику в помыслах, то только потому, что уголовный закон преследует действие, а не намерение, объективное явление, а не субъективный его источник. История знает так называемые убежища, где преступнику нечего было опасаться преследования. Но современное право отменило эти убежища. Неужели эта роль будет предоставлена искусству? Можно ли потерпеть, чтобы дурные инстинкты, удовлетворению которых препятствует на улице городской, находили приют в так называемом «храме» искусства? Трудно, кажется, защищать подобную антиобщественную привилегию.

Я далеко не разделяю мнения Рескина, что от художественного творчества можно требовать только нравственности. Одной нравственности мало, ибо в таком случае рассуждения о прописных истинах были бы самыми совершенными произведениями. Красота форм сохраняет во всяком искусстве свои права, и она преимущественно придает художественную ценность произведению. Сле-

III. Эголизм

довательно, последнее не должно непременно иметь нравственный характер или, точнее говоря, проповедовать добродетель и богобоязненность. Но между произведением такого рода и произведением, преследующим безнравственные тенденции, дистанция огромных размеров. Произведение, в нравственном отношении безразличное, не будет иметь для всех людей одинаковую притягательную силу или прелесть, но оно никого не раздражит и не оскорбит. Произведение же, преследующее безнравственную тенденцию, вызывает у нормального человека такое же неудовольствие или отвращение, как соответственное безнравственное действие, и форма произведения тут ничего изменить не может. Одна нравственность, правда, не может сделать художественное произведение прекрасным, но красота без нравственности невозможна.

И вот мы добрались до второго аргумента эстетиков, на котором они основывают право художника отрешиться от нравственных начал. От художественного произведения, говорят они, можно требовать, чтобы оно было прекрасно. Красота обуславливается формой. К содержанию, следовательно, можно относиться безразлично. Хотя бы оно было порочно или преступно, оно не может ослабить достоинства формы.

Подобные рассуждения возможны только при полном незнакомстве с психофизиологией эстетического чувства. Красота бывает двоякого рода: чувственная и духовная. Чувственно-прекрасными представляются нам те явления, восприятие которых через чувственные центры доставляет человеку удовольствие, например известный цвет, скажем, красный, созвучие, даже отдельный звук с его пусть и невоспринятыми созвучиями. Исследования Гельмгольца и Блазерны о звуке выявили причину ощущения удовольствия при восприятии известных звуков; Брюкке же разъяснил нам механизм восприятия впечатлений глазом. Дело тут в том, что мы различаем простые численные соотношения в вибрациях материи или эфира. Почему осознание и обоняние доставляют нам удовольствие, мы в точности не знаем, но, кажется, и это явление объясняется более или менее сильными впечатлениями, следовательно, зависит также от количественной причины. Первопричина всех этих ощущений сводится к тому, что известные формы вибраций соответствуют строению нервов, легко ими воспринимаются и не приводят их в беспорядок, между тем как другие нарушают взаимное положение их составных частей, так что им нужно сделать усилие, чтобы снова привести в порядок эти составные части. Первые вибрации вызывают удовольствие, вторые — неудовольствие или даже боль. Когда речь идет о чувственно-прекрасном, соображения нравственности не имеют места, потому что тут существует только восприятие, а представления еще нет.

Над чувственной красотой возвышается духовная, состоящая из представлений, мыслей, суждений и сопутствующей им эмоции. И духовная красота, чтобы производить впечатление прекрасного, должна доставлять чувство удовольствия, а чувство удовольствия, как мы уже выяснили, сопутствует у здорового, вполне развитого и общественного (альтруистичного) человека только таким представлениям, которые содействуют существованию и процветанию как отдельного человека, так и общества. Но то, что содействует их существованию и процветанию, именно и называется нравственным. Отсюда неизбежно вытекает, что художественное произведение, не вызывающее чувства удовольствия, не может быть прекрасным и что оно не может вызывать чувства удовольствия, если оно безнравственно. Таким образом, мы приходим к окончательному выводу, что красота и нравственность по внутреннему своему существу тождественны. Можно сказать, не совершая ошибки, что красота — покоящаяся нравственность, а нравственность — красота в действии.

Этому только, видимо, противоречит факт, что нравиться, т. е. вызывать чувство удовольствия, может и безобразное или дурное. Тут умственный процесс немного сложнее: примешивается запутанная ассоциация идей, но и она приводит к конечному результату, т. е. к возбуждению чувства удовольствия. Уже Аристотель объяснил нам, как трагедия, т. е. зрелище страданий и гибели, может вызывать чувство удовольствия. Изображение несчастья, как наказания за вину, вызывает представление о справедливости, т. е. представление приятное и нравственное; даже несчастье, в котором человек неповинен, вызывает еще сострадание, т. е. болезненное ощущение, полезное в качестве общественного инстинкта, и поэтому не только нравственное, но в конце концов и приятное. Если Вальдес в своей знаменитой картине изобразил открытый гроб с кишашим червями трупом архиепископа в полном облачении, то, на первый взгляд получается, несомненно, зрелище отвратительное. Но намерение художника тотчас же выясняется: он хотел изобразить ничтожество всех земных благ и почестей, бессилие человека перед природой. Это то же настроение, которым вызвана «Пляска смерти» Гольбейна, то же настроение, которое слышится в моцартовском «Реквиеме». К мысли о ничтожестве отдельного человека пред величием и беспредельностью природы примешивается возвышенное чувство, воспринимаемое как деятельность высших мозговых центров с несомненным удовольствием.

Что касается живописи и скульптуры, то точное разграничение содержания и формы, чувственного и нравственного, невозможно. Та или другая картина или группа может изображать самые преступные и безнравственные явления. Но тем не менее отдельные составные части, сочетания цветов, человеческие фигуры могут быть прекрасны и доставлять знатоку наслаждение помимо самого сюжета. Так, например, мраморные и бронзовые произведения неаполитанского порнографического музея отчасти отвратительны, но они сделаны превосходно, и законченность их формы заставляет забыть о скабрзности сюжета. Это не противоречит природе: и в ней существуют вредные или странные явления, воспринимаемые как нечто прекрасное, потому что отдельные их черты или части не вызывают представления о вреде или ужасе. Ядовитые змеи иногда красивы, как и ядовитые растения или хищные звери. Вред, причиняемый ядовитой змеей, зависит не от красоты ее кожи, опасность ядовитого растения — не от растения или окраски его цветка, ужас, вызываемый хищным зверем, — не от изыщества его осязки. Чувственно-прекрасное преобладает в этих случаях над нравственно-безобразным, потому что оно нагляднее и, следовательно, доставляет непосредственное удовольствие. Вид мужества и силы также производит эстетическое впечатление. Но никто не станет наслаждаться зрелищем, как убийца преодолевает сильное сопротивление жертвы и убивает ее. Тут немислимо разграничить проявление силы и цель, на которую она направлена.

В поэзии разграничение формы и содержания также менее возможно, чем в живописи и скульптуре. Слово само по себе своим звуком и формой вряд ли может вызвать впечатление чувственно-прекрасного, даже когда действие его усилено ритмом и рифмой. Действует оно почти только своим содержанием, представлениями, которые оно вызывает. Следовательно, при поэтическом изображении преступления или порока каждое слово вызывает представление о содержании, и впечатление не может быть смешанным, как при виде изображенного кистью омерзительного явления. Картины Джулио Романо, которые Аретино комментировал в своих «Sonett'lussoriosi», могут нравиться любителям маловыразительной кисти этого ученика Рафаэля; но сонеты вызывают лишь чувство отвращения. Кто может находить удовольствие в писаниях маркиза де Сада и других авторов этого рода? Только психопаты с извращенными инстинктами. Изображение порока и преступления находит читателей, но где? Преиму-

III. Эголизм

шественно в тюрьмах преступники читают наряду с чувствительными книгами особенно охотно описания насилий и разврата, а надписи и рисунки, которыми они украшают стены камер, по большей части посвящены их преступлениям. Но нормальный человек гнушается произведений этого рода, и, как бы совершенна ни была их форма, он не может читать их с удовольствием.

Еще в одном случае самое уродливое и порочное может в художественном изображении вызывать впечатление нравственно-прекрасного. В каждом художественном произведении сквозит намерение его автора. Если Рафаэль изображает совершенно опустившихся пьяниц в грязных кабаках парижских предместий, то мы ясно чувствуем его глубокое сострадание к этим несчастным, и цель художника воспринимается нами как нечто нравственно-прекрасное. Равным образом, мы ни на минуту не сомневаемся в нравственных намерениях автора, когда знакомимся с картинами Калло, изображающего ужасы войны, или читаем сцену убийства в «Преступлении и наказании» Достоевского. Тут цели художника прекрасны, и, сочувствуя ему, мы испытываем удовольствие. Но когда автор произведения относится равнодушно к отрицательным явлениям, когда он питает пристрастие к дурному или уродливому, тогда чувство отвращения, вызываемое его произведением, усиливается негодованием на самого автора, и вообще впечатление крайне неприятно. Это не оправдывается только для тех, кто разделяет настроение автора, т. е. вместе с ним прельщается омерзительным, болезненным, дурным, а таких людей мы называем психопатами.

Эстетики утверждают, что художественное творчество составляет высшее проявление человеческого духа и поэтому должно занимать первое место при оценке людей. Но могут ли они именно со своей точки зрения обосновать этот взгляд? Почему надо особенно ценить деятельность человека, с восторгом описывающего нам цвета и запахи разлагающейся падали, или почему нам должен внушать особенное уважение живописец, изображающий похождения публичной женщины? Не потому ли, что они владеют известной техникой? Но в таком случае эстетики должны были бы последовательно ставить акробата выше художника, потому что искусство первого приобретается гораздо труднее, чем рифмоплетство или малевание, составляющие все «искусство» эстетиков. Или, может быть, художник заслуживает особенного уважения по причине удовольствия, которое он нам доставляет? Но те художники, которыми восторгаются, эстетики, не доставляют нормальному человеку удовольствия, а, напротив, вызывают у него отвращение или скуку. Допустим, однако, что они нас возбуждают. В таком случае мы должны спросить себя, какого рода это возбуждение, потому что не всякое возбуждение, даже приятное в данный момент, внушает нам уважение к тому, кто его вызывает. За зеленым сукном, в кабаке или публичном доме низменные натуры находят возбуждение, которое по своей силе далеко превосходит возбуждение, вызываемое произведениями эстетиков. Но даже самый отчаянный забулдыга не относится с уважением к хозяину подобного рода заведения.

Дело в том, что, отводя первое место искусству, эстетики совершенно опровергают собственное учение. Та или другая деятельность оценивается смотря по пользе, которую она приносит обществу. Чем выше цивилизация, тем вернее и глубже понимание этого вопроса. На низкой ступени цивилизации воину с полным основанием предоставляется первая роль, потому что обществу надо прежде всего существовать и отражать врагов. Но по мере того как распространяется гуманность и отношения между народами утрачивают свой хищный характер, воин начинает занимать более скромное положение. Затем, когда общество начинает сознавать важное значение сил природы, оно начинает особенно дорожить научными исследованиями и относиться с особенным почтением

к ученым и мыслителям. Даже в государствах, придающих и в настоящее время большое значение военному элементу (и при нынешнем положении Европы, когда многие народы настроены так воинственно, этот атавизм, к прискорбию, имеет основание), ученый, профессор, академик — все эти деятели входят в состав правительственного аппарата, и на их долю выпадает больше почестей и наград, чем на долю поэта и художника. Последними восторгаются молодежь и женщины, т. е. те элементы, в которых бессознательное преобладает над сознательным, ибо художник и поэт обращаются к чувствам, а они легче возбуждаются в женщине и подростке, чем в мужчине зрелого возраста. К тому же достоинства поэта и художника более доступны толпе, чем достоинства ученого, за работами которого в состоянии следить лишь передовые умы его времени и значение которого даже в наши дни популяризации науки газетами компетентно оценивается только немногими посвященными. На быструю славу художника ученый может рассчитывать лишь в исключительных случаях. Но общество и государство стараются его вознаградить за это должностными отличиями.

Правда, большие поэты и художники также удостоиваются иногда официальных почестей, и в таком случае они вознаграждаются щедрее ученых, потому что наряду с официальными почестями пользуются еще широкой популярностью, по большей части недоступной ученым. И почему художник иногда ставится хорошими людьми и серьезными умами наряду с человеком науки или даже выше его? Потому ли, что он предпочитает прекрасное истине, чувство — рассудочной деятельности? Нет. Потому что он видит и в искусстве источник познания.

Искусство действительно приближает нас к истине. Во-первых, душевное волнение, побуждающее к творчеству, является уже средством познания, как это хорошо понимали многие психологи, к сожалению, не останавливавшиеся на этом важном факте. Оно побуждает высшие центры относиться внимательно к причинам, вызывающим его, а вместе с тем неизбежно приводит к более точному наблюдению и пониманию целого ряда явлений, находящихся с ним в связи. Во-вторых, художественное творчество позволяет уяснить законы, находящие свое выражение в том или другом явлении, ибо художник, творя, выделяет существенное из случайного, отбрасывает последнее, отвлекающее в действительности внимание менее одаренного наблюдателя и вводящее его в заблуждение, и невольно подчеркивает существенное, потому что оно преимущественно или исключительно занимает его внимание и поэтому воспринимается и передается им особенно ясно. Как сам художник улавливает или предчувствует внутреннюю причину и связь явлений, так он открывает их в своем произведении читателю. Сам глубоко сознавая естественный закон, художник сильно способствует его пониманию другими людьми. Наконец, искусство является единственным, хотя слабым и сомнительным, лучом света, проникающим во мрак будущего и, следовательно, раскрывает нам, хотя и в фантастической форме, очертания и направление дальнейшего нашего органического развития. Это вовсе не мистицизм, а весьма понятный мыслительный процесс. Мы уже указывали, что всякому приспособлению, т. е. изменению формы и деятельности органов, предшествует представление об этом изменении. Организм должен сознавать, что оно необходимо, и желать его, затем составить себе о нем представление и, наконец, сделать усилие, чтобы его осуществить. То, что происходит в отдельном человеке, происходит и в обществе. То или другое состояние его стесняет, становится неприятным, вызывает у него страдания, и вот возникает стремление устранить его. Общество составляет себе представление о способе и объеме необходимой перемены. По прежней мистической терминологии это называлось идеалом.

III. Эготизм

Идеал — не что иное, как представление о будущем органическом развитии, направленном на лучшее приспособление. Более развитые индивиды сознают его раньше и яснее, чем большинство людей, а художник старается воплотить его неуверенной рукой в своем произведении задолго до того, как общество его осуществит. Таким образом, искусство дает нам тончайшую, высшую, почти чудодейственную познавательную способность: оно раскрывает нам будущее. Хотя не так определенно, понятно, не так точно, как наука, оно тем не менее служит выражением тайного естественного закона бытия и развития. Наука уясняет нам настоящее, точное, а искусство предсказывает неясным лепетом грядущее, возможное. Науке природа раскрывает устойчивые формы, искусству же она позволяет бросить, содрогаясь, мимолетный взгляд в глубину, где бесформенное силится появиться на свет Божий. Душевное волнение, вызывающее пророческое творчество,— это стремление сильного и жизненного организма создать себе новую жизнь.

Пророческое художественное творчество, несомненно, составляет высшую ступень умственной деятельности человека. Но это не творчество эстетиков; это самый нравственный род искусства, потому что он самый идеальный, т. е. соответствующий прогрессу общества, даже совпадающий с ним. Следовательно, как ни рассматривать вопрос, мы приходим к выводу о ложности мнения, будто бы искусство не имеет ничего общего с нравственностью. Что же касается последнего тезиса эстетиков, что искусство должно избегать правды и естественности, то это общее место, преувеличенное до абсурда и вывороченное наизнанку. Искусству нечего, незачем запрещать полную объективную правду и естественность, потому что они невозможны. Художник воплощает в своем произведении представления, а представление никогда не бывает точной копией явлений внешнего мира. Напротив, всякое явление претерпевает два существенных изменения прежде, чем может стать представлением. Чувствительные нервы и познавательные центры видоизменяют согласно своей природе свойства внешних раздражений, дают им особенную окраску, как разные духовые инструменты дают совершенно различные звуки в руках одного и того же человека. Познавательные же центры изменяют фактическое соотношение явлений, пренебрегая одними или подчеркивая другие, хотя они в жизни и имеют равное значение. Сознание не воспринимает бесчисленные ощущения, непрерывно возбуждаемые в мозгу; оно воспринимает только те, к которым оно относится внимательно. Благодаря только вниманию оно выделяет отдельные явления и придает им значение, которого они в вечно однообразном движении Вселенной не имеют.

Но если художественное творчество никогда не воспроизводит реальную жизнь с соблюдением верного соотношения между явлениями, то оно, с другой стороны, работает над материалом, предоставленным реальной жизнью. Способ, каким фантазия художника перерабатывает этот материал, раскрывает другой факт, столь же правдивый и естественный, как все, что мы привыкли называть реальным, именно образ мыслей и душевное настроение художника. Ибо что такое фантазия? Один из видов ассоциации идей, подчиняющийся общим законам психологии. При научной работе ассоциация идей строго контролируется вниманием; при художественном творчестве этот контроль не так строг, хотя и тут действуют задерживающие центры, и воля не допускает соединения взаимно исключających друг друга представлений. Душевное настроение художника подавляет безразличные или противоречивые представления. Даже такие фантастические картины, как крылатый конь или женщина с львиными лапами, содержат реальное чувство, потому что первая служит выражением порыва, вызываемого легко и свободно летающей птицей, вторая — ужаса перед силой половой страсти, подавляющей рассудок и терзающей тело. Можно,

следовательно, сказать, что всякое художественное произведение содержит в себе реальную правду, так как оно отражает если не внешний мир, то душевную жизнь самого художника.

Итак, ни один из софизмов эстетиков не выдерживает критики. Художественное произведение служит не самому себе; оно имеет индивидуальную и общественную задачу, подчинено нравственному закону и заслуживает одобрения только тогда, когда оно нравственно, прекрасно и идеально; оно не может не быть естественным и правдивым, так как по меньшей мере служит отражением данной личности, входящей в состав окружающей нас действительности. Вся система эстетиков составляет не что иное, как своего рода попытку объяснить и оправдать навязчивые импульсы придуманными задним числом аргументами. Психопаты, избирающие вследствие органической извращенности предметом своих произведений уродливое и отвратительное, порок и преступление, естественно, придумывают теорию, что искусство не имеет ничего общего с нравственностью, правдой и красотой. Чрезмерное значение, придаваемое художественной деятельности независимо от результатов, ею достигаемых, конечно, приходится очень кстати бесчисленному множеству подражателей, посвящающих себя искусству не по внутренним побуждениям, а вследствие нахального желания пользоваться почетом, окружающим истинных художников, и тех подражателей, которым нечего сказать и которые с легко приобретаемой поверхностной рутинной подделываются под взгляды и чувства своих учителей. Этот сброд, требующий первого места в умственной иерархии и освобождения от гнета нравственного закона, в действительности стоит ниже, чем люди, очищающие выгребные ямы. Господа эти не приносят никакой пользы обществу и вредят истинному искусству своими произведениями, в огромном количестве навязываемыми толпе и скрывающимися от ее взора столь редкие истинно художественные произведения. Они неспособны к деятельности, требующей вдумчивого, систематического труда; они хотят приобрести известность, какой им не достигнуть, если бы они кололи щепень на улице или были бы портными. Недостаточное развитие вкуса и понимания у толпы, некомпетентность большинства критиков по профессии позволяют этим нахам втереться в среду художников и присосаться к ней. Покупатель легко отличает хороший сапог от дурного, и сапожный подмастерье, не умеющий хорошо прибить подошву, не находит себе работы. Но что книга или картина лишены всякой оригинальности или достоинств, не так легко распознаются иногда даже критиками, и поэтому разные сочинители могут спокойно заниматься воровством. Эти маляры и писаки, разгуливающие в беретах и камзолах, конечно, превозносят учение эстетиков, выдают себя за соль земли и делают вид, что питают глубочайшее презрение к обыкновенным смертным. Но они антиобщественные существа. Не понимая ни задач, ни интересов общества, лишенные способности уяснить серьезную мысль, плодотворную деятельность, они мечтают только об удовлетворении своих дурных инстинктов и как своим бесплодным существованием, так и путаницей, которую они, злоупотребляя словом, вносят в общество, только вредят ему. Декаденты и эстетики собрали всех этих людей, всю эту грязную накипь цивилизации под своими знаменами и выступают их вождями.

Генрик Ибсен

В течение последних двух столетий цивилизованный мир более или менее единодушно отводил тому или другому современнику роль вождя в умственной жизни и поклонялся ему как первому и величайшему из современных писателей. В прошлом столетии этим вождем всех культурных народов был Вольтер,

III. Эголизм

в первой трети текущего — Гёте. После его смерти престол оставался вакантным около двадцати лет, а затем на него вступил при восторженных криках романских и славянских народов и при слабом протесте германских Виктор Гюго, занимавший его до конца своих дней.

Теперь вот уже несколько лет, как во всех странах раздаются голоса, требующие, чтобы эта почетная роль была предоставлена Генрику Ибсену. Норвежского драматурга хотят на старости лет признать мировым поэтом истекающего столетия. Правда, только часть толпы и ее адвокатов в критике рукоплещет ему. Но уже ввиду обстоятельства, что вообще могла возникнуть мысль о предоставлении ему такой почетной роли, мы должны подробно проанализировать его права на нее.

Никто не станет отрицать, что Ибсен — вдохновенный и сильный поэт. Он чрезвычайно восприимчив и обладает даром давать своим чувствам очень наглядное и удачное выражение. Его способность придумывать положения, наиболее пригодные для выяснения внутренней сущности того или другого характера, воплощать отвлеченные мысли в действиях естественно делает из него драматического писателя. Подобно Рихарду Вагнеру, он умеет соединять те или другие события в живые фрески, обладающие прелестью значительных картин, но с той разницей, что Ибсен пользуется для этого не чуждыми костюмами и обстановкой, архитектурными украшениями, декоративными эффектами, богами и чудовищами, а глубоким изображением душевных настроений и условий, окружающих человека. Сказочного элемента и у Ибсена много, но он не занимает фантазии зрителя одними грандиозными зрелищами; он заставляет его переживать своими картинами то или другое настроение, возвращается в том или другом круге идей.

Его стремление воплотить занимающую его мысль в одном наглядном образе внушает ему манеру его пьес, правда не им изобретенную, но доведенную им до значительного совершенства. Его пьесы представляют собой как бы окончательный вывод из целой цепи явлений. Он как бы внезапный взрыв горячего материала, накопившегося в течение многих лет, может быть, в течение целой жизни и даже нескольких поколений и своим внезапным заревом освещающего долгий период времени и значительное пространство. Действие пьес Ибсена охватывает один день, много — двое суток, и в этот короткий промежуток времени автор умеет показать воздействие мирового развития и общественных учреждений на данных лиц с такой наглядностью, что судьба последних нам становится ясной с момента ее зарождения. В пьесах «Нора», «Привидения», «Росмерсхольм», «Столпы общества», «Гедда Габлер» действие разыгрывается в течение двух суток, а в пьесах «Враг народа», «Дикая утка», «Женщина с моря» — в течение приблизительно тридцати шести часов. Это возвращение к знаменитым единствам Аристотеля, которое Ибсен соблюдает так строго, что даже французские классики эпохи Людовика XIV сравнительно с ним отщепенцы. Технику Ибсена можно назвать техникой устроителя фейерверков, так как она состоит в том, что предварительно сооружаются подмостки, к которым в надлежащих местах тщательно прикреплены солнца, римские свечи, бураки, светящиеся шары и огненные снопы; когда все готово, занавес поднимается, и художественно оформленный фейерверк без перерыва, удар за ударом, с громом и молнией оглушает и ослепляет зрителя. Эта техника, несомненно, производит сильное впечатление, но она вряд ли правдива. В жизни события почти никогда не объединяются в такой блестящей и сжатой катастрофе. Тут все подготавливается медленно, развивается еле заметно, и результаты долголетних человеческих действий не разыгрываются в течение нескольких часов. Жизнь редко напоминает эпигramму. Она не заботится о соблюдении единства, потому

что у нее всегда одновременно на верстаке бесконечно много работ. С точки зрения технической нельзя, конечно, не изумляться искусству, с каким Ибсен ведет действие. Иногда это искусство очень значительно, иногда — менее, но всегда техника его производит впечатление. Но тот, кто ценит в поэтическом произведении главным образом правдивость, т. е. неизменные естественные законы, вынесет из драм Ибсена весьма часто впечатление чего-то невероятного, искусственного, тщательно продуманного.

Гораздо выше этой виртуозности Ибсена стоит его искусство очерчивать немногими резкими штрихами данное положение, душевное настроение или тайный изгиб души. Лаконичные слова, которыми он довольствуется, словно напоминают окошечки, через которые открывается перспектива в бесконечную даль. В репертуаре всех времен и народов вы мало найдете таких простых и в то же время таких неотразимых сцен, как, например, те сцены у Ибсена, где Нора играет со своими детьми, доктор Ранк рассказывает о том, что ему остается жить уже немного, г-жа Алвинг с ужасом узнает в единственном сыне распутного мужа, ключница Гельзет видит; как Росмер и Ребекка умирают вместе, и т. д.

Равным образом следует признать, что Ибсен создал несколько таких правдивых и современных образов, какие вряд ли создавал кто-нибудь после Шекспира. Гина («Дикая утка») — одно из самых глубоких творений всемирной литературы, почти такое же глубокое, как Санчо Пансо, внушивший ее поэту. Ибсен решился изобразить нам Санчо Пансо в юбке, и надо сказать, что он очень приблизился к недостижаемому Сервантесу. Если Гина производит не вполне такое сильное впечатление, то это объясняется тем, что у Ибсена нет настоящего Дон Кихота, потому что его Дон Кихот, Ялмар, — не истинный, убежденный идеалист, а жалкий, сам себя обманывающий актер. Но все же со времени великого испанского учителя ни одному поэту не удалось воплотить в таком живом образе неизменный веселый здравый смысл, житейскую ловкость без всякой оглядки на вечные стремления человеческой души и добросовестное исполнение всех ближайших, легко доступных пониманию обязанностей без предчувствия высших требований нравственности. Ялмар также образцовое творение; рисуя его, Ибсен ни разу не поддался сильному искушению преувеличить его характерные черты. Маленькая Хедвиг («Дикая утка»), тетушка Юлиана Тесман («Росмерсхольм»), может быть, и детски эгоистичный чахоточный Линг-странд («Женщина с моря») не уступают этим типам. Но надо заметить, что, за исключением Гины, Ялмара и Хедвиг, жизненные и художественно исполненные личности не играют в драмах Ибсена главной роли. Центральные же фигуры — вовсе не люди из плоти и крови, а схемы, какие может создать только болезненно возбужденный мозг. Они не что иное, как попытки воплотить те или другие тезисы. Это признают даже ярые сторонники Ибсена, например профессор Огюст Эрхард. Правда, Ибсен силится придать своим говорящим куклам некоторую жизненность. Он пристегивает им разные маленькие особенности, но постоянно повторяемое Тесманом слабоумное «как», это «черт побери» Норы и постоянное уплетание ею пирожного, эта «большая трубка из морской пенки» и вечное шампанское Алвинга не могут ввести внимательного зрителя в заблуждение относительно того, что перед ним говорят и действуют автоматы.

Я старался отдать должное большому поэтическому дарованию Ибсена, и мне не раз еще придется указывать на него. Но можно ли сказать, что именно это дарование одно и преимущественно снискало норвежскому драматургу поклонников во всех странах? Дорожит ли его многочисленная свита простыми, но глубокими сценами и жизненными фигурами его драм? Нет, она хвалит в нем нечто совершенно другое; она открывает в его пьесах общечеловеческие образы,

III. Эгоизм

поражающие своей правдивостью, самое удачное поэтическое применение научных методов, ясность и определенность мысли, страстное стремление к свободе и передовое направление, граничащее с предвидением будущего. Мы по очереди остановимся на каждом из этих пунктов, чтобы убедиться, можно ли их обосновать произведениями самого Ибсена, или же они составляют произвольные и не доказанные фразы болтунов-критиков? Прежде всего у Ибсена хвалят его «реализм». В этом отношении он, говорят, образцовый писатель. Но на самом деле со времен автора Монте-Кристо ни один писатель не испещрял свои произведения такими неправдоподобными вещами, как Ибсен... Мыслимо ли, чтобы столяр Энгстран («Привидения»), собираясь открыть кабак для матросов с женской прислужкой, пригласил свою дочь принять на себя в этом «заведении» роль одалиски? Я тут, понятно, имею в виду не какие-нибудь сомнения Энгстрана с точки зрения нравственности. Но и такой испорченный субъект знает, что одной девушки для подобного заведения мало, и так как ему придется нанять еще других, то он, конечно, не обратится сперва к своей дочери, воспитанной в богатом доме и хорошо понимающей, что ей нет надобности сразу сделаться проституткой низшего разряда, если уж она хочет вести распутный образ жизни. Мыслимо ли далее, чтобы пастор Мандерс («Привидения»), образованный, окончивший курс в университете человек, советовал г-же Алвинг в нынешней Норвегии, в стране с целой сетью страховых обществ, банков, железных дорог и т. д., не страховать свой приют по религиозным соображениям? («Люди могут подумать,— говорит он,— что ни вы, ни я не питаем достаточного доверия к Провидению».) Хотел ли Ибсен действительно кого-нибудь уверить, что в Норвегии есть лица, высказывающиеся против страхования по религиозным соображениям? Алвинг рассказывает своей матери («Привидения»), будто бы парижский врач, обследовавший его, сказал, что у него «род размягчения мозга». Ни один врач в мире не скажет больному прямо, что у него размягчение мозга. Он может это сказать близким, но не самому больному по той простой причине, что, если диагноз верен, больной не мог бы его понять, да и не мог бы один прийти к нему. Но в данном случае и термин этот немыслим, потому что у Алвинга вовсе не размягчение мозга, а склероз.

В «Столпах общества» консул Берник требует, чтобы американское судно «Газель» было исправлено за два дня, хотя дно у него совсем сгнило. Его главный рабочий Аулер заявляет, что это невозможно. Но консул грозит ему расчетом, и рабочий покоряется. Берник знает, что весь экипаж, состоящий из восемнадцати человек, погибнет. Почему же он решается на такое злодеяние? Вот как он объясняет свой поступок: «Я имею полное основание торопиться. Читали ли вы утренние газеты?.. Ну, так вы знаете, что американцы опять бунтуют. Этот безбожный народ ставит весь город вверх дном; не проходит ночи, чтобы в трактирах и на улицах не произошло драки, не говоря уже о других беспорядках... И кто несет ответственность за них? За все должен отвечать я. Эти газетные писакы ругают меня между строк... И я, должностной служащий служит примером согражданам, выслушиваю все это. Нет, этого нельзя терпеть... Особенно теперь, когда я так сильно нуждаюсь в уважении и симпатиях моих сограждан. Я берусь за большое предприятие, как вы, вероятно, слышали, и если злонамеренным людям удастся поколебать доверие ко мне, то я, возможно, буду поставлен в большое затруднение. Поэтому я во что бы то ни стало должен зажать рот этим газетным борзописцам, и вот почему судно должно отплыть послезавтра». Это столь недостаточное и даже наивное оправдание хладнокровно задуманного страшного преступления, что даже проф. Эрхард, этот безусловный поклонник Ибсена, не решается защищать любимого автора и робко замечает: «Нельзя не признать, что автор

не вполне убеждает, почему забота о репутации заставляет консула требовать немедленного отплытия судна».

В комедии «Враг народа» говорится о купальном заведении, или о минеральных водах, или о чем-то в этом роде... Врач этого курорта доктор Стокман открыл, что целебный источник содержит тифозный яд, и требует, чтобы воду брали в другом месте, где она еще не заражена человеческими отбросами. Он настойчиво доказывает, что в противном случае среди посетителей курорта может распространиться смертельная болезнь. Но вот что отвечает городской голова: «Установленная система водоснабжения — очевидный факт и не может быть сразу изменена. Но, вероятно, дирекция в свое время не откажется взвесить вопрос, насколько при умеренных материальных жертвах могут быть приняты некоторые улучшения». Речь идет о местечке, будущее которого, как настойчиво подчеркивает сам Ибсен, зависит от процветания недавно открытого курорта; местечко находится в Норвегии, т. е. в маленькой стране, где все жители друг друга знают и каждый случай серьезной болезни или смерти обращает на себя внимание. Можно ли думать, что городской голова такого местечка допустит, чтобы многие из посетителей курорта заболели тифом, если он не предпримет необходимых мер предосторожности? Не будучи особенно высокого мнения об административных способностях городских голов, я тем не менее решительно отвергаю, чтобы такой идиот, какого изображает Ибсен, мог стоять где-либо в Европе во главе городского управления.

В «Гедде Габлер» Тесман добывается кафедры в университете после того, как он написал книгу «О брабантской кустарной промышленности в средние века». Но у него есть опасный конкурент в лице Эйлерта Левборга, написавшего книгу, в которой трактуется вопрос «О главных течениях в мировой культуре». Уже эта книга вызвала «огромную сенсацию», но продолжение ее оказывается еще замечательнее. Второй том «трактует будущее. Но, Боже мой, мы о будущем ведь ничего не знаем! Конечно. Тем не менее о нем можем кое-что сказать... Книга распадается на две части. В первой говорится о культурных силах будущего. А вторая исследует вопрос о развитии культуры в будущем». В пьесе еще особо подчеркивается, что это вовсе не научное исследование, а лишь пророчество: «Разве нельзя воспроизвести написанное? Нет... Ты знаешь, без вдохновения тут ничего не поделаешь»... Думать, что в нашем столетии диссертации, написанные на темы, вроде указанных Ибсеном, могут служить достаточным научным цензом для избрания в профессора, может только очень наивный человек: с таким цензом нельзя попасть не только в профессора, но даже и в приват-доценты. Это засвидетельствует всякий, кто имеет хотя бы отдаленное понятие об университетской жизни.

Но все эти несообразности ничто в сравнении со сценой из «Росмерсхольма», где Ребекка признается bravому Росмеру, что она воспылала к нему чувственной страстью:

Росмер. Что же нашло на тебя? Говори яснее.

Ребекка. Нашло на меня... это дикое, непреодолимое желание. О Росмер!

Росмер. Желание? Какое желание? Что ты желала?

Ребекка. Тебя.

Росмер (хочет вскочить). Что это значит. (Вот дурак!)

Ребекка (удерживая его). Сиди, дорогой. Я тебе все скажу.

Росмер. Ты хочешь сказать... что ты меня любила... так?

Ребекка. Я думала, что это называется любовью... тогда. Я верила, что это любовь. Но это не была любовь. Это было то, что я тебе сказала: дикое, непреодолимое желание... Оно нашло на меня, как буря в море. Оно походило на одну из тех бурь, какие бывают иногда там, на севере, поздней осенью... Она охватит человека и несет его, куда хочет. О сопротивлении и думать нельзя.

Росмер, предмет этого «пламенного желания», — бывший пастор, и ему стукнуло 43 года. Это, конечно, немного комично, но возможно, потому что

III. Эготизм

эротоманы влюбляются даже в сапоги, как рассказывает Крафт-Эбинг, и во всякие вообще предметы, вроде белых передников, ночных чепцов и т. п. Но совершенно невероятным представляется нам образ действий, которого придерживается эта нимфоманка, чтобы удовлетворить свое «дикое, непреодолимое желание». Она подружилась с болезненной женой Росмера, в течение восемнадцати месяцев постоянно твердила, что ее муж несчастлив, потому что не имеет детей, что он любит ее, нимфоманку, но скрывает свою страсть, пока жена его еще жива, и этими укорами, этим ядом, по каплям вливаемым в душу, довела ее до самоубийства. Значит, Ребекка добивалась удовлетворения своего «дикого, непреодолимого желания» в течение полутора лет. Представим себе, что человек, приведенный в бешенство от голода, чтобы насытиться, придумал бы такой план: побудил бы кого-нибудь завешать ему участок земли, затем посеял бы на нем пшеницу, отвез бы ее, когда она созрела, на мельницу, затем испек бы прекрасный хлеб, чтобы его, наконец, с наслаждением съесть. Пусть сам читатель судит, так ли удовлетворяют голодные люди или нимфоманки свое желание, которое «находит на них, как буря в море».

Вот представление, которое составил себе «реалист» Ибсен о реальной жизни. Некоторые из его ребяческих и наивных выдумок имеют чисто внешний характер, и доброжелательный друг с жизненным опытом и здравым смыслом мог бы нехитрыми советами предостеречь Ибсена от этих комичных несообразностей. Но другие касаются существа его произведений и превращают их в нелепые фантазии. В «Столпах общества» Берник, человек, спокойно подготовляющий убийство экипажа целого судна, чтобы оберечь свою репутацию, вдруг без всякого принуждения, вследствие простого усовещевания, признается согражданам, что он мошенник и преступник. В «Норе» женщина, только что нежно забавлявшаяся со своими детьми, внезапно уходит навсегда из дома, ни на минуту не подумав об этих детях. В «Росмерсхольме» нимфоманка Ребекка становится в постоянном общении с предметом своей страсти целомудренной и добродетельной и т. п. Многие из главных действующих лиц Ибсена претерпевают эти невозможные и непонятные метаморфозы, так что они имеют вид фигур, склеенных по ошибке мастера из двух неподходящих частей.

Таков реализм Ибсена. Что же касается его научности, то она напоминает цивилизацию негров африканской республики Либерии. Конституция и вообще законодательство этого государства составлены по североамериканскому образцу и на вид очень прогрессивны. Но человек, живущий в Либерии, скоро убеждается, что чернокожие республиканцы — дикий народ, не имеющий никакого понятия о существующих у него на бумаге государственных учреждениях, законах и т. п. Ибсен как будто усвоил последние выводы естествознания. У него постоянно мелькает Дарвин. Он, очевидно, почитывал ученые исследования о наследственности и кое-что слышал о разных медицинских вопросах. Но скудные и непонятные лозунги, оставшиеся в его памяти, играют у него ту же роль, какую играют для негров африканской республики бумажные воротнички и цилиндры: компетентный человек не может удержаться от смеха, когда Ибсен выгужает свои естественно-исторические или медицинские знания.

Его вечный конек — наследственность. Все особенности его действующих лиц, всякая характерная черта, всякая болезнь объясняются наследственностью. В «Норе» доктор Ранку «платится болезнью мозга за веселые дни, проведенные его отцом, когда тот был офицером». Хельмер объясняет Норе, что «все люди, испорченные уже в молодости, имели лживых матерей... Чаше всего виновата мать, но, конечно, иногда и отец». В «Привидениях» Освальд узнает от того парижского врача, который ему сообщил о его страшной болезни, что он унаследовал размягчение мозга от отца. Регина, незаконнорожденная дочь

умершего Алвинга, во всем походит на мать. В «Росмерсхольме» нимфомания Ребекки объясняется тем, что она незаконнорожденная дочь лапландки двусмысленного поведения. В «Женщине с моря» ее падчерица Хильда говорит: «Меня нисколько не удивит, если в один прекрасный день вы сойдете с ума... Ваша мать ведь также сошла с ума. Я знала, что она умерла сумасшедшей». В «Дикой утке» почти каждое действующее лицо имеет какой-нибудь наследственный недостаток. Грегерс Верле, человек злой и глупый, выдающий свою страсть к сплетням за любовь к истине, унаследовал эту извращенность от матери. Маленькая Хедвиг лишается зрения, как и ее отец, старик Верле. Уже в прежних философских драмах Ибсена постоянно слышится этот мотив. Бранд унаследовал свое упорство, Ринт — подвижную, необузданную фантазию от матери и т. д.

Очевидно, Ибсен прочел основное сочинение Люкá о наследственности и без всякого критического разбора черпал из этой книги. Правда, Люкá верит в наследственную передачу даже таких сложных и специализированных понятий и чувств, как, например, нерасположение к врачам, и нисколько не сомневается в наследственном болезненном уклонении от нормы, например потере зрения в известном возрасте. Несмотря на все свои заслуги, Люкá, однако, смутно различал, что организм наследует от родителей и что он усваивает вследствие воспитания и примера старших, вследствие однородных условий, окружающих человека и его родителей. Ибсен слепо верит в одну книгу, строго держится своего ученого. Если бы он лучше ознакомился с вопросом о наследственности, прочел бы Вейсмана и, в особенности, Гальтона, то ему было бы известно, что нет явления более темного и на вид более капризного, чем этот вопрос. Индивид — продукт действия на него трех разных факторов: отца, матери и их предков. Отец и мать известны, но предки — неизвестная величина. Индивид может многое наследовать от своих предков. Влияние рода по большей части до такой степени преобладает над влиянием родителей, что дети, вполне похожие на мать или отца, особенно сложными проявлениями индивидуальности, характером, способностями и наклонностями, составляют величайшее исключение. Впрочем, Ибсен вовсе и не заботится о строго научном характере своего взгляда на наследственность. Как мы ниже увидим, взгляд его на этот вопрос коренится в его мистицизме, а книга Люка была для него только счастливой находкой, которой он с радостью воспользовался, чтобы прикрыть наукой свои мистические навязчивые представления.

Весьма потешны встречающиеся почти в каждой его пьесе экскурсы в область медицины. В «Столпах общества» ректор Рорланд хвалит дам своего круга за то, что они приняли на себя роль «сестер милосердия и щипали корпию». Щипать корпию в наше время антисептиков! Попробовал бы Ибсен как-нибудь явиться с корпией в клинику. Он удивился бы приему, который был бы оказан ему с его приношением. В пьесе «Враг народа» доктор Стокман утверждает, что «миллион бактерий приносит чрезвычайный вред при купаньи». Бактерии, о которых, как видно из пьесы, может в данном случае идти речь,— это эбертовские тифозные бациллы. Никто не станет отрицать, что действительно можно заразиться некоторыми болезнями при купанье в болотной воде, например, подхватить бери-бери. Но доктору Стокману и Ибсену было бы трудно привести хотя бы один случай заражения тифом от купанья в воде, содержащей бациллы. В «Норе» «жизнь Хельмера зависела от заграничного путешествия». Это возможно по отношению к европейцам, живущим под тропиками, или к людям, поселившимся в местностях с болотной лихорадкой; но в Норвегии нет острой болезни, при которой «жизнь зависит от заграничной поездки». В той же пьесе доктор Ранк говорит: «На днях я подвел баланс внутреннему своему состоянию. Я — банкрот. Не пройдет и четырех недель, как я, может быть, буду брошен на съедение

III. Эгоизм

червям... Еще одно исследование — и я узнаю, когда начнется разложение». Доктор Ранк страдает, по собственным его словам, болезнью спинного мозга. Ибсен, очевидно, имеет в виду туберкулез спинного мозга. Но это болезнь не имеет никаких признаков, по которым можно было предсказать с уверенностью близкую смерть, нет и внутреннего исследования, которое произвел бы врач над собой, чтобы выяснить, «когда начнется разложение»; нет, наконец, такой формы туберкулеза спинного мозга, при которой больной мог бы за месяц до своей смерти (вызванной именно этой болезнью) пойти на бал, пить много шампанского и трогательно проститься с друзьями. Столь же наивна картина болезни Освальда Алвинга в «Привидениях». По всем признакам, указанным в пьесе, Освальд мог унаследовать от отца только две болезни: наследственный сифилис или параличное помешательство. О первой болезни не может быть и речи, потому что Освальд производит впечатление сильного и здорового человека. Что же касается параличного помешательства, то некоторые второстепенные признаки действительно тут налицо, например чувственная возбужденность Освальда; но наряду с ними мы встречаемся с гораздо более существенными, которые, безусловно, исключают возможность этой болезни. У Освальда нет и следа всегда сопутствующей этой болезни вначале мании величия: он печален и робок, между тем как лица, страдающие этой болезнью, чувствуют себя в начале ее развития чрезвычайно счастливыми и видят все в розовом свете. Освальд страшится наступления помешательства и предчувствует его, чего я сам никогда не наблюдал у лиц, одержимых этой болезнью и на что не указывал ни один из клиницистов. Наконец, сумасшествие наступает у Освальда с внезапностью и полнотой, какие наблюдаются лишь при острых формах; между тем описание Освальда в последнем действии, его неподвижность, «глухой, беззвучный» голос и постоянное бессмысленное бормотанье слова «солнце-солнце» несколько не соответствуют клинической картине острого помешательства.

От поэта, конечно, паталогических знаний требовать нечего. Но когда он претендует на изображение действительности, то должен быть честен; он не должен морочить людей научными наблюдениями и точностью только потому, что они в моде. Чем невежественнее поэт в патологии, тем вернее его картины болезни представляют свидетельство его правдивости. Так как профан не может их черпать из клинического опыта и чтения, то он должен, чтобы дать верное представление о болезни, видеть ее собственными глазами. И Шекспир не был врачом. Да и что знали в его время врачи! А между тем мы и сегодня еще находим в его творениях ясные признаки той или другой болезни: старческого слабоумия у Лира; слабость воли, вызванной нервным истощением, у Гамлета; острое помешательство с эротической окраской у Офелии; меланхолию с галлюцинациями зрения у леди Макбет. Это объясняется тем, что Шекспир вносил в свои произведения только то, что сам видел. Ибсен же выдумывает своих больных, и нечего доказывать, что такой метод в руках неспециалиста приводит только к смешному. Его фантазии представляется какая-нибудь трогательная или потрясающая картина, например, человека, наверное знающего, что он скоро умрет, и настолько владеющего собой, что он усваивает философию стоика или юноши, умоляющего свою мать убить его в тот момент, когда у него обнаружатся признаки с ужасом ожидаемого сумасшествия. Факт этот маловероятен; он, может быть, никогда не случался; во всяком случае Ибсен его лично не наблюдал. Но это благодарная и эффектная сцена, и вот Ибсен сочиняет новые неизвестные болезни Ранка или Освальда Алвинга, чтобы эффектные сцены стали возможны. Таков прием поэта, прославляемого поклонниками за реализм и точное настроение.

А что сказать о ясности его ума, стремлении к свободе, передовых взглядах? Человек, внимательно читавший Ибсена и непредубежденный, не поверит своим

ушам, что эти громкие слова относятся к этому писателю. О ясности его ума мы сейчас поговорим обстоятельно. Что касается его стремления к свободе, то при ближайшем анализе оно оказывается анархизмом, его передовые взгляды проявляются главным образом в том, что в его пьесах строят железные дороги, болтают о бациллах, учреждают банки, проводят выборы, ведут политическую борьбу,— и все это чисто внешним образом, без всякой внутренней связи с основным содержанием его произведений. Этот «передовой» и «свободолюбивый» человек составил себе о печати и ее деятельности понятие какого-нибудь политического крючка и преследует газетных деятелей с комичной притязательностью и ненавистью консерватора давно прошедшего времени. Все публицисты, которых он изображает, либо пьяницы и забулдыги, либо несчастные обнищавшие субъекты, вечно опасющиеся, что их поколотят или прогонят, либо бессовестные мерзавцы, служащие тому, кто им платит. О социальном вопросе у него такое верное представление, что он заставляет главного рабочего агитировать товарищей и угрожать стачкой, если на верфи будут введены машины. К народу он относится с высокомерным презрением средневекового феодала. Он упоминает о нем только с ядовитой насмешкой или заносчивостью аристократа. Большинство его воззрений вообще не может быть отнесено к какой-либо определенной эпохе — то только проявления его извращенного ума, следовательно, не могут быть ни современными, ни отсталыми. Те же, которые коренятся в более определенной эпохе, соответствуют миросозерцанию обывателя какого-нибудь захолустного городка первой трети нашего столетия. Этикетка «передовой» была припиlena Ибсену Брандесом в его книге «Новые веяния», который открыл в нем возмущение против господствующего нравственного закона и прославление природных инстинктов. Но на самом деле этот «передовой» писатель, этот «научно наблюдающий реалист» — мистик, эготист и анархист. Анализ его умственных особенностей приведет нас к параллели между Ибсеном и Вагнером, весьма понятной, потому что сходные характерные черты являются признаками вырождения и поэтому свойственны всем «выродившимся субъектам высшего порядка».

Ибсен родился среди весьма религиозного народа; кроме того, он сын религиозных родителей. Впечатления, вынесенные из детства, оставили глубокий след в его душе. Он никогда в течение своей жизни не мог отрешиться от влияния катехизиса и Библии. Его либеральные фразы против официального христианства, его издевательства над узкой верой пасторов являются только отзвуком воззрений Киркегора, правда, не сочувствовавшего официальной церкви, но тем не менее ратовавшего за строгое, исключительное, поглощающее всего человека христианство. Может быть, сам Ибсен признает себя свободомыслящим человеком; и Вагнер признавал себя свободомыслящим. Но что это доказывает? Разве только то, что они сами не уяснили своих мыслей и чувств. «Странно видеть», — говорит Спенсер,— как люди обыкновенно остаются преданными учениям, которые они с виду отвергли... В сфере культа мы имеем пример Карлейля. Будучи студентом, он вообразил, что отрекся от веры отцов; на самом же деле он только отбросил скорлупу, но сохранил ядро. Его миросозерцание, его жизнь убеждают, что он остался ярым шотландским кальвинистом». Если бы Спенсер знал Ибсена, когда он это писал, то, может быть, воспользовался бы им как вторым примером. Карлейль остался на всю жизнь кальвинистом; а Ибсен остался норвежским протестантом в духе Киркегора, т. е. придерживается такого протестантского учения, которое по своему мистицизму легко приводит к ортодоксальности в духе католических святых.

Три христианские идеи постоянно присущи его уму, и вокруг них, точно вокруг оси, вертится все его поэтическое творчество. Эти три неизменные основ-

III. Эгоизм

ные идеи, настоящие навязчивые представления — наследственный грех, исповедь и самопожертвование или искупление.

Болтуны-эстетики признали тему о наследственности, фигурирующую во всех произведениях Ибсена, чем-то современным, напоминающим нам Дарвина. На самом деле — это не что иное, как наследственный грех в духе Августина Блаженного, и богословский характер этой темы подтверждается, во-первых, тем, что она разрабатывается наряду с другими богословскими темами, исповедью и искуплением, и, во-вторых, тем, что действующие лица Ибсена всегда наследуют только болезнь, порок или недостаток, но никогда не наследуют какого-нибудь достоинства, полезного и отрадного качества. Однако люди наследуют достоинства столь же часто и даже, как некоторые утверждают, гораздо чаще, чем недостатки. Следовательно, если бы Ибсен имел в виду закон наследственной передачи в дарвинском смысле, то он привел бы хотя один только пример наследственной передачи достоинства. Но такого примера вы ни в одном произведении Ибсена не найдете. Все, что в его действующих лицах есть хорошего, они берут неизвестно откуда; дурное же они всегда наследуют. Нежная Хедвиг в «Дикой утке» теряет зрение, как ее отец. Но откуда у нее взялись мечтательность, поэтичность, преданное и любящее сердце? Ее отец — черствый эгоист, а мать — умная расчетливая хозяйка, преданная будничным интересам. Следовательно, не от родителей у нее поэтические особенности; от них она унаследовала лишь болезнь глаз. Наследственность у Ибсена всегда только испытание, кара за грехи отцов, а с таким исключительным характером наследственной передачи естественные науки незнакомы; знакомо с ним богословие — это наследственный грех. Вторая богословская тема Ибсена — исповедь. Во всех его пьесах она — фокус, в котором сосредоточиваются лучи действия. Это не признание вины, вынужденное обстоятельствами у преступника, не неизбежное разоблачение тайного злодеяния, а добровольное раскаяние, сладострастное самобичевание, признание в отвратительном внутреннем пороке подавленного совестию грешника, который сам себя казнит, который раскаивается, чтобы возвратить себе внутренний мир, короче говоря, это настоящая исповедь в духе богословского учения.

В «Норе» Хельмер поучает жену: «Можно снова нравственно подняться, если открыто признать свою вину и перенести наказание... Подумай только, как такой человек должен везде лгать, фальшивить, притворяться, как ему приходится надевать маску перед ближним, даже перед женой и детьми!» Великое зло для Хельмера — не самая вина, а ее утайка, и искупление должно состоять в «открытом признании», т. е. в исповеди. В той же пьесе г-жа Линне исповедуется без всякого внешнего принуждения, по собственному внутреннему влечению: «И я потерпела крушение... У меня не было иного выбора», и затем она снова развивает теорию исповеди: «Хельмер должен все узнать; надо раскрыть эту злосчастную тайну, надо, чтобы между ними произошло объяснение. Надо покончить с этими увертками и скрытностью».

В «Столпах общества» г-жа Гессель требует таким образом исповеди: «Ты здесь живешь в счастье и довольстве, пользуешься общим уважением, как первый человек в городе; а между тем ты публично заклеил невинного человека». Берник: «Ты думаешь, что я не сознаю свою вину, что я не намерен загладить ее?» Г-жа Гессель: «Чем же ты ее загладишь, открытым признанием? Чем же еще можно загладить такую вину?» Иоганн говорит со своей стороны: «Через два месяца я вернусь... Тогда виновный должен сам принять вину на себя». Действительно, Берник приступает к публичной исповеди, и притом единственно вследствие укоров совести, потому что все доказательства его вины уничтожены, и ему нечего опасаться казни.

Содержание «Росмерсхольма» исчерпывается исповедью всех перед всеми. Уже при первом посещении Кролла Ребекка требует у Росмера исповеди. Так как он не тотчас повинется, то она собирается говорить за него. Но Росмер сам вскоре исповедуется: «На людей должны опять снизойти мир, радость и примирение. Вот почему я выступаю и открыто во всем признаюсь...» Ребекка замечает по этому поводу: «Ну, теперь он на пути к своему великому жертвоприношению». Этот чисто богословский термин заслуживает внимания. Затем Росмер продолжает: «Мне так легко после этого... Я не припомню дня, когда мне было так легко, как теперь. Ах, как хорошо, что я все сказал!» Как Росмер, так и Ребекка исповедуется перед ректором Кроллем.

В «Женщине с моря» Эллида исповедуется перед Арнхольмом, рассказывая ему историю своего безрассудного обручения с моряком. Арнхольм так мало ожидает этой исповеди, что с изумлением спрашивает: «Так зачем же вы мне рассказываете, что вы не были свободны?» — «Потому что мне нужен человек, которому я могла бы довериться», — отвечает Эллида.

В «Гедде Габлер» неизбежная исповедь происходит еще до начала действия. «О Гедда, — восклицает Левборг, — как вы могли заставить меня сознаться вам в этом?.. Вы точно хотели очистить меня перед самим собой, когда я искал у вас убежища со своим признанием». Левборг исповедовался, чтобы получить решение от грехов.

В «Дикой утке» исповедь также играет роль, но здесь она помимо воли автора уморительно осмеяна. Сцена, где Гина признается мужу в своей прежней связи с Верле, одна из лучших в нынешнем репертуаре.

Я л м а р. Правда ли, может ли это быть, что... что, когда ты служила в доме коммерсанта Верле, вы благоволили друг к другу?

Гина. Нет, это неправда, — не тогда. Верле преследовал меня — я не могу этого отрицать. И жена думала, что действительно дело неладно... Вот почему я покинула дом.

Я л м а р. Следовательно, потом?

Гина. Да. Я ведь вернулась домой. И мать моя... у меня не было таких солидных намерений, как ты думал. Она меня все уговаривала, потому что Верле был тогда уже вдовцом.

Я л м а р. Ну, и дальше...

Гина. Пожалуй, лучше все тебе сказать. Он не прекратил преследований, пока не добился своего.

Я л м а р. И это мать моего ребенка! Как ты могла это скрыть от меня?

Гина. Да, это было нехорошо. Я давно уже должна была тебе сказать.

Я л м а р. Ты должна была мне тотчас же сказать; тогда бы я, по крайней мере, знал, что ты за особа.

Гина. Но разве ты тогда на мне бы женился?

Я л м а р. Конечно, нет.

Гина. Вот почему я и не могла тебе сказать...

Я л м а р. Разве ты не раскаивалась ежедневно, ежечасно в сети лжи, которой ты меня опутала, точно паук? Отвечай же. Разве тебя не терзали раскаяние и укоры совести?

Гина. Ах, дорогой Экдал, у меня было ежедневно столько хлопот по дому и по хозяйству.

Дальше мы встречаемся уже с беспощадной пародией на мысль об очищении через исповедь.

Г р е г е р с. Значит, еще не состоялось?

Я л м а р. Состоялось.

Г р е г е р с. Состоялось?.. Это великое событие, событие, на котором будет основана совершенно новая жизнь, совместная жизнь в правде и без всякой тайны... Ты, вероятно, удостоился высшего посвящения перед этим великим событием?

Я л м а р. Конечно, удостоился, т. е... в известном роде...

Г р е г е р с. Ибо нет на свете ничего более достойного, как простить согрешившую и любовью возвысить ее до себя.

...Известный французский разбойник Авинен, идя на гильотину, так резюмировал свой жизненный опыт: «Никогда не сознавайтесь». Этому совету могут, однако, следовать только люди с сильным характером. Если человек себе живо

III. Эгоизм

что-нибудь представляет, то он ощущает сильную потребность проявить это представление в действии. Из всех известных движений наименьших усилий требуют те, которые зависят от мускулов, управляющих гортанью, языком и губами. Следовательно, человек, который носит с очень живым представлением, ощущает потребность освободить клеточки мозга, его вырабатывающие, от напряжения, т. е. перенести раздражение на центры, управляющие речью. Другими словами, он чувствует потребность высказаться. Когда этот человек слаб, когда воля его не выдерживает напора двигательного импульса центров, вырабатывающих представления, то он все выболтает, каковы бы ни были последствия. Этот психологический закон был всегда известен, как подтверждает всемирная литература, начиная с предания о царе Мидасе и кончая Раскольниковым Достоевского. Римско-католическая церковь и в этом случае проявила глубокое знание человеческого сердца, заменив древнехристианскую исповедь перед всей общиной, имевшую значение покаяния и самоуничтожения, конфессионалом, дающим грешнику возможность освободиться от гнетущего настроения без всякой опасности и удовлетворяющим одну из сильных душевных потребностей среднего человека. Вот этот род исповеди Ибсен и имеет, вероятно, бессознательно в виду. («Потому что мне нужен человек, которому я могла бы довериться». *Эллида*.) Будучи сам психопатом, Ибсен может представить душевную жизнь других не иначе, как при ненормальном состоянии задерживающих центров. Поэтому ему кажется, что люди не могут «не исповедоваться», когда они чем-нибудь сильно заняты или возбуждены.

Третье и самое существенное навязчивое представление Ибсена — это искупление виновного через добровольное принятие на себя его вины невинным. Это перенесение греха на какую-нибудь жертву занимает в пьесах Ибсена такое же видное место, как и в операх Вагнера. Мысль об искуплении никогда не покидает его, хотя она у него не всегда ясна и разумна, а соответственно со сбивчивостью его представлений вообще принимает часто сильно искаженную и запутанную форму. Действующие лица Ибсена возлагают на себя крест добровольно и радостно, как это и соответствует христианской идее, то против воли, как люди, сделавшиеся жертвами обмана, что уже становится издевательством над этой идеей, то жертвуют собой для других искренно, то лицемерят в этом отношении. Эффекты, достигаемые Ибсеном посредством этого постоянно повторяющегося мотива, бываю иногда потрясающи, нравственны, возвышенны, иногда же — вульгарно-комичны или отвратительны.

В «Столпах общества» говорится о скандале, случившемся задолго до начала пьесы. У актрисы Дорф ее муж застаёт, вернувшись вечером домой, чужого мужчину, который при его появлении выскакивает в окно. Дело это вызывает в норвежском захолустном городке большой шум. Вслед за тем исчезает Иоганн Тенесен. Все признают его за виновного, но на самом деле виновным был его шурин, консул Берник. Иоганн, щадя своего родственника, у которого в живых была еще старуха мать и который только что обручился, добровольно принял на себя его вину, тем более что он сам был человек свободный и одинокий.

Здесь мотив искупительной жертвы имеет нормальный и разумный характер. Но вслед за тем он повторяется уже в искаженном виде. Берник настаивает на немедленном отплытии полусгнившей «Газели», несмотря на протест своего главного рабочего Аулера. Но, подготавливая хладнокровное убийство всего экипажа, он заботится о том, чтобы взвалить преступление на невинного Аулера,

В «Привидениях» этот мотив также имеет карикатурную форму. Приют, учрежденный г-жой Алвинг, сгорает. Мелодраматический злодей столяр Энгстран успевает убедить тупоумного пастора Маидерса, что виноват в пожаре он сам, Мандерс. И так как пастор страшится возможного процесса, то Энгстра

Вырождение

принимает добровольно вину на себя, «не принадлежа к числу людей, которые, как говорится, покидают благодетеля в минуту опасности».

В «Норе» мотив этот достигает большой красоты. Нора убеждена, что муж примет ее вину на себя, если подлог обнаружится, и она твердо решила отвергнуть эту жертву. Она с глубоким душевным волнением ожидает наступления этого чуда, и так как оно не наступает, то в ней и происходит та перемена, которая составляет главное содержание пьесы. Нора сама это объясняет мужу: «Никогда мне не приходило на мысль, чтобы ты мог испугаться угроз этого человека. Я была так глубоко убеждена, что ты ему скажешь: «Расскажите всем дело», и что ты затем... я неколебимо в это верила,— примешь все на себя и скажешь: «Это я провинился»... Вот чудо, которого я ожидала со страхом и трепетом. И только, чтобы это представить, я решилась покончить с собой».

В «Дикой утке» мотив искупительной жертвы повторяется три раза и составляет пружину всего действия. Провинился в нарушении правил об охоте не старик Экдал, а Верле, а между тем сильно пострадал первый. Верле, следовательно, свалил вину на Экдала. Далее, когда Ялмар узнает, что маленькая Хедвиг не его дочь, и отрекается от нее, идиот Греггерс Верле предлагает несчастной девушке принести в жертву свою любимую утку. Здесь, следовательно, Хедвиг жертвует не собой, а любимой птицей, что уже придает жертвоприношению языческий характер. Наконец, мотив повторяется в третий раз. В последнюю минуту Хедвиг не может решиться убить утку и направляет выстрел в собственную грудь, спасая этим жизнь птицы. Тут Хедвиг жертвует собой не в виде искупления вины (о вине матери она ничего не знает), а чтобы совершить дело любви. Мистический элемент, следовательно, отступает далеко на второй план и заменяется общечеловеческим, радостным, принесением себя в жертву ради других. Это стремление встречается нередко у хороших женщин и служит выражением неудовлетворенного и часто даже неясно сознанным материнского инстинкта. Оно в то же время является самой благородной и святой формой альтруизма, и многие из действующих лиц Ибсена воодушевлены им. Мистическое его происхождение, может быть, трудно было бы констатировать у норвежского поэта, если бы не постоянное повторение мотива искупительной жертвы. Но как бы то ни было, Хедвиг являет переход от богословской к чисто человеческой форме добровольного самопожертвования. Этот эксцентричный ребенок доводит самоотречение до самоубийства. Другие женские фигуры Ибсена, значение которых раскрывается нам образом Хедвиг, ограничиваются деятельной самоотверженностью. Они не умирают, но живут для других. В «Норе» воодушевлена этой жадью к самопожертвованию г-жа Линне. Она жертвует собой ради Гюнтера. Гюнтер — человек с запятнанной репутацией. Если г-жа Линне предлагает выйти за него замуж и жить для него, то и это преимущественно физиологический инстинкт, но к нему примешивается мистическая мысль об искуплении грешника самоотверженной любовью. В «Женщине с моря» Эллида хочет вернуться на родину, потому что ей кажется, что в доме Вангеля ей нечего уже делать. Но когда она заявляет о своем решении, ее падчерица Хильда приходит в отчаяние. Тут только Эллида узнает, что Хильда ее глубоко любит, что у нее есть человек, для которого она может жить. В «Росмерсхольме» Ребекка говорит Кроллю: «Я охотно здесь останусь, если г. Росмер полагает, что я могу способствовать его благополучию». В ответ на это глубоко растроганный Кролл восклицает: «Поистине возвышенное зрелище представляет женщина, приносящая всю молодость в жертву другим!», а Ребекка замечает: «Для чего же мне было и жить!» В «Столпах общества» встречаются две такие женщины — Марта Берник и г-жа Хессель. Марта воспитала Дину, незаконнорожденного ребенка, и посвятила ей всю свою жизнь. Она любит Иоганна, но видит, что он

III. Эгоизм

любит не ее, а Дину, поэтому она жертвует собой и соединяет любимого человека с предметом его любви. В «Гедде Габлер» роль трогательной жертвы выпадает на долю г-жи Тесман, тетки слабоумного Тесмана. Она воспитала его и, когда он женился, предоставила ему значительную часть своего скромного дохода, и сама собралась всецело посвятить себя уходу за больными. «Мне так нужен человек, для которого я могла бы жить», — говорит она.

Но эти три навязчивых представления — следственного греха, исповеди и самопожертвования, — которыми наполнены все пьесы Ибсена, составляют не единственный признак мистического его настроения. Оно проявляется еще и в целом ряде других его особенностей, на которые я теперь вкратце укажу.

Прежде всего мы должны отметить хаотическое состояние его мышления. Не веришь собственным глазам, когда читаешь, что некоторые не в меру усердные сторонники Ибсена прославляют его за «ясность» и «точность» мысли. Должно быть, эти господа полагают, что пьесы Ибсена читаются только людьми, не способными к трезвому суждению. Точная и определенная мысль составляет у Ибсена очень редкое исключение. У него все колеблется и сливается, и, когда ему наконец удается выразить что-либо ясное и понятное, он спешит несколькими страницами дальше или в следующей пьесе высказать как раз противоположное. Говорят о «нравственных идеях» Ибсена и о его «философии». Он не высказал ни одного нравственного положения, ни одного взгляда на жизнь и людей, которых бы он сам не опроверг или не осмелел метко.

По-видимому, он проповедует свободную любовь. Г-жа Алвинг говорит о «преступлении», когда она сбегает от мужа и бросается на шею пастору Мандерсу, а тот ее отвергает. Эта характерная дама с легким сердцем толкает Регину в объятия своего сына, когда тот ей нахально заявляет, что он желал бы ею обладать. И та же г-жа Алвинг с глубоким негодованием говорит о своем покойном муже, как о «падшем человеке», только потому, что он поддерживал флирт с женщинами. Спрашивается, допускает ли Ибсен потворствование своим плотским инстинктам или не допускает? Если допускает, то как же г-жа Алвинг может говорить с презрением о своем муже? Если не допускает, то как же она могла решиться сама предложить себя пастору Мандерсу и содействовать любовным отношениям Регины и ее сводного брата? Или нравственный закон имеет силу только для мужчины, а не для женщины? Ибсен вполне сочувствует жене, сбегавшей от законного мужа к любовнику, равно как и женщине, предлагающей мужчине свободные отношения, хотя ей ничто не мешает сочетаться с ним законным браком. Но если мужчина соблазняет девушку и вполне обеспечивает ее материально на всю жизнь, или если он вступает в любовную связь с замужней женщиной, то это в глазах Ибсена тяжкое преступление, порочащее виновного навеки и осуждаемое нашим автором с беспощадностью средневекового палача.

То же противоречие принимает у Ибсена и другую, более общую форму. С другой стороны, он рьяно защищает тезис, что низшие должны подчиняться только «собственному закону», т. е. каждому своему капризу или даже болезненному навязчивому представлению. Его герои толкуют о том, что «надо жить, как Бог повелевает», восторгаются даже негодьями, когда «они имеют мужество устраивать себе жизнь по-своему». Но в то же время его герои высказываются и в противоположном смысле. Так, например, в «Привидениях» Регина говорит: «Я не могу оставаться здесь в деревне и вечно возиться с больными... Бедная девушка должна воспользоваться своей молодостью... Ведь и я хочу пожить». На это г-жа Алвинг отвечает: «Да, к сожалению». Почему же к сожалению? Разве Регина не подчиняется «собственному закону», когда «пользуется своей молодостью» и когда — как она вслед за тем заявляет — поступает в публичный дом

для матросов? И почему именно г-же Алвинг приходится сожалеть об этом? Ведь и она подчинялась «собственному закону», когда предложила себя пастору Мандерсу в любовницы, и, кроме того, изъявила готовность помочь и сыну подчиниться «собственному закону», когда тот воспылал любовью к Регине? Очевидно, Ибсен в светлые промежутки сам замечает, что не совсем это удобно — подчиняться «собственному закону»; и сожаление г-жи Алвинг это вполне подтверждает. В «Дикой утке» сам автор зло осмеивает свой тезис. В этой пьесе студенту Молвику «собственный закон» предписывает не учиться, уклоняться от экзаменов и проводить целые ночи в пирушках. Насмешник Реллинг так отзывается о нем: «Он иногда воодушевляется, и я не могу не кутить с ним, потому что в Молвике есть что-то демоническое... А демонические натуры не могут идти прямой дорогой к своей цели: им иногда приходится избирать окольные пути». Чтобы вполне высказать свою мысль, Реллинг еще говорит: «Что значит быть демонической натурой»? Понятно, что это — глупость. Я изобрел это слово, чтобы его спасти. Иначе этот добродушный субъект погиб бы уже давно от отчаяния и презрения к самому себе.

Вот в этом-то и дело: Молвик — несчастный развинченный субъект, совершенно не способный к труду и склонный к пьянству. Если бы он был предоставлен самому себе, он понял бы собственное ничтожество и начал глубоко презирать себя. Но является Реллинг и называет его бесхарактерность демонизмом, и у Молвика вырастают крылья. Сам же автор во многом походит на своего героя Реллинга. И он восхваляет бесхарактерность, неспособность противостоять дурным инстинктам, как «свободу духа, подчиняющегося только собственным законам», и рекомендует эту свободу как единственно верный принцип. Но в противоположность Реллингу он не сознает, что морочит людей и что этот обман далеко не невинного свойства. Правда, иногда, как, например, в «Дикой утке», он сознает собственное заблуждение и выражает глубокое отвращение к тем людям, которые подчиняются собственному закону. Он казнит за это камергера Алвинга, консула Берника, негодянта Верле, даже возвеличивает Росмера и Ребекку за то, что они подчинялись не «собственному закону», а нравственному и даже пожертвовали для него жизнью.

Ибсен часто проповедует резкий индивидуализм. Одно «я» имеет реальное значение; о нем и следует заботиться. В этом вопросе Баррес и Ибсен — единомышленники. Первый долг каждого человека — удовлетворять требованиям собственного «я», не обращая внимания на других. Когда Нора покидает мужа, она говорит, что не может обращать внимание на людские толки, что у нее есть священные обязанности по отношению к себе. Во «Враге народа» Стокман провозглашает: «Учение, что большинство, толпа, масса составляет ядро народа, что она — сам народ, что простолюдин, этот невежественный, умственно незрелый собрат наш, имеет равное с нами право произносить суждения и пользоваться властью, с нами, составляющими меньшинство, но меньшинство передовое и свободное,— это ложь, гнусная ложь... Я докажу неразвитым умам, что либералы худшие враги свободного человека... что вечная оглядка на других людей уничтожает всякую нравственность и справедливость, так что жизнь в конце концов становится адом... Теперь я самый сильный человек в мире... Вот что я вам скажу: самый сильный человек в мире тот, кто стоит одиноко». Но тот же Стокман, который так презирает «большинство, толпу, массу» и который так высоко ставит собственное «я», называет своих сограждан «трусами за то, что все они думают только о себе и своей семье, а не об обществе». Ибсен вполне сочувствует Норе, когда она заявляет, что у нее есть обязанности по отношению к себе самой и что ей нечего обращать внимание на других людей, даже на мужа и детей, но в то же время он бичует ее мужа Хельмера за то, что тот думает

III. Эгоизм

только о своей репутации, следовательно, о самом себе, а не о своей жене. Тут повторяется то же, что и со взглядами Ибсена на половую нравственность. Разврат у мужчины — преступление; женщине же он дозволяется. Равным образом одной женщине засчитывается в заслугу, если она энергично заботится о собственном «я». Мужчина не имеет права быть эгоистичным... Как Ибсен осмеивает эгоизм, например, в «Столпах общества», заставляя Берника наивно провозглашать, что он желает иметь женой «незначительную особу»! «В таком большом доме, как наш, всегда хорошо иметь такую скромную особу». А на замечание Иоганна, что надо подумать и о жене, Берник отвечает: «Разве нет людей, которыми она может интересоваться? Она ведь имеет меня, и Бетти, и Олафа, и меня. Человек не может прежде всего о себе думать, особенно женщина». А как жестоко Ибсен заставляет г-жу Эльветес осудить эгоизм своего мужа, вкладывая ей в уста горькие слова: «Он любит только себя и разве еще немного детей»!

Но поразительнее всего, что этот философ индивидуализма не только осуждает в мужчине эгоизм, как самый низкий порок, но как бы против воли восхищается в женщине полным самоотвержением как высшим совершенством. Нора высокопарно похвывается, что она считает исполнение обязанностей по отношению к самой себе священным требованием; но в то же время Ибсену наиболее удаются типы вроде Хедвиг, г-жи Берник, г-жи Тесман, г-жи Хессель и т. п., никогда не помышляющих о собственном «я», жертвующих всем для ближнего и усматривающих в этом единственную свою задачу в жизни. Это вопиющее противоречие, доходящее до смешного, объясняющееся, впрочем, умственным складом Ибсена. Мистически-религиозное навязчивое представление о добровольном самопожертвовании берет у него верх над придуманной им задним числом философией индивидуализма.

К «этическим идеям» Ибсена причисляют его мнимое стремление к истине. Звонких фраз на эту тему у него действительно довольно. Муж Норы до глубины души возмущается ложью. «А что будет с истиной!» — патетически восклицает г-жа Алвинг. Г-жа Хессель энергично порицает Берника за то, что он лгал перед всеми. «Только посредством лжи ты достиг своего благополучия», — говорит она ему. «Но кому я этим повредил?» — наивно спрашивает Берник; а г-жа Хессель ему отвечает: «Ты спрашиваешь, кому ты повредил? Загляни себе в душу и скажи мне, не пострадала ли она». Во «Враге народа» все члены семьи Стокманов постоянно только и толкуют, что о правде. «Да, да, — говорит Петра, — ложь дома и ложь в школе. Дома нельзя говорить, а в школе надо обманывать детей». Затем храбрая девушка порывает с редактором, который собирается жениться на ней. «Я не могу вам простить, что вы лгали моему отцу, — говорит она. — Когда вы с ним беседовали, можно было подумать, что для вас истина и общее благо выше всего... Вы не тот человек, за которого я вас принимала. Вот чего я никогда не прощу». «Вся наша общественная жизнь, — восклицает, со своей стороны, глава семьи Стокманов, — живет одной лишь ложью... Я очень люблю мой родной город и скорее разорю его, чем допущу, чтобы он процветал благодаря лжи... Как хищных зверей, надо истреблять всех, кто живет ложью. В конце концов вы заразите всю страну и заставите меня желать, чтобы она погибла». Все это прекрасно. Но мы знаем, что эта пылкая любовь к истине — не более как одна из форм мистически-религиозного навязчивого представления Ибсена о необходимости исповеди. К тому же Ибсен, как всегда, и тут разрушает веру в свою искренность, осмеивая собственные свои слова. В «Дикой утке» он сам создал карикатуру на правдолюбца в лице Грегерса Верле. Грегерс буквально говорит словами г-жи Хессель, Петры Стокман и ее отца; но в его устах эти слова вызывают лишь смех. Этот герой Ибсена берется спасти Ялмара и видит

в этом свою «жизненную задачу». Но на самом деле он ссорит Ялмара с его женой, разрушает их семейное счастье и доводит Хедвиг до самоубийства. Насмешник Реллинг все это ему должным образом объясняет. Он говорит ему: «Вы страдаете горячкой честности, но я позабочусь о том, чтобы сохранить в Ялмаре жизненную ложь... отнимите у среднего человека жизненную ложь, и вы у него отнимете его счастье». Какова же мысль Ибсена? Следует ли искать правду или беззаботно предаваться лжи? Берет ли он сторону Стокмана или Реллинга? Ибсен не дает нам ответа на эти вопросы или, вернее, дает нам на них утвердительный и отрицательный ответ с одинаковым жаром, с одинаковой творческой силой.

У Ибсена есть еще другая «этическая идея», о которой очень много говорят его сторонники; это идея об «истинном браке». Правда, нелегко уяснить себе, что он понимает под этим таинственным термином; но можно попытаться сделать общий вывод из разных его темных намеков. По-видимому, он не одобряет, если жена смотрит на брак как на средство обеспечения себя в материальном отношении. Во всех пьесах он подчеркивает это со свойственным ему однообразием. В «Столпах общества» все жизненные невзгоды г-жи Алвинг вызываются тем, что она вышла замуж за камергера ради его богатства, т. е. продала себя. В «Женщине с моря» Эллида жалуется: «Я была в таком беспомощном состоянии, так одинока! Поэтому не естественно ли, что согласилась, когда ты пришел и предложил мне обеспечить меня на всю жизнь... Ты купил меня». Почти то же говорит и Гедда: она лишается внутреннего мира и даже кончает жизнь самоубийством все потому, что продала себя. В той же пьесе и г-жа Эльвстед становится несчастной по той же причине. Она поступила в дом своего будущего мужа гувернанткой, затем стала вести хозяйство и, наконец, вышла за него замуж, хотя «все в муже ей было противно» и она «не имела с ним ни одной общей мысли». Столь же резко Ибсен осуждает и мужчину, который женится из-за денег. Нравственное падение Берника вызвано главным образом тем, что он женился не на г-же Хессель, которую любил, а на другой — из-за денег.

Следовательно, жениться из-за денег нехорошо. С этим согласится, конечно, всякий разумный и нравственный человек. Потому естественно предположить, что Ибсен одобряет брак по любви. Однако это предположение не оправдывается. Брак Норы с Хельмером был именно таким браком, а между тем он привел к полному разрыву. Вангель («Женщина с моря») также женился на Эллиде по любви. Она это ясно комментирует: «Ты меня только увидел и два раза поговорил со мной. Я тебе стала нравиться и тогда...» Тогда она почувствовала себя чуждой, и ей захотелось порвать с ним. Итак, г-жа Алвинг, Эллида, Вангель, Гедда Габлер, г-жа Эльвстед выходят замуж по расчету и платят за это жизненным своим счастьем. Нора выходит замуж по любви и также разрушает свое семейное счастье. Консул Берник женится на богатой девушке, и это вызывает нравственное его падение. Вангель женится, потому что девушка ему нравится, и в награду за это она собирается покинуть его дом. Что же отсюда следует? Что брак по расчету нехорош и что брак по любви тоже несостоятелен? Что вообще брак — установление негодное и должен быть отменен? Этот вывод был бы, по крайней мере, логичен и решал бы вопрос. Но Ибсен думает иначе. Одна любовь еще ничего не значит, даже когда она, как в «Норе», взаимна. Нужно еще, чтобы муж воспитывал свою жену, заботился о ее умственном развитии. Она должна принимать участие во всех делах мужа, быть его равноправным товарищем, пользоваться безусловным его доверием. В противном случае она никогда не будет чувствовать себя у него как дома и брак не будет «истинным браком». И против этого нельзя возражать. Конечно, брак должен удовлетворять не только физические, но и духовные потребности, и нельзя оспаривать, что муж

III. Эгоизм

должен заботиться об умственном развитии жены, хотя, скажем тут же, эта отводимая мужу роль не мирится с полным умственным равенством супругов, которого так добивается Ибсен. Но вот Нора говорит своему мужу: «Я должна сама позаботиться о своем воспитании. Ты не можешь мне помочь в этом деле. Я должна позаботиться о нем одна. Вот почему я тебя покидаю. Мне надо действовать самостоятельно». Что же это значит? Каковы обязанности мужа в «истинном браке»? Должен ли он заботиться об умственном развитии своей жены? Вангель, г-жа Кролль, Берник, Хессель отстаивают это мнение, но Нора решительно его отвергает и отказывается от всякой помощи мужа. Она сама хочет заботиться о своем образовании и воспитании. Уже это противоречие может сбить человека с толку, но Ибсен просто издевается над несчастными, ищущими у него нравственные правила, по своему обыкновению, сам сокрушая в «Дикой утке» воздвигнутое им же здание «истинного брака». Тут между злобным идиотом Грегерсом и насмешником Реллингом происходит следующий бесподобный разговор:

Грегерс. Я хочу положить основание истинному браку.

Реллинг. Разве брак Эк дал а вам не нравится?

Грегерс. Он так же хорош, как, к сожалению, многие другие. Но до истинного брака дело еще не дошло.

Я л м а р. Ты, Реллинг, никогда не понимал идеальной стороны брака.

Реллинг. Вздор, любезнейший. Позвольте вас спросить, Верле, сколько... истинных браков вы видели в жизни?

Грегерс. Кажется, ни одного.

Реллинг. И я также.

Еще резче видна насмешка в словах Ялмара: «Обидно думать, что не я, а он (старик Верле) осуществляет истинный брак... Твой отец и г-жа Сербю вступают теперь в брак, основанный на полном доверии, на полной откровенности с обеих сторон. Они ничего не скрывают друг от друга; нет никакой тайны между ними; если можно так выразиться, между ними происходит взаимное прощение грехов». Итак, «истинного брака» никто еще не видел, чудо это осуществляется по отношению к Верле и г-же Сербю. Но дело в том, что Верле, как он признается своей жене, соблазнил девушку и устроился так, что за совершенные им преступления поплатились тяжелой судебной карой его старые друзья; а г-жа Сербю сознается мужу в том, что она поддерживала любовные отношения со всевозможными людьми. Мы, следовательно, имеем дело с пошлым подражанием той сцене в «Преступлении и наказании» Достоевского, где Раскольников и Соня признаются друг другу в своих грехах и решаются соединить две опозоренные и надломленные жизни; только мрачное величие этой сцены у Ибсена исчезает, и она превращается в нечто смешное и пошлое.

Когда у Ибсена жена делает открытие, что она живет не в «истинном браке», то муж для нее тотчас же становится «чужим человеком», а она, не говоря дурного слова, покидает дом и детей. Одни жены, как Нора, возвращаются на родину, потому что им там легче найти средства к существованию; другие, как Эллида, сами не знают, что с ними будет; третьи, как г-жа Алвинг и г-жа Эльвстед, прямо бегут к своим любовникам и бросаются им в объятия. И в этом вопросе Ибсен осмеял самого себя, написав пародию на бегство жены, тем более потешную, что в этой пародии роль трагического беглеца отведена не женщине, а мужчине. В «Дикой утке» Ялмар патетически восклицает: «Я ухожу, чтобы среди вьюги и бури искать где-нибудь кров для себя и для моего отца». Он действительно уходит, но, конечно, уже на следующий день возвращается мокрой курицей домой, чтобы с аппетитом позавтракать. Стоит ли распространяться о бегстве разных Нор, составляющем теперь лозунг всех истеричных обоего пола, после того, как Ибсен создал потешную фигуру Ялмара?

Вырождение

Скажем еще несколько слов, чтобы исчерпать болтовню Ибсена о браке. По-видимому, он требует, чтобы девушка выходила замуж не раньше, чем она достигла полного умственного развития, приобрела жизненный опыт и знала мир и людей. Достаточной зрелости в этом отношении она лучше всего достигает, пережив разные похождения, близко познакомявшись с большим числом людей и попытав счастья с несколькими мужчинами прежде, чем связать себя навсегда. Окончательно подготовлена к браку девушка, когда она достигла почтенного возраста, вела хозяйство в нескольких домах, родила нескольких детей и таким образом доказала себе и другим, что умеет быть хозяйкой и матерью. Ибсен этого прямо не говорит, но это единственный вывод, который можно логически сделать из всех его пьес. Этот передовой писатель, по-видимому, нисколько не сознает, что его проповедь является архаизмом. Пробные браки на более или менее продолжительные сроки, предпочтение невест с богатым любовным опытом и несколькими детьми — все это очень старо. Ибсен мог бы осведомиться об этом у своего полусоотечественника гельсингфорского профессора Вестермарка, написавшего «Историю человеческого брака». Но Ибсен не был бы психопатом, если бы он не признавал прогрессом возвращение к старым, давно отжившим условиям и не искал в отдаленном прошлом будущих форм человеческого развития.

Мы постараемся теперь резюмировать его воззрения на брак. Брак по расчету отвергается Ибсеном (Гедда, г-жа Алвинг, Берник и др.). Равным образом отвергается брак по любви (Нора, Вангель). Рассудочный брак не может быть истинным браком, но и брак по взаимному влечению несостоятелен. Надо сперва близко узнать друг друга, чтобы вступить в брак с одобрения разума (Эллида). Муж должен быть учителем и воспитателем жены (Вангель, Берник). Жена не должна учиться у мужа, а самостоятельно приобретать необходимые ей знания (Нора). Если жена убедится, что она живет не в «истинном браке», то она должна уйти от мужа, потому что он ей «чужой» (Нора, Эллида). Она должна, кроме того, покинуть своих детей, потому что рожденные от чужого человека дети также, понятно, должны считаться чужими. Но в то же время она должна оставаться при муже и стараться превратить его из чужого человека в собственного мужа (г-жа Берник). Посредством брака нельзя прочным образом соединить двух людей. Если они характерами не сходятся, то они возвращают друг другу обручальные кольца и расстаются (Нора, г-жа Алвинг, Эллида, г-жа Эльвстед). Если муж оставляет жену, то он совершает тяжкое преступление (Берник, Верле). Вообще говоря, нет истинного брака (Реллинг).

Вот учение Ибсена о браке. Оно, кажется, отличается полной ясностью в одном, по крайней мере, отношении, именно позволяет поставить правильный диагноз состояния умственных способностей Ибсена. Впрочем, мистическое его направление обнаруживается не только в религиозных навязчивых представлениях и в умопомрачительных противоречиях, но и в бесконечном ряде абсурдов, немыслимых со стороны человека, находящегося в здравом уме. Мы видели, что в «Женщине с моря» Эллида хочет покинуть мужа, потому что ее брак — не истинный брак и, следовательно, потому, что муж ей чужой человек. Но почему же он для нее чужой? Потому что они сочетались браком, не зная друг друга. «Ты меня только увидел и несколько раз поговорил со мной», — заявляет она. Далее она объясняет, что ей не следовало искать в браке материального обеспечения. «Лучше самый жалкий труд, самое нищенское существование, но только по собственному свободному выбору». Эллида, следовательно, того мнения, что истинный брак возможен только тогда, когда невеста знает жениха и избирает его совершенно свободно. Она убеждена, что эти условия истинного брака были налицо, когда она обручилась с первым своим женихом. «Предстоявший мне

III. Эготизм

первый брак мог превратиться в истинный»,— говорит она, но несколькими страницами раньше заявляет, что совершенно не знала первого своего жениха, не знала даже его имени, и он, действительно, в пьесе назван только «чужим» человеком. И тем не менее она обручилась с ним, потому что он ей заявил, что «она должна это сделать». Вангель ее спрашивает: «Должна? Разве у тебя не было свободной воли?», и Эллида отвечает: «Нет, не было, когда он находился возле меня». Итак, Эллида должна покинуть Вангеля, потому что она не познакомилась с ним в достаточной мере до свадьбы, и должна идти к «чужому», которого она совсем не знает. Ее брак с Вангелем не может считаться истинным браком, потому что он заключен не вполне свободно, но брак с «чужим» будет истинным браком, хотя Эллида не располагала свободной волей при обручении с ним. После этого примера даже совестно распространяться о состоянии умственных способностей Ибсена; но так как его прокричали великим учителем в области нравственной и поэтом будущего, то психиатр несет обязанность указать еще на другие его абсурды.

В той же пьесе «Женщина с моря» Эллида немедленно отказывается от своего намерения покинуть мужа, Вангеля, когда тот ей с сокрушенным сердцем заявляет: «Теперь ты можешь совершенно свободно избрать себе дорогу». Она остается у Вангеля, избирая его. «Откуда же эта перемена?» — спрашивает Вангель, а вместе с ним и читатель... «О, разве ты не понимаешь,— отвечает Эллида мечтательно,— что перемена произошла, что она должна была произойти, как только ты мне предоставил свободу?» Следовательно, этот второй выбор должен составлять противоположность первому, когда Эллида шла замуж за Вангеля. Но ведь условия все, без исключения, совершенно тождественны. Во втором случае Эллида свободна, потому что Вангель предоставляет ей полную свободу; но в первом случае она была еще свободнее, потому что Вангель не имел никаких прав на нее. Какому-либо внешнему давлению она не подвергалась ни при обручении, ни потом, состоя в браке. Ее решения зависели и прежде, и теперь исключительно от нее самой. Если она чувствовала себя несвободной, когда выходила замуж, то, по ее собственным словам, потому, что она была бедна и соблазнилась материальным обеспечением, которое сулил ей брак; но и в этом отношении никакой перемены не произошло. Во время замужества она не получила никакого содержания. Она так же бедна, как была и прежде. Если она оставит Вангеля, то будет поставлена в ту же материальную обстановку, которая в девичестве ее так тяготила. Если она останется при Вангеле, то будет пользоваться тем же обеспечением, какого она ожидала, выходя замуж. Словом, никакой разницы в условиях нет, и причина перемены остается невыясненной. Если вся эта история с Эллидой, Вангелем и «чужим человеком» имеет какой-нибудь смысл, то разве тот, что женщина должна прожить с мужчиной несколько лет в виде опыта, прежде чем она окончательно свяжет себя, и что ей по истечении срока должна быть предоставлена полная свобода остаться при муже или уйти от него, чтобы ее решение имело надлежащую цену. Таким образом, пьеса имеет один лишь смысл, составляющий явный абсурд, т. е. Ибсен проповедует пробный брак.

Столь же нелепы посылки, выводы и основная мысль почти всех других его пьес. В «Привидениях» болезнь Освальда Алвинга признается автором карой за грехи отца и слабость матери, вышедшей по расчету за немолодого человека. Однако болезнь Освальда — следствие недуга, бывающего уделом людей несколько не развратных. Совершенно несостоятельно мнение, будто бы заразная болезнь, о которой идет речь, является последствием развратного образа жизни и карой за него. У врачей на этот счет нет сомнений: им известны тысячи случаев, когда молодые люди расстраивали здоровье на всю жизнь,

Вырождение

провинившись только в том, что вполне допускается по господствующим понятиям. Даже брак не вполне ограждает от этого несчастья, потому что заражение происходит весьма различными путями. Следовательно, мысль Ибсена и тут несостоятельна. Камергер Алвинг мог быть нравственным чудовищем и тем не менее не заболеть и не иметь сумасшедшего сына, а сын его мог быть сумасшедшим, хотя бы отец провинился не больше, чем все мужчины, не сохраняющие целомудрие до брака. Что Ибсен, впрочем, вовсе не имел в виду написать поучение в похвалу воздержанию, доказывается остальной частью фабулы: г-жа Алвинг сбегает к пастору Мандерсу, мать устраивает любовную связь сына с его родной сестрой, а Освальд произносит панегирик внебрачным отношениям, мотивируя его следующим образом. «Что же им делать? — возражает он негодующему пастору. — Он — бедный молодой художник, она — бедная молодая девушка: свадьба стоит немало денег». Очевидно, Ибсен имеет весьма смутные понятия о расходах, вызываемых заключением брака. Заключение гражданского брака стоит везде гроши, а венчание в церкви может ничего не стоить или даже доставить небольшую сумму, так как всюду в Европе существует много обществ, которые заботятся о лицах, желающих превратить внебрачные отношения в освященные церковью. Если люди избегают законного брака, то вовсе не потому, что желают сберечь ничтожную сумму, а либо по легкомыслию, либо с задним умыслом доставить себе удовольствие без принятия серьезных обязательств, либо, наконец, в более редких случаях, которые находят одобрение или по меньшей мере извинение в глазах нравственного человека, потому что существует препятствие к заключению законного брака, и обе стороны, уверенные в своей любви и находя оправдание в серьезности намерения прожить вместе до гробовой доски, решаются обойти это препятствие.

Но возвратимся к основному абсурду пьес. Камергер Алвинг несет за свой разврат двойную кару: он сам расстраивает свое здоровье и карается в лице своих детей, Освальда и Регины. Это, конечно, утешительно с точки зрения торжества нравственного принципа, хотя в данном случае неправдоподобно и нелепо. К тому же напомним мимоходом, что сам Ибсен постоянно рекомендует и хвалит разврат в форме полного удовлетворения своих инстинктов. Но к какому выводу приходит г-жа Алвинг при виде падения своего мужа? Что надо быть целомудренным? Отнюдь нет. Она приходит к выводу, что существующий нравственный строй и закон ничего не стоят. «О, да, — восклицает она, — установленный порядок и закон! Мне иногда кажется, что все несчастье на земле вызывается ими... Я больше не могу переносить все эти цепи, весь этот гнет. Нет, я не могу! Я должна выбраться на свободу». Но что общего между судьбой Алвинга, установленным порядком, законом и свободой? Какую связь имеют фразы г-жи Алвинг с содержанием пьес? На острове Таити нет ни установленных порядков, ни законов в смысле г-жи Алвинг. Там коричневые красавицы вполне пользуются той свободой, к какой стремится г-жа Алвинг, а мужчины настолько удовлетворяют свои инстинкты, что даже моряки — народ не особенно щепетильный в этом отношении — стыдливо потупляют глаза при виде их безобразия. И именно там болезнь камергера Алвинга так распространена, что все туземные молодые люди должны были бы быть, по медицинской теории Ибсена, Освальдами.

Такова уж привычка Ибсена: он влагает в уста своим героям эффектные фразы, не имеющие ничего общего с содержанием пьесы. «Я ничего не знаю о религии, — говорит Нора, покидая дом мужа. — Я знаю о ней только то, что пастор Якоби мне сказал во время конфирмации. Он говорил мне, что религия — то-то и то-то. Когда я уйду отсюда и буду жить самостоятельно, я займусь этим

III. Эголизм

вопросом, проверю слова пастора Якоби... Мне теперь говорят, что законы вовсе не таковы, как я думала, но я не могу поверить, чтобы они были хороши».

Однако судьба Норы не имеет никакого отношения к законам и к религиозному учению пастора Якоби. Ни один закон в мире не может допустить, чтобы дочь без ведома отца выставила его фамилию под векселем, и все законы не только позволяют судье, но и прямо обязывают его доискиваться мотивов преступного действия, хотя Ибсен и влагает в уста своему герою Гюнтеру следующую нелепость: «Разве законы заботятся о мотивах?» Если Нора решает покинуть мужа, то это разумным образом может быть объяснено лишь тем, что он не любит ее так, как она этого ожидала и желала. Но Нора произносит пламенную речь против религии, законов, общества, несколько не повинных в слабохарактерности и бессердечности ее мужа, и удаляется, словно Кориолан в юбке, грозя отечеству кулаком. Вся эта сцена, для которой, конечно, главным образом и написана пьеса, несколько не связана с нею органически и производит впечатление чего-то совершенно постороннего. В «Столпах общества» Берник хочет исповедаться в собственных подлостях, но следующим образом начинает исповедь: «Пусть всякий войдет в себя, чтобы с сегодняшнего дня начать новую жизнь. Пусть прежняя жизнь с ее пустотой и лицемерием, лживым приличием и жалкой податливостью стоит перед нами, словно музей» и т. д. «Говорите за себя, г. Берник, говорите за себя!» — хочется крикнуть старому болтуну, распространяющему на других людей в этой проповеди свои собственные грехи. В «Росмерсхольме» Брендель вещает таинственно, с внутренним трепетом: «Мы переживаем бурное, переходное время». Эта мысль, хотя и верная сама по себе, не имеет никакого отношения к пьесе, потому что последняя разыгрывается вне времени и пространства: не изменяя в ней ни одного существенного слова, вы можете перенести действие в средние века, в императорский Рим, в Китай или в страну янки, вообще в любое время и в любую страну, где только жили или живут истеричные женщины и идиоты-мужчины.

Всем известно, как скандалисты затевают ссору. «Милостивый государь, чего вы на меня смотрите?» — «Извините, я на вас не смотрел». — «Следовательно, вы утверждаете, что я лгу?» — «Я этого вовсе не говорил». — «Вы, значит, опять утверждаете, что я лгу? Я этого не потерплю». Таков метод Ибсена. Ему хочется осудить общество, государство, религию, законы и нравы. Но вместо того чтобы связно изложить свои мысли, он ими испещряет, где придется, свои пьесы, приблизительно как старые водевили испещрялись куплетами. Устраните эти фразы — и пьесы лишатся характера современности. Ибсен всегда исходит из какого-нибудь тезиса, затем придумывает действующих лиц и фабулу, при помощи которых старается пояснить и доказать свой тезис. Но у него на это не хватает ни творческих сил, ни, главное, — знания жизни и людей, ибо он не видит внешнего мира и постоянно только занят своей собственной внутренней жизнью. Наперекор известному изречению ему «все человеческое чуждо»; он занят только собственным «я». Он откровенно это признает в одном из известных своих стихотворений: «Жить — значит бороться с привидениями под сводами сердца и мозга; творить — значит производить суд над самим собой». «Привидения в сердце и мозгу» — это навязчивые представления и импульсы, борьба с которыми и поглощает жизнь психопата, и само собой разумеется, что творчество, истощающееся творением суда над собой, не может отражать свободную, широкую жизнь человечества, а отражать только причудливые арабески, которыми испещрены стены маленькой, темной кельи извращенной индивидуальной жизни. Он видит мир как бы через сложный глаз со многими плоскостями. Ту черточку, которая находится перед одной из этих плоскостей, он ясно улавливает и верно передает. Но он не может уловить ее связь со всем явлением. Его глазной

аппарат не может обнять общую картину. Вот чем объясняется, что мелкие подробности и второстепенные фигуры иногда прямо выхвачены из жизни, но что главное действие и основные герои его драм поражают своей нелепостью и свидетельствуют о незнакомстве Ибсена с жизнью. Но верхом всех его нелепостей является пьеса, озаглавленная «Бранд». Литературные критики Скандинавских стран до пресыщения указывали, что эта дикая пьеса — не что иное, как переложение основных взглядов Киркегора на сценический язык. Ибсен изображает в ней шута, который «желает быть всем». Что эта энергичная фраза означает — об этом в пьесе не упоминается ни одним словом. Но Бранд ведет деятельную пропаганду в своем приходе и заражает его своим сумасшествием, так что в один прекрасный день все прихожане вместе со своим проповедником покидают деревню и отправляются в пустынные горы. Чего, собственно, Бранд добивается, остается неизвестным. Но псаломщику, еще не окончательно спятившему с ума, это совершенно бессмысленное восхождение на горы становится наконец подозрительным, и он спрашивает Бранда, куда он, собственно, ведет свою паству? Вот странный ответ Бранда: «Ты спрашиваешь, как долго еще будет продолжаться борьба (должно быть, речь идет о восхождении на горы, потому что указаний на какую-либо другую борьбу в этом действии никаких)? Борьба будет продолжаться до конца дней, до тех пор, пока все жертвы будут ей принесены, пока вы не освободитесь от договора, пока вы этого желаете,— желаете, ничем не смущаясь, пока не исчезнут все сомнения, пока ничто вас не будет отделять от того, что я называю «все или ничего». А ваши жертвы? Все кумиры, заменяющие вам вечного Бога; блестящие, золотые цепи рабства вместе с ложем вашей дряблой лени. А добыча? Единство воли, порыв веры, чистота души». Конечно, услышав эти безумные слова, паства опомнилась и возвратилась в деревню. Но сумасшедший Бранд разыгрывает роль обиженного, негодуя на своих прихожан за то, что они не хотят лазить по горам, чтобы достигнуть «всего или ничего» и «единства воли».

Тем не менее Бранд — замечательный тип, тип сумасшедшего, беснующегося под влиянием навязчивого импульса, постоянно разглагольствующего о цели, которую он преследует, хотя бы для этого пришлось пожертвовать жизнью, и не имеющего понятия об этой цели, не способного разъяснить ее другим. Сам Бранд считает силу, заставляющую его бесноваться, непреклонной, железной волей, но на самом деле — это принудительный импульс, непонятный для самого больного и поэтому заставляющий его постоянно разглагольствовать о нем. Таким образом, Бранд — интересный субъект для демонстраций в клинике душевнобольных.

Впрочем, нелепости, встречающиеся у Ибсена, не всегда так очевидны, как в приведенных примерах. Его недомыслие иногда выражается в расплывчатых, неопределенных фразах, доказывающих, что мы имеем дело с умом, силящимся выразить в словах возникающее туманное представление, не способным на это и потому прибегающим к бессмысленному, чисто машинному бормотанию. Подобного рода фразы распадаются у Ибсена на три группы. Одни ровно ничего не выражают, приблизительно как траля-ля, которое распевает человек, когда он не помнит слова песни. Подобные фразы вырываются иногда и у здорового человека, когда он умственно сильно утомлен и прибегает к этим вставкам, чтобы придать своей речи некоторую плавность. У наследственно истощенного человека эти вставки встречаются постоянно. Другие фразы имеют вид глубокомыслия и многозначительных намеков на нечто недосказанное; но и они при ближайшем анализе оказываются простым словоизвержением без определенного содержания. Наконец, третьи представляют уже такую очевидную ерунду, что, когда их произносит наш знакомый, мы с должной осторожностью уведомляем его родственников, что у него в верхнем этаже не совсем ладно.

III. Эгоизм

Остановимся для примера на словечках, которые должны производить впечатление особенного глубокомыслия. В «Норе» г-жа Линне замечает: «Ну, преимущественно ведь больные нуждаются в уходе». На это Ранк возражает многозначительно: «Ага, вот соображение, которое превращает общество в больницу». Что же означает это глубокомысленное изречение? Думает ли Ранк, что общество — больница, потому что оно заботится о своих больных, и что оно было бы здорово, если бы о них не заботилось? Думает ли он, что больные были бы менее больны без ухода за ними? Но это была бы очевидная чепуха. Или же Ранк хочет сказать, что надо позволять больным умирать, чтобы поскорее избавиться от них? Если такова его мысль, то Ранк проповедует жестокость и преступление, что совершенно не соответствует его настроению. Словом, как ни повернуть его таинственные и темные слова, мы все получаем глупость или бессмыслицу.

В «Привидениях» г-жа Алвинг старается объяснить и оправдать грехи своего покойного мужа следующей тирадой: «Когда он был молодым поручиком, в нем кипели жизненные силы. Глядя на него, человек невольно вспоминал весну. И эта живость, этот избыток сил! Но вот этому жизнерадостному ребенку — он был тогда настоящим ребенком — пришлось жить в этом довольно значительном городе. Тут он мог найти только развлечения, но не возвышающее душу веселье. А он вынужден был жить в этом городе, не имея истинной жизненной задачи, имея только должность. Нигде не было для него работы, которая поглощала бы все его силы,— он имел только занятия. У него не было товарища, который мог бы сочувствовать его жизнерадостному настроению,— у него были только собутыльники». По-видимому, эти противопоставления имеют некоторый смысл, но на самом деле стоит только серьезно в них вдуматься, как они тотчас же утрачивают всякое определенное содержание. Жизненная задача — должность, работа — занятие, товарищи — собутыльники — все эти понятия, которые сами по себе не противоположны и могут быть противоположны только в субъективном смысле. У дельного человека они совпадают; у вертопраха — расходятся. Тут величина города ни при чем. Для Канта в маленьком Кенигсберге прошлого столетия должность совпадала с жизненной задачей и работа — с занятиями, а собутыльниками он избирал лиц, которые могли в то же время быть его товарищами, насколько у такого великого ума вообще могли быть товарищи; и наоборот, даже в самом большом мировом городе нет занятий или среды, которые могли бы удовлетворить психопата, находящегося в расладе с самим собой.

В «Гедде Габлер» встречается большое количество таких на вид многозначительных, но в сущности ничего не означающих словечек. Гедда говорит: «Я вижу его перед собой с виноградными листьями на голове, пылким и смелым... И Эйлерт Левборг сидит с виноградными листьями на голове и читает вслух... Были ли у него виноградные листья на голове?.. Вот как оно случилось! Значит, у него не было виноградных листьев на голове...» «Разве вы не могли позаботиться о том, чтобы все случилось прекрасно?» На последний вопрос Левборг отвечает: «Прекрасно? С виноградными листьями на голове...» С виноградными листьями на голове — это выражение в данном сочетании не имеет никакого значения, но оно располагает к мечтательности. Однако иногда эти словечки принимают у Ибсена характер настоящего навязчивого представления. Ибсен упорно их повторяет без всякой видимой цели, придавая им, однако, какое-то таинственное значение. Так, например, в «Привидениях» у него то и дело встречается довольно неопределенное слово «жизнерадостность». В «Гедде Габлер» эту роль играет слово «красота». Употребление таинственных слов, совершенно непонятных слушателю или имеющих в устах говорящего какое-нибудь

особенное несвойственное им значение, весьма часто наблюдается у душевно-больных. Гринингер неоднократно отмечает этот факт. Правда, Ибсен — не помешанный в полном значении этого слова, а только маттоид; он не изобретает новые слова, но тем не менее придает разным словам особенное таинственное значение, которого они на самом деле не имеют.

Наконец, приведем еще примеры совершенно бессмысленной болтовни в «Женщине с моря»:

Эллида. Вода здесь, в фиордах, больна. Да, она больна, и мне кажется, что она делает и людей больными... Мы говорили о чайках, морских орлах и всяких других морских птицах. Подумай только, разве это не страшно? Когда мы говорили о таких вещах, мне сдавалось, что и морские звери, и морские птицы ему («чужому») сродни... Мне почти сдавалось, что они и мне сродни... Мне не верится, чтобы мы были на суше дома. Я думаю, что, если бы люди с самого начала привыкли проводить жизнь на море, может быть, даже в море, мы были бы теперь и совершеннее, и лучше, и счастливее...

Арихольм. Всего не изменишь. Мы раз навсегда попали на ложный путь и вместо морских животных сделались земными. Во всяком случае теперь уже поздно исправить эту ошибку.

Эллида. Да, вы сказали печальную истину. И мне кажется, что сами люди это чувствуют, что они носят в груди тайную боль и тайное сожаление. Поверьте мне, в этом заключается самая сокровенная причина грусти людей.

Вангель (Ибсен его изображает рассудительным человеком). Она (Эллида) — такое непостоянное существо. Никак нельзя предусмотреть, что она скажет и сделает.

Арихольм. Это, вероятно, последствие ее болезненного состояния.

Вангель. Нет, есть и другая причина. У нее это в крови. Эллида сроднилась с морем — вот в чем суть!

Надо подчеркнуть, что именно эти нелепости, эти ничего не значащие, туманные, но будто бы многозначительные фразы, эти таинственные словечки и этот сонный бред существенно содействовали Ибсену в поисках особого рода поклонников. Мистически настроенным натурам они дают повод мечтать, как Дина мечтает при слове «красота», а Хедвиг — при словах «в глубине моря». Так как словечки подобного рода не имеют никакого содержания, то беспорядочный ум может влагать в них все, что подсказывает ему ассоциация идей под влиянием того или другого настроения. Кроме того, они очень благодарный материал для «тонких ценителей», для которых в искусстве нет ничего темного. Господа эти умеют все объяснить. Чем нелепее что-нибудь, тем сложнее, глубже и многозначительнее их толкование и тем сильнее высокомерное презрение, с каким они относятся к профану, отказывающемуся признать в галиматье нечто иное, чем галиматья.

В очень веселом французском водевиле «Le Homard» («Омар») муж однажды вечером, неожиданно вернувшись домой, застаёт у жены незнакомого человека; но жена не теряет присутствия духа и объясняет мужу, что она внезапно заболела, послала прислугу за первым попавшимся врачом и что вот этот господин и есть доктор. Супруг благодарит любовника за его любезность и спрашивает, прописал ли он больной что-нибудь. Любовник, конечно, ничего не смыслящий в медицине, хочет улигнуть, но встревоженный муж настойчиво требует рецепт, и любовник, покрывшись холодным потом, подчиняется. Супруг бросает взгляд на рецепт и видит какие-то совершенно непонятные каракули. «Неужели в аптеке это разберут?» — спрашивает он, покачивая удивленно головой. «Прочтут, как по печатному», — заверяет мнимый врач и снова хочет улигнуть. Но супруг умоляет его остаться до возвращения прислуги из аптеки. Она возвращается очень быстро. Мнимый врач с трепетом ожидает катастрофы. Оказывается, однако, что прислуга приносит какую-то микстуру, баночку с пилюлями и коробочку с порошками. «Это отпустил вам аптекарь?» — спрашивает в полном недоумении мнимый врач. «Как же!» — «По моему рецепту?» — «Как же, по вашему рецепту», — отвечает в свою очередь несколько удивленная прислуга. «Не ошибся ли аптекарь?», — спрашивает с беспокойством супруг.

III. Эготизм

«Нет, нет», — поспешно успокаивает любовник, но долго рассматривает отпущенное лекарство и погружается в глубокую задумчивость.

«Тонкие ценители» напоминают собой аптекаря в этом водевиле. Они бегло разбирают рецепты Ибсена, особенно те, которые написаны совершенно неразборчивыми каракулями. Это уж их профессия отпускать критические пилюли, когда им подают бумажку за подписью мнимого врача, и они отпускают лекарство, нисколько не задумываясь, что бы ни было изображено на бумажке.

Отметим еще последний признак мистического настроения Ибсена, именно его символизм. В «Дикой утке» эта птица является символом жизненной судьбы Ялмара, а чердачное помещение около студии фотографа — символом «жизненной лжи», которая, по мнению Реллинга, необходима всякому человеку. В «Женщине с моря» Лингstrand собирается вылепить группу, которая должна символизировать Эллиду; «чужой человек» с «изменчивыми рыбьими глазами» должен служить символом моря, а оно, в свою очередь, — символом свободы, так что «чужой человек» является в сущности символом символа. В «Привидениях» пожар в приюте — символ сокрушения «жизненной лжи» Алвинга, а дождливая погода во все время действия — символ угнетенного и пасмурного настроения действующих лиц. В прежних пьесах Ибсена «Кесарь и галилеянин», «Бранд» и «Пер Гюнт» так и мелькают на каждом шагу символы. Тут каждое действующее лицо, каждая принадлежность обстановки имеют какое-нибудь особенное таинственное значение, а каждое слово — двойственный смысл. Я уже выяснил, что мистики стараются уловить тайную связь между явлениями через чисто механическую ассоциацию идей. «Тонкие ценители» полагают, будто ими сказано все, когда они с серьезным видом поясняют, что в «Женщине с моря» «чужой человек» означает море, а море — свободу. Они при этом упускают из виду, что еще недостаточно объяснить значение того или другого символа, избранного художником; надо еще показать, зачем ему вообще понадобился символ. Художник с ясным умом называет, по известному выражению французского сатирика, «кошку — кошкой». Если Ибсен изобрел «чужого человека с рыбьими глазами» для выражения столь простой мысли, что богато одаренные натуры, живущие в среде будничной, стремятся в другой, более свободный, широкий мир, то уж это является признаком не вполне нормальной умственной деятельности. У сумасшедших склонность к аллегориям и символам — весьма распространенное явление, а у людей, стоящих на низкой ступени развития, символизм — обычная форма мышления. Почему это происходит, нами уже выяснено.

После всего сказанного об Ибсене мы могли бы его причислить прямо к мистикам: навязчивые представления о наследственном грехе, исповеди и искуплении, нелепости в творческом вымысле, постоянные противоречия, расплывчатый и подчас бессмысленный стиль, ономатомания и символизм — все это признаки мистического вырождения. Но тем не менее мы должны причислить Ибсена к эготистам, потому что в его мышлении болезненно-преувеличенное сознание собственного «я» еще более обращает на себя внимание, чем его мистицизм. Его эготизм принимает форму анархизма. Он постоянно возмущается всем существующим, но не подвергает последнего разумной критике, не показывает, что в нем дурно, почему оно дурно и как можно достигнуть улучшения. Нет, он ненавидит существующее за то, что оно существует, и жаждет его разрушить. Эту программу он выразил с полной ясностью в известном стихотворении «К моему другу, глашатаю разрушения». В нем он восхваляет потоп, как «единственный переворот, совершенный не половинчатым реформатором», но и он был недостаточно радикален. «Мы приступим к новому, более коренному потопу, но для этого нам нужны люди и глашатаи. Позаботьтесь

Вырождение

о затоплении мирового парка, а я с наслаждением подложу торпеду под ковчег». В целом ряде писем, напечатанных у Брандеса («Новые веяния»), норвежский поэт дает нам наглядные образчики своих теорий. К сожалению, Парижская коммуна испошшила эту прекрасную и богатую мысль неудачным ее осуществлением. Борьба за свободу вовсе не имеет целью завоевание свободы, а исключительно только борьбу. Как только человек думает, что он завоевал свободу, и перестает бороться, он утрачивает ее. В борьбе за свободу самое ценное — это предполагаемое постоянное желание сокрушить существующее. В мире нет ничего прочного и долговечного. «Кто мне ручается, что на Юпитере дважды два — не пять?» (Этот вопрос — очевидное проявление мании сомнения — подробно исследован в последние годы.) Истинного брака нет. Дружбы — роскошь. «Они долго препятствовали мне стать самим собой». Забота о собственном «я» — вот единственная задача человека, которую он должен преследовать, ничем не смущаясь.

Те же мысли он влагает и в уста своих героев. Я уже привел некоторые фразы этого рода г-жи Алвинг и Норы. В «Столпах общества»:

Дина. Ах, кабы мне только не жить среди людей таких приличных и нравственных... Ежедневно сюда приходят Анята Гольд и Руммель, чтобы я брала с них пример. Такими благовоспитанными, как они, я никогда не буду, да и не хочу быть... Но вот что я хотела бы знать: так ли нравственны люди там, в Америке, так ли они приличны и порядочны.

Иоганн. Ну, во всяком случае, они не так дурны, как о них здесь думают.

Дина. Вы меня не понимаете. Напротив, я бы желала, чтобы они не были так приличны и нравственны... Мне страшно от всего этого приличия.

Г-жа Берник. О, как нам здесь (в Европе) приходится страдать от установившихся нравов и привычек. Восстань против них, Дина... Должно же, наконец, что-нибудь свершиться, что послужило бы оплеухой для всего этого приличия!

В пьесе «Враг народа» Стокман заявляет: «Руководящие люди мне до глубины души противны... Свободному человеку они преграждают путь, где он только ни покажется, и лучше всего было бы их истребить, как истребляют вредных насекомых... Опаснейший враг правды и свободы — сплоченное большинство; да, это проклятое сплоченное либеральное большинство — вот наш злейший враг!.. Большинство никогда не судит верно... Право всегда меньшинство». Когда Ибсен не нападает на большинство, то он его осмеивает. Так, смешные буржуа защищают у него общество, а либеральничающие политики лицемерят. Затем только идиоты и фарисеи защищают у него чувство долга. В «Столпах общества» негодяй Берник подчеркивает необходимость подчинения отдельного индивида обществу, а во «Враге народа» не менее жалкий городской голова заявляет своему брату Стокману, что в благоустроенном обществе нельзя позволить всякому избирать себе самостоятельный путь. Тенденция Ибсена тут ясна: чтобы осмеять чувство долга и необходимость подчинения неделимого обществу, он поручает их защиту лицам недостойным и смешным. Наоборот, восставать против чувства долга, ругать или осмеивать законы, нравы, учреждения, самообуздание и выставять крайний эгоизм руководящим принципом в жизни он заставляет лиц, к которым относится наиболее любовно.

Психологический источник антиобщественных инстинктов Ибсена нам известен. Это неспособность к приспособлению психопатов и чувство неудовлетворенности, испытываемое ими среди окружающих условий, к которым они не в состоянии примениться. По той же причине Ибсен — мизантроп. Стокман восклицает: «Самый сильный в мире человек тот, который одинок», а Брендель в свою очередь говорит: «Я люблю наслаждаться уединением. В одиночестве я вдвойне наслаждаюсь». Тот же Брендель жалуется далее: «Я уйду теперь на родину. Великое ничто меня манит к себе... Петр Мортенсгаард желает только ему доступного. Петр Мортенсгаард в состоянии прожить жизнь без идеала.

III. Эгоизм

И видишь, в этом глубокая тайна деятельности и победы, в этом вся практическая мудрость... В темной ночи — лучше всего. Мир вам!» (Замечу мимоходом, что, по свидетельству проф. Эрхарда, Ибсен в лице Бренделя изобразил самого себя.) Чувства, выраженные в этих словах, — мизантропия и «*taedium vitae*», всегда сопутствуют болезням, вызываемым истощением.

Кроме мистицизма и эгоизма, в Ибсене поражает еще чрезвычайная бедность мысли — другой признак вырождения. Поверхностные или невежественные критики, определяющие богатство мысли данного художника по числу написанных им томов, воображают, что можно отвести упрек в бесплодности психопата, указав на книгу его сочинений. Но этот аргумент не может обмануть человека сведущего: он знает, что многие сумасшедшие написали и издали десятки толстых томов. В течение долгих лет сумасшедший этого рода писал с лихорадочной торопливостью день и ночь, но плодотворной такую лихорадочную деятельность назвать нельзя, потому что в этих толстых томах не найдется ни одной путной мысли. Мы видели, что Вагнер не в состоянии был выдумать ни одной фабулы, ни одного образа, ни одного положения, а всегда крал их из старых поэтических произведений или из Библии. У Ибсена почти столь же мало истинной оригинальной творческой силы, как у его родственника по духу, но так как он брезгает манерой заимствовать у других, более плодovitых писателей или черпать из живых народных преданий, то его произведения, при более тонком и глубоком анализе, оказываются еще беднее вагнеровских. Если не дать себя ослепить способностью к вариациям контрапунктиста, чрезвычайно искусного в драматической технике, и проследить темы, которые он обрабатывает с такой виртуозностью, то мы тотчас же заметим, что они безнадёжно однообразны.

За исключением чисто подражательных ранних произведений, во всех его пьесах мы встречаем два основных типа или, лучше сказать, один тип, имеющий то отрицательный, то положительный характер. Они составляют как бы тезис и антитезис в духе Гегеля. Первый тип — это человеческое существо, повинующееся исключительно своим внутренним законам, т. е. своему эгоизму, и смело в этом признающееся назло другим. Второй тип — это человеческое существо, собственно, также подчиняющееся своему эгоизму, но не решающееся открыто заявлять об этом и притворяющееся, что оно относится с уважением к установленным законам и к воззрениям большинства. Короче говоря, это откровенный и решительный анархист и его противоположность — анархист хитрый и трусливо обманывающий других.

Первый тип, с одним только исключением, всегда воплощен в женщине. Исключение — это Бранд. Лицемер же всегда воплощен в мужчине, но и тут встречается одно исключение: в «Гедде Габлер» этот основной мотив несколько стусеван; в героине к откровенному анархизму примешана доля лицемерия. Нора, г-жа Алвинг, Зельма Мальсберг, Дина, г-жа Берник, Гедда Габлер, Эллида Вангель, Ребекка — все они составляют одно лицо, с которым мы встречаемся как бы в различные часы дня, т. е. при разном освещении. Одни написаны в мажорном, другие — в минорном тоне, одни более, другие менее истеричны; однако по существу все они не только похожи друг на друга, но даже совершенно тождественны. Зельма Мальсберг восклицает: «О, как вы меня терзали, как подло терзали вы меня все!.. Как я жаждала одной крупинцы ваших забот. Но когда я ее просила, вы отделялись тонкими шуточками. Вы одевали меня, как куклу, вы играли со мной, как играют с ребенком... Я должна уйти от тебя... Пусты меня, пусты меня!» Нора в свою очередь говорит: «Наш дом походил на детскую, в которой играют дети. У отца со мной обращались, как с маленькой куклой, а здесь — как с большой... Поэтому я не могу дольше оставаться у тебя. Я немедленно оставляю твой дом». Элида провозглашает: «Я только хочу,

чтобы мы взаимно согласились добровольно расстаться... Я не та, какую ты себе представлял. Теперь ты сам в этом убедишься... В этом доме нет решительно ничего, что бы меня удерживало. Я совершенно лишняя в твоём доме, Вангель». Зельма угрожает, что она уйдет. Эллида твердо решила уйти, Нора уходит, г-жа Алвинг ушла. Г-жа Берник, как и г-жа Алвинг, — чужие в собственном доме. Но г-жа Берник не хочет уходить, она остается и пытается убедить мужа. Дина еще не может уйти, потому что она не замужем, но соответственно со своим положением девушки она выражает протест в следующей форме: «Я не хочу быть вещью, которую берут». Ребекка также еще не замужем, но все-таки она уходит.

Ребекка. Я уезжаю.

Росмер. Немедленно?

Ребекка. Да... с пароходом на север. Вель я оттуда приехала.

Росмер. Но ведь тебе теперь там решительно делать нечего.

Ребекка. И здесь мне делать нечего.

Росмер. Так что же ты там будешь делать?

Ребекка. Не знаю. Но я должна всему этому положить конец.

Теперь возьмем антитезис, т. е. лицемерного эготиста, достигающего своих целей, не шокируя общества. Этот тип воплощен в лице Хельмера, Берника, Рорланда, Кролла, Мандерса, Стокмана, Верле и отчасти в лице Гедды Габлер. После признания жены Норы Хельмер восклицает: «Какое ужасное пробуждение... Ни религии, ни нравственности, ни чувства долга!..» Пастор Мандерс высказывается следующим образом: «Конечно, нет надобности давать всем отчет в том, что мы читаем или думаем у себя дома... Но не следует подвергать себя пересудам и во всяком случае нельзя шокировать паству». Рорланд говорит: «Как подорвано семейное начало!.. Когда человек следует своему призыву быть нравственным столпом общества, в котором он живет, он должен быть необычайно осмотрителен». В той же пьесе Берник рассуждает: «Я должен заботиться о своей репутации. К тому же на печать и общество произведет хорошее впечатление, что я устраняю все личные соображения и предоставляю свободный ход правосудию». Городской голова Стокман заявляет: «Если я забочусь о своей репутации, быть может, с излишней щепетильностью, то я это делаю для города» и т. д.

Словом, получается такое впечатление, как будто под различными именами говорит один и тот же человек. Совершенно однородное впечатление производят и женщины, которые в противоположность Норе самоотверженно жертвуют собой. Марта Берник, г-жа Хессаль, Хедвиг, г-жа Тесман и другие — все они одно и то же лицо в разных костюмах. Даже все детали повторяются с большим однообразием. Наследственную болезнь мы находим и у Ранка, и у Освальда. В «Норе» уходит жена, и почти во всех пьесах, как мы видели, уходит какая-нибудь женщина. Уходя, женщины обязательно сдают ключи. Нора: «Вот вам ключи». Эллида: «Если я уйду, то мне не придется сдавать ни одного ключа». В «Норе» героиня, ожидая решительной катастрофы, просит, чтобы ей сыграли бурную тарантеллу, и танцует под музыку; в «Гедде Габлер» героиня, прежде чем застрелиться, играет на фортепьяно дикий танец. Росмер говорит Ребекке, когда та заявляет, что она хочет умереть: «Ты не решишься на то, на что она решилась». Гюнтер говорит Норе, когда она грозит кончить жизнь самоубийством: «О, вы меня не испугаете. Такая изящная и избалованная дама... этого не делает». Бракк говорит Гедде Габлер в ответ на слова, что она предпочитает умереть: «Это говорят, но не делают». Верле соблазняет служанку Гину, Алвинг также соблазнил служанку. Эти жалкие повторения, это бессилие ленивого мозга отрешиться от выработанной с трудом мысли доходит до того, что Ибсен сознательно или бессознательно прибирает для своих действующих лиц даже однозвучные имена. В «Норе» мы имеем Хельмера, в «Дикой утке» — Ялмара, в «Столпах общества» — Хильмара.

III. Эгоизм

Таким образом, пьесы Ибсена представляют нечто вроде калейдоскопа. Разноцветные стеклышки, образующие разные фигуры, очень забавляют детей. Но взрослый ведь знает, что это простые стеклышки, и его скоро утомляют эти ничего не выражающие арабески. Впрочем, не только пьесы Ибсена, но и он сам представляет собой нечто вроде калейдоскопа. Немногочисленные жалкие стеклышки, которыми он гремит около тридцати лет и которые соединяет в дешевые арабески — это его навязчивые представления, имеющие источником внутреннюю его жизнь, а не внешний мир. О действительной жизни этот мнимый «реалист» не имеет никакого понятия. Он даже ее не видит и поэтому не может черпать из нее свои впечатления, представления, суждения. Известно, как изготавливаются пушки: «берут дыру и обливают ее металлом». Приблизительно так же поступает и Ибсен. У него есть тезис или, точнее говоря, какая-нибудь глупая мысль; это дыра, и вопрос заключается в том, как ее окружить металлом, почерпнутым из действительной жизни. Но у Ибсена в запасе есть разве только обломки ржавых гвоздей или выброшенные коробки из-под сардинок; этого металла, конечно, не хватает для изготовления пушки. Когда Ибсен силится создать картину современных реальных явлений, она поражает узостью изображаемых им людей и условий.

Буржуазность, провинциальщина — все это слишком слабые термины для определения миросозерцания Ибсена. Его герои напоминают собой суетню муравьев. Маленькие жизненные черточки, которые Ибсен прищипливает своим ходячим тезисам, чтобы придать им по меньшей мере такой человеческий образ, какой имеет чучело на огороде, почерпнуты из заскорузлого норвежского мирка пьяниц и болтунов, идиотов и беснующихся, истеричных баб, людей, никогда не продумавших отчетливо ни одной мысли, кроме разве мысли о том, как бы достать штоф водки или как бы понравиться кавалерам. Единственно, что отличает всех этих Левборгов, Алвингов, Экдалей и т. п. от животного, — это их страсть к вину, а все эти Норы, Эллиды и Гедды, правда, не пьянствуют, но так беснуются, что их просто надо вязать. Великие жизненные события для них — это получение места в банке, потеря места врача на курорте, огласка любовного похождения. Ужасные преступления, омрачающие, как грозовая туча, жизнь этих людей, — это любовная связь со служанкой, интересное знакомство с кафе-шантанной певицей, нечаянное нарушение лесного устава, визит в публичный дом после пирушки. Со мной иногда случается, что я провожу полчаса в детской, чтобы развлечься играми и болтовней малюток. Однажды дети видели, как на улице кого-то арестовывали. Нянька их поскорее увела от этой скандальной сцены, но они кое-что заметили и были сильно взволнованы. Когда я на другой день пришел к детям, они все еще говорили об этом событии. Трехлетняя Матильда спрашивала, почему господина увели в участок; пятилетний Ричард отвечал с достоинством, что это был не господин, а бродяга, которого увели в участок, потому что он вел себя плохо. «Что же он сделал?» — продолжала допрашивать Матильда, а Ричард, подумав немного, ответил наставительно: «Мать запретила ему пить шоколад, а он все-таки выпил, и она приказала его арестовать». Этот разговор постоянно приходит мне на ум, когда в пьесе Ибсена дело доходит до преступления.

Мы теперь познакомились с пьесами Ибсена во всем их объеме. Я постоянно приводил из них цитаты, чтобы читатель сам мог судить о правильности моих выводов. Ибсен — мистик и эгоист. Он желает доказать, что мир и люди не стоят медного гроша, а доказывает только, что он о них не имеет ни малейшего понятия. Так как у него нет способности к приспособлению, то он ругает свою родину, а затем и всю Европу. Ни в одной из своих пьес он не затрагивает какой-либо современный вопрос, волнующий умы и двигающий нас вперед,

Вырождение

потому что его анархизм, объясняющийся болезненным состоянием его ума, и его модничанье — крайне сомнительными результатами гипнотических и тепепатических исследований, не заслуживают чести быть причисленными к подобным вопросам. Он обладает большой сценической техникой и с большой творческой силой изображает лица и положения вне главного хода действия. Но вот все, что может признать у него добросовестный и непредубежденный критик. Он имел смелость говорить о своих «нравственных идеях», и его поклонники постоянно повторяют это словечко. Нравственные идеи Ибсена! Тот, кого это словечко насмешит, очевидно, смеяться не способен. Внешне Ибсен проповедует отход от веры, а сам никак не может отделаться от понятий о наследственном грехе, искуплении и исповеди. Он выставляет эгоизм и полную свободу индивида идеалом, но, как только индивид пользуется этой свободой, тотчас же начинает стонать и плакаться, пока не облегчит удрученную свою совесть исповедью, а единственные образы, которые удались Ибсену, — это женщины, жертвующие собой до полного забвения своей личности. Он прославляет всякое нарушение установленных нравов и в то же время наказывает невиннейшее похищение смертью. С уст его так и срываются слова «свобода», «прогресс» и т. д., а в своем лучшем произведении он восхваляет ложь и застой. И все эти противоречия не составляют как бы ряда этапных пунктов в ходе его развития, а встречаются одновременно друг возле друга. Его французский поклонник проф. Эрхард видит этот неприятный для него факт и старается его оправдать, насколько возможно. Но норвежский истолкователь Ибсена Йегер с величественным спокойствием утверждает, что наиболее характерная черта произведений Ибсена — их единство. «Единство» — именно это выражение употреблено Йегером. Было в высшей степени неосторожно со стороны французского и норвежского критиков, что они не спелись предварительно. Теперь их похвалы производят комичное впечатление. Последовательность Ибсена проявляется разве только в его исковерканности. В одном только он остается себе верен: в полной неспособности ясно продумать какую-нибудь мысль, понять хотя бы один из тех лозунгов, которые он по временам прищипливает к своим пьесам, сделать верный вывод из какой бы то ни было посылки.

И этого злобного, антиобщественного, хотя в сценическом отношении весьма одаренного, болтуна люди осмеливаются возвести в сан великого мирового поэта истекающего столетия! Приход Ибсена так долго кричал на весь мир: «Ибсен — великий поэт», — что в конце концов он поколебал более сильные головы и совершенно подчинил себе слабые. В новой книге о «Симоне-Волхве» Мида рассказан следующий забавный анекдот: «Ливиец Апсет пожелал, чтобы его признали Богом, но все направленные к этому усилия ни к чему не приводили. Тем не менее он хотел заставить людей поверить, что он — Бог. Поэтому он наловил попугаев, которых в Ливии очень много, и запер их в клетке. Некоторое время попугаи оставались у него, и он научил их произносить: «Апсет — Бог». Затем он открыл клетку и выпустил их. Они разлетелись по всей Ливии вплоть до греческих поселений. И ливийцы, пораженные криком птиц и не подозревая, к какой уловке прибег Апсет, признали его Богом». Следуя примеру Апсета, Ибсен научил произносить «тонких ценителей» вроде Эрхарда, Йегера и других слова: «Ибсен — передовой ум, Ибсен — поэт будущего». И попугаи разлетелись по всем странам, оглушительно повторяя в книгах и газетах: «Ибсен — велик. Ибсен — передовой ум». А слабые головы в публике повторяют этот крик, потому что они часто его слышат и потому что всякое громко и уверенно произносимое слово производит на них впечатление.

Но, конечно, нельзя утверждать, что одним нахальством его телохранителей объясняется положение, занятое Ибсенем. В нем есть черты, которые неизбежно

III. Эголизм

должны были повлиять на современное поколение. Тут мы прежде всего должны отметить его туманные фразы и неопределенные намеки на «великую эпоху, переживаемую нами», на «приближающуюся новую эпоху», на «свободу», «прогресс» и т. д. Эти фразы и намеки не могут не нравиться мечтателям и болтунам, потому что они допускают какое угодно толкование и заставляют предполагать в человеке, произносящем подобные фразы, смелое, прогрессивное направление. Что сам Ибсен жестоко осмелел в «Дикой утке» «тонких ценителей», заставляя Реллинга употреблять совершенно бессмысленное, по его собственному признанию, слово «демонический» так, как сам Ибсен уснащает свою речь словами «прогресс», «свобода», несколько их не смущает: ведь на то они и «тонкие ценители», чтобы истолковывать всякое слово, как им наиболее удобно.

Далее мы наталкиваемся на учение Ибсена о праве индивида подчиняться только собственному закону. Но действительно ли это учение Ибсена? Этого признать нельзя, если принять во внимание все его бесчисленные противоречия и самоопровержения и если остановиться на факте, что он относится с особенной любовью к тем своим героям, которые сотканы из полного отрицания собственного «я», подавления самых естественных инстинктов, любви к ближнему и заботы о нем. Тем не менее ученики Ибсена выставили анархический индивидуализм средоточием всего его учения. Вот как об этом говорит Эрхард, резюмируя свою мысль: «Протест индивида против общества, иначе говоря, Ибсен — апостол нравственного самоопределения (*autonomie morale*)». Такое учение действительно может заразить всех, кто не способен или ленится думать.

Эрхард имеет смелость говорить о «нравственном самоопределении». Ссылаясь на этот возвышенный принцип, глашатаи Ибсена убеждают стекающуюся к ним молодежь, что она вправе «подчиняться только собственному закону», и одобрительно улыбаются, когда слушатели истолковывают это в смысле права удовлетворять скотские наклонности и отрешаться от всякой дисциплины. Как руганы в итальянских приморских городах заманивают прилично одетых туристов, так и они нашептывают на ухо своей публике: «Надо развлечься, наслаждаться жизнью. Пойдемте, я вам укажу дорогу». Но великая ошибка искренних людей и подлый обман развратителей юношества, добывающихся платы за свое сводничество, заключается в том, что они смешивают «нравственное самоопределение» с разнузданностью.

Однако эти два понятия не только не равнозначны, они даже противоположны и взаимно исключают друг друга. Свобода индивида! Право на самоопределение! Собственное «я» как единственный законодатель! Но кто это «я», само предписывающее себе законы, для которого Ибсен требует права на самоопределение? Кто этот свободный индивид? Я уже выяснил в главе, посвященной психологии эгоизма, что понятие о собственном «я», противопоставляемое внешнему миру, как нечто чуждое, — не более как обман сознания, и поэтому нет надобности возвращаться к этому вопросу. Напомним только, что в человеческом организме высшую функцию исполняет серое корковое вещество, менее всего работающее для себя, а, так сказать, управляющее всем организмом. В нем стекаются все указания, исходящие от внутренних органов и от внешнего мира. Оно должно найтись во всем многообразии явлений, предусматривать, отдавать себе отчет в ближайших и отдаленных последствиях того или другого воздействия. Поэтому, когда говорят о собственном «я», то, конечно, нельзя подразумевать второстепенную часть организма, мизинец или толстые кишки, а только серое корковое вещество. Оно действительно имеет право и обязанность руководить индивидом и предписывать законы, потому что в нем сосредоточено сознание. Но как же оно составляет себе суждения и принимает решения? Если сознание руководствуется исключительно раздражением внутренних органов, то

Вырождение

оно удовлетворяет минутные инстинкты во вред будущему благополучию организма, оно причиняет ущерб одному органу, удовлетворяя потребности другого, и относится пренебрежительно к таким влияниям внешнего мира, от которых зависит благополучие организма. Поясним нашу мысль еще несколькими простыми примерами. Человек нырнул и плавает под водой, его клеточки относятся к этому совершенно безразлично, получают из крови кислород, им необходимый в данную минуту, и в обмен выделяют углекислоту. Испорченная кровь раздражает продолговатый мозг, и он настойчиво требует притока свежего воздуха в легкие. Если бы серое корковое вещество удовлетворило это законное требование и приказало бы легким сделать соответственное движение, то они наполнились бы водой, и организму угрожала бы смерть. Поэтому сознание не повинует продолговатому мозгу, приводит в движение не легкие, а руки и ноги, и пловец всплывает на поверхность. Другой пример. Человек, заболевший брюшным тифом, выздоравливает и ощущает сильный голод. Если бы он подчинился своему чувству, то он доставил бы себе минутное удовлетворение, но через сутки, вероятно, умер бы вследствие прободения кишок. Его сознание противится ко благу всего организма желанию некоторых органов. Конечно, по большей части случаи этого рода не так просты, но все же задача сознания заключается в том, чтобы проверять раздражения, вызываемые внутренними органами и, удовлетворяя их, сообразоваться с вынесенным опытом, знаниями и указаниями внешнего мира. Даже вполне здоровый организм гибнет скоро, если в нем отсутствует задерживающая деятельность сознания. Если же организм болен, то его гибель происходит еще быстрее, когда он подчиняется влечениям своих органов, так как последние требуют удовлетворения таких потребностей, которые не только вредят в будущем всему организму, но и непосредственно им самим.

Ввиду всего этого мы, говоря о собственном «я», имеющем право на самоопределение, можем подразумевать только сознательное, обсуждающее, напоминающее, наблюдающее, сравнивающее «я», а не разобщенные и по большей части враждующие между собой второстепенные «я» — эти представители бессознательного в организме. Бине в «Изменениях личности» передает случай с одним больным, который соединял в себе шесть разных личностей, шесть ничего не знавших друг о друге «я», из которых каждое имело свой особый характер, свои особые воспоминания, свои особые чувства и стремления. Индивид — это человек размышляющий, а не подчиняющийся своим инстинктам. Свобода — это способность сознания черпать стимулы для деятельности не только во внутренних органах, но и в чувствах, равно как и в воспоминаниях. «Свобода» же Ибсена — самое полное и самоубийственное рабство, потому что подчинение себя инстинктам неизбежно приводит человека раньше или позже к гибели. Такая свобода означает подчинение суждения инстинкту и противодействие отдельного органа той силе, которая предназначена заботиться обо всем организме. Даже индивидуалист Спенсер говорит: «Чтобы жить в обществе, человек... должен обладать силой отказать себе в мимолетном наслаждении, чтобы обеспечить за собой более значительное в будущем». Нормальный человек, обладающий всеми умственными способностями, не может отречься от суждения; только им он не может пожертвовать. Если закон и обычай возлагают на него действия, которые он признает бессмысленными, потому что они нецелесообразны, то он не только имеет право, но и обязан защищать разум против бессмыслия и правду — против заблуждения. Но протестовать он всегда будет во имя суждения, а не инстинкта.

Вся эта философия самообуздания, однако, предназначена только для нормального человека. Для психопатов она теряет всякое значение. Их несовершенный мозг, как и несовершенная нервная система, не в состоянии удовлетворять ее

III. Эгоизм

требования. Процессы в глубине их органов болезненно усилены и слишком раздражают мозг. Чувственные нервы у них плохие проводники, а память им изменяет. Поэтому они плохо знакомятся с внешним миром, опыт их недостаточен, чтобы преодолеть раздражение, вызываемое органами. Такие субъекты могут подчиняться только навязчивым импульсам и слепым инстинктам. К их числу принадлежат разные Норы, Эллиды, Ребекки, Стокманы, Бранды и т. д. Над ними должна быть установлена опека, а лучше всего их помещать в больницу для умалишенных, потому что они вредят и себе, и другим. Вот какого ответа заслуживают глупцы и обманщики, прославляющие героев Ибсена, называющие их «людьми свободными», «с сильными характерами», соблазняющие нерассудительную молодежь звучными мотивами о «самоопределении», «нравственной независимости» и т. п., не сознающие, быть может, куда они ее ведут, но, несомненно, приводящие ее к гибели.

Третья причина успеха пьес Ибсена — это то освещение, в котором он нам показывает женщину. «Женщины — столпы общества», — говорит один из его героев. Женщина у Ибсена имеет все права, но не имеет обязанностей. Узы брака ее не стесняют. Она уходит, когда жаждет свободы, когда думает, что имеет основание быть недовольной мужем, или когда другой мужчина ей нравится немного больше, чем собственный муж. Муж, не потворствующий жене, у Ибсена не осмеивается, а прямо называется преступником. Женщина — всегда существо умное, сильное, смелое, мужчина — дурак и трус. При всяком столкновении женщина одерживает победу, а мужчина выходит из него мокрой курицей. Женщине надо жить только для самой себя. Даже прирожденные инстинкты, вроде материнского чувства, отбрасываются ею у Ибсена, и женщина, не моргнув глазом, оставляет детей, когда ей приходит фантазия искать себе удовлетворение в чем-либо ином. Такое рабское поклонение женщине, такое безусловное одобрение женской развращенности не могли не снискать Ибсену популярности среди тех женщин, которые узнавали в истеричных нимфоманках его пьес самих себя или те женские образы, которыми прельщалось их развращенное воображение. Этого рода женщины действительно признают всякую дисциплину невыносимой. Они не годятся для брака, для европейского брака, допускающего только одного мужа. Разврат и проституция соответствует внутренним их наклонностям, и они благодарны Ибсену за то, что он возвеличил эти наклонности, окрестил их громкими названиями «борьбы женщины за нравственную самостоятельность» и «права женщины на проявление своей индивидуальности», в то время как в общежитии этим наклонностям присваиваются другие, очень вульгарные названия.

Женские образы у Ибсена составляют не что иное, как поэтическое выражение половой извращенности, которую Крафт-Эбинг назвал «мазохизмом» по имени известного беллетриста Захер-Мазоха, потому что в произведениях последнего «с замечательным мастерством изображена душевная жизнь мужчин, страдающих своеобразной извращенностью психической половой жизни, состоящей в том, что пораженный ею индивид чувствует себя совершенно подавленным особой другого пола, во всем ей подчиняется, даже когда она его унижает и истязает». Мазохизм, однако, по-моему, неудачный термин, потому что тип этот встречается и у Руссо, и у Бальзака, и у Золя. Вернее было бы назвать эту болезнь, как предлагает Стефановский, пассивизмом. Пораженный этой болезнью мужчина чувствует себя перед женщиной слабым, нуждающимся в покровительстве, лишенным всякой воли рабом, которому приходится только подчиняться приказаниям своей властительницы и находить счастье в полном повиновении. Это — естественное отношение между мужчиной и женщиной, вывороченное наизнанку. У Захер-Мазоха властвующая и торжествующая жен-

щина орудует кнутом, у Ибсена она требует исповеди, произносит пламенные филиппики и уходит при бенгальском освещении. Проявление женского превосходства тут менее грубо, но, в сущности, героини Ибсена вполне соответствуют героям Захер-Мазоха. Замечательно при этом, что женщины, рукоплещущие разным Норам, не задумываются над противоположными типами Ибсена, т. е. его героинями, сотканными из самоотвержения. Но по законам психологии человек не замечает того, что не соответствует его наклонностям, и с любовью останавливается на всем, что им потакает.

Впрочем, поклонницы Ибсена состоят из одних истеричных и выродившихся женщин. К их числу принадлежат и те женщины, которые считают себя несчастными в семейной жизни, думая, что их не поняли, или страдают недовольством и внутренней пустотой — неизбежным последствием недостатка или отсутствия труда. У женщин этого рода мысли не особенно ясны, иначе они бы не считали Ибсена своим защитником. Нет, Ибсена их другом признать нельзя, как и всякого, кто нападает на установленную форму брака, пока в силе нынешний экономический строй.

Серьезный и трезвый реформатор будет добиваться, чтобы брак получил этическое содержание и не оставался лживой формой сожития. Он будет обсуждать брак, заключаемый из корыстолюбия, в погоне за приданым или как выгодную сделку; он будет признавать преступным, когда супруги, разобщенные сильной, истинной, испытанной любовью к другому человеку, продолжают жить в трусливом, призрачном браке, обманывают и оскверняют друг друга вместо того, чтобы честно разойтись и основать нормальный союз; он будет требовать, чтобы браки заключались по взаимному расположению, чтобы они поддерживались доверием, уважением и чувством благодарности, укреплялись соображениями о благополучии детей, но он остержется восставать против самого брака, против консолидации половых отношений через принятие на себя определенных и прочных обязанностей. Брак представляет большой прогресс сравнительно с беспорядочными половыми отношениями диких народов. Было бы вопиющим регрессом, если бы мы возвратились к подобным первичным половым отношениям. К тому же брак установлен вовсе не для пользы мужчины, а для пользы женщины и детей. Он представляет общественную защиту слабого пола. Мужчина еще не преодолел своих полигамических животных инстинктов в той степени, в какой их преодолела женщина. По большей части мужчина доволен, когда ему можно заменить женщину, которой он обладал, другой. Разные Норы его не напугают тем, что они уйдут. Он им широко раскрывает двери и пожелает всякого благополучия. И если в обществе, в котором каждому приходилось бы заботиться только о себе и, кроме того (когда дело коснется чужого потомства), разве еще об осиротелых, брошенных или нищенствующих детях, было бы установлено законом и обычаем, что супруги могут свободно расходиться, когда они перестали нравиться друг другу, то этой новой свободой воспользовался бы мужчина, а не женщина. Жены могут без риска уходить от мужей, только если они богаты или особенно способны к производительному труду, т. е. в материальном отношении независимы. Но такие женщины в нынешнем обществе составляют ничтожное меньшинство; громадное же большинство женщин пострадало бы сильнейшим образом, если бы этика Ибсена восторжествовала. Их оплот — строгая брачная дисциплина, обязывающая мужа заботиться о поблекшей жене и о детях. Поэтому рассудительные женщины должны были бы, собственно, восстать против Ибсена, учение которого кощунственно угрожает их благополучию и правам. Здравомыслящие и безупречные женщины могут попасть в число поклонниц Ибсена только по ошибке. Надо им разъяснить истинный смысл его учения, отрицательное его влияние на положение женщины,

III. Эгоизм

чтобы они отказались от общества людей, которых им следует чуждаться. Пусть Ибсена окружают только люди, родственные ему по духу, т. е. истеричные женщины мазохисты или межеумки, верящие вместе с профессором Эрхардом, что «здравый смысл и оптимизм являются теми началами, которые уничтожают всякую поэзию».

Фридрих Ницше

Если эгоизм нашел в Ибсене поэта, то в Ницше он нашел философа, который дает нам нечто вроде теории, объясняющей, почему парнасцы и эстетики восхваляют всякого рода пачкотню чернилами, красками или глиной, демонисты и декаденты — преступления, разврат, болезни и разложение и Ибсен — человека свободного, самоопределяющегося, подчиняющегося только собственному закону. Это, говоря мимоходом, всегда было задачей философии. Ей в обществе принадлежит та же роль, какую в организме играет сознание. У сознания неблагодарная задача находить разумные причины и изобретать объяснения для инстинктов и действий, имеющих своим источником бессознательное. Точно так же философия старается найти глубокомысленные с виду формулы и однообразное логическое объяснение для умственных и душевных особенностей данной эпохи, корнящихся как в политических и культурных событиях, так и в климатических и экономических условиях. То или другое поколение живет, не заботясь о теории своих особенностей, по непреложным законам исторического развития, и вот философия спешит, прихрамывая, за ним, собирает отдельные черты его умственного и душевного облика, проявления нормального или болезненного его состояния, заносит их более или менее систематично в свою записную книгу, снабжает ее заглавным листом, нумерует страницы, ставит заключительную точку и самодовольно приобщает эту записную книжку к собранию разных систем узаконенного однообразного формата. Истин и верных объяснений в философских системах искать нечего. Но они являются поучительным свидетельством усилий общественного сознания найти требуемое разумом более или менее удачное объяснение бессознательной своей деятельности в данное время.

Если читать произведения Ницше одно за другим, то с первой до последней страницы получается впечатление, как будто слышишь буйного помешанного, изрыгающего оглушительный поток слов со сверкающими глазами, дикими жестами и с пеной у рта, по временам раздражающегося безумным хохотом, непристойной бранью или проклятиями, сменяющимися вдруг головокружительной пляской, или накидывающегося с грозным видом и сжатыми кулаками на посетителя или воображаемого противника. Если этот бесконечный поток слов имеет какой-нибудь смысл, то в нем можно разве различить ряд повторяющихся галлюцинаций, вызываемых обманом чувств и болезненными органическими процессами. Там и сям всплывает ясная мысль, имеющая, как всегда у буйных помешанных, характер категорический, повелительный. Ницше не аргументирует. Когда ему кажется, что он может натолкнуться на возражение, он осмеивает его и резко декретирует: это — ложь. Но он сам вечно противоречит своим диктаторским заявлениям. Сказав что-нибудь, он тотчас же говорит противоположное, и притом с одинаковой страстностью, по большей части в той же книге, на одной и той же странице. Иногда он сам замечает это противоречие и тогда делает вид, будто потешался над читателями.

Эти категорические утверждения весьма характерны. Но сначала нужно ознакомиться с манерой Ницше. Психиатр не найдет в ней ничего нового. Ему часто приходится читать подобные произведения, правда, по большей части

Вырождение

не появляющиеся в печати, но он читает их не для своего удовольствия, а для того, чтобы поместить автора в больницу для умалишенных. Профана же этот поток слов сбивает с толку. Когда он, однако, наконец, с ним свыкнется, когда он научится различать основную мысль среди барабанного боя и свиста оглушительной барабанной музыки, среди вьюги сыплющихся слов, он тотчас заметит, что категорические утверждения Ницше представляют собой татуированные и украшенные короной из перьев и серьгами в носу общие места такого подлого свойства, что гимназистка посовестилась бы избрать их темой для сочинения, либо ревущее безумие, не поддающееся разумному анализу или опровержению. Из тысячи примеров этого рода приведу один или два.

«Так говорил Заратустра» (3 ч., стр. 9): «И путь их там, где они остановились, лежал через ворота. «Взгляни на эти ворота, карлик,— продолжал я,— у них два лица. Две дороги здесь сходятся — по ним никто не прошел до конца. Вот этот длинный путь назад длится вечность. А вот этот путь вперед — это другая вечность. Они противоречат друг другу, это два пути: они сталкиваются головами — и здесь, у этих ворот, они сходятся. На них начертано название ворот: «Мгновение». Но если бы кто-нибудь прошел по ним все дальше и дальше, думаешь ли ты, карлик, что эти пути вечно будут противоречить друг другу?»

Удалите мыльную пену с этих фраз, и что же получится? Настоящее, т. е. миг,— вот тот пункт, где соприкасаются прошлое и будущее. Но ведь эта мысль так заурядна, что ее и мыслью-то назвать нельзя.

«Так говорил Заратустра» (4 ч., стр. 124): «Мир глубок и задуман глубже, чем день. Пусти меня, пусти! Я слишком чист для тебя. Не трогай меня! Разве мой мир не достиг только что совершенства? Моя кожа слишком чиста для твоих рук. Пусти меня, глупый, идиотский, глухой день! Разве в полночь не светлее? Самые чистые наследуют землю, самые непризнанные, сильные — полночные души, которые светлее и глубже всякого дня. Мое несчастье, мое счастье глубоко, странный день; но тем не менее я — не Бог; я — не божественный ад: их горе глубоко. Горе Бога глубже, страшный мир! Бери горе Бога, не оставь меня. Что я! Опьяненная, сладкозвучная лира — полночная лира, которую никто не понимает, но которая должна раздаваться перед голубями, вы, высшие люди! Ибо вы меня не понимаете! Туда, туда! О молодость, о полдень, о послеобеденное время! Теперь наступили и вечер, и ночь, и полночь... Ах, ах, как она вздыхает, как она смеется, как она хрипит и задыхается, полночь! Как она трезва, эта пьяная мечтательница! Она перепила собственное пьянство! Она более чем бодрствует, она пережевывает свою жвачку! — Она пережевывает свое горе во сне, старая глубокая полночь, и еще более пережевывает свою радость. Ибо, если горе глубоко, то радость еще глубже сердечных страданий... Горе говорит: «Пройди, уходи, горе!..» Радость же хочет возвращения, хочет все вечно повторения. Горе говорит: «Разорвись, истекай кровью, сердце! Двигайтесь, ноги, летите, крылья, в гору, наверх!» Хорошо! О, мое старое сердце! Горе говорит: «Пройди». Высшие люди... если вы когда-нибудь говорили: «Ты нравишься мне, счастье! Шмыг, мгновение», — то вы хотели, чтобы все вернулось. Все сызнова, все вечно, все в тесной связи, сцепленное, влюбленное, о, так вы *любили* мир, — вы, вечные, любите его вечно и во все времена. И горю вы говорите: «Пройди, но вернись». Ибо всякая радость хочет вечности. Всякая радость хочет вечности для всего, хочет меду, хочет закваски, хочет опьяненной полночи, хочет могил, хочет на могилах утешения в слезах, хочет позолоченной вечерней зари — чего не хочет радость! Она сердечнее, ужаснее, таинственнее, больше жаждет и алчет, чем всякое горе, она себя хочет, она себя пожирает, круговая воля борется с ней... Радость хочет вечности всего, хочет глубокой, глубокой вечности».

III. Эгоизм

Ну, а смысл этого бешеного потока слов? Всякий из нас желает горю конца, а радости — бесконечности. Такое удивительное открытие кроется в приведенном бешеном словоизвержении!

Укажу еще на совершенно безумные мысли и обороты Ницше.

«Веселая наука» (стр. 59): «Что значит жить? Жить — значит постоянно отталкивать от себя то, что хочет умереть; жить — значит быть жестоким и неумолимым по отношению ко всему, что слабо и старо в нас, и не только в нас». Разумные люди до сих пор всегда думали, что жить — значит постоянно воспринимать что-нибудь; отталкивание, извержение негодного сопутствует только поглощению новых веществ. Определение же Ницше в таинственной форме напоминает нам ежедневные утренние отправления. Нормальные люди связывают с понятием жизни скорее представление о столовой, чем о секретном кабинете.

«По ту сторону добра и зла» (стр. 92): «Было очень тонко со стороны Бога, что, когда Он захотел стать писателем и стал учиться по-гречески, то не научился этому языку получше». Стр. 95: «Совет в качестве загадки» («Rathals Räthsel»): «Если узы не должны порваться — надо сперва их прикусить». Разъяснить или истолковать это глубокомыслие я не в состоянии.

Приведенные мной места дают читателю понятие о манере Ницше. Она в дюжине изданных им толстых или тонких томов всегда одинакова. Своим книгам он дает разные более или менее вычурные названия, но все эти книги, в сущности, одна книга. Можно во время чтения заменить одну другой и не заметить этого. Это целый ряд бессвязных мыслей в прозе и топорных рифмах без конца, без начала. Редко вы встретите хоть какое-нибудь развитие мысли или несколько страниц подряд, связанных последовательной аргументацией. Ницше, очевидно, имел обыкновение с лихорадочной поспешностью заносить на бумагу все, что приходило ему в голову, и когда накапливалось достаточно бумаги, он посылал ее в типографию, и таким образом создавалась книга. Он сам называет этот мусор афоризмами, а его поклонники усматривают в бессвязности его речи особенное достоинство. Но вот что говорит Ницше о том, как он работал: «Меня злит всякое писание, и я стыжусь его: оно для меня неизбежное зло. — «Но зачем ты в таком случае пишешь?» — По секрету сказать, любезнейший, дело в том, что я до сих пор не нашел другого средства отделаться от моих мыслей. — «Почему же ты хочешь от них отделаться?» — «Да разве я хочу? Я должен» («Веселая наука»).

Если говорят об этической системе Ницше, то не следует думать, что он создал ее в связном виде! Дело сводится к тому, что у него во всех книгах до одной рассеяны мысли по вопросам нравственности и отношения людей к обществу и природе, которые, вместе взятые, как бы внушены одним общим основным воззрением. Вот это-то воззрение и признается философией Ницше. Ученики его (Каац, Цербст, Шельвин и другие) старались придать этой мнимой философии подобие определенной формы и единства, выудив из его книг некоторые места, до известной степени соответствующие друг другу. Руководствуясь этим методом, можно было бы, однако, установить философию Ницше диаметрально противоположную установленной его учениками. Дело в том, как мы уже говорили, что Ницше противоречит каждому из своих положений, и если довести недобросовестность до выживания лишь положений одной категории и обходить молчанием противоположные, то можно вычитать у Ницше по желанию либо одно философское воззрение, либо диаметрально ему противоположное.

Учение Ницше, провозглашаемое его учениками единственно спасительным, подвергает критике основы нравственности, исследует происхождение понятий о добре и зле, анализирует значение того, что ныне называют добродетелью и пороком для индивида и общества, указывает на происхождение совести

и старается дать представление о целях общественного развития и, следовательно, о человеческом идеале. Я постараюсь резюмировать в самом сжатом виде это учение, прибегая по возможности к выражениям самого Ницше.

Господствующая мораль «возвеличивает, обожествляет, облаженивает (*verjenseitigt*) неэгоистичные инстинкты сострадания, самоотречения, самопожертвования». Но эта мораль сострадания «представляет великую опасность для человечества, начало конца, остановку, озирающееся назад утомление, волю, направленную против жизни». «Нам нужна критика нравственных ценностей. Ценность этих ценностей должна быть подвергнута сомнению. До сих пор все верили, что добрый представляет большую ценность, чем дурной, большую ценность в смысле споспешествования, пользы, процветания по отношению к данному человеку вообще, включая и его будущее. Как? Может быть, истина заключается в обратном? Как? Может быть, в добре следует видеть симптом регресса, опасность, соблазн, яд, дурман, вследствие которого настоящее как бы живет на счет будущего удобнее, безопаснее, но в то же время низменнее? Тогда именно мораль вызвала бы невозможность достижения человеком высшей силы и величия: она была бы опасностью из опасностей».

Этот вопрос Ницше ставит в предисловии к книге «К генеалогии морали» и отвечает на него, развивая свою мысль о происхождении современной морали.

В начале человеческой цивилизации существовал «хищный зверь, красивое, жаждущее победы и добычи, рыскающее животное». Эти «пущенные на волю животные не подчинялись никакому социальному принуждению; обладая только совестью дикого зверя, эти чудовища совершали свои подвиги — убийства, разрушения, изнасилования, пытки с такой жизнерадостностью и душевным равновесием, с какими студенты совершают свои проделки». Эти красивые животные составляли благородную породу; они нападали на менее благородных, побеждали их и превращали в своих рабов. «Стадо таких красивых хищных зверей, порода победителей и господ, воинственно организованная (мы подчеркиваем это слово: организованная, потому что нам придется еще к нему вернуться), способная к организаторской деятельности, наложив свои ужасные лапы на население, в численном отношении, быть может, гораздо более значительное, но еще бесформенное, еще кочующее, основало государство. Бред о том, что государство основано путем договора, давно кончился. Тот, кто может повелевать, кто от природы господин, кто проявляет в телодвижениях и действиях склонность к насилию, тот о договорах не заботится».

В организованном таким образом государстве существовали, следовательно, класс господ и класс рабов. Первый положил начало нравственным понятиям. Он провел различие между добром и злом; доброе совпало для него с благородным, злое — с вульгарным; хорошими представлялись ему собственные свойства, дурными — свойства покоренной расы. Хорошими были суровость, жестокость, гордость, храбрость, пренебрежение к опасности, радость от смелого поступка, крайнее равнодушие к желаниям другого человека; дурными были «трус, робкий и мелочный человек, помышляющий только о примитивной пользе, равным образом недоверчивый человек с его приниженным взором, себя унижающая собачья порода людей, которая позволяет себя истязать, просящий подачки льстец и, главным образом, лжец». Вот господская мораль. Покоренный класс имел, конечно, противоположную, рабскую мораль. «Раб не может сочувствовать добродетели сильного: он относится к ней недоверчиво, скептически, он изощряется в недоверии ко всему, что признается хорошим господской моралью. Наоборот, заманчивыми представляются ему те свойства, которые облегчают страждущим существование: здесь в почете сострадание, рука, склонная к помощи, отзывчивое сердце, терпение, прилежание, смирение, приветливость, ибо

III. Эготизм

здесь они — полезные свойства и почти единственное средство вынести бремя существования. Рабская мораль по существу утилитарная».

Одно время господская и рабская мораль существовали рядом или, точнее говоря, были подчинены одна другой. Но вот случилось чрезвычайное событие: рабская мораль восстала против господской, победила ее, свергла с престола и заняла ее место. Произошла переоценка всех нравственных понятий (на своем тарабарском языке Ницше говорит о «переоценке ценностей»). То, что прежде при господской морали признавалось хорошим, теперь стало дурным, и наоборот. Слабость сделалась преимуществом, жестокость — преступлением, самопожертвование — добродетелью. Вот что Ницше называет «восстанием рабов в морали». «Это чудо совершили евреи, их пророки слили в одно слова: богатый, безбожный, дурной, склонный к насилию, чувственный, и впервые превратили слово «мир» в слово позорное. В этой переоценке ценностей (сюда относятся и отождествление слов «бедный», «святой» и «друг») и состоит значение еврейского народа».

Еврейское «восстание рабов в морали» было мстью по отношению к классу господ, долгое время притеснявших евреев, а орудием этой огромной мести был Спаситель. «Не достиг ли Израиль именно окольным путем, через этого «искупителя», этого кажущегося противника и сокрушителя Израиля высшей цели в своей величественной жажде мщения? Не следует ли признать тайной черной магией истинно великой политики мщения — дальновидного, подземного, медленно действующего и наперед рассчитывающего мщения, — что сам Израиль должен был отречься, как от чего-то глубоко ему враждебного, от истинного орудия своей мести и распять его, чтобы «весь мир», т. е. все противники Израиля, без всяких колебаний попались на эту приманку? И вообще, можно ли придумать более опасную приманку — как бы ни изощрять свой ум — нечто такое, что равнялось бы по своей соблазнительной, опьяняющей, одурачивающей, губительной силе символу «святого креста», ужасному парадоксу «Бога на кресте», непостижимой тайне последней, крайней жестокости и самораспятия Бога для спасения человечества? По крайней мере, не подлежит сомнению, что под этим знаменем мщения и переоценки всех ценностей Израиль одержал победу над всеми другими идеалами, над всеми более благородными идеалами и одерживает их и поныне».

Я должен обратить особенное внимание читателей на это место и предложить им вывести определенное понятие из этих неумных слов. Итак, Израиль хотел отомстить всему свету и поэтому решил распять Спасителя и создать новую мораль. Кто, однако, был этот Израиль, задумавший и исполнивший указанный план? Должностное учреждение, правитель, народное собрание? Подвергся ли план предварительно общему обсуждению и голосованию, прежде чем Израиль приступил к его осуществлению? Если ясно представить себе во всех реальных подробностях процесс, который изображает Ницше преднамеренным и вполне сознательным, то мы поймем всю бессмыслицу нанизанных им слов.

Со времени еврейского «восстания рабов в морали» земная жизнь, которая до того была наслаждением, по крайней мере, для сильных и смелых, для благородных, для господ, превратилась в мучение. Со времени этого восстания господствует противоестественная жизнь, и человек становится низменнее, слабее, вульгарнее, он постепенно вырождается, ибо основной инстинкт нормального человека — не самоотвержение и сострадание, а эгоизм и жестокость. «Сами по себе обида, насилие, эксплуатация, разрушение не могут противоречить справедливости, так как сама жизнь по существу, т. е. в основных своих функциях, наносит обиды, совершает насилие, эксплуатирует, разрушает и так как иной ее себе даже представить нельзя. Правовой порядок... был бы враждебным жизни

принципом, он уничтожал и разлагал бы человека, равнялся бы покушению на его будущее, служил бы признаком утомления, был бы потаенной дорогой к небытию». «Теперь везде бредят, даже в научной форме, о будущих социальных условиях, исключающих всякую эксплуатацию. Это все равно как будто нам обещают изобрести жизнь, воздерживающуюся от исполнения всех своих органических функций. «Эксплуатация» не составляет принадлежности испорченного, несовершенного или первичного общества: она составляет принадлежность существа жизни как органическая основная ее функция».

Эту глупую софистику, отождествляющую жизнь с эксплуатацией, я опроверг еще раньше, чем Ницше изложил ее в своих сочинениях. Вот что я говорил в моем труде «Условная ложь культурного человечества»: «Это словечко (что собственность — кража) можно назвать верным, только став на софистическую точку зрения, что все существующее существует лишь для себя и черпает из факта своего существования право принадлежать себе. При таком взгляде на вещи человек действительно крадет срываемую былинку, вдыхаемый воздух, выживаемую рыбу. Но в таком случае крадет и ласточка съедаемую ею муху; в таком случае земля вообще населена только архиворами; в таком случае вообще ворует все, что живет, т. е. поглощает извне вещества, ему не принадлежащие, и органически их перерабатывает... Нет, собственность, приобретенная трудом, т. е. обменом определенного количества труда на соответственное количество ценностей, не может считаться воровством». Если здесь везде заменить слово «воровство» употребленным Ницше выражением «эксплуатация», то и получится ответ на его софизм.

Но вернемся к прерванному нами изложению этической системы Ницше. Итак, жестокость является основным инстинктом человека. Для нее нет места в новой рабской морали. Основной инстинкт нельзя искоренить, он вечно будет жив и будет требовать своего удовлетворения. Поэтому ему постарались найти другой исход. «Все инстинкты, не находящие себе выхода, обращаются внутрь. Те страшные оплоты, которыми оградила себя государственная организация против закоренелых инстинктов к свободе (к числу этих оплотов принадлежат преимущественно наказания), привели к тому, что все эти инстинкты дикого, свободно рыскающего человека обратились назад, против самого человека. Вражда, жестокость, удовольствие, доставляемое преследованием, нападением, разрушением,— все это, обращаясь против носителя таких инстинктов, создало «укоры совести». Человек, который за недостатком внешних врагов и стесненный отсутствием простора, вследствие однообразной правильности обычая, сам нетерпеливо ревел, преследовал, кусал, истязал. Это животное, самому себе наносившее раны, ударяясь о железные прутья клетки, в которую его посадили, чтобы укротить, этот алчущий, изнывающий от тоски по пустыне человек, которому приходится самого себя превращать в приключения, в место пытки,— этот шут, этот тоскующий и отчанный узник сделался изобретателем укоров совести». «Это желание истязать самого себя, эта ушедшая в себя жестокость человека-зверя, которого загнали в себя и который изобрел укоры совести, чтобы причинять себе боль после того, как ему был закрыт естественный выход для этого желания» привели к понятию о вине и грехе. Но и судопроизводство, наказание «так называемых» преступников, многие виды искусства, в особенности трагедия,— это формы, в которых первичной жестокости еще дозволено проявляться.

Рабская мораль с ее «аскетическим идеалом» самоподавления, презрения к жизни, с ее мучительным изобретением совести, правда, позволила рабам отмстить своим господам; она, кроме того, укротила мощного, хищного человека-зверя и доставила малым и слабым, толпе, стадным животным лучшие условия существования; но человечеству вообще она причинила вред, задержав

III. Эгоизм

свободное развитие высшего человеческого типа. «Общее вырождение человека включительно до «человека будущего» социалистических идиотов и дураков нынешнего времени — до их идеала! — это вырождение и умаление человека до совершенно стадного животного (или, как они говорят, до человека «свободного общества»), это низведение человека до животного карлика равноправности и одинаковых жизненных требований» составляет разрушительное дело рабской морали. Чтобы взрастить человечество до высшего великоления, надо возвратиться к природе, господской морали, разнузданной жестокости. «Благо большинства и благо меньшинства представляют два противоположных мерила; признавать первое более совершенным мерилom мы предоставляем наивным английским биологам... В противоположность лживому старому лозунгу о привилегии большинства, в противоположность стремлению к умалению, унижению, уравниванию, движению под гору человечества мы должны провозгласить ужасный и восхитительный лозунг о привилегии ничтожного меньшинства... Как последнее указание другого пути, явился Наполеон — этот совершенно одинокий и позже всех родившийся человек, какой когда-либо существовал, и в нем предстала перед нами принявшая плоть проблема благородного идеала,— явился Наполеон, этот синтез бесчеловечности и сверхчеловечности».

Человек духовно свободный должен стоять «по ту сторону добра и зла». Эти понятия для него не существуют. Свои инстинкты и действия он ценит по значению, которое они имеют для него самого, а не для других, для стада. Он делает, что ему доставляет удовольствие, даже тогда, в особенности тогда, когда это мучает других, вредит другим, даже их уничтожает. Он руководствуется тайным принципом древних ассасинов: «Нет истины — все дозволено». Руководствуясь этой новой моралью, человечество наконец дойдет до сверхчеловечности: «самым зрелым плодом его будет всевластный индивид, равный только самому себе, отрешившийся от ходульной нравственности, автономный и сверхнравственный (ибо понятия автономии и нравственности исключают друг друга), словом, человек собственной, независимой воли».

Такова нравственная система Ницше, вытекающая из отдельных совпадающих мест различных его книг с устранением противоречий. Я на минуту отнесусь к ней серьезно и подвергну критике, прежде чем противопоставить ей диаметрально противоположные воззрения самого Ницше.

Возьмем прежде всего его антропологию. По его мнению, человек был первоначально свободно рыскающим одиноким хищным зверем, коренным инстинктом которого был эгоизм и совершенное пренебрежение к интересам других людей. Это мнение противоречит всему, что нам известно о первобытном человеке. Кухонные отбросы доисторического человека, открытые и исследованные в Дании Стенstrupом, местами достигают толщины около 5 аршин и, следовательно, свидетельствуют о громадном сборище людей. Залежи лошадиных остовов в окрестностях Солютры так громадны, что исключают всякую мысль о том, будто бы отдельный охотник или даже очень многочисленная группа охотников загнала и умертвила значительное число лошадей в одном месте. Куда мы ни заглянем в доисторические времена, всюду натолкнемся на человека, как на стадное животное, которое ни в каком случае не могло бы существовать, если бы не обладало инстинктами, обуславливающими совместную жизнь, т. е. сочувствием и известной степенью самоотвержения. Эти инстинкты мы находим даже у обезьян, и если они отсутствуют у пород, наиболее похожих на человека, у орангутана и гиббона, то это в глазах некоторых исследователей служит достаточным доказательством, что эти породы выродились и вымирают. Следовательно, неверно, что человек когда-либо был «одиноко рыскающим животным».

Возьмем теперь исторические данные Ницше. По его мнению, сперва была в силе господская мораль, признававшая эгоизм и насилие и отвергавшая самоотречение. Эта нравственная оценка действий и чувств была ниспровергнута «восстанием рабов». Евреи будто бы изобрели «аскетический идеал», т. е. мораль борьбы со страстями, презрения к физическим наслаждениям, сострадания и любви к ближнему, чтобы отомстить своим притеснителям, господам, «красивым животным». Я выше уже указал на бессмысленность этого представления о сознательном отмщении. Но верно ли, что наша теперешняя мораль с ее понятиями о зле и добре изобретена евреями и что она составляет как бы предприятие рабов против господ? Главные основы современной морали уже выражены в буддизме. Их проповедовал Будда, не раб, а царский сын, и они были усвоены не рабами, не людьми притесненными, а, наоборот, господами, браминами. Возьмем некоторые буддистские нравственные правила: «Не говори ни с кем сурово... Будем жить счастливо; не будем ненавидеть тех, кто нас ненавидит... Человека называют ария (святым), когда он относится сострадательно ко всякому живому существу... Во всем самообладание полезно... Если ты победишь врага силой, ты увеличишь в нем вражду; если ты покоришь его любовью, ты не пожнешь впоследствии страданий» и т. д. Что же это: господская или рабская мораль? Воззрения ли это рыскающих хищных зверей или сострадательных, самоотверженных общественных животных? И эти воззрения зародились не в Палестине, а в Индии, т. е. в народе завоевателей, покоривших другой народ, в Китае, где вообще в то время не господствовал класс завоевателей. Самопожертвование, сочувствие и сострадание будто бы рабская мораль! Была ли геройская обезьяна, о которой рассказывает Дарвин по Брему, рабом, восставшим против господ? «Все павианы,— рассказывает Дарвин,— снова забрались на высоты, за исключением молодого, приблизительно шестимесячного детеныша, который, громко взывая о помощи, взобрался на скалу, где его окружили собаки. И вот с высот спустился один из самых больших самцов, настоящий герой, медленно приблизился к молодому павиану, поласкал его и торжественно увел с собой, а собаки от изумления не решились даже напасть на удалявшихся обезьян».

Говоря о «красивом животном», Ницше, очевидно, думает о германце кочевого периода. Вот кто вызвал в нем представление о рыскающем хищном звере, нападающем на слабых, чтобы с наслаждением удовлетворить свои кровавые и разрушительные инстинкты! Этот хищный зверь будто бы никогда не вступал в договоры! Между тем из истории известно, что германец кочевого периода, еще нетронутый рабской моралью, был сильный, но миролюбивый крестьянин, который вел войны не из любви к убийствам, а для завоевания пахотной земли и который всегда старался заключать мирные договоры, прежде чем по необходимости обнажал меч. И тот же «красивый белокурый зверь» задолго до появления у него рабской морали проникся воззрением, что человек достигает величайшей славы, когда он совершенно отрекается от собственного «я»; знает лишь почести, как отражение почестей, выпадающих на долю другого человека, которому служишь до готовности жертвовать для него жизнью!

Ницше говорит, что совесть — «обращенная вовнутрь жестокость». Человек, имеющий непреодолимую потребность мучить и истязать других, удовлетворяет ее на самом себе, так как ему запрещено удовлетворять ее на других. Если бы это было верно, то порядочный, добродетельный человек, никогда не удовлетворявший мнимого прирожденного инстинкта через преступление, должен был бы сильнее всего истязать себя, т. е. подвергаться наиболее сильным укорам совести. Наоборот, преступник, удовлетворяющий свой прирожденный инстинкт на других, следовательно, не нуждающийся в самоистязании, должен был бы

III. Эгоизм

иметь самую спокойную совесть. Подтверждается ли это опытом? Видано ли, чтобы честный человек, никогда не удовлетворявший своего инстинкта к жестокости, страдал от укоров совести? Не терзаются ли ими, наоборот, те, кто удовлетворял свой инстинкт к жестокости? Ницше говорит: «Настоящие укоры совести встречаются реже всего у преступников и у лиц, отбывающих наказание; тюрьмы, исправительные дома не представляют среду, в которой преимущественно процветает этот вид гложущего червя», и думает, что он доказал свое положение. Но люди, попавшие в тюрьму, своим преступлением уже выяснили, что дурные инстинкты у них особенно развиты. В тюрьме же их силой удерживают от удовлетворения своего инстинкта. Поэтому самоистязание, укоры совести должны были бы встречаться у них особенно часто, а между тем сам Ницше заявляет, что «укоры совести встречаются у них чрезвычайно редко!». Следовательно, утверждение Ницше — не что иное, как горячечный бред.

Обратимся теперь к филологическому аргументу. Ницше чрезвычайно гордится своим открытием, что понятие о «долге» может вытекать из очень узкого и вещественного представления о «долгах». Положим, что это филологическое объяснение верно. Но что это доказывает? Доказывает оно только, что узкое вещественное понятие с течением времени расширилось, углубилось, одухотворилось. Оспаривал ли кто-нибудь этот процесс? Всякий, кто немного занимался историей культуры, знает, что все понятия постепенно развиваются. Подразумевали ли в первобытные времена под любовью и дружбой те тонкие и многообразные душевные настроения, которые ныне находят себе в этих словах выражение? Можно допустить, что первый долг, сознанный человеком, был обязательством возвращения ссуды. Но и долг в смысле вещественного обязательства не может возникнуть среди «красивых зверей». Он уже предполагает договорные отношения, признание права собственности, уважение к другому человеку; он немыслим, если у кредитора нет склонности оказать услугу ближнему и он не доверяет должнику, что тот готов отблагодарить за благодеяние, свободно подчиниться неприятной необходимости уплаты долга. А ведь все эти чувства уже составляют мораль, простую, но истинную мораль, «рабскую мораль» долга, уважения к другим, сочувствия, самоограничения, а не «господскую мораль» эгоизма, разбоя, жестокого насилия, необузданной страсти!

Остановимся, наконец, на биологическом аргументе. Господствующая мораль будто бы улучшает жизненные условия стадного животного, но препятствует ему в достижении высшей степени развития, т. е. высшего идеала. Следовательно, по мнению Ницше, самый совершенный человеческий тип — «великолепный хищный зверь», «смеющийся лев», удовлетворяющий все свои страсти, каковы бы они ни были в нравственном отношении. Наблюдение показывает, что этот взгляд — явная бессмыслица. Все «сверхчеловеки», известные истории, не стеснявшиеся в удовлетворении своих инстинктов, были уже больны или становились больными. Знаменитые преступники — и Ницше прямо причисляет их к сверхчеловекам — были почти все в физическом и духовном отношении отмечены печатом вырождения, следовательно, не только не представляли собой цвета человеческого развития, а, напротив, представляли регресс, искалечение человеческой природы, а властители, чудовищный эгоизм которых подчинял себе все человечество, кончали жизнь сумасшествием, т. е. состоянием, которое вряд ли кто-нибудь решится назвать идеальным. Сам Ницше вполне соглашается, что «великолепный хищный зверь» причиняет вред, разрушает и опустошает. Но какое нам дело до толпы? Она ведь существует только для того, чтобы дать развиваться отдельным сверхчеловекам и удовлетворить их самые дикие потребности! Однако «великолепный хищный зверь» сам себе вредит, сам себя уничтожает, и уж это ни в каком случае нельзя назвать полезным влиянием высокого

развития его качеств. Биологическая истина заключается в том, что постоянное самообуздание является необходимым жизненным условием как для сильнейших, так и слабейших. Оно является деятельностью высших, наиболее человеческих мозговых центров. Если эти центры лишены деятельности, то они теряют свою силу, т. е. человек перестает быть человеком, другими словами, «сверх-человек» становится скотом.

Что же после этого остается от всей системы Ницше? Мы видели, что она — собрание бессмысленных положений и фраз, к которым даже нельзя относиться серьезно, потому что они столь же эфемерны, как кольца дыма, которыми забавляется человек, курящий сигару. Ученики Ницше постоянно толкуют о «глубине» его нравственной философии, и он сам постоянно повторяет слова «глубокий и глубина» с болезненным однообразием. Приведу несколько примеров, которыми испещрены книги этого философа: «Глубокое страдание возвышает человека... Храбрость вкуса, вооружающегося против всего печального и глубокого... Запах столько же глубины (!), как и тления... Я часто думаю о том, как сделать его (человека) сильнее, злее и глубже... И вот что я называю познанием: все глубокое должно подняться до моей высоты... Они недостаточно думали в глубину... Мир глубок: глубже, чем думал когда-либо день... Что говорит глубокая полночь?.. Всякая радость желает глубокой, глубокой вечности» и т. п. Но если приблизиться к этой «глубине», чтобы ее измерить, то перестанешь верить собственным глазам. Ницше не продумал ни одной своей так называемой мысли до конца. Ни одно из его диких положений не выдерживает даже самой снисходительной критики. Ницше не дает себе отчета в основных вопросах нравственности, о которых он наболтал, однако, десять томов. Эти вопросы сводятся к следующему: можно ли делить человеческие действия на хорошие и дурные? Почему одни признаются хорошими, другие — дурными? Что принуждает человека совершать добрые дела и воздерживаться от дурных?

Ницше как будто отрицает за людьми право подразделять человеческие действия, руководствуясь нравственной точкой зрения. «Нет истины — все дозволено». Не существует ни добра, ни зла. Придерживаться этих искусственных понятий — суеверие и наследственный предрассудок. Сам Ницше занял позицию «вне добра и зла» и приглашает «свободные умы» «добрых европейцев» занять ту же позицию. И вслед за тем этот стоящий «вне добра и зла» «свободный ум» говорит как ни в чем не бывало об «аристократических добродетелях» и о «господстве морали». Следовательно, добродетели все-таки существуют, существует и нравственность, хотя и противоположная господствующей? Как это примирить с отрицанием всякой нравственности? Человеческие действия, следовательно, неравноценны? Можно, следовательно, между ними различать хорошие и дурные? Ницше, следовательно, берется их классифицировать, называет одни «аристократическими добродетелями», а другие — рабскими действиями, которые признаются «господами повелевающими» дурными, т. е. порочными. Как же он после этого может утверждать, что стоит «вне добра и зла»? Он именно стоит между добром и злом, позволяя себе только глупую шутку называть дурным то, что мы называем хорошим, т. е. совершает подвиг, на который способен всякий неблаговоспитанный и злобный мальчишка.

Это первое и поразительное непонимание собственной точки зрения уже дает нам некоторое понятие о «глубине» Ницше. Но далее. Несуществование морали он доказывает главным образом тем, что им названо «переоценкой ценностей». Некогда хорошим признавалось то, что теперь признается дурным, и наоборот. Мы видели, что этот взгляд — чистейший бред. Но допустим, что Ницше прав, что действительно произошло «восстание рабов в морали». Подтверждает ли это его основную мысль? «Переоценка ценностей» вовсе не опровергает существова-

III. Эгоизм

ния морали вообще, потому что нисколько не подрывает понятия о ценности. Ценности вообще существуют, но только то одни, то другие действия признаются ценными. Ни один исследователь истории человеческой культуры не отрицает факта, что воззрения на то, что следует считать нравственным или безнравственным, с течением времени изменялись и что они постоянно изменяются. Признание этого факта составляет теперь общее место. Если Ницше воображает, что он сделал это открытие, то он очень наивен. Но спрашивается, как может дальнейшее развитие и изменение нравственных понятий вообще противоречить основному факту их существования? Изменение не только не противоречит их существованию, но даже подтверждает его, составляет необходимое его предположение. Ведь изменяться может только то, что существует, а основной вопрос заключается именно в том, существуют ли нравственные понятия? Но именно этот единственно существенный вопрос оставляется Ницше без всякого разрешения.

В презрительном тоне он упрекает рабскую мораль в утилитарности и не замечает, что восхваляет «аристократические добродетели», составляющие «господскую мораль», только потому, что они более соответствуют индивиду, «сверхчеловеку». Но какая разница между «соответствовать» и «быть полезным»? Значит, господская мораль столь же утилитарна, как и рабская. И этого не видит «глубокий» Ницше! И за то, что они изобрели утилитарную мораль, он осмеивает английских моралистов, назвав Дарвина, Милля и Спенсера посредственностями.

Ему мерещится, что он открыл нечто совершенно новое, никому неизвестное, когда с торжеством восклицает: «Что только не называют любовью! Кориistolюбие и любовь — какие различные чувства возбуждают в нас эти слова! И тем не менее это может быть один и тот же инстинкт... Наша любовь к ближнему — не является ли она стремлением к собственности?.. Когда мы видим, что кто-нибудь страдает, не пользуемся ли мы охотно представившимся случаем, чтобы завладеть этим человеком? Это делает, например, человек сострадательный и склонный к благотворительности: и он называет возбужденное в нем стремление к новой собственности любовью и испытывает удовольствие, как бы при соблазняющей его новой победе». Стоит ли подвергать критике эти поверхностные суждения Ницше? Конечно, всякое действие, даже внешне самое бескорыстное, в известном смысле эгоистично в том именно смысле, что человек, совершающий это действие, ожидает от него пользы, а вместе с тем испытывает удовольствие. Кто же это когда-либо отрицал? Не указывают ли на это все новейшие моралисты? Не заключается ли это в самом понятии нравственности, как в познании того, что полезно? Но о сущности вопроса и в этом случае «глубокий» Ницше не имеет понятия. Он считает эгоизм чувством, направленным на обеспечение пользы существу, которое он себе представляет одиноким в мире, отчужденным от общества, даже ему враждебным. Но моралист признает в эгоизме, который Ницше будто бы открыл в основе всякого самоотвержения, познание того, что полезно не только индивиду, но и обществу; моралист признает существом, познавшим полезное, следовательно, и нравственное чувство, не индивида, а все общество; и моралист признает моралью эгоизм, но массовый эгоизм общества, эгоизм человечества по отношению к остальным живым существам и по отношению к природе. Человек, которого имеет в виду здравомыслящий моралист, — это такой человек, который стоит на достаточной ступени развития, чтобы отрешиться от иллюзии индивидуального своего отчуждения и принять участие в существовании общества, чувствовать себя его членом, представлять положение своих товарищей, т. е. сочувствовать им. Такому человеку Ницше дает презрительную кличку, вычитанную им у дарвинистов, но

выдаваемую им, кажется, также за собственное изобретение, именно кличку стадного животного. Однако на самом деле стадное животное, т. е. человек, который довел сознание собственного «я» до способности проникаться интересами общества, представляет собой высшую ступень развития, недоступную умственным калекам и выродившимся субъектам, вечно замкнутым в своем болезненном одиночестве.

Столь же «глубока», как и открытие Ницше, что самоотверженность в сущности тот же эгоизм, его филиппика против «глашатаев самоотверженности». Добродетель прославляется в смысле не тех последствий, которые она имеет для данного человека, а тех, которые мы признаем полезными для нас и для общества... Человек добродетельный — прилежный, послушный, целомудренный, справедливый — по большей части вредит самому себе. Посредством воспитания стараются внушить отдельному человеку мысли и действия, которые, сделавшись его привычкой, инстинктом и страстью, властвуют в нем и над ним, нарушая его интересы, но принося общую пользу». Это старое, глупое возражение против альтруизма — возражение, раздающееся уже в течение шестидесяти лет на всех перекрестках. «Если бы всякий действовал бескорыстно и жертвовал собой для ближнего, то получился бы тот результат, что всякий вредил бы сам себе, и, следовательно, человечество потерпело бы в общем большой ущерб». Это было бы, конечно, верно, если бы человечество состояло из отдельных, ничем не связанных между собой индивидов. Но ведь общество — организм. Отдельный индивид предоставляет ему только избыток своих производительных сил, а процветание общества, увеличиваемое альтруистическими жертвами отдельного индивида, снова вознаграждает его, предоставляя ему личное участие в общем достоянии общества! Мы, конечно, посмеялись бы над человеком, который восстал бы против страхования имущества от огня на следующем основании: «Большинство домов не сгорает. Домовладелец, страхующий свое имущество, всю жизнь уплачивает взнос, и так как его дом может не сгореть, то он выбрасывает деньги на ветер. Следовательно, страхование наносит ему вред». Возражение против альтруизма совершенно однородно: он-де наносит вред отдельному лицу, возлагая на него жертвы в пользу других.

Мы, кажется, привели достаточно примеров «глубины» Ницше и его этической системы. Теперь укажем на некоторые из самых забавных его противоречий. Его ученики не отрицают этих противоречий, но сilyаия их прикрасить. Так, Каац говорит: «Ницше так часто сам изменял свои воззрения, что он предостерегал других против людей твердых убеждений, которые выдают неправдивость по отношению к себе за силу характера. При изменчивости воззрений, проявляющейся в трудах Ницше, для нас имеет, понятно, значение только то окончательное мирозерцание, к которому Ницше пришел после долгой борьбы». Эти слова представляют сознательный и преднамеренный подлог. Противоречия у Ницше встречаются не только в трудах, написанных им в разное время, но и в одном и том же труде, а часто — и на одной и той же странице. Они составляют не стадию его развития, а противоположение, взаимно исключющие друг друга воззрения, существующие одновременно в сознании Ницше, не примиримые и не подвергаемые им критике.

«Так говорил Заратустра» (3 ч., стр. 29): «Любите ближнего, как самих себя, но будьте сперва такими людьми, которые сами себя любят». Стр. 56: «И в те дни случилось еще... что его слово восхваляло себялюбие, здоровое себялюбие, вытекающее из могучего источника». Стр. 60: «Надо научиться любить самого себя — так учу я — здоровой любовью, чтобы человек не наскучил самому себе и не блуждал». Но в той же книге, 1 ч., стр. 108, мы читаем: «Мы ужасаемся

III. Эгоизм

приводящего к вырождению ума, который говорит: «Все для меня». Вызвано ли это противоречие «окончательным мирозерцанием, к которому пришел Ницше после долгой борьбы»? Эти две противоположные мысли встречаются в одной и той же книге, разделенные всего несколькими страницами!

Другой пример. «Веселая наука» (стр. 264): «Недостаток личности везде мстит за себя; обессиленная, тощая, погашенная, сама себя отрицающая личность ни к чему непригодна — менее всего для философии». А через четыре страницы мы читаем: «Не дошли ли мы до подозрения, что между миром, в котором мы привыкли жить со всеми нашими представлениями о добре, и другим миром, который мы сами представляем собой, существует противоположность... не дошли ли мы до подозрения, которое ставит нас, европейцев... пред ужасной альтернативой: «устраните то, что вы признавали святым, или устраните самих себя». Здесь Ницше отрицает, следовательно, свою личность или сомневается в ней, хотя только в вопросительной форме. Но в книге «По ту сторону добра и зла» он уже прямо говорит, что фундаментом всех философских зданий служило до сих пор «какое-нибудь народное суеверие», как, например, «вера в существование души, которая продолжает еще бесчинствовать в форме субъективизма». И в той же книге (стр. 139) он восклицает: «Кому не надоело до тошноты все субъективное и проклятая возня с собственным «я»!» Итак, культ собственного «я» — суеверие. Субъективное нам надоело до тошноты, и тем не менее собственное «я» «должно быть признано священным», тем не менее «самый зрелый плод общества и нравственности — всевластный индивид, походящий только на самого себя», тем не менее «сама себя отрицающая личность ни на что негодна».

Отрицание собственного «я», эпитет суеверия, придаваемый субъективизму, тем более поражает, что вся философия Ницше, если уж называть так его словоизвержения, основана на субъективизме и признает только за собственное «я» известные права и реальное существование!..

Более сокрушительного противоречия мы, правда, не найдем в трудах Ницше, но не мешает привести еще некоторые примеры того, как мирно уживаются в его уме совершенно непримиримые противоречия.

Мы видели, что верх его мудрости заключается в правиле «Нет истины — все дозволено». Ницше глубоко противны все те этические системы, которые требуют самоотречения, самообуздания. Но вместе с тем он признает аскетизм и пуританство неизбежными воспитательными средствами, если данный народ хочет достигнуть господства, и прославляет систематическую дисциплину, как самое существенное и ценное в морали. Далее он признает отличительным признаком сверхчеловека то, что этот сверхчеловек хочет быть одиноким, ищет одиночества и избегает общества стадных людей. Но в то же время он говорит, что для человечества не было ничего более ужасного, как чувствовать себя одиноким, и что мы до сих пор подчас ценим слишком низко выгоды, предоставляемые обществом и государством. То он называет первичного человека свободно рыскающим, великолепным хищным зверем; то прославляет его, как относящегося с уважением к нравам и обычаям и изобретательного в проявлениях самообладания, верности, гордости и дружбы. Но как же примирить самообладание, верность и т. п. с дикими повадками великолепного хищного зверя? Он издевается над наивностью тех, кто кладет в основу государства договор, и в то же время говорит, что если сильные, т. е. прирожденные, господа вступают в союз, но только для каких-нибудь общих наступательных начинаний или для удовлетворения своего властолюбия. Но ведь союз для общих агрессивных начинаний и составляет договорное отношение, над которым Ницше издевается, и т. д.

Вырождение

Однако довольно примеров. Я не желаю зарываться в деталях и, как мне кажется, уже доказал, что сам Ницше противоречит каждому из своих основных положений и сильнее всего противоречит самому главному и существенному, именно положению, что реальность присуща только одному «я» и что одно только себялюбие законно и необходимо.

Если внимательно прислушаться к его бурному потоку слов, то нас в нем поразит обилие баснословных глупостей и чисто школярского невежества. Так, он называет учение Коперника, «научившего нас вопреки всем чувствам верить, что Земля вертится», «величайшей победой над чувствами, когда-либо одержанной на земле». Ницше, следовательно, не подозревает, что в основании учения Коперника лежат точные наблюдения за звездным небом, движением Луны и планет и за положением Солнца между созвездиями и что это учение на самом деле было торжеством правильных чувственных восприятий над обманом чувств, иначе говоря, внимания — над верхоглядством и рассеянностью. Он полагает, что «сознание развилось под давлением потребности людей вступать между собой в общение», ибо «сознательное мышление пользуется словами, т. е. знаками общения, чем и объясняется происхождение сознания». Следовательно, Ницше не знает, что и бессловесным животным присуще сознание, что можно мыслить образами, представлениями о том или другом движении без содействия слова и что язык присоединяется к сознанию лишь на очень поздней ступени развития. Комичнее всего, что Ницше считает себя преимущественно психологом и особенно дорожит, чтобы в нем признавали социалиста в этой науке! Социализм порожден, по мнению этого глубокомысленного философа, тем, что «у фабрикантов и крупных предпринимателей отсутствуют те формы и знаки высшей расы, которые делают данных лиц интересными; если бы у них во взгляде и манерах было благородство родовой аристократии, то, может быть, массы не знали социализма!.. Ибо, в сущности, массы готовы подчиниться всякого рода рабству, но только при том условии, чтобы поставленный над ними постоянно проявлял свое превосходство, подтверждал приращенное ему право повелевать благородной формой». Представление «ты должен», мысль о долге, о необходимости известной доли самообладания является последствием того факта, что «во все времена, когда только люди существовали, существовали и человеческие стада, и всегда было очень много повинующихся сравнительно с небольшим числом повелевающих». Человек, более способный к здравому мышлению, понял бы, что, наоборот, человеческие стада, повинующиеся и повелевающие, вообще стали возможны только после того, как мозг приобрел силу и способность вырабатывать представление «ты должен», т. е. задерживать мыслью или суждением проявления инстинкта. Далее Ницше утверждает, что люди, происходящие от смешанных рас, «в среднем выводе слабее»; между тем самые авторитетные исследователи, как известно, убеждены, что скрещивание рас дает более совершенное потомство. Мы читаем еще у Ницше, что «дарвинизм с его удивительно односторонним учением о борьбе за существование» объясняется происхождением Дарвина: его предки именно были «бедные люди из простонародья и слишком явно на себе испытали, как трудно пробиться в жизни. Весь английский дарвинизм окружен как бы удушливой атмосферой скученности английского населения, как бы запахом мелких людишек с их узкими понятиями и нуждой». Конечно, все мои читатели знают, что Дарвин был богатый человек, никогда не нуждался в заработке и что его предки жили в довольстве.

Ницше особенно претендует на чрезвычайную оригинальность. Свой труд «Веселая наука» он украсил эпиграфом: «Я живу в собственном доме, никогда никому не подражал и осмеивал еще всякого учителя, который сам себя не осмеял». Его ученики поверили этому хвастовству и как стадо баранов повторяют

III. Эгоизм

слова своего учителя. Глубокое невежество этих людей позволяет им верить в оригинальность Ницше. Так как они сами ничему не учились, ничего не читали, ничего не продумали, то все им кажется ново, чего они не слышали от своих собутыльников. Но кто изучает Ницше в связи с однородными проявлениями нашего времени, убеждается, что его оригинальные и смелые мысли не что иное, как самые затасканные общие места, до которых сколько-нибудь уважающий себя и чистоплотный мыслитель не захочет дотронуться даже в перчатках.

Ницше действительно оригинален, только когда он беснуется, потому что в этом случае его изречения не содержат ни смысла, ни даже бессмыслицы, и поэтому их нельзя привести в связь с тем, что до него продумано и высказано. Но когда в его словах сквозит хотя бы искорка смысла, мы тотчас же убеждаемся, что они заимствованы из запаса чужих парадоксов и банальностей. «Индивидуализм» Ницше мы целиком находим у Макса Штирнера, взбесившегося гегелианца, раздувшего уже пятьдесят лет назад критический идеализм своего учителя до чудовищных размеров и придавшего «я» чрезмерное, даже грубо эмпирическое значение, так что он против воли осмелел критический идеализм своего учителя. Штирнеру уже в его время никто не придавал значения, и он немедленно был предан заслуженному забвению. Когда же Ницше восхваляет «я», его права, требования и необходимость заботиться о нем и развивает его, читатель, ознакомившийся с предыдущими главами моего труда, тотчас же узнает мысли Барреса, Уайльда и Ибсена. Свою философию воли он заимствовал у Шопенгауэра, вообще наложившего на него отпечаток своего ума и стиля. По-видимому, сам Ницше заметил полное совпадение своих рассуждений о воле с учением Шопенгауэра и устыдился этого обстоятельства, потому что он старается затушевать его, снабдив свою копию фальшивым носом собственного измышления: он именно оспаривает, что импульсом в живом существе является «воля к самосохранению», и думает, что основным импульсом служит «воля к властвованию». Этот придаток — чистейшее ребячество. У низших организмов никогда не замечается «воли к властвованию», наблюдается только «воля к самосохранению»; у человека эта мнимая «воля к властвованию» может быть сведена к двум хорошо известным источникам: стремление дать работу всем органам до предела их рабочей силы, что доставляет организму чувство удовольствия, и добиться улучшения своих жизненных условий. Но желание доставить себе наслаждение и стремление к лучшим условиям существования составляет не что иное, как одну из форм проявления «воли к существованию», и тот, кто считает «волю к властвованию» чем-то иным или даже противоположным, представляет только свидетельство своей неспособности проследить мысль о «воле к существованию» немного дальше того пункта, до которого доходит кончик его носа. Ницше доказывает различие между «волей к властвованию» и «волей к существованию» главным образом тем, что первая приводит человека часто к пренебрежительному отношению к собственной жизни, заставляет его подвергать ее опасности или даже пресечь ее. Но в таком случае и вся борьба за существование, постоянно подвергающая человека опасности и заставляющая его даже часто искать ее, служила бы также доказательством, что вступающий в борьбу не желает собственного существования! Ницше, правда, способен договориться и до такой нелепости.

Психопаты, с которыми мы до сих пор познакомились, заявляют, что им дела нет до природы и ее законов. Ницше, правда, не заходит так далеко, как Росsetти, которому все равно, вертится ли Земля вокруг Солнца или Солнце — вокруг Земли. Ницше прямо признает, что он к этому вопросу не может относиться равнодушно: его раздражает, что Земля не является больше центром Вселенной и что все взоры обитателей нашей планеты не направлены на него,

Ницше. «Со времен Коперника человек попал на наклонную плоскость; он все быстрее катится по ней от средоточия — куда? — к ничтожеству? К горькому чувству собственного ничтожества?» Ницше очень сердится за это на Коперника, и не только на Коперника, но и на науку вообще: «Вся наука поставила себе как бы задачей лишить человека его уважения к самому себе, как будто это уважение было ничем иным, как странным самовозвеличением». Не является ли эта мысль откликом на слова Уайльда, жалующегося на то, что природа к нему столь же безучастна, как к «пасущемуся скоту»?

Впрочем, и в других вопросах мы встречаем у Ницше тот же ход мысли, даже почти те же выражения, как у Уайльда, Гюисманса и других демонистов и декадентов. То место в труде Ницше «К генеалогии морали», где он хвалит искусство за то, что оно «освящает ложь» и что в нем «воля к обману имеет на своей стороне добрую совесть», могло бы быть смело включено в главу «Ложь как изящное искусство» книги Уайльда «Intentions». Наоборот, следующие афоризмы Уайльда: «Нет другого греха, кроме глупости... Мысль, не представляющая опасности, вообще не заслуживает названия мысли» и его восхваление убийцы Уайнерайта вполне совпадает с «моралью ассасинов» Ницше и его замечаниями, что на преступление клеветают и что люди «по большей части не обладают достаточным художественным чутьем, чтобы извинить убийцу за красивый ужас его преступления». Ницше говорит: «Надо отделаться от дурного вкуса быть одного мнения со многими другими. Хорошее перестает быть хорошим, когда сосед его хвалит», а Уайльд, со своей стороны, провозглашает: «Ах, не говорите, что вы со мной согласны! Когда люди со мной соглашаются, я всегда чувствую, что я неправ». Это уже не простое сходство — это полное совпадение. Я боюсь утомить читателя и поэтому не стану приводить выдержки из Гюисманса и Ибсена, подтверждающие это полное совпадение. Несомненно, что Ницше не мог быть знаком с произведениями французских декадентов и английских эстетиков, потому что часть его сочинений написана раньше; равным образом и они не могли ничего заимствовать у Ницше, потому что, за исключением разве Ибсена, до последних двух лет они, вероятно, никогда и не слыхивали о нем. Сходство и даже совпадение объясняются не заимствованиями, а одинаковым складом ума Ницше и других эгоистов.

Особенно комичен Ницше, когда он восстает против истины, признает ее ненужной, отрицает ее. «Не оказать ли предпочтение неправде, неопределенности, даже невежеству?.. И что же в конце концов так называемая истина? Это неопровержимые заблуждения людей... Воля к истине — быть может, скрытая воля к смерти». Та часть его книги, в которой он занимается вопросом об истине, озаглавлена «Мы — бесстрашные», и ей предпосланы эпиграфом слова Тюрена: «Ты дрожишь, трус? Ты дрожал бы гораздо сильнее, если бы знал, куда я тебя веду!» И в чем же заключается эта ужасная опасность, навстречу которой приближается «бесстрашный» с такими геройскими ухватами? Это — исследование сущности и значения истины. Но ведь этим вопросом занимается азбука всякой серьезной философии. К тому же вопрос о том, существует ли вообще объективная истина, был поставлен до него¹, конечно, не с таким треском и шумом. Но тот же покоритель драконов, выступающий в поход с такими геройскими ухватками против истины, подобострастно извиняется, когда он осмеливается подвергнуть малейшему сомнению безусловное совершенство Гёте. Очевидно, он чувствует, что можно проповедовать своему приходу невероятную философскую ерунду, но что опасно задевать его эстетические убеждения или предрассудки.

¹ См.: Макс Нордау. В поисках истины, гл. «Где истина?».

III. Эготизм

Даже в мельчайших деталях Ницше поражает полнейшим своим сходством с другими, нам уже известными эготистами. Сравним, например, то место, где он восхваляет в людях и их творениях «золотой отблеск и холодность», с восторженным описанием у Бодлера металлического пейзажа и его неподвижности или же постоянную брань Ницше против газет с соответственными замечаниями Дезесента и резкими выходками героев Ибсена против современной печати. «Великие аскетические умы страшатся шума, поклонения, газет». Причина «совершенно несомненного и уже очевидного запустения немецкого духа» кроется в том обстоятельстве, что он «слишком исключительно питается газетами, политикой, пивом и вагнеровской музыкой... Взгляните на этих лишних людей... Они изрыгают желчь и называют это газетой... Видишь ли, как души бессильно повисли, словно грязные тряпки? И они делают еще газеты из этих тряпок? Слышишь ли, как дух превратился в каламбур? Он полощет словами рот, изрыгает их и делает из этого извержения еще газеты!» Таких примеров можно привести целые десятки, потому что Ницше повторяет каждую свою мысль с таким упорством, что может взбесить даже самого терпеливого читателя с несколько развитым вкусом.

Вот какова оригинальность Ницше. Этот «оригинальный» и «смелый» мыслитель старается всучить своим читателям, подражая приемам торговцев, прибегающих к распродажам, самый залежалый товар в качестве совершенно нового. Наиболее сильные атаки он ведет против открытых дверей. У этого «одинокого», у этого «обитателя наивысших горных вершин» — дюжинный облик всех декадентов. Хотя он постоянно говорит с презрением о «стаде» и «стадном животном», но он сам не что иное, как банальнейшее стадное животное. Только стадо, к которому он принадлежит душой и телом, особенное стадо — это стадо паршивых овец.

Впрочем, сам Ницше однажды проговорился и раскрыл нам, как возникла его «оригинальная» философия. «Первым поводом, — рассказывает он в книге «К генеалогии морали», — к обнародованию некоторых из моих гипотез о происхождении морали послужила мне ясная, опрятная и умная книжечка с наивно-сентенционным оттенком. Читая ее, я впервые дал себе ясный отчет в обратном и извращенном виде генеалогических гипотез, свойственном англичанам, и она привлекла меня с той притягательной силой, которая вызывается всем противоположным, антиподическим. Книга эта называется «Происхождение моральных ощущений»; автор ее — доктор Поль Ре; появилась она в 1877 г. Быть может, я еще никогда не читал книги, на каждую фразу, на каждый вывод которой мне так хотелось бы сказать «нет», но без раздражения и без нетерпения. В указанной раньше книге, над которой я тогда трудился («Человеческое, слишком человеческое»), я при всяком поводе и без одного принимал во внимание выводы этой книги, но не для того, чтобы их опровергнуть — какое мне дело до опровержений, — а для того, чтобы, как подобает положительному уму, заменять невероятное более вероятным, при случае одно заблуждение — другим».

Вот ключ к оригинальности Ницше. Она заключается в том, что Ницше берет разумную мысль и забавляется, как ребенок, переворачиванием ее наизнанку. Если Ницше воображает, что его безумные противоречия и отрицания возникли у него самостоятельно, то он очень ошибается. Может быть, у него в голове уже бродили сумасшедшие мысли прежде чем он прочел книгу доктора Ре, но и в таком случае они возникли под влиянием желания противоречить другим книгам, хотя только при чтении книги Ре ему это стало ясно. Доводит же он самообман до того, что называет себя положительным умом, и в то же время откровенно сознается, что он не «опровергает» — эта задача для него непосильна, — а «отвечает на всякое положение и на всякий вывод «нет».

Это объяснение происхождения (оригинальной) нравственной философии Ницше приводит нас к диагнозу, бросающемуся в глаза даже самому близкому человеку: система Ницше — исчадие мании противоречия, составляющей буйную форму того же помешательства, меланхолическая форма которого выражается в мании сомнения и отрицания. Его помешательство обнаруживается и в его стилистических особенностях. Он постоянно обуреваем стремлением ставить вопросы, в его голове постоянно вертится вопросительный знак. Его любимое словечко «как», и он то и дело к нему прибегает в самых странных сочетаниях. «Каким чудесным образом она мной овладевает! Как? Разве весь земной покой снарядился здесь в путь?.. К чему воодушевленному вино? Как? Кроту дарят крылья и гордые фантазии?.. Насколько он допускает тот другой мир, как? не должен ли он вместе с тем отрицать его противоположность, этот мир?.. Вокруг Бога все становится, как? быть может, миром?» и т. д. Кроме того, он до пресыщения употребляет оборот «говорю нет» и посредством ассоциации идей приходит к противоположному обороту «говорю да». «Пессимизм, не только говорящий «нет» и желающий «нет», но даже творящий «нет». Внутренно говорить «нет» относительно того или другого вопроса... Чреватый молниями, говорящими «да»... Говорить себе «да» — это зрелый плод... Он извергает из себя всякое «нет, которое он самому себе говорит в качестве «да». Ницше следовало бы говорить вместо «я испытываю жажду» — «я говорю воде да» или вместо «я хочу спать» — «я говорю кровати да» и т. д. Сумасшедшие часто так выражают свои мысли, вместо того чтобы их излагать на общечеловеческом языке.

Если Ницше утверждает, что он «без раздражения и нетерпения» «говорил нет» на все выводы Ре, то ему можно поверить. Страдающие манией сомнения или отрицания не раздражаются, когда задают вопросы или противоречат; они просто подчиняются своему умственному расстройству. Но буйные больные этого рода, если они сами не раздражаются, подчиняются сознательному желанию раздражать других. У Ницше вырывается по этому поводу следующее признание: «Мой образ мыслей требует воинственной души, желания причинять боль, склонности говорить «нет».

В небольшой, но прекрасной книге «Fr. Nietzsche und seine philosophischen Irzwege» Тюрк старается выяснить, как сложился один из самых «оригинальных» выводов Ницше, именно его взгляд на совесть как на удовлетворение инстинкта к жестокости внутренним самоистязанием. Автор совершенно верно полагает, что этот безумный вывод вызван болезненным состоянием Ницше. Он приписывает Ницше врожденный инстинкт к жестокости или вообще извращенность нравственных чувств. Но Ницше получил прекрасное образование, был поставлен в хорошие жизненные условия, вырос под заботливым попечением женщин и рано занял выдающееся общественное положение. Поэтому его извращенные инстинкты не могли развиваться, были подавлены, но тем не менее не были искоренены. Вот чем объясняется, что остроумный, высокообразованный человек может восхвалять страсть к убийству и крайний эгоизм как нечто хорошее, прекрасное, естественное. Подавленный инстинкт требует выхода, неудовлетворение его вызывает страдание, и дело кончается тем, что человек дает себе волю, по крайней мере в умственной жизни, на словах.

В этом рассуждении не все, однако, верно. Тюрк предполагает, что в душе Ницше произошла жестокая борьба между дурными инстинктами и внушенными воспитанием лучшими стремлениями и что проявление дурных инстинктов доставило ему страдание. Но навряд ли развитие духовной жизни Ницше было таково. Нет надобности полагать, что Ницше имел склонность к убийству или другим преступлениям, не всякий больной с извращенными чувствами подвержен

III. Эгоизм

навязчивым импульсам. Извращенность может коснуться исключительно мыслительной деятельности и находить полное удовлетворение в представлениях. Такого рода больной даже и не думает о том, чтобы перейти от мысли к делу. Нам известны, например, формы половой извращенности, при которых больной никогда не ощущает потребности выходить из границ чисто платонической любви. Это поразительное разъединение естественной связи между мыслью и делом, это отдельное функционирование волевых и двигательных органов и мыслительных органов служат доказательством полнейшего расстройств всего мыслительного аппарата. Неспециалисты любят указывать на то, что некоторые писатели и художники ведут безупречный образ жизни и в то же время пишут безнравственные или противоестественные произведения и выводят отсюда заключение, что нельзя составить по этим произведениям суждения об умственном или нравственном складе автора. Но эти господа, очевидно, и не подозревают, что бывают случаи чисто духовной извращенности, которая составляет такую же душевную болезнь, как навязчивые импульсы.

Такой болезнью страдает, очевидно, и Ницше. Его извращенность чисто духовного свойства, и, вероятно, она никогда не побуждала его перейти к делу. Следовательно, в его душе не происходила борьба между инстинктами и нравственными влечениями, как последствием воспитания. Его ложный взгляд на происхождение совести объясняется совершенно иначе, именно часто наблюдаемым ложным истолкованием данного ощущения воспринимающим его сознанием. Ницше замечает, что представления жестокого свойства вызывают в нем чувство удовольствия. Поэтому он склонен создавать себе подобные представления и наслаждаться ими. Затем он старается объяснить себе это явление тем, что жестокость составляет-де могущественный основной инстинкт человека и что, когда удовлетворение его невозможно, он, по крайней мере, создает себе представления о жестоких действиях, а наслаждение, которое ему доставляет подобного рода представление, он называет своей совестью. Как я уже указывал, по мнению Ницше, укоры совести не составляют последствия дурных действий; они бывают и у людей, ни в чем не провинившихся. Следовательно, Ницше совершенно очевидно придает этому слову особенное, совершенно своеобразное значение: он подразумевает под ним просто наслаждение жестокостью в помыслах со сладострастной окраской.

Но извращенность, при которой больной испытывает сладострастное возбуждение, совершая действия или создавая себе представления жестокого свойства, хорошо известна психиатрам. Она имеет научный термин — это садизм, представляющий противоположную мазохизму форму половой извращенности. Крафт-Эбинг следующим образом объясняет различие между этими болезнями: «Совершенную противоположность мазохизму представляет садизм. В то время как первый вызывает в человеке желание страдать и подчиниться чужой власти, второй направлен к тому, чтобы причинять другим страдания и пользоваться властью... Удовольствие, вызываемое причинением другим страданий, и удовольствие, вызываемое собственным страданием, представляют собой только как бы две различные стороны одного и того же душевного процесса, первоначальный и существенный стимул которого — сознание активного или пассивного подчинения». В своей книге «Так говорил Заратустра» Ницше говорит: «Ты идешь к женщинам? Не забудь взять с собой плетку», а в другом сочинении он заявляет: «Женщина перестает бояться мужчины», а вместе с тем «отрешается он самого женственного своего инстинкта».

Ницше страдает сильно развитым садизмом, но он у него ограничивается духовной сферой. Мне не хотелось бы останавливаться подробно на этом противном предмете. Поэтому приведу только несколько примеров,

свидетельствующих о том, что у Ницше представления жестокого свойства всегда сопровождаются сладострастными представлениями: «Великолепный зверь, *сладострастно* рыскающий за добычей... Чувство удовлетворения, испытываемое при возможности проявлять свою силу над бессильным, *сладострастие de faire le mal pour le plaisir de la faire, наслаждение*, вызываемое насилием... Делайте, что хотите, рычите от *удовольствия* и злости... Путь к собственному раю ведет всегда через *сладострастие* собственного ада... Когда человек присутствует при трагедиях, бое быков или распятии, он чувствует себя лучше всего, и когда он изобрел ад, оказалось, что этот ад — его рай на земле. Когда великий человек кричит, маленькие люди тотчас же сбегаются и от *сладострастия* высовывают языки» и т. д. Обращаю внимание неспециалистов на соединение подчеркнутых слов с теми, которые выражают нечто дурное. Связь эта неслучайна и произвольна; она составляет психическую необходимость, так как в голове Ницше не может возникнуть представление злобы или преступления помимо полового возбуждения и он не может испытывать половое возбуждение помимо представления о насилии или кровопролитии.

Таким образом, учение Ницше вызывается его садизмом, и я воспользуюсь этим случаем, чтобы сделать одно краткое замечание. Успех болезненных направлений в искусстве и литературе объясняется главным образом — если иметь в виду те или другие свойства их авторов — половой психопатией последних. Все люди, утратившие равновесие — неврастеники, истеричные, помешанные, выродившиеся субъекты, — имеют необыкновенное чутье относительно половой извращенности и тотчас ее замечают, как бы искусно она ни была скрыта. Правда, они обыкновенно сами не знают, что, собственно, им нравится в данном художнике и его произведениях. Но анализ всегда раскрывает в предмете их пристрастия скрытое проявление какой-нибудь половой извращенности. Мазохизм Вагнера и Ибсена, скопческие наклонности Толстого, эротомания прерафаэлитов, садизм демонистов, декадентов и Ницше, несомненно, доставляют этим писателям значительную и во всяком случае искреннюю и фанатичную часть их поклонников. Произведения, окрашенные половой извращенностью, вызывают у ненормальных субъектов однородное настроение, хотя бы их извращенность находилась только еще в зародышевом состоянии, и заставляют их испытывать сильное чувство удовольствия, которое они сами по большей части искренно признают чисто эстетическим или духовным, между тем как на самом деле оно имеет чисто половой характер. Это объяснение дает нам ключ к пониманию некоторых особенных вкусов ненормальных субъектов. Крафт-Эбинг приводит следующие выдержки из писаний больных, одержимых половой психопатией. Один больной пишет: «Я очень интересуюсь искусством и литературой. Среди писателей и поэтов я особенно люблю таких, которые описывают утонченные чувства, своеобразные страсти, изысканные впечатления; искусственный стиль или манерничанье мне нравится; в музыке я нахожу особенное удовольствие слушать нервные и возбуждающие произведения Шопена, Шумана, Шуберта, Вагнера и других. Все, что в искусстве есть не только оригинального, но и причудливого, меня прельщает». Другой больной пишет: «Я страстно люблю музыку, особенно Вагнера. Вообще этот композитор пользуется у нас (больных) большой популярностью: его музыка так соответствует нашему настроению!» и т. д. Смешение эстетических чувств с половыми никого не должно удивлять, так как эти две категории чувств не только соприкасаются, но, по большей части, даже совпадают, как я уже это выяснил в моей книге «В поисках истины» (гл. «Эволюционная эстетика»). Даже в основании всех причудливостей костюма, в особенности женского, кроется бессознательный расчет на какую-нибудь половую извращенность, находящую себе пищу в той или другой моде. Специалисты

III. Эгоизм

еще не исследовали этот вопрос, и я не могу здесь остановиться на нем, но, несомненно, в сфере мод можно сделать удивительные психиатрические открытия.

Я подверг так называемую философскую систему Ницше критике более обстоятельной, чем она собственно заслуживает. Было бы достаточно указать на тот убедительный факт, что Ницше, перебивав раньше в больницах для умалишенных, находится теперь уже несколько лет в заведении проф. Бинсвангера в Йене, так как он признан неизлечимым. Один критик замечает, что душевная болезнь может постигнуть и выдающийся ум и что поэтому на нее нельзя ссылаться, как на аргумент против значения и верности того, что им написано. На это следует возразить, что Ницше написал свои существенные труды в промежутке между двумя приступами болезни, следовательно, не до болезни, и что в данном вопросе надо всегда обращать внимание на форму помешательства. Совершенно очевидно, например, что сумасшествие, вызванное механическим повреждением головы, не может влиять на предшествовавшую умственную деятельность больного. Но совершенно другое приходится сказать, когда мы имеем дело с болезнью, существовавшей от рождения, хотя бы и в скрытом виде, и ясно обнаружившейся в произведениях больного. В таком случае надо только установить факт, что автор — душевнобольной и его труды — бумагомарание сумасшедшего, а всякая дальнейшая критика тех или других его глупостей становится излишней и в глазах психиатра даже немного смешной. Это именно следует сказать о Ницше: он совершенно очевидно уже от рождения — душевнобольной, и всякая страница его книг носит на себе отпечаток его болезни. Быть может, неделикатно указывать на этот факт, но это необходимо, потому что Ницше — виновник умственной эпидемии, распространение которой можно задерживать, если выставить сумасшествие Ницше в надлежащем свете и присвоить его ученикам заслуженное ими название истеричных субъектов и тупиц.

Один из учеников Ницше, Каац, утверждает, что умственный посев его учителя дает везде всходы, что в настоящее время нельзя найти ни одной статьи, касающейся хотя бы мельком философии, в которой не встречалось бы имени Ницше. До этого, слава Богу, дело еще не дошло. Но целый ряд подражателей рабски идет по стопам Ницше. Одни увлекаются аристократизмом Ницше и называют себя «людьми с высшим вкусом и утонченными чувствами», другие, подобно Ницше, выдают себя за людей страшных, пред которыми их противники трепещут. Все поклонники Ницше как бы сговорились называть его естествоиспытателем и психофизиологом. Один из них восклицает: «Ницше — самый современный и тонкий психолог, в высокой степени обладает психофизической интуицией, свойственной концу XIX века, способностью подслушивать в самом себе все тайные процессы и подсматривать самые затаенные изгибы души» и т. д. Психофизическая интуиция! Подслушивать и подсматривать в самом себе! Просто не веришь собственным глазам. Следовательно, эти люди не имеют ни малейшего понятия о том, что такое психофизика. Они и не подозревают, что она составляет прямую противоположность старой психологии, которая работала при помощи «интуиции» и интроспекции, т. е. действительно «подсматривала» и «подслушивала» внутренние процессы в самом исследователе, не подозревают, что психофизика работает при помощи цифр в лабораториях и не «подслушивает и подсматривает» в душе исследователя, а при помощи инструментов производит опыты над другими людьми! И такая болтовня безмозглых попугаев, повторяющих чужие слова, не вникая в их смысл, может раздаваться в Германии, создавшей новую науку психофизиологии, в отечестве Фехнера, Вебера, Вундта! И ни один специалист еще не ударил этих мальчишек, баснословное невежество которых равняется разве только их нахальству, линейкой по пальцам!

Но случилось еще нечто худшее, нечто такое, что уже не допускает шуток. Г. Эйсер, правда, не соглашающийся с «философией» Ницше, находит, однако, что он «оставил нам мощные поэтические произведения», и осмеливается провозгласить с неслыханной дерзостью, что «Заратустра» Ницше может быть поставлен наряду с «Фаустом». Тут прежде всего возникает вопрос, читал ли г. Эйсер «Фауста»? На этот вопрос приходится ответить утвердительно, потому что в Германии нет грамотного человека, у которого «Фауст» не побывал бы в руках. Но в таком случае возникает другой вопрос: что же понял г. Эйсер в «Фаусте»? Ставить бессмысленную болтовню Ницше наряду с «Фаустом» — такое осквернение самого драгоценного поэтического сокровища германского народа, что если бы оно было совершено человеком более значительным, чем г. Эйсер, то надо было бы устроить всенародное покаяние, чтобы замолить позор, нанесенный Гёте.

Но сторонники Ницше бесчинствуют не в одной Германии. Г. Хансен рассказывает своим шведским соотечественникам в мечтательном тоне о «поэзии» Ницше и о «полночном гимне» Ницше; г. Визева в «*Revue politique et littéraire*» 1891 г. заверяет французов, не имеющих возможности проверить его слова, что «Ницше — величайший мыслитель и самый блестящий мыслитель, народившийся в Германии за последние десятилетия» и т. д. Словом, поклонники Ницше провозглашают на весь мир, что Ницше — естествоиспытатель, что он психофизиолог, что он молчит только потому, что признает ниже своего достоинства метать бисер перед «стадными людьми». Ввиду такого заговора против правды, честности, здравого смысла нельзя довольствоваться простым выяснением бессмысленной философской системы Ницше; надо еще доказать, что Ницше всегда был сумасшедшим и что его писания составляют проявления буйного помешательства.

Некоторые поклонники Ницше не отрицают, что он сумасшедший, но они говорят, что он сошел с ума потому, что чуждался людей, слишком долго жил в полном одиночестве и мыслил слишком быстро и лихорадочно. Эту нелепость подхватили все немецкие газеты, и между ними не нашлось ни одной, которая сумела бы разъяснить своим читателям, что сумасшествие никогда не бывает следствием одиночества и чрезмерной мозговой деятельности, но что, наоборот, стремление к одиночеству и непомерно быстрая умственная работа являются первоначальными признаками уже существующего помешательства, — словом, что упомянутая болтовня сторонников Ницше соответствует заявлению, будто бы человек схватил чахотку, потому что он много кашлял и харкал кровью.

Биографы Ницше приводят поразительные примеры его «мизантропии». Так, когда на любимом его местечке в уединенной горной местности поставили скамейку и публика начала туда ходить, это местечко тотчас же ему опротивело, и он никогда больше туда не приходил. Что же касается лихорадочной быстроты его умственной работы, то это признак, всегда сопутствующий буйному помешательству. Вот что, например, говорит об этом Гризингер: «Ускоренное течение мысли при маниях составляет следствие большой легкости, с какой большой связывает представления: он говорит всякий вздор, декламирует, поет, кричит, пользуется всеми средствами выражения своих мыслей и чувств... То же ускоренное сочетание представлений встречается при известных формах помешательства и психической слабости с «активностью, вызванной галлюцинациями». Тут страдает логическая последовательность мысли, как у резонирующих помешанных и ипохондриков, или же бешеная смена представлений не подчиняется уже никакому закону, или же с лихорадочной поспешностью чередуются слова и звуки без всякого смысла... Так возникает безостановочная стремительная смена идей, в пестром бегстве уносящая все с собой. Последние указанные нами

III. Эгоизм

состояния встречаются преимущественно при бурном помешательстве, в начале которого часто обнаруживается повышенная живость ума. Известны случаи, когда верным признаком приближающегося приступа болезни было бы то обстоятельство, что больной становился остроумным».

Еще нагляднее говорит об этом Крафт-Эбинг: «Сознание наполняется чувством удовольствия, психического благополучия. Это чувство тут столь же мало вызывается внешними явлениями, как при противоположном состоянии у меланхолика — душевные стремления, и поэтому может иметь источником только внутреннюю органическую причину. Больной преисполнен чувства удовольствия и, выздоровев, говорит, что он никогда не чувствовал себя таким счастливым. Это самозарождающееся чувство удовольствия значительно усиливается... сознанием возможности более быстро составить себе представления... интенсивной окраской представлений и общим приятным состоянием, особенно в сфере мышечных ощущений... Вследствие этого временно повышается веселое настроение до состояния аффекта (шаловливости), выражающееся в соответственных движениях... пении, пляске, скакании... Больной говорит плавнее... Он быстрее все понимает и, вследствие ускоренной ассоциации идей, находит меткие выражения, становится остроумным, прибегает к иронии. Переполнение его сознания представлениями заставляет его болтать без умолку, и необычайно ускоренное течение мыслей, вследствие которого многие представления не могут быть выражены, производит впечатление отрывочности, недосказанности, уклонений в стороны. Он продолжает еще относиться критически к собственному состоянию и подтверждает это тем, что называет себя дураком, а дуракам-де все позволено... Больной не может нахвалиться своим здоровьем и приятным состоянием духа».

Вот картина болезни. Теперь проследим каждую черту этой картины на произведениях Ницше. Я ограничусь самыми рельефными примерами, которых внимательный читатель может найти на каждой странице сколько угодно.

Что касается ощущений Ницше, то они постоянно в нем вызывают представления о том, что он смеется, пляшет, летает, катится и т. д., словом, что все движения его не доставляют ему никаких усилий. «Не будем хмуриться при слове попытка... В нем есть и кое-что забавное... Мы подготовлены... к торжественной маслянице, к самому духовному масленичному смеху и веселью, к трансцендентальной высоте высшего дурачества и осмеяния мира в духе Аристофана... Быть может, если и все современное не имеет будущности, смех ее еще имеет... Я позволил бы себе даже установить иерархию философов, смотря по рангу из смеха, доходя до тех, кто может смеяться золотым смехом... Боги любят посмеяться: они, кажется, не могут воздержаться от смеха даже при священнодействии... Ах, чем вы стали, мои написанные и нарисованные мысли! Давно ли вы были так пестры, и молоды, и едки... что вы заставляли меня чихать и смеяться... Поистине существуют люди с врожденным целомудрием: их чувства мягче, они охотнее и чаще смеются. Они смеются даже над целомудрием и спрашивают, что такое целомудрие?.. О, если бы Он остался в пустыне! Может быть, Он тогда научился бы жить, любить землю и — кроме того, смеяться... Слишком сильно было напряжение моей тучи: среди молний смеха я засыплю глубину градом» и т. д.

Как нетрудно убедиться, представление о смехе ни в одном из этих случаев логически не связано с выраженной мыслью; оно скорее сопутствует мышлению, как основное состояние, как всегда присутствующее навязчивое представление, вызываемое буйным раздражением мыслительных центров. Дело обстоит точно так же с представлениями о пляске, летании и т. д. «Я мог бы поверить в существование только такого Бога, который умел бы танцевать... Поистине

Заратустра — не порывистый круговой ветер, и если он и танцор, то не танцует тарантеллу... И хотелось бы мне дожить до того времени, когда я буду так танцевать, как я еще никогда не танцевал: пронесусь, танцуя, над всеми небесами... Только танцуя, я в своей речи умею возвыситься до того, что есть наивысшего для человека... Небо надо мною, ты, непорочное, высокое! В этом и заключается твоя непорочность... что ты служишь мне танцевальной залой для божественных случайностей... Человеческая речь — прекрасное шутовство: пользуясь ею, человек все обращает в пляску... Ты позавидуешь моей ноге, жаждущей бешеной пляски... Постоянное движение между вышиной и глубиной и чувство вышины и глубины, словно постоянное восхождение на лестницу и в то же время отдохновение в облаках... Вся моя воля желает только летать, влететь в себя... Сгорая от нетерпения лететь, всегда готовый улететь — таков уж мой нрав... Если моя злоба — смеющаяся злоба... и если я признаю своей альфой и омегой, что все тяжелое станет легким, всякая плоть — танцором, всякий дух — птицей: поистине это моя альфа и омега» и т. д.

В приведенных нами примерах преобладают болезненные представления, касающиеся движения, в следующих же мы встречаемся с раздражением чувственных центров. Ницше подвержен разным галлюцинациям периферических нервов (холод, тепло, дуновение), зрения (блеск, молния, свет), слуха (рокот, шипение) и обоняния. «Ах, лед окружает меня, он жжет мне руку... Меня томил жар солнца моей любви, Заратустра жарился в собственном соку... Я кинулся в самую холодную воду, погружая в нее и голову, и сердце... И вот я сижу... и жажду круглого девичьего рта, но еще более девичьих, как лед холодных, как снег белых, острых, кусающих зубов... Я — свет... Но в этом и заключается мое одиночество, что я омыт светом. Я живу в моем собственном свете и сам поглощаю пламя, которое из меня вырывается... Их мудрость часто издает запах, как будто она — порождение болота... Ах, зачем я так долго жил в их шуме и зловонном дыхании... О, блаженный покой, меня теперь окружающий, о, чистые запахи... Блаженными ноздрями я вдыхаю опять свободу гор. Наконец-то мой нос освобожден от запаха всякого человеческого существа. Смердный воздух, смердный воздух!.. Я должен вдыхать запах внутренностей неудавшейся души... Пред этой сволочью, смердящей к небу... Эти высшие люди, все вместе взятые,— может быть, от них пахнет нехорошо?» и т. д.

Как видно из этих примеров, мышление Ницше получает особенную окраску от его галлюцинаций и от раздражения центров, вырабатывающих двигательные представления, которые, вследствие повреждения механизма соединений, не могут превратиться в двигательные импульсы и влиять на мускулы.

Что же касается формы, то мышление Ницше проявляет две характерные особенности, свойственные буйному помешательству: безусловное преобладание не стесняемой и не обуздываемой ни вниманием, ни логикой, ни суждением ассоциации идей и головокружительную быстроту процесса мышления.

Как только в его уме возникло какое-нибудь представление, оно немедленно вызывает и все родственные представления, и Ницше лихорадочно выбрасывает на бумагу пять, шесть, иногда восемь синонимов, не замечая, как вследствие этого его слог становится тяжел и напыщен. «Сила духа измеряется тем... насколько истина должна ему подноситься разжиженной, подслащенной, подернутой завесой, смягченной, подделанной... Мы думаем, что жестокость, насилие, рабство, опасность на улице, а в сердце скрытность, стоицизм, способность искушать и всякого рода дьявольщина, что все злое, странное, тираническое, хищническое и зменное в человеке столь же способствует улучшению его породы, как и противоположность всего этого... В человеке материал, обломки, обилие, глина, грязь, бессмыслица, хаос, но мы находим в человеке и творца, создателя,

III. Эгоизм

твердость молота, божественную наблюдательность и седьмой день... Плюнь на город, где совместно гноится все испорченное, разлагающееся, сладострастное, мрачное, перезревшее, гноевидное, революционное... Мы предчувствуем, что человечество идет все под гору, все более зарывается в тонком, благодушном, рассудительном, уютном, посредственном, безразличном, китайском, христианском... Все эти бледные атеисты, антихристы, имморалисты, нигилисты, скептики, эффекики, гектики (чахоточные) духа» и т. д.

Уже из этих примеров внимательный читатель мог убедиться, что бурное словоизвержение часто вызывается простым созвучием. Нередко беспорядочный набор слов получает характер дешевого остроумничанья, глупейших каламбуров, чисто машинального сочетания слов по их созвучию без всякого смысла. Иногда Ницше, подчиняясь давлению своей лихорадочной мысли, ошибается в значении вспыхивающих в его уме образных слов; его сознание ловит на лету слово, имеющее другое значение, и изобретает странные новые слова, однозвучные с общеизвестными выражениями, но имеющие совершенно иной смысл, или же Ницше заносит на бумагу непонятые им самим, ничего не выражающие звуки. Часто он соединяет мысли не по созвучию слов, а по сходству или привычному соседству понятий. Тогда у него начинается «аналогичное» мышление и быстрое мелькание мыслей. Так, например, Ницше говорит: «Люди составили себе совершенно ложный взгляд на хищного зверя и хищного человека, например на Цезаре Борджиа; они не понимают природы, если ищут в основе самых здоровых из всех тропических чудовищ и растений болезненность. Очевидно, моралисты ненавидят девственный лес и тропики и полагают, что тропического человека во что бы то ни стало надо дискредитировать. Но ради чего? Ради умеренного пояса? Ради умеренных людей? Ради посредственных?» В этом случае Ницше, говоря о Цезаре Борджиа, наталкивается на сравнение с хищным зверем; последний напоминает ему тропики и жаркий пояс; от жаркого пояса он переходит к умеренному, а затем начинает толковать об «умеренном и посредственном» человеке.

В таких случаях можно до известной степени еще проследить ход мыслей Ницше, потому что все звенья ассоциации идей налицо. Но часто одно или другое представление не выражено, и тогда читатель наталкивается на непонятные скачки мысли, приводящие его в тупик: «Тело начало сомневаться в земле и стало слышать, что ему говорил живот бытия... Честнее и чище говорит здоровое тело, совершенное и прямоугольное... Мы поставили наш стул посередине — я узнаю это по их улыбке — столь же далеко от умирающих борцов, как и от веселых свиней. Но это и есть непосредственность... Они переняли у моря его тщеславие: ведь море — павлин из павлинов... Многие признается теперь высшей злобой, что имеет всего двенадцать футов в ширину и три месяца в длину! Но со временем явятся на свет и более значительные драконы... и если теперь у тебя нет никаких лестниц, то ты должен научиться лазить на собственную голову: иначе как ты взберешься наверх... Взлети достоинство, достоинство добродетели, европейское достоинство! Дуйте, дуйте слова, мехи добродетели! Еще раз рычите, рычите нравственно, рычите, как нравственный лев, перед дщерями пустыни! Ибо вой добродетели, миловидные девушки, больше значит, чем европейское алканье. И вот я стою европейцем, я иначе не могу, да поможет мне Бог, аминь! Пустыня разрастается, горе тому, кто имеет в себе пустыни!»

Это последнее место может служить примером полнейшей неспособности сосредоточения мысли. Часто Ницше теряет нить своих соображений, забывает, к чему клонится его речь, и кончает предложение, которое, казалось, содержит серьезную аргументацию, какой-нибудь остротой, не имеющей никакого отношения к делу: «Разве нельзя относиться иронически к подлежащему, сказуемому и дополнению? Разве философ не может возвыситься над верой в грамматику?

Будем относиться с почтением к гувернанткам, но, может быть, для философии настало время отрешиться от веры гувернанток?.. Около меня один человек всегда лишний — так думает пустынный. Постоянно одиножды один дает в конце концов два... Как они называют то, что делает человека гордым? Образованием? Оно отличает их от козопаса».

Иногда, наконец, он совсем теряет нить своих соображений и внезапно обрывает фразу: «Ибо в религии страсти снова приобрели право гражданства предполагая, что... французские психологи все еще не исчерпали горького и многообразного удовольствия, доставляемого им *bêtise bourgeoise*, словно они, короче говоря, они этим что-то обнаруживают».

Вот форма, в которой проявляется мышление Ницше и которая в достаточной мере объясняет, почему он никогда не мог написать трех связанных страниц, а постоянно довольствовался короткими и длинными «афоризмами». Содержание же этих разбросанных и бессвязных мыслей составляет небольшое число навязчивых представлений, повторяемых с убийственным однообразием. Мы уже познакомились с его духовным садизмом, с его манией противоречия, сомнения и отрицания. Кроме того, он проявляет мизантропию, манию величия и мистицизм.

Примеров его мизантропии не оберешься. Его мания величия обнаруживается только в исключительных случаях в самомнении, чудовищном, но все же еще понятном. По большей части к ней примешивается сильная доза мистицизма и веры в свою сверхъестественность. Простым самомнением можно признавать, когда он, например, говорит: «Что касается моего Заратустры, то я не допускаю, чтобы его понял тот, кто не чувствовал себя когда-нибудь уязвленным каждым его словом и кто им когда-либо не восторгался: только тогда человек может пользоваться привилегией благоговейно приобщиться к халкионской стихии, которой порожден этот труд, к его солнечной ясности, шири, дали и определенности». Или когда он, подвергнув деятельность Бисмарка неблагоприятной критике, восклицает, ясно намекая на самого себя: «Я же, счастливый, находясь вне мира, понял, как скоро уже народится господин над господином». Но уже в этом месте ясно обнаруживается скрытый мистический характер его мании величия: «Когда-либо должен же явиться миру искупляющий человек великой любви и великого презрения, творческий дух, вытесняемый отовсюду своей собственной силой, непонятый народом в своем одиночестве, как будто оно составляет бегство перед реальностью, между тем как оно на самом деле составляет лишь углубление, погружение, зарывание в реальность, дабы он, когда со временем снова появится на свет, принес этой реальности искупление».

Истинный характер его мании величия тут вполне обнаруживается. Говоря об «искупляющем» человеке и «искуплении», Ницше, очевидно, воображает, что он сам — новый Спаситель. Он даже и по содержанию, и по форме подражает Евангелию. Его книга «Так говорил Заратустра» представляет собой копию священных книг восточных народов, попытку подражать Библии и Корану. Книга разделена на главы и стихи, язык — старинный, пророческий («Узрев народ, Заратустра удивился и рече»); часто встречаются длинные перечисления, напоминающие монотонное церковное чтение проповеди («Я возлюбил тех, которые ищут причину вещей не на земле, а в заоблачном мире; я возлюбил того, кто живет, чтобы познавать; я возлюбил того, кто трудится и изобретает; я возлюбил того, кто возлюбил свою добродетель; я возлюбил того, кто не сохраняет для себя ни одной капли своего духа» и т. д.), а некоторые отделы представляют собой сколок с однородных мест в Евангелии, например: «И когда Заратустра вышел из города... за ним последовали многие, называвшие себя его учениками, и сопутствовали ему, и они дошли до перекрестка. Тут Заратустра им

III. Эгоизм

сказал, что он теперь пойдет один... Поистине говорю вам: скоро настанут эти длинные сумерки. Как мне спасти свет мой!.. Случилось, наконец, что он погрузился в глубокий сон, но его ученики воссели вокруг него и долго бодрствовали» и т. д. Заглавия у него также очень характерны: «О непорочном познании», «Об искуплении», «Причастие», «Пробуждение», «На Масличной горе» и т. д. Правда, с Ницше иногда случается, что он богохульствует: «Если бы существовали боги, то мог ли бы я удержаться не быть богом! Следовательно, богов — нет». Но таких мест мало сравнительно с теми, где он признает себя богом: «Тебе дана власть, и ты не хочешь царствовать... Но кто мне подобен, не избегнет своего часа — часа, глаголящего ему: ныне только ты изберешь путь твоего величия» и т. д.

Мистицизм и мания величия Ницше проявляются не только в его скольконбудь связанных мыслях, но и в его общей манере выражаться. Мистические числа «три» и «семь» встречаются у него часто. Если он проникнут сознанием собственного величия, то и внешний мир представляется ему великим, далеким, глубоким, и слова, выражающие эти понятия, пестрят на каждой странице, почти в каждой строке: «Дисциплина страдания, великого страдания... Юг — великая школа выздоровления... Там, где он научился великому состраданию и великому презрению, они, со своей стороны, научились великому поклонению... Люди, представляющие собой не что иное, как великий глаз, или великое рыло, или великое брюхо, или вообще что-либо великое... Но ты, глубокий, страдаешь слишком глубоко... Непокколебимая моя глубина, но она блещет плавающими загадками и смехом... Все глубокое должно возвыситься до моей высоты» и т. д. С представлением о глубоком у него связывается представление о пропасти — слово, также постоянно встречающееся у Ницше. Вследствие не покидающих его представлений о том, что он летит или носится в высоте, он постоянно прибегает к словам «сверх» и «над»: «сверхевропейская музыка», «сверхгерой», «сверхчеловек», «сверхдракон», «сверхнавязчивое и сверхсострадательное» и т. д. Что Ницше, кроме того, до известной степени страдает и анксиоманией, доказывается упорством, с каким он испещряет свою речь словами «ужас», «содрогаться», «тревожный» и т. д.

Как вообще буйные помешанные Ницше сознает происходящие в нем болезненные процессы и постоянно намекает на головокружительную быстроту своей мысли и на свое сумасшествие: «Мы мыслим слишком быстро... словно у нас в голове беспрерывно вертящаяся машина... Нетерпеливые умы наслаждаются помешательством, потому что помешательству свойствен веселый темп... Речь мне кажется слишком медленной... Я вскакиваю в твою колесницу, буря!.. Теперь иногда случается, что мягкий, умеренный, сдержанный человек вдруг становится бешеным, бьет тарелки, опрокидывает столы, орет, буйствует, оскорбляет весь мир и потом уходит, пристыженный, негодуя на себя. (Конечно, это иногда случается, и не только теперь, но случалось всегда, однако только с буйными помешанными...) Где же безумие, которое вам надо привить? Видите ли, я вам указываю сверхчеловека, а сверхчеловек... и есть это безумие... Моя рука — рука шута. Горе всем столам и стенам, горе всему, где есть место для арабесок и маранья шута!» Как водится с буйными помешанными, он извиняет свою болезнь: «Открыт еще великий вопрос, можем ли мы обойтись без заболевания, даже в интересах дальнейшего развития добродетели, и не нуждается ли, в особенности, жажда познания и самопознания столько же в больной душе, как в здоровой». Наконец, у Ницше не отсутствует и встречающееся у буйных помешанных чувство необыкновенного здоровья и благополучия: его душа становится «все светлее и все здоровее»; «мы, аргонавты идеала, здоровее, чем люди этого бы желали, опасно здоровы, все снова здоровы» и т. д.

Вот в кратких чертах вызванные обманом чувств особая окраска, форма и содержание мышления Ницше. И этого несчастного психического больного, писания которого представляют собой бесконечный горячечный бред и каждой строкой своей громко свидетельствуют о буйном помешательстве автора, признали серьезным «философом», а его болтовню — «философской системой». Специалист по философии, автор многочисленных философских трудов г. Кирхнер, говоря в газетной статье об одной из книг Ницше, категорически утверждает, что «она изобилует здоровьем»; ординарные профессора, как, например, фрейбургский профессор Адлер и другие, называют Ницше «смелым и оригинальным мыслителем» и подвергают его «философию» самой серьезной критике, вторя ей с одушевлением или позволяя себе те или другие тщательно мотивированные возражения! Ввиду такого безнадежного тупоумия нельзя удивляться, если трезвая и здоровая часть современной молодежи, скороспело обобщая вопрос, переносит на самую философию презрение, заслуженное официальными ее представителями, которые осмеливаются знакомить своих учеников с высшей из наук и не обладают даже способностью отличить бессвязный бред буйного помешанного от разумного мышления.

Г. Тюрк в упомянутом нами уже сочинении дает чрезвычайно удачную характеристику учеников Ницше. Ссылаясь на известный лозунг последнего «Нет истины — все дозволено», он говорит: «Это мудрое изречение, раздающееся из уст нравственно помешанного ученого, встретило большое сочувствие у людей, которые сами страдают нравственным изъязом и потому склонны протестовать против требований общества. В особенности умственный пролетариат больших городов восторженно приветствует новое великое открытие, что и мораль, и истина совершенно излишни и только вредят нормальному развитию индивида. Они давно уже в душе себе говорили, что «истины нет», что «все дозволено», и сообразовались в своей жизни, насколько было возможно, с этим лозунгом; но теперь они могут громко, самоуверенно провозглашать его, потому что Фридрих Ницше, этот новый пророк, сам превознес его, как высшую мудрость... Право не общество, высоко ставящее мораль, науку и истинное искусство,— Боже упаси! — правы они, преследуя только личные, своекорыстные индивидуальные цели, принимая на себя только личину правдолюбия, они, эти фальшивомонетки истины, эти бессовестные кропатели фельетонов, лживые рецензенты, литературные воры и изготовители псевдореалистического гнилого товара, они — истинные герои, господа положения, свободомыслящие умы!»

Это верно, но не исчерпывает вопроса. Правда, кучка, восторгающаяся Ницше, состоит из прирожденных преступников, отличающихся слабостью воли, и из наивных дураков, опьяняющихся созвучием слов. Но кроме этих висельников, лишенных решимости и силы для совершения преступления, и межеумков, оглушаемых и словно гипнотизируемых рокотом и шумом потока слов, вокруг знамен сумасшедшего болтуна собрались люди, подлежащие другому, отчасти более мягкому суду. Дело в том, что безумие Ницше содержит в себе некоторые представления, отчасти близко подходящие к очень распространенным ныне воззрениям, отчасти возбуждающие обманчивую мысль, будто бы они, несмотря на явное свое преувеличение и полную извращенность, все-таки заключают в себе зерно правды и основательности. Вот этими-то представлениями объясняется, что к Ницше примыкают люди, заслуживающие только упрека в неясности мысли и неспособности к трезвой критике.

Основная идея Ницше, именно полное неуважение и скотское презрение ко всем чужим правам, насколько они являются помехой для удовлетворения эгоистических страстей, должна нравиться поколению, выросшему в эпоху торжества системы Бисмарка. Князь Бисмарк — громадная личность, которая

III. Эготизм

проносится над страной, как тропический ураган: она все сокрушает на своем пути и оставляет после себя только опустошение в сфере чувства законности, подавление характеров, уничтожение нравственности. Система Бисмарка означает в государственной жизни своего рода иезуитизм в кирасе. «Цель оправдывает средства», но в данном случае средства не как у ловких сыновей Лойолы, хитрость, цепкость, скрытое коварство, а откровенная грубость, насилие, кулак, меч. Цель, оправдывающая средства, пускаемые в ход иезуитом в кирасе, может иметь иногда общепользительный характер, но по большей части она эгоистична. У творца этой системы давно отжившее варварство имеет еще обаяние величия, потому что оно вызвано мощной волей, рискующей собой и вступающей в борьбу с дикой решимостью: «Победа или смерть». Но у подражателей эта могучая воля превращается в «политику натиска» («Schneidigkeit»), т. е. в подлеишую и презреннейшую трусость, пресмыкающуюся пред сильным и истязующую с крайним нахальством безоружного, не сопротивляющегося, слабого, от которого нельзя ожидать опасного отпора. Все сторонники этой «политики натиска» с благодарностью узнают себя в «сверхчеловеке» Ницше и спешат присоединиться к его «философии». Его учение показывает, как система Бисмарка отражается в голове буйного помешанного. Ницше не мог выдвинуться и найти себе отклик в другую эпоху, как именно в эпоху Бисмарка. Конечно, Ницше всегда был бы буйным помешанным, но его сумасшествие не получило бы того направления и той особой окраски, которыми оно теперь отличается. Правда, Ницше иногда сердится, что «самый удачный тип новой Германии... лишен по отношению ко всему, что глубоко, быть может, «натиска», и предостерегает: «Мы поступаем умно, не обменивая нашу старую репутацию народа, отличающегося глубиной мысли, слишком дешево на прусский «натиск» и берлинский «виц». Но из других мест его сочинений видно, что его, собственно, злит в этой «политике натиска»: она отводит слишком почетную роль офицеру! Как только он (т. е. прусский офицер) раскрывает рот или приходит в движение, он оказывается самой нескромной и вульгарной фигурой в старой Европе — сам этого не сознавая... Не сознают этого и добрые немцы, восторгающиеся им, как человеком самого лучшего общества, и охотно позволяющие ему задавать тон». Вот этого Ницше никак не может допустить — Ницше, полагающий, что не может существовать Бога, потому что, если бы он существовал, то им должен бы быть сам Ницше! Он не может допустить, чтобы «добрый немец» ставил офицера выше его. Но за исключением этого обстоятельства, Ницше все хвалит в системе «натиска», превозносит ее, как «бесстрашие во взоре, храбрость и суровость разлагающей руки, цепкую настойчивость в опасных экспедициях к Северному полюсу» и радостно пророчит, что для Европы начинается железный век, век войн, солдат, оружия, насилия; следовательно, вполне естественно, что сторонники «натиска» приветствуют в Ницше своего философа.

«Индивидуализм» Ницше, т. е. его эготизм помешанного, для которого не существует внешнего мира, должен был привлечь к себе, кроме анархистов, по неспособности к приспособлению, и тех людей, которые инстинктивно чувствуют, что современное государство слишком глубоко и насильственно вторгается в права индивида и требует от него, кроме необходимых жертв, и таких, которых он не может нести без значительной утраты самоуважения, т. е. требует, чтобы он жертвовал для него самостоятельностью суждения, чувством собственного достоинства и своими убеждениями. Эти люди, алчущие свободы, думают найти в Ницше своего глашатая против государства, насилующего самостоятельность ума и сокрушающего сильные характеры. Но они совершают ту же ошибку, на которую я уже указывал, говоря об искренних сторонниках декадентов и Ибсена: они не видят, что Ницше смешивает сознательное и бессознательное в человеке,

Вырождение

что индивид, за полную свободу которого он вступается,— не сознающее и рассуждающее существо, а такое, которое слепо подчиняется своим инстинктам и во что бы то ни стало добивается удовлетворения своих дурных страстей, что Ницше отстаивает права чувственные, а не нравственные. Наконец, и аристократичанье Ницше содействовало увеличению числа его сторонников. Многие из них отвергают его этическое учение, но воодушевляются словечками, вроде следующих: «Наступит день, когда чернь будет властвовать... Поэтому, о братья, нам нужна новая аристократия, которая воспротивилась бы этой черни и всему тираническому и начертала бы вновь на новых досках слово «благородство».

Ныне широко распространилось убеждение, что идея общего равенства была тяжелой ошибкой Великой французской революции. Не без основания люди отвергают учение, противоречащее всем законам природы. Человечество нуждается в иерархии, оно должно иметь вождей и образцы. Оно не может обойтись без аристократии. Но благородные люди, которым человеческое стадо отведет первое место, конечно, не будут принадлежать к типу «сверхчеловека», эгоиста, преступника, разбойника, раба своих взбесившихся инстинктов, а к типу людей знающих, верно познающих, правильно рассуждающих и умеющих владеть собой. Человеческое существование — борьба, которую трудно вести без полководца. Пока борьба остается борьбой одних людей против других, стадо требует дюжего и сильного пастуха. Но когда человечество достигнет более совершенного состояния, когда оно соединится для общей борьбы с одной только природой, оно будет избирать себе в вожди человека с наиболее развитым мозгом, с наиболее дисциплинированной волей, с наиболее сосредоточенным вниманием. Такой человек является самым тонким наблюдателем, но в то же время он лучше и полнее других чувствует, яснее всего представляет себе положение внешнего мира, следовательно, он — человек наиболее сострадательный. «Сверхчеловек», до которого дойдет человечество при нормальном своем развитии, будет не кровожадный «великолепный хищный зверь», а знающий и самоотверженно любящий параклет. Этого не уясняют себе те, кто думает найти в аристократизме Ницше выражение собственной неясной мысли о необходимости существования руководителей из числа наиболее благородных людей.

Ложный индивидуализм и аристократизм Ницше могут ввести в заблуждение поверхностных читателей. Их ошибочный взгляд должен быть им зачтен в смягчающее обстоятельство. Но и в таком случае остается в силе факт, что заведомо сумасшедший был признан в Германии философом и даже создал целую школу,— и факт этот составляет тяжкий позор для современной умственной жизни этой страны.

IV Реализм

Эмиль Золя и его последователи

Мы подробнее остановились на двух формах вырождения в искусстве и литературе — мистицизме и эготизме, потому что они продолжают развиваться и оказывают сильное влияние на эстетические воззрения современного общества. Третьей формы вырождения, реализма, или натурализма, я коснусь лишь в общих чертах главным образом потому, что она находится уже в полном упадке на своей родине, а с трупом не борются — его хоронят. Лиц же, интересующихся этой формой вырождения, я отсылаю к прежним моим трудам, в которых я обстоятельно исследовал натурализм. Я должен только оговориться, что в то время я слишком высоко ценил дарования Золя.

Никто, кроме самого Золя, не отрицает, что песенка натурализма во Франции спета. «Новое поколение литераторов решительно высказывается против натурализма,— заявляет Реми де Гурмон (Жюль Гюре).— Тут нет спевки или преднамеренности, никто не провозглашал враждебного Золя лозунга, не выступал против него в поход, но каждый из нас с содроганием отвертывался от рода литературы, вызывавшего в нас омерзение. Впрочем, быть может, чувство омерзения уже сменилось полнейшим равнодушием. Я помню, что при появлении предпоследнего романа Золя «Человек-зверь» в редакции «*Mercure de France*» (символистического листка), состоявшей из восьми или десяти сотрудников, не нашлось ни одного, который был бы в состоянии преодолеть его от доски до доски или вчитаться в него настолько, чтобы дать отзыв. Такие книги, равно как род творчества, которым они внушены, кажутся нам отжившими, более устарелыми, чем самые сумасбродные произведения романтической школы».

Из учеников Золя, тех, которые принимали участие в его «Медонских вечерах» или которые позднее примкнули к нему, едва ли хоть один остался верен его направлению. Покойный Ги де Мопассан увлекался под конец жизни все более психологическим романом. С Гюисмансом мы познакомились выше в его новом облике декадента и демониста, не находившего достаточно резких слов, чтобы заклеить натурализм. Рони посвящает теперь свои романы каменному веку и рассказывает нам, как рослый белокурый ариец с длинным черепом похищает темнокожую доарийку с коротким черепом. Когда появился роман Золя «Земля», пятеро из его учеников — Боннетен, Рони, Декав, Маргеритт и Гюиш — сочли нужным с комической важностью опубликовать протест против непристойности этого произведения и по всем правилам отречься от своего учителя. Обстоятельство, что романы Золя, как он сам гордо об этом заявляет, все еще находят широкий сбыт, вовсе не служит доказательством жизненности его направления. Толпа гораздо упорнее держится своих привычек, чем избранное общество, руководители и писатели. Если первая еще следует за Золя, то вторые от него отвернулись. К тому же успех последних романов

Вырождение

Золя объясняется причинами, не имеющими ничего общего с художественностью. Его чутье к тому, что занимает общественное мнение, составляет, быть может, самую существенную черту его дарования. Он избирает для своих произведений такие сюжеты, которые, наверное, заинтересуют широкую публику, как бы они ни были разработаны. Великий писатель с установившейся репутацией может в настоящее время рассчитывать на полный успех произведений вроде «Денег» и «Разгрома», в которых описываются эпизоды из истории биржевого краха 1882 г. или войны 1870 г. Успех Золя столь же обеспечен среди любителей порнографии и скабрёзности. Эта публика остается ему верна, потому что находит у него то, чего ищет. Однако новых сторонников Золя давно уже перестал находить на родине, а за границей он их находит разве только среди людей, которые как в литературе, так и в покрое платья рабски следуют последней моде, но, будучи сами слишком невежественны, не знают, что Золя давно уже перестал быть «последней модой» и в самой Франции.

Для своих последователей Золя является творцом реализма в литературе. Это такая претензия, которая может прийти на ум только этим невежественным молодцам, признающим всемирную историю лишь с того момента, когда они сами сообразовали ознакомиться с нею.

Начать с того, что самое слово «реализм» не имеет никакого художественного значения. В философии под ним разумеют воззрение, объясняющее все явления в мире веществом. В применении к искусству и литературе оно не имеет никакого определенного значения. Я уже развил подробно эту мысль в одном из моих прежних произведений и здесь ограничусь лишь воспроизведением основной моей мысли.

Эстетики пивных, различающие реализм и идеализм, понимают под первым стремление художника воспроизвести наблюдаемые предметы с возможно большей точностью. Но это стремление присуще более или менее всякому писателю. Преднамеренно никто в своих описаниях не отступает от истины, потому что это противоречило бы всем законам человеческого мышления. Всякое представление основано на наблюдении, и даже в основании вымысла лежит воспоминание о прежних наблюдениях. Если же данное произведение кажется более правдивым, то это объясняется вовсе не тем или другим эстетическим направлением, а исключительно большим или меньшим талантом автора. Истинный поэт всегда правдив, а бездарный подражатель — никогда; первый бывает правдив даже тогда, когда он не считает нужным точно придерживаться во всех деталях действительности, а второй отступает от истины, даже когда он наблюдает за всякой мелочью с чрезвычайным вниманием и руководствуется методом землемера.

Если мы ясно представим себе психологию творчества, то поймем всю вздорность так называемого «реализма». Источником всякого художественного творчества является эмоция. Последняя же вызывается жизненным процессом во внутренних органах художника или чувственным впечатлением, получаемым извне. В том и другом случае художник ощущает потребность творить. Если творчество органического происхождения, то он избирает между всеми своими воспоминаниями или чувственными впечатлениями данного времени такие, которые находятся в связи с его эмоцией. Если же эмоция внешнего происхождения, то он пользуется главным образом явлениями внешнего мира, жизненным опытом, который вызывал в нем эмоцию, стремящуюся воплотиться в образах, и в силу законов ассоциации идей старается соединить с ними родственные воспоминания. Следовательно, в обоих случаях процесс творчества один и тот же: под влиянием эмоции художник соединяет непосредственные чувственные восприятия и воспоминания в одно художественное произведение, причем преобладают те или другие элементы, смотря по тому, вызвана ли эмоция чувствен-

IV. Реализм

ными восприятиями или органическими процессами. Если не придерживаться особенной точности в словах, то произведения, составляющие результат эмоции, вызванной внешним явлением, можно назвать реалистическими, а произведения, в которых выражается органическая эмоция, — идеалистическими. Но существенного различия между этими терминами нет. У совершенно нормальных людей эмоции вызываются почти исключительно внешними впечатлениями; у людей же с более или менее болезненной нервной жизнью, как-то: у истеричных, неврастеников, психопатов и всякого рода душевнобольных — чаще всего внутренними органическими процессами. Нормальные художники вообще создают такие произведения, в которых преобладают восприятия чувств; ненормальные же — такие, где главную роль играет ассоциация идей, т. е. воображение, работающее при помощи воспоминаний; и если уже непременно придерживаться ложного обозначения, то мы скажем, что первые создают реалистические, а вторые — идеалистические произведения. Ни в каком случае художественное произведение — ни реалистическое, ни идеалистическое — не может быть верным отражением действительности; самый процесс его возникновения исключает эту возможность. Оно всегда не что иное, как воплощение субъективной эмоции. Думать, что можно изучить внешний мир по художественному произведению, — мысль совершенно несостоятельная; но тому, кто умеет читать, оно раскрывает внутреннюю жизнь данного автора. Художественное произведение никогда не бывает отражением внешнего мира в том смысле, какой ему придают болтуны-натуралисты, т. е. объективной, вполне точной картиной внешних явлений, это всегда исповедь автора; в ней сознательно или бессознательно отражаются его чувства и образ мыслей, она раскрывает его впечатления и указывает нам, какими представлениями наполнено сознание автора, чем он интересуется, чему хочет дать выражение. Художественное произведение отражает не внешнюю жизнь, а душу самого художника.

Было бы даже ошибочно думать, что по преимуществу подражательный род искусства, именно живопись и скульптура, может воспроизводить действительность. Скульптору или живописцу никогда не приходит в голову воспроизводить что-либо, не имеющее для него значения, не выдвигать одних черт, не затушевывать других. Если он избирает тот или другой сюжет, то, очевидно, потому, что в нем его нечто поразило, приковало его внимание — какое-нибудь сочетание цветов, световой эффект и т. п. Он невольно остановится на той черте, которая вызвала в нем желание изобразить данный предмет, и вследствие этого его произведение будет не простым воспроизведением действительности, а изображением того, что он в ней усмотрел: оно опять-таки будет только свидетельством его эмоции, а не осколком с описываемого предмета наподобие камеры-обскуры, и чувствительный к свету пластинки может работать только совершенно тупоумный ремесленник, равнодушный к жизненным явлениям, не способный находить в них что-либо привлекательное или отталкивающее, и весьма маловероятно, чтобы такое жалкое существо было склонно сделаться художником и могло бы усвоить себе хотя бы только технику, необходимую художнику.

Но если живопись и скульптура по самому своему существу не могут быть реальны, т. е. воспроизводить предмет вполне объективно, то поэзия — тем менее. Живописец в конце концов может, если уж он так мало уважает искусство, ограничить до последней степени свое личное участие в создании художественного произведения или, вернее, в своей работе, потому что о художественности в таком случае не может быть речи, уподобиться какой-нибудь камере-обскуре, передавать свои впечатления по возможности машинально и, работая, стараться ничего не думать и не чувствовать. Картина ему дана самой природы. Если он не хочет приступать к выбору, выражать свое, сочинять, то ему предоставляется

Вырождение

возможность просто списывать с предметов, охватываемых его полем зрения. Его картина будет, правда, ничего не выражающей частицей внешнего мира, оборванной там, где кончается поле зрения художника; тем не менее в техническом отношении эта работа все-таки будет картиной, которую можно повесить на стене и рассматривать. Беллетрист же таким образом работать не может. Сама природа не дает ему его произведения. Изображаемые им явления развертываются перед ним не в пространстве, а во времени. Они не расположены в известном порядке так, чтобы глаз мог их просто обнять: они следуют одно за другим, и беллетрист должен при помощи умственной работы указать им границы, должен сам определить, что он возьмет, что он отбросит, что пригодно, что непригодно для целей его творчества. Он не может начать человеческую речь с середины и оборвать ее на каком-нибудь слове, подобно тому как у Жано Берамка картины разрезает колеса экипажа пополам. Он не может дать бесцветную копию безразличных для него внешних явлений. Он должен сделать выбор между этими явлениями. Вместе с тем выступает он сам, его личность, проявляется его самобытность, раскрываются его намерения, воззрения, чувства. Если он из миллиона человеческих жизней повествует нам только об одной, то, конечно, потому, что она чем-либо заинтересовала его больше всех остальных. Если далее он сообщает нам только отдельную черту, мысль, беседу, не составляющие и миллионной доли всего того, что наполняет жизнь данного человека, то, конечно, потому, что они представляются ему почему-либо важнее и существеннее, чем остальные, потому что они, по его мнению, что-нибудь доказывают и выражают мысль, которой хотя в действительности у данного человека не было, но которую, как автору кажется, он уловил в жизни и которую сам желал бы вложить в нее. Таким образом, его «реалистическое» произведение все-таки выражает только его мысли, его понимание действительности, его отношение к ней, а не самую действительность. Если бы беллетрист захотел списывать жизнь с фотографической или фонографической точностью, то даже в чисто техническом отношении не получилось бы настолько художественное произведение, насколько картина, представляющая собой простое фотографирование действительности, все-таки остается картиной. Такое произведение было бы чем-то, не имеющим ни формы, ни смысла, ни названия, потому что, повествуя о жизни одного человека в течение одного только дня, можно исписать тысячи страниц, если относиться ко всем его ощущениям, мыслям, действиям совершенно безразлично и не делать между ними того выбора, который служит уже проявлением субъективности автора, т. е. прямой противоположности «реализма».

Кроме того, живописец обращается в своем произведении к тому же чувству, как и изображаемый им реальный предмет, и он передает его теми же средствами, при помощи которых самый предмет становится доступным чувству, т. е. света и красок. Правда, что освещение, краски и линии в природе и у живописца не совсем совпадают, и мы только при помощи иллюзии узнаем изображаемый художником предмет, но эта иллюзия вырабатывается в таких второстепенных мозговых центрах, что она доступна даже животным, что доказывается не одним только известным классическим анекдотом о птицах, которые собирались клевать изображенный Зевкисом виноград. Поэт обращается не к чувству, или, вернее, он обращается со своим словом через посредство слуха или зрения не к воспринимающим центрам, как живописец со своей картиной, но к высшим центрам, вырабатывающим понятия, мысль, суждение. Поэт не может непосредственно передавать чувственное явление; он должен сначала переработать его в представление и затем уже предложить это представление в форме словесной, т. е. условной. Но это чрезвычайно сложная и дифференцированная деятельность, несущая на себе отпечаток личности автора. Если даже два глаза видят не вполне

IV. Реализм

одинаково, то могут ли два мозга одинаковым образом воспринимать, истолковывать, передавать то, что видит глаз? Деятельность поэта несравненно более субъективна, чем деятельность живописца, переработка чувственных впечатлений в мысли и передача мысли в слова до такой степени индивидуальна, что уже по одной этой причине поэзия никогда не может быть самой действительностью, т. е. «реалистической».

Понятие о так называемом реализме не выдерживает критики ни с психологической, ни с эстетической точки зрения. Ему можно дать следующее внешнее, поверхностное, практическое определение: реализм является таким методом, при котором писатель кладет в основу своего творчества впечатления и наблюдения и ищет свои сюжеты в той жизненной среде, которую он хорошо знает; между тем как идеализм составляет противоположный метод, при котором писатель повинует игре своего воображения, чтобы ее не стеснять, заимствует свои сюжеты из отдаленных времен и стран или из таких общественных сфер, о которых он не имеет точного понятия, и воплощает при этом в образах свои стремления, желания, мечты. Это толкование, на первый взгляд, представляется понятным, но при ближайшем рассмотрении и оно не выдерживает критики. Дело в том, что выбор сюжета, среда, из которой он заимствован или в которую он перенесен, не имеет решающего значения; в этом выборе опять-таки сказывается не метод, а только личность автора. Поэт или беллетрист, у которого преобладает наблюдение, будет «реалистичен», т. е. будет изображать свой жизненный опыт, хотя бы он говорил о предметах и людях, которых он не имел случая наблюдать; поэт же и беллетрист, у которого преобладает ассоциация идей, будет «идеалистичен», т. е. будет подчиняться влиянию своего воображения, даже тогда, когда он изображает условия, с которыми хорошо знаком.

Для пояснения нашей мысли приведем один лишь пример. Что может быть более «идеалистично», чем сказка? А между тем вот какие места встречаются в известных сказках братьев Гримм: «Жила-была королевская дочка, которая ушла однажды в лес и села у ручья». «Но сестренка, оставшаяся дома» (дочь короля, изгнавшего своих двенадцать сыновей) между тем выросла и осталась единственной дочерью. Однажды была большая стирка, и между прочим, сданы были в стирку двенадцать мужских сорочек. «Для кого же эти рубашки? — спросила принцесса. — Для моего отца они слишком малы». Тогда прачка ей рассказала, что у нее было двенадцать братьев и пр. И когда сестренка сидела вечером на лужайке и белила белье, ей опять вспомнились слова прачки» и т. д... Дровосек послушался и принес своего ребенка и отдал его Деве Марии, которая взяла его с собой на небо. Тут девочке было хорошо, она ела только пирожное, пила сладкое молоко и т. д. Так пробыла она на небе четырнадцать лет. Между тем Пресвятой Деве пришлось совершить большое путешествие. Уходя, Она призвала к себе девушку и сказала ей: «Милое дитя, поручаю тебе ключи от тринадцати дверей небесного царства» и т. д. Незнакомый автор этих басен переносит действие в королевские дворцы и даже на небо, следовательно, в обстановку, совершенно ему незнакомую, но он придает людям, и предметам, и даже Деве Марии такие черты, которые он наблюдал в самой жизни. Из королевского дворца люди выходят прямо в лес и на луг, словно из какой-нибудь избы; принцесса бежит одна по лесу, заботится о белье, белит его, как настоящая крестьянка; Дева Мария предпринимает путешествие и доверяет своей приемной дочери ключи, словно какая-нибудь помещица. Содержание сказок почерпнуто из крестьянской жизни; автор реально воспроизводит свой собственный быт, только под другим названием. С другой стороны, Гонкур, этот великий передовой «реалист», рассказывает нам в романе «La Faustin» о любовных похождениях лорда Анандаля с артисткой «Théâtre Français», и по этому поводу Брюнетьер

делает следующее замечание: «Мне хотелось бы узнать мнение г. Золя о романе г. Гонкура. Что думает г. Золя, так красноречиво осмеивающий рыцарские романы, в которых принцы путешествуют инкогнито с набитыми золотом карманами,— что думает он в глубине души об этом лорде Анандале, который бросает деньги направо и налево, держит прислугу в пятьдесят человек, не считая той, которая состоит при «madame»? Что думает г. Золя, так забавно осмеявший идеалистический — как он его называет — роман, в котором «торжествующая любовь уносит любовников в чудный мир мечты», о страстной любви англичанина к актрисе, о почти «обоготворяющем ухаживании, о чувственной связи небесного характера, о физической любви идеального оттенка», и обо всей этой галиматее, которой я не стану надоедать читателю?» Гонкур задался целью изобразить современного англичанина, современную же актрису и парижскую жизнь. Все это такие вещи, которые он мог наблюдать, которые должны бы быть ему хорошо знакомы; но то, что он нам изобразил, до такой степени невероятно, невозможно, немислимо, что остается только пожать плечами, читая такую детскую побасенку. Немецкий сочинитель сказок, переносящий нас в общество ангелов, святых и королей, изображает нам здоровых, сильных крестьян и деревенских девушек, причем жизненная правда нисколько не страдает от того, что он украсил головы своих героев мишурными коронами и сиянием святых; а французский «реалист», желающий познакомить нас с парижской жизнью, рисует нам только какие-то неопределенные призраки, сотканые из сигаретного дыма, болотного тумана и пламени жженки, и призраки эти нисколько не жизненнее от того, что автор старается украсить их отдаленным сходством с англичанином в изысканном фраке и с истеричной дамой в неглиже, отделанном кружевами. Автор сказок — реалист в вышеприведенном смысле, а Гонкур — идеалист в худшем значении этого слова.

С какой стороны ни взглянуть на реализм, мы никогда не придем к определенному понятию: это слово остается пустым звуком. Всякий анализ его приводит к одному результату: в беллетристике нет реализма, т. е. объективной копии действительности; существует только личность писателя. Индивидуальностью автора обуславливается характер его творчества: один воспринимает эмоции, побуждающие его к творчеству, из внешнего мира, другой — из внутренних ощущений; один более способен к вниманию и наблюдению, другой — раб своей необузданной ассоциации идей; у одного преобладает в сознании представление о внешнем мире, у другого — о собственном «я», словом, один здоров и продолжает умственно развиваться, другой — более или менее психопатичен. Нормальный автор в каждом своем произведении, будь это Дантов «Ад» или гётевский «Фауст», проявляет ясное сознание, и, пожалуй, этот элемент, приобретаемый лишь путем внимания и наблюдения, можно назвать реализмом; ненормальный же — всегда создает лишь мыльные пузыри, даже в том случае, когда он убежден, что излагает только свои наблюдения, и эту-то в лучшем случае ярко окрашенную, но чаще всего лишь грязную накипь смутного прилива мыслей преимущественно и называют ошибочно идеализмом.

Реализму придадут еще одно значение: он должен изображать основные черты обыденной жизни, т. е. самых обыкновенных людей в их будничной обстановке. Поэтому произведения, в которых изображаются рабочие, крестьяне, мещане и т. п., будут реалистичны, а те, в которых фигурируют боги, герои, короли,— идеалистичны. Людовик XIV, который, как гласит известный анекдот, при виде картины Теньера, изображающей кабак, воскликнул: «Уберите эту пошлость!» — осудил-де не художественный прием, а оскорблявший его олимпийский взор низменный сюжет. Такое объяснение слова «реализм» несколько нагляднее, чем остальные, но, кажется, нечего доказывать, что оно в философе-

IV. Реализм

ком и эстетическом отношении совершенно несостоятельно. Выше мы уже говорили, что можно изображать богов и королей и приписывать им такие мысли и чувства, которые свойственны самым обыкновенным крестьянам, и что, наоборот, есть немало таких произведений, в которых люди низших сословий изображаются с невидимой короной или сиянием святого над головой. В бульварных романах Грегора Самарова фигурируют императоры и короли, мыслящие и объясняющиеся, как приказчики; в деревенских же рассказах Ауэрбаха мы видим мужиков с благороднейшими, почти небесными чувствами. И те и другие неправдоподобны, но в лице первых с нами говорит сенсационный ремесленник-писатель, в лице же вторых — поэт, одаренный тонким чутьем и глубоким чувством. В «Мельнице» Джорджа Элиота мы знакомимся с простым деревенским парнем и дочерью мельника, которые благородством своего характера и возвышенными нравственными понятиями сделали бы честь любому аристократу; в «Ярмарке тщеславия» Теккерея, напротив, выведены величавый и надменный маркиз Стайн и такой же величавый и надменный граф Чарльз Берикс, которым, однако, ни один порядочный человек не подаст руки; как те, так и другие правдоподобны, только в первых проявляется душа автора, полная человеколюбия и сострадания, во вторых — исполненное горечи и злобы настроение художника. Какие же из этих героев люди благородные? Императоры и короли Самарова или шварцвальдские крестьяне? Какие из них люди простые? Шотландские парни Элиота или могущественные английские пэры Теккерея? Далее, какие из этих произведений следует назвать реалистическими и какие — идеалистическими, если под реализмом понимать изображение нищих, а под идеализмом — изображение высших общественных слоев?

Итак, при тщательном анализе, не довольствуясь одними словами, термины «реализм» и «идеализм» оказываются лишенными всякого серьезного содержания. Посмотрим теперь, что, собственно, сторонники Золя называют его собственностью, почему он сам признает себя новатором и чем он мотивирует свою претензию прослыть родоначальником совершенно нового направления в истории литературы. Последователи Золя восхваляют его описательный дар и его «импрессионизм». Я делаю большое различие между этими двумя словами. Описание стремится обнять всеми чувствами и передать словами характеристические черты предмета; импрессионизм служит выражением такого рода сознания, при котором внешние впечатления воспринимаются лишь в пределах одного чувства — зрения, слуха, обоняния и т. п. Описание является работой ума, понимающего предметы в их сущности и взаимной связи; импрессионизм же — работой такого ума, который воспринимает лишь чувственные элементы сознания. Описывающий познает в дереве дерево со всеми представлениями, заключающимися в этом понятии. Импрессионист же видит лишь цветную массу, составленную из разноцветных оттенков зелени с рассыпанными по ней солнцем световыми полосами. В поэзии как описание ради описания, так и импрессионизм являются эстетическим и психологическим заблуждением, которое сейчас постараемся выяснить. Но Золя нельзя даже считать виновником этого заблуждения, потому что уже задолго до него романтики, в особенности Теофиль Готье, испещряли свои произведения обширными, органически с ними не связанными описаниями, а братья Гонкур указали Золя дорогу в импрессионизме.

Чисто объективное изображение предмета — дело науки, если только можно дорожить тем, чтобы воспроизвести предмет при помощи одних слов, без содействия рисунка и цифр; оно просто детская забава и пустое времяпрепровождение, если никто не заинтересован в изображении данного предмета, потому ли, что он общеизвестен, или потому, что не имеет значения. Готфрид Келлер еще за тридцать лет до распространения в Германии описательного

реализма пророчески осмеял его. В сборнике своих сочинений он говорит: «Он (герой повести *«Die missbrauchten Liebesbriefe»*, начинающий писатель) отложил в сторону записную книжечку и вынул другую, поменьше, со стальной застежкой. Затем он уселся с нею у первого попавшегося дерева, внимательно осмотрел его и написал: «Ствол бука. Светло-серый, с пятнами и поперечными полосами, еще более светлыми. Порос мхом, местами почти черным, местами же ярко-зеленым, похожим на бархат. Кроме того, полосы желтоватые, красноватые и белые, переплетающиеся между собой... Может быть пригоден для сцен с разбойниками». Затем он остановился перед воткнутом в землю колом, на который, вероятно, какой-нибудь мальчуган повесил мертвую медяницу, и написал: «Интересная подробность. Маленький кол воткнут в землю. Его обвивает тело серебристо-серой змеи... Не умер ли Меркурий, завещав поставить здесь свой жезл с мертвыми змеями? Последнее замечание пригодно скорее для новелл, посвященных описанию торгового мира. NB. Жезл или кол, высохший и старый, такого же цвета, как и змея; местами, где его освещает солнце, мелкие серебристо-серые волосики (это последнее наблюдение ново)» и т. д.

Изображение возвышается до искусства, но остается второстепенным родом искусства, когда слова избираются настолько удачно, что ими выражаются самые тонкие особенности предметов и в то же время оттеняются впечатления, которые наблюдающий воспринимает, следовательно, когда слова не только удачно передают свойства, воспринимаемые чувствами, но и носят на себе отпечаток эмоции и когда им сопутствуют образы и сравнения. Примерами такого рода описательного искусства служат все хорошие описания путешествий, начиная с *«Путешествий в страны равноденствия»* Гумбольдта и кончая книгами *«Сахара и Судан»* Нахтигала, *«В сердце Африки»* Швейнфурта или книгами Де Амичиса о Константинополе, Марокко и т. п. Но этот род описания не имеет ничего общего с поэзией. Предмет поэзии всегда человек с его образом мыслей и чувствами, даже когда она принимает форму былин, притчи, аллегории или сказки, где действующими лицами являются звери или неодушевленные предметы. Фактическая сторона — условия и местность — имеет для поэта лишь настолько значения, насколько она имеет отношение к человеку или людям, которым посвящено поэтическое произведение. Тут автор является зрителем, рассказывающим о том, что разыгралось на его глазах, либо участником события, пережитого им в качестве одного из действующих лиц. В обоих случаях он, естественно, заинтересуется лишь теми реальными фактами, которые имеют непосредственное отношение к описываемому событию. Если он является зрителем, то он наверное не будет озирааться равнодушно кругом, но остановится на том, что привлекло его внимание и к чему он старается возбудить в нас интерес. Если он является участником события, то он тем менее будет чувствовать охоту развлекаться предметами, не имеющими отношения к его настроению, действиям и чувствам. Следовательно, в произведении, правдиво изображающем человеческую жизнь, о посторонних предметах будет идти речь лишь постольку, поскольку их может уловить внимательный наблюдатель события, составляющего предмет описания, или его участник, т. е. о них будет говориться лишь постольку, поскольку они непосредственно касаются самого события. Если в рассказе есть не имеющие отношения к делу описания, то они с психологической точки зрения неверны, нарушают настроение, прерывают действие, отвлекают внимание от того, что должно играть в рассказе главную роль, и придают ему деланный характер, по которому тотчас заметно, что автор не задался серьезной художественной целью, что произведение его не результат истинно поэтического творчества.

IV. Реализм

Еще худшим заблуждением, чем безличное описание, является в поэзии импрессионизм. В живописи он находит себе оправдание. Живопись передает впечатления, воспринимаемые глазом, и живописец остается в пределах своего искусства, когда он ограничивается передачей оптических впечатлений, не сочиняет, не включает в картину фабулу, т. е. не вносит в свое произведение идею, не соединяет деятельность центров высших, вырабатывающих мысль, и тех, которые только воспринимают. Но в поэзии импрессионизм является полным извращением сущности творчества, отрицанием, устранением его. Средством поэзии служит речь, а она составляет деятельность не воспринимающих, а вырабатывающих понятия и суждения центров. Непосредственным отзвуком раздражения чувств может быть только восклицание. Без содействия высших центров звук, передающий впечатление, состоит лишь из восклицаний «ах!» или «о!». Как первичный произвольный звук развивается до правильно построенной, понятной человеческой речи, так и чисто чувственное впечатление развивается до понятий и мыслей, и в психологическом отношении совершенно не верно изображать впечатления внешнего мира речью так, как будто эти впечатления выражают только ощущения цветов и звуков, а не вызывают представлений, мыслей, суждений. Импрессионизм в поэзии представляет собой пример того атавизма, который, как мы уже указывали, составляет самую характерную черту в умственной жизни психопатов. Он низводит человеческое мышление до чисто животных начатков, а художественное творчество — с его настоящего высокодифференцированного уровня до зародышевого состояния, когда все виды искусства находятся еще в полном смещении. Приведем пример такого импрессионистского описания, принадлежащего перу Гонкуров. «Над всем этим нависло громадное облако, тяжелый, темно-фиолетовый туман, северная мгла... Это облако поднималось и оканчивалось резкими очертаниями, ярким светом, в котором легкий светло-зеленый цвет потухал в розовой заре. Далее тянулось опять оловянное небо с разметавшимися по нему клочьями других туч серого цвета... За колыхавшимися вершинами сосен, под которыми виднелась длинная аллея обнаженных, утративших листву, покрасневших, почти карминного цвета деревьев... глаз обнимал все пространство между куполом Сальпетриера и темной массой астрономической обсерватории: сперва большую, как бы размытую тeneвую плоскость,— тут на красном фоне пояс горячих и смолистых тонов, обожженных инеем и теми зимними жарами, которые встречаются на палитре водяных красок англичан,— затем, в бесконечной тонкости пониженного цветового тона возвышалось беловатое пространство, молочный и перламутровый дым и т. д. Тонкие тона старческой окраски играли на желтоватом и коричнево-розовом цвете его лица. Просвечивающий сквозь его нежные, смятые, испещренные жилками бумажные уши свет казался красновато-желтым... Воздух, до которого коснулась вода, был подернут тем фиолетово-голубым цветом, которым пользуются живописцы, подражая прозрачности голубого стекла» и т. д.

Таков прием импрессионизма. Автор принимается за дело, как живописец. Он поступает так, как будто предмет возбуждает в нем не понятие, а просто чувство, отмечает цвета так, как живописец наносит слои красок, и воображает, что этим он производит на читателя особенно сильное впечатление. Но это ребяческий самообман, ибо читатель все-таки видит только слова и должен при помощи воображения переработать название каждого цвета в соответственное представление. С затратой той же умственной деятельности он получил бы гораздо более сильное впечатление, если бы ему не перечисляли тяжеловесным слогом оптические свойства предмета, а представили бы предмет уже переработанным в понятие. Золя хорошо усвоил эту извращенную манеру Гонкуров, но избрал ее не он.

Другая особенность Золя заключается будто бы в том, что он наблюдает и воспроизводит среду, «milieu», окружающую изображаемых им лиц. Наряду со страстью к описаниям и импрессионизмом теория «среды» производит чрезвычайно комическое впечатление, потому что она составляет прямую противоположность психологической теории, которая вызвала импрессионизм и страсть к описаниям. Импрессионист становится по отношению к изображаемым предметам в такое положение, как будто он не что иное, как фонограф или фотограф и т. д. Он просто отмечает вибрацию нервов. Он отказывается от всякого высшего понимания, от переработки ощущений в понятия, от приведения их в связь с тем опытом, который выработало его сознание. Сторонник теории «среды», напротив, сознательно придает главное значение не предмету, а его причинной связи; он не просто воспринимает впечатления, а старается в качестве философа объяснить их на основании известной системы. Ибо что означает теория «среды»? Она означает, что характер и поступки человека, по мнению автора, являются последствием влияний, которые оказывают на него окружающие люди и предметы, и что автор старается изучить эти влияния. Сама теория верна, но опять-таки она выдумана не Золя; она так же стара, как вообще философская мысль. В наше время ее в точности выяснил и мотивировал Тэн, а Бальзак и Флобер задолго до Золя старались применить ее в своих романах. И тем не менее эта теория, в высшей степени плодотворная в антропологии и социологии и давшая толчок к ценным исследованиям, составляет в поэзии опять-таки не что иное, как заблуждение. Человек науки должен сообразоваться с причинами явлений; иногда он их находит, иногда не находит; часто он полагает, что открыл их, но при ближайшем рассмотрении выясняется, что он ошибся и должен исправить свою ошибку. В настоящее время в полном ходу исследование условий, при которых развиваются физические и духовные особенности человека, но оно еще мало продвинулось вперед и установило лишь немного достоверных фактов. Мы не знаем даже, отчего одни люди высокого роста, другие малорослы, у одних голубые глаза и светлые волосы, у других — черные глаза и черные волосы, а ведь это более простые, внешние, доступные особенности, чем тонкие свойства духа и характера. О причинах этих особенностей мы не знаем ничего положительного. Мы можем высказывать только предположения, но даже самые точные из них имеют покамест характер правдоподобных, но не доказанных догадок. И вдруг является беллетрист, выступающий с этими незрелыми научными гипотезами, пополняет их своим воображением и поучает нас: «Смотрите, этот человек, которого я вам изображаю, сделался именно таким, потому что его родители имели такие-то и такие-то свойства, потому что он жил там-то, потому что он в детстве подвергался таким-то и таким-то влияниям, потому что он так питался, так воспитывался, попал в такую-то обстановку» и т. д. Такой автор занимается не своим делом. Вместо художественного образа он силился дать нам науку, и к тому же науку ложную, потому что он не имеет никакого понятия о влияниях, действительно создавших человека, а те элементы «среды», на которые он указывает как на причины, влиявшие на особенности характера человека, по всей вероятности, самые несущественные, и во всяком случае они играли совершенно ничтожную роль в формировании данной личности. Вспомним только, что за последние двадцать лет по одному лишь вопросу о происхождении преступления написаны тысячи книг и брошюр, сотни первоклассных медиков, юристов, экономистов и философов посвятили ему самые глубокие и подробные исследования, а между тем мы еще далеко не можем с уверенностью сказать, какую роль в образовании типа преступника играют наследственность, социальные условия, следовательно, «среда» в узком значении слова, и неизвестные биологические особенности

IV. Реализм

индивида. И вдруг совершенно невежественный писатель с видом властной непогрешимости, на которую он претендует в пределах своего творчества, решает вопрос, над которым трудилось целое поколение ученых, двинувших его решение лишь на один шаг. Это — безумная смелость, объясняющаяся лишь тем, что беллетрист не имеет ни малейшего понятия о трудностях задачи, за которую он принимается так легкомысленно.

Если Бальзак и Флобер как будто оправдывают своими прекрасными произведениями теорию «среды», то это только оптический обман. Они чрезвычайно внимательно изучали условия, окружавшие их действующих лиц (в особенности Флобер в «Мадам Бовари»), и подробно их описали; поэтому поверхностный читатель получает такое впечатление, как будто между средой, поступками и образом мыслей действующих лиц существует причинная связь, ибо одна из самых первичных и упорных особенностей человеческого мышления заключается в том, чтобы находить причинную связь между всеми явлениями, следующими одно за другим или встречающимися рядом. Это свойство составляет один из самых неисчерпаемых источников ошибочных умозаключений, которые можно устранить лишь при помощи внимательного наблюдения или чаще только при помощи опытов. В романах Бальзака и Флобера, где «среда» играет значительную роль, она ничего, в сущности, не объясняет, потому что действующие в одной и той же среде личности совершенно различны между собой. Каждая отражает влияние «среды» по-своему, следовательно, эта своеобразность предшествовала «среде» и не могла быть ее результатом. «Среда» может быть не более как ближайшей, непосредственной причиной какого-нибудь поступка, но более отдаленные его причины заключаются в своеобразии личности, относительно которой «среда», изображаемая нам автором, ничего не поясняет.

На самоуверенном заявлении Золя и его сторонников, будто его романы прямо выхвачены из жизни, нечего и останавливаться. Мы уже упомянули, что Золя не в состоянии обнять в своих романах действительную жизнь. Как предшествовавшие ему беллетристы, и он должен делать выбор: из миллиона мыслей своих действующих лиц он излагает одну, из десяти тысяч их поступков — один, из целого ряда прожитых ими лет он берет лишь минуты или даже секунды; его романы, будто бы выхваченные из действительности, составляют не что иное, как сжатый, искусственно подобранный, чрезвычайно не полный обзор жизни тех или других лиц. Золя, как и все другие писатели, делает выбор на основе своих личных склонностей, и единственное различие между ним и другими беллетристами заключается в том, что его склонности, как мы сейчас увидим, непохожи на их склонности.

Золя называет свои романы «протоколами человеческой жизни» и «экспериментальными романами». Я уже много лет назад высказался против этих претензий так обстоятельно, что мне теперь к сказанному нечего прибавить. Неужели Золя серьезно воображает, что его романы — протоколы, из которых наука может черпать поучительные для себя данные? Что за ребяческая фантазия! Для науки вымысел непригоден. Ей нужны не вымышленные люди, хотя бы они были совершенно правдоподобны, а реальные, действительно существовавшие. Роман отражает жизнь отдельных людей или семейств, а науке нужны данные о жизни миллионов. Полицейские отчеты, податные списки, торговые отчеты, статистика убийств и самоубийств, данные о ценах на жизненные продукты, о заработной плате, о средней долговечности людей, о браках, законных и незаконных детях — вот «протоколы человеческой жизни». Из них мы узнаем, как живет народ, прогрессирует ли он, счастлив ли он или несчастлив, чисты ли его нравы или порочны. История культуры не станет и останавливаться на занимательных романах Золя, а примется за скучные статистические данные.

Еще комичнее претензия Золя называть свои романы «опытными». Если он говорит это серьезно, то это только значит, что он не имеет ни малейшего понятия о научном опыте. Он воображает, что поставил опыт, если измыслил психически больного человека, поставил его в вымышленные условия и заставил проделать вымышленные поступки. Научный опыт — это определенный вопрос, обращенный к природе, на который отвечает она же, а не тот, кто его задает. Золя предлагает вопросы. Но кому? Природе? Нет. Своему собственному воображению. И эти-то ответы должны иметь силу доводов! Результат научного опыта убедителен. Всякий человек, обладающий здравым смыслом, может проверить его. Результатов же, к которым приходит Золя в своих мнимых «опытах», объективно не существует, они существуют только в воображении автора: это не факты, а заявления, которым мы можем верить или не верить, как нам заблагорассудится. Разница между опытом и тем, что Золя называет этим именем, так велика, что злоупотребление им трудно приписать простому невежеству или недомыслию. Я полагаю, что тут дело заключается скорее в обдуманном расчете. Появление Золя на литературном поприще совпало с тем временем, когда мистицизм еще не был в моде во Франции. В то время у пишущей и болтающей братии излюбленными лозунгами были словечки: позитивизм и естественно-научные знания. Чтобы зарекомендовать себя толпе, надо было выступать позитивистом и сторонником естествознания. Мелочные торговцы, содержатели трактиров, мелкие изобретатели имеют обыкновение снабжать свои лавки или изделия такими названиями, которые наиболее соответствуют ходячим представлениям публики. Сегодня трактирщик или торговец украшает свое заведение вывеской «Прогресс», а фабрикант расхваливает свои «электрические подтяжки» или «магнетические чернила». Мы видели, что сторонники Ницше называют свое направление «психофизиологическим». Гораздо раньше их Золя рекламировал свои произведения под вывеской «Натуралистические опыты». Но его романы имеют с естествознанием и научным опытом столь же мало общего, как вышеупомянутые чернила с магнетизмом, а подтяжки — с электричеством.

Золя хвастается своим методом. Все его произведения основаны-де на «наблюдении». Но дело в том, что он никогда не «наблюдал», никогда не брал сюжеты прямо из жизни: он постоянно жил в бумажном мире и черпал свои сюжеты из собственного настроения, а «реальные» детали заимствовал из газет и книг, прочитанных без надлежащей критики. Укажу здесь лишь на несколько случаев, относительно которых источник может быть доказан. Все данные о жизни, нравах, привычках, жаргоне парижских рабочих в «Западне» заимствованы из этюда Дени Пуло «Le sublime», сюжет романа «Une page d'amour» — из воспоминаний Казановы. Отдельные черты мазохизма или пассивизма, которыми Золя охарактеризовал графа Мюфа в «Нана», он взял у Тэна, сделавшего выписку из «Спасенной Венеции» Томаса Отвейя. Сцена разрешения от бремени в «Радостях жизни», описание богослужения в «Ошибке аббата Муре» и пр. дословно выписаны из руководства по акушерству и молитвенника. Нам приходится иногда читать в газетах высокопарные извещения о том, что Золя приступил к изучению того или другого вопроса, к сбору материалов для нового романа. Это «изучение» заключается в том, что он отправляется на биржу, если хочет писать о спекуляции, совершает поездку на локомотиве, если собирается писать о железнодорожных порядках, даже заглядывает в какую-нибудь доступную ему женскую спальню, когда собирается описать парижскую кокотку. Такое «изучение» напоминает наблюдения пассажира скорого поезда. Он может схватить некоторые внешние черты и затем включить их в сочные, хотя совершенно неправдивые описания, но он ничего не узнает об истинных, существенных особенностях страны, о нравах и обычаях жителей. Подобно всем психопатам,

IV. Реализм

ЗОЛЯ — человек чуждый всему миру. Его взор обращен не на природу и людей, а только на собственное «я». У него нет никаких сведений, добытых им непосредственно; все, что он знает о жизни и людях, он черпает из вторых и третьих рук.

Я, кажется, доказал, что все особенности метода Золя выдуманы не им: все они встречались раньше, некоторые стары как мир. Так называемый реализм, страсть к описаниям, импрессионизм, подчеркивание «среды», «протоколы человеческой жизни», «tranches de vie», — все это эстетические и психологические недоразумения; Золя не принадлежит даже сомнительная заслуга, что он все это изобрел. Единственно, что он выдумал, — это слово «натурализм», которым он заменил слово «реализм», бывшее в ходу до него, и слово «экспериментальный роман», ровно ничего не доказывающее, но имеющее некую пикантность для публики, которая увлекалась естественно-историческими знаниями в то время, когда Золя впервые вступил на литературное поприще.

Правдивы и достоверны в романах Золя только черточки, взятые из газетного дневника происшествий и из специальных исследований. Но и они неточны, потому что Золя пользовался ими без разбора и без критического чутья. Для того чтобы отдельная подробность, взятая из жизни, сохраняла характер истины, она должна быть поставлена в правильное отношение ко всему явлению, а этого у Золя и нет. Поясним нашу мысль лишь двумя примерами. Когда Золя в романе «Лицо и изнанка» заставляет обитателей дома на улице Шуазель проделывать в течение лишь нескольких месяцев мерзости, которые совершены, как он узнавал в течение тридцати лет у своих знакомых, из судебных отчетов и газет, с виду весьма почтенными буржуазными семействами, или если он в романе «Земля» приписывает нескольким обитателям маленькой деревушки все пороки, которые были когда-нибудь подмечены у французских крестьян, то он может подкреплять каждую из сообщенных им подробностей цитатами или вырезками из газетных отчетов, тем не менее его произведения в целом будут только чудовищно и комично неправдивы.

Мнимый новатор, будто бы установивший неизвестные до него методы в области романа, на самом деле не что иное, как ученик французских романтиков, усвоивший себе все их ремесленные приемы, применяющий эти приемы и продолжающий неуклонно развивать традиции своих учителей по прямому пути исторической преемственности. Яснее всего это доказывают описания, отражающие, правда, не жизнь, но взгляд автора на нее. Приведу здесь несколько характерных выдержек из «Собора Парижской богоматери» Виктора Гюго и сопоставлю их с выдержками из различных романов Золя. Это убедит читателя, что обоих писателей — мнимого изобретателя «натурализма» и отъявленного романтика — можно просто перепутать. «Насос сохранял свое равномерное дыхание и по-прежнему извергал воду из пораненного металлического горла». «Метла рыскала с раздраженным ворчанием в углах». «Господи, помилуй» пробегало, как дрожь, в этом подобии конюшни». «Кафедра возвышалась напротив часов с гириями в футляре орехового дерева; их глухой бой потрясал всю церковь, словно удары громадного сердца, спрятанного где-то под сводами». «Солнечные лучи медленно скользили по мостовой площади и взбирались вверх по крутому фасаду, в то время как большая роза с крестом горела, подобно глазу циклопа, воспламененному жарким огнем кузницы». «Когда священник вышел из алтаря... солнце одно осталось властелином в церкви. Оно легло на алтарь, зажгло ярким блеском дверцы дарохранительницы, празднуя плодородие мая. От пола поднималась теплота. Покрытые известью стены, большое изображение Девы Марии, даже большое изображение Христа трепетали от избытка жизненных соков (!), как будто смерть была побеждена вечной молодостью земли».

«В щели водосточного желоба две прелестные гвоздики в полном цвету, колеблемые дуновением ветра и словно живые, обменивались шаловливыми поклонами». «У одного окна возвышалась рябина, протягивая свои ветви через разбитые рамы и выставляя свои почки, как будто для того, чтобы заглянуть внутрь». «Утренний ветер гнал по небу к востоку белые клочья ваты, вырванные из туманного руна холмов». «Закрытые окна были погружены в сон. Но там и сям некоторые из них, ярко освещенные, открывали глаза и как бы заставляли коснуться тот или другой угол». «Уже местами на всей этой поверхности крыши пробивался дымок, словно из трещин громадной сольфатары». «Жалкая гильотина, робкая, беспокойная, пристыженная, как будто она вечно опасается, что ее застигнут с поличным, быстро исчезает, как только совершит свое дело...» «Куб глухо, без всякого пламени, без всякого веселья в потухшем отражении своей меди, продолжал просачивать свой алкогольный пот, подобно медленному, своенравному источнику, который грозит затопить залу, бульвары, залить громадную яму — Париж». «Паровик продолжал двигаться безостановочно, без отдыха и, казалось, возвышал свой голос, дрожа, пытая, наполняя громадную залу... Казалось, то было дыхание пространства, жгучее дыхание, от которого под балками потолка скапливался вечный пар». «У таможенной заставы на утреннем холодке по-прежнему слышался топот скота... Эта толпа издали казалась совершенно бесцветной, как известь, сохраняя неопределенный тон, в котором преобладали тускло-голубой и грязно-серый цвета. Время от времени какой-нибудь рабочий останавливался... между тем как другие вокруг него продолжали двигаться вперед без смеха, не обмениваясь ни одним словом, с поблекшими щеками, с лицами, обращенными к Парижу, который проглатывал их одного за другим через зиявшую улицу предместья Пуасоньер». «По мере того как он погружался в улицу, вокруг него собирались слепые, хромые, калеки, а также и однорукие, одноглазые и прокаженные со своими явками; одни выходили из домов, другие — из переулков, третьи — из подвалов, с криком, воем, гамом, все спотыкаясь, ковыляя по направлению к свету и барахтаясь в грязи, как слизняки после дождя». «Площадь представляла... зрелище, напоминавшее вид моря; пять или шесть улиц, словно устья рек, ежеминутно выбрасывали новые потоки человеческих голов... Большой подъезд кипел народом, беспрестанно сновавшим взад и вперед, наполняя улицу шумом, который напоминал падение воды в озеро». «Они, казалось, двигались в спокойном блеске пламени. Тут были маски, имевшие такой вид, словно они смеялись, водометы, которые, казалось, таякали, саламандры, раздувавшие огонь, драконы, чихавшие в дым». «То были уже не холодные магазинные выставки, как утром. Теперь окна были словно раскалены и дрожали от внутреннего движения. Люди смотрели на них; женщины останавливались, теснились, давя друг друга, перед зеркальными окнами: толпа как будто одичала от алчности. А ткани словно жили в этом взрыве уличных страстей: кружева трепетали, спускались и скрывали глубину магазина, словно какую-то тайну». Нам нетрудно было бы наполнить подобными сопоставлениями сотню страниц. Я позволил себе шутку, не выставив у приведенных выдержек имен авторов. По характеру описываемого особенно внимательный читатель, быть может, отгадает, кем написана та или другая из этих выдержек — Виктором Гюго или Золя; я облегчил ему эту задачу тем, что привел выдержки только из «Собора Парижской богоматери» Виктора Гюго; однако большую часть приведенных мест он не будет знать, кому приписать, пока я не скажу, что 5, 7, 9, 11, 12, 16, 17 и 18-я выдержки заимствованы из Гюго, а остальные принадлежат Золя.

Золя в своем отношении к внешнему миру и в художественном методе — чистейший романтик. У него постоянно встречается в самой широкой и сильной

IV. Реализм

степени атавистический антропоморфизм и символизм, являющиеся последствием неразвитого или мистически туманного мышления и свойственные дикарям как естественная, а психопатам — как регрессивная форма умственной деятельности. Подобно Гюго, подобно второстепенным романтикам, Золя видит все явления внешнего мира в чудовищно преувеличенном, таинственно угрожающем, зловещем виде. Они становятся для него, как для дикаря, своего рода фетишем, которому он приписывает злые намерения. Машины — свирепые чудовища, замышляющие разрушение; парижские улицы разверзают молоховы пасти, чтобы проглотить людей; модный магазин — вселяющее ужас, неестественно сильное существо, которое пыхтит, заманивает, душит, и т. д. Критика, не понимая психиатрического значения этой черты, давно уже подметила, что в каждом романе Золя преобладает какое-нибудь навязчивое представление, образуя средоточие произведения и составляя какой-то ужасный символ в жизни и деятельности выведенных лиц. Так, эта роль предоставлена в «Западне» перегонному кубу, в «Pot-Bouille» — «торжественной лестнице», в «Au bonheur des Dames» — модному базару, в «Нана» — самой героине, в которой мы видим не обыкновенную распутную женщину, а «порочное чудовище, страшную народную Венеру, столь же скотски глупую, как и грубо бесстыжую, какое-то подобие индусского идола, которому стоит только сбросить с себя одеяние, чтобы приковать старцев и гимназистов, и которое само по времени чувствует, что оно властвует над Парижем и миром» (Брюнетьер). Этого рода символизм мы встречали уже у всех психопатов, и не только у символистов в собственном смысле, но и у других мистиков, в том числе у демонистов и в особенности у Ибсена. Он всегда сопутствует мании отрицания или сомнения (Арно). Мнимый «реалист» столь же мало видит трезвую действительность, как закоснелый в суевериях дикарь и как психически больной, страдающий обманом чувств. Он переносит на действительность свое настроение. Он произвольно распределяет явления, так что они как будто выражают представление, преобладающее в нем самом. Он присваивает неодушевленным предметам фантастическую жизнь и превращает их в гномов с чувствами, волей, кознями и мыслями, а людей он превращает в автоматы, в которых олицетворяется какая-нибудь таинственная власть, судьба, как ее понимали древние, сила природы, разрушительное начало. Его бесконечные описания ровно ничего не изображают, кроме его собственного внутреннего мира. Они никогда не представляют картины действительности, потому что мир для него все равно что покрытая лаком картина, перед которой человек стоит слишком близко при невыгодном освещении и в которой он поэтому ничего разобрать не может, кроме отражения своего собственного лица.

Золя называет свою серию романов «естественной и социальной историей одного семейства времен Второй империи», и этим он старается вызвать представление, будто бы Ругон-Маккары — типичное изображение французского буржуазного семейства и что его история — отражение жизни французского общества при Наполеоне III. Он возводит в основное художественное правило, что романист должен излагать только наблюдаемую им обыденную жизнь («Le roman expérimental»). Я сам много лет назад поверил его красноречивую и руководствовался его романами как правоописательным пособием при изучении жизни французского народа. Но теперь я знаю, в чем дело. Семейство, историю которого Золя рассказывает в двадцати толстых томах, стоит вне условий нормальной повседневной жизни и не имеет прямого отношения к Франции и Второй империи. Оно могло жить и в Патагонии, и во время Тридцатилетней войны. Писатель, всегда поднимавший на смех идеалистов за то, что они изображают «чрезвычайное, небывалое», сам выбрал для своих романов самые исключительные явления: группу психопатов, сумасшедших, преступников, проституток,

«маттоидов», не принадлежащих к нормальному обществу, изгнанных из него, находящихся с ним в вечной вражде, чуждых своему веку и своей стране и по своим стремлениям пригодных быть не гражданами какого-нибудь современного цивилизованного народа, а членами племени допотопных дикарей. Золя утверждает, что он описывает жизнь и людей, которых он сам будто бы наблюдал. В сущности, он ничего не видел, ничего не наблюдал, но заимствовал основную идею труда всей своей жизни, все детали своего плана, всех действующих лиц своих двадцати романов из одного бумажного источника, который странным образом до сих пор оставался неизвестным критикам, потому что ни один из них не имеет никакого понятия о психиатрической литературе. Во Франции существует семейство Керангаль родом из Сен-Бриёк (в Бретани); история его в течение шестидесяти лет наполняет уголовную и психиатрическую хронику. В двух поколениях этого семейства, насколько известно властям, было до сих пор семь убийц — женщин и мужчин, девять лиц, предававшихся безнравственному образу жизни (одна содержательница публичного дома, одна публичная женщина, которая в то же время провинилась в поджигательстве, кровосмешении и подверглась наказанию за открытый уличный разврат и т. д.), один живописец, один поэт, один архитектор, одна актриса, несколько слепых и один композитор¹. История этого семейства Керангаль послужила материалом для всех романов Золя. То, чего жизнь, которую он сам знает, никогда бы ему не дала, он нашел в полицейских и медицинских отчетах о Керангальных: богатый выбор отвратительнейших преступлений, безобразнейших приключений, самых безумных и необыкновенных происшествий вперемешку с художественными наклонностями, что придает целому особенную пикантность. Попадая этот материал в руки второстепенного беллетриста, он, по всей вероятности, не сумел бы с ним справиться. Золя с присущей ему большой силой и мрачной впечатлительностью воспользовался им очень успешно. Тем не менее жанр, который он разрабатывает, — ходкий роман в духе устарелого романтизма с тем различием, что местом действия служат уже не дворцы, как во время расцвета романтизма, а подвалы, сумасшедшие дома, тюрьмы; но как старый романтизм избегал нормальную жизнь, так и новый избегает ее, только в противоположном направлении. Если Золя гораздо даровитее, чем авторы «Ринальдо Ринальдини», «Окровавленных монахинь в полночь» и др., то он гораздо бесчестнее их. Они, по крайней мере, не отрицают, что повествуют о чудесных и в своем роде исключительных ужасах, между тем как Золя выдает вычитанную им хронику преступлений и безумств за нормальную естественную историю французского общества, почерпнутую им из обыденной жизни.

Таким образом, по выбору своих чрезвычайных сюжетов, по ребяческому или болезненному своему символизму и антропоморфизму своего в высшей степени нереального мировоззрения «реалист» Золя является непосредственным, прямолинейным продолжателем романтиков; его произведения отличаются от произведений его предшественников лишь двумя свойствами, которые Брюнетьер хорошо подметил: «пессимизмом и преднамеренностью». Эти особенности Золя дают нам и тот отличительный признак так называемого реализма или натурализма, который мы тщетно старались уловить у него при помощи психологического, эстетического и исторического анализа: натурализм, не имеющий ничего общего с природой и действительностью, составляет не что иное, как преднамеренное культивирование пессимизма и порнографии.

¹ Семейство Керангаль послужило предметом многих работ и хорошо известно в специальной литературе. Последняя работа, посвященная ему, принадлежит доктору Обри («Une famille de criminels. Annales médico-psychologiques». Сер. 7, т. 16, стр. 429). Особенно интересно помещенное здесь генеалогическое древо этой семьи, в котором тотчас можно узнать знаменитое генеалогическое древо Рюгон-Маккаров и Кеню-Градель.

IV. Реализм

Пессимизм как философское учение есть последний остаток первичного суеверия, видевшего в человеке средоточие и цель всего существующего. Это одно из философских проявлений эгоизма. Все возражения пессимистических философов против природы и жизни имеют смысл, только если допустить предположение, что человек — царь природы. Когда философ говорит: «Природа неразумна, природа безразлична, природа жестока», то может ли это означать что-либо иное, кроме следующего: «Я не понимаю природы, а ведь она существует для того, чтобы я ее понимал; природа не заботится исключительно обо мне, а ведь она не имеет иной задачи, как заботиться о моей пользе; природа обеспечивает мне лишь кратковременное, иногда полное горестей существование, а ведь ее обязанность — заботиться о продолжительности моей жизни и доставлении мне постоянных радостей». Мы смеемся над наивностью Оскара Уайльда, раздражающегося тем, что природа не делает никакой разницы между ним и пасущимся скотом. Но ведь Шопенгауэр, Гартман, Майнлендер, Банзен только серьезно раздули в увесистые томы самонимение Уайльда. Философский пессимизм имеет своим постулатом геоцентрическое мировоззрение. Он утрачивает смысл вместе с устранением Птолемеевой системы. Как только мы становимся на точку зрения Коперника, мы теряем право, да и охоту, измерять природу масштабом нашей логики, морали и пользы, а вместе с тем бессмысленно называть ее неразумной, безразличной или жестокой.

Но, кроме того, верно и то, что пессимизм — не философская система, а настроение. «Органические ощущения,— говорит Джеймс Селли в своем истинно превосходном, недавно переведенном на русский язык труде «Пессимизм: история и критика»,— вызываемые состоянием пищеварительных, дыхательных и других органов, по-видимому, являются (как доказал недавно проф. Ферье) основой нашей эмоциональной жизни. Если эти органы здоровы и отправления их сильны, то и психический их результат выражается в массе жизнерадостных ощущений. Если отправления этих органов ненормальны, то психический результат их выразится соответственным количеством неприятных ощущений». Пессимизм всегда составляет внешнее проявление сознанного болезненного состояния, в особенности нервного истощения. «*Taedium vitae*» или отвращение к жизни — ранний признак сумасшествия и постоянно сопутствует неврастению и истерии. Понятно, что век, страдающий общим органическим утомлением, неизбежно будет пессимистическим. Мы уже видели, что сознание постоянно стремится задним числом приискать в запасе своих представлений и по правилам своей формальной логики подходящее объяснение тем эмоциональным состояниям, которые доходят до его сведения. Таким образом, к существующему уже как последствию органического утомления пессимистическому настроению присоединяется пессимистическая философия как продукт поэтического творчества разъясняящего сознания. В Германии эта философия вследствие склонности к умозрению и высокого умственного развития немецкого народа привела к целым системам. Во Франции, соответственно с преобладающей склонностью французов к эстетике, она приняла художественную форму. Золя с его натурализмом вполне соответствует Шопенгауэру с его философским пессимизмом. Что натурализм видит всюду только пошлость, грубость, безобразие и извращенность, объясняется законами человеческого мышления. Как известно, на ассоциацию идей сильно влияет эмоция. Какой-нибудь Золя, уже исполненный неприятных органических ощущений, воспринимает из внешнего мира только то, что соответствует его основному органическому настроению, а то, что с ним не мирится или уклоняется от него, он не замечает и не видит. Романы Золя вовсе не доказывают, что все в мире скверно: они доказывают лишь, что у самого Золя нервная система развинченна.

Пристрастие его к пошлomu составляет также общеизвестное болезненное явление. «Слабоумные,— говорит Солье,— любят непристойные речи... Эта склонность наблюдается особенно у психопатов; она им столь же свойственна, как нормальным людям — приличный тон». Жиль де ла Туретт придумал для этой произвольной склонности прибегать к проклятиям и говорить сальности название «копролалия» («навозная речь»), а Катру обстоятельно изучил этого рода болезнь, назвав ее «болезнью принудительных судорожных движений». Золя одержим копролалией. У него настоящая потребность прибегать к сальным выражениям, его сознание постоянно наполнено представлениями, имеющими какое-нибудь отношение к экскрементам, функциям кишок и ко всему, что находится с ними в связи. Верга уже давно описал нам вид ономотомании, или словесного безумия, которое он назвал «*mania blasphematoria*», или манией проклятий. Она состоит в том, что больной испытывает непреодолимое влечение к проклятиям и богохульству. Диагноз Верга вполне применим к Золя. Только этой болезнью можно объяснить, что он в своем романе «Земля» без всякой надобности, не достигая этим никакого художественного или иного эффекта, присваивает одному парню, страдающему ветрами, кощунственную кличку Иисуса Христа. Наконец, у него замечается явная склонность к грубым выражениям, к языку воров, сутенеров и т. д. Он прибегает к нему, не только передавая разговоры людей из этой среды, но даже когда сам описывает или высказывает те или другие соображения. Эту склонность к вульгарному языку Ломброзо считает одним из характерных признаков вырождения у прирожденных преступников.

Неясность мысли, проявляющаяся у Золя в его теоретических статьях, в изобретенном им слове «натурализм», в его представлениях об «экспериментальном романе», его инстинктивная склонность изображать сумасшедших, преступников (заметим мимоходом, что его описания преступников с принудительными импульсами сильно грешат против истины; так, например, убийца Лантье в «Человеке-звере», по отзыву самого компетентного в этих вопросах судьи Ломброзо, только доказывает, что Золя не списывает своих преступников с натуры, что они в его изображении напоминают расплывчатые копии с картин, но не портреты живых лиц), проституток или полуидиотов, его антропоморфизм и символизм, его пессимизм, его копролалия и страсть к вульгарным выражениям дают нам право причислить Золя к «выродившимся субъектам высшего порядка». Но, кроме того, у него встречаются и другие характерные признаки, окончательно подтверждающие этот диагноз.

Что Золя — половой психопат, это явствует из каждой страницы его романов¹. Он то и дело упивается картинами низшей половой жизни и вплетает их без всякой художественной надобности во все сцены своих романов. Картины противоестественного разврата, озверения, пассивизма и других извращенностей наполняют его сознание, и он не довольствуется тем, что сладострастно останавливается на подобных сценах, где участниками являются люди, но даже вводит в свои романы с такой целью животных (см. начало первой главы «Земли»). Особенно его возбуждает вид женского белья, о котором он никогда не может говорить иначе как со сладострастным оттенком. Прочтите, например, следующие места, какими изобилуют его романы: «Кружева и разного рода белье,

¹ У нас есть и другие свидетельства ненормальности *vitae sexualis* Золя. Так, в «Дневнике» Гонкуров говорится под 25 января 1876 г.: «Золя вполне счастлив, весел, когда у него хорошая кухня. Однажды я его спросил: «Золя, разве вы любите хорошо покушать?» Он ответил: «Да. Это — мой единственный порок. Если у меня дома нет чего-нибудь вкусного, я несчастлив, совершенно несчастлив. У меня только это и есть в жизни — остальное для меня не существует. Ах, вы не знаете, какую жизнь я веду!» Когда Золя говорил это, ему было ровно тридцать пять лет.

развернутое, смятое, брошенное, как попало, наводили на мысль, что тут только что разделась целая толпа женщин, охваченная внезапным желанием... Все белье было вынуто, и тут находилось достаточно сладострастной белизны, чтобы облачить в белое целый сонм дрогнувших богов любви». «Тут стоял целый полк кукол без голов и ног — настоящее собрание туловищ. Покрытые шелком груди выводили зрителя из себя своей скользкой плоскостью; а поблизости на других подставках виднелись турнюры из конского волоса и блестящей материи, придававшие этим подставкам вид громадных выпяченных лошадиных круп, очертания которых казались пародией на непристойность». «Там лежали кофточки, коротенькие лифчики, утренние капоты, шлафроки, полотно, нансук, кружева, длинные пеньюары, белые, распашные, тонкие, напоминавшие полуденное *fag niente* после ночной неги... В отделении для невест происходила непристойная уборка, при которой вы видели обнаженную и рассматриваемую снизу женщину, начиная с мелкой горожанки и кончая богатой дамой,— всем открывалась спальня, как бы располагавшая своей пышностью, складками, вышивками, кружевами к чувственной порочности» («*Au bonheur des Dames*»). Такое действие женского белья на психопатов хорошо знакомо в психиатрии и неоднократно описывалось Крафт-Эбингом, Ломброзо и другими.

С половой психопатией находится в связи и роль, которую играет у Золя обоняние. Связь этого чувства с половой психопатией поражает у многих психопатов. Разные запахи играют в их произведениях видную роль. У Толстого в «Войне и мире» (т. 1, стр. 331) Пьер Безухов принимает внезапное решение жениться на княжне Элен, когда на балу он «слышит тепло ее тела, запах духов». В «Казаках», говоря о дяде Брошке, Толстой всякий раз упоминает о его запахе. В предыдущих главах мы уже говорили, что декаденты и демонисты, Бодлер, Гюисманс и другие, с особенным удовольствием предаются обонянию запахов, преимущественно дурных. Баррес («*L'ennemi des Lois*») вкладывает в уста своей принцессы следующие слова: «Ежедневно утром я хожу в конюшню. Ах, какой теплый и приятный запах в конюшне! — и она втянула в себя воздух с прелестным (!) выражением чувственности». Эд. Гонкур («*La Faustin*») описывает, как актриса заставляет своего лорда Авандаля нюхать ее грудь: «Понюхайте, что вы чувствуете?» — спросила она лорда Авандаля. «Только гвоздику», — ответил он и прикоснулся к ней губами. «А еще что?» — «Запах вашей кожи». Бине замечает, что «многие браки образованных людей с простыми девушками — их служанками были вызваны запахом их тела. Для многих мужчин существенную сторону в женщине составляет не их красота, не душевные качества и ум, а запах тела. Этот любимый запах заставляет их бегать за старой, порочной, безобразной женщиной. Развившаяся до такой степени склонность к запаху женского тела превращается в любовную горячку», в горячку, прибавлю я, которой заражаются только психопаты. Многие примеры, приведенные в труде Бине, достаточно поясняют этот факт, а Крафт-Эбинг, устанавливая «близкую связь между половым чувством и обонянием», в то же время подчеркивает, что «во всяком случае в широком физиологическом смысле (т. е. в нормальной жизни)... обоняние играет весьма второстепенную роль». Но и независимо от половой жизни, развитие чувства обоняния у всякого рода психопатов обратило на себя внимание многих наблюдателей. Так, Сеген говорит об «идиотах, которые одним обонянием, без помощи зрения, отличают дерево и камень, тем не менее не гнушаются запаха и вкуса человеческих испражнений, между тем как чувство осязания у них очень недостаточно развито».

Золя принадлежит к той же категории людей. У него наблюдается болезненная страсть к запахам и извращенность обоняния, вследствие которой всякого рода зловоние, в особенности запах человеческих выделений, ему особенно

приятно и действует возбуждающе на его чувства. Некто Леопольд Бернар (учитель гимназии в Монпелье) добросовестно потрудился и собрал, к сожалению, в малоизвестном у нас сочинении все места из романов Золя, где говорится о запахах. В то же время автор отмечает, что Золя воспринимает людей и предметы не как нормальный человек — зрением и слухом, а обонянием. Он характеризует всех своих действующих лиц при помощи их запаха. В «Проступке аббата Муре» Альбина — «большой букет цветов с сильным ароматом». Серж был в «семинарии лилией, восхищавшей учителей своим ароматом» (!). Дезире «пахнет здоровым». От Нана «веет запахом жизни, всемогуществом женщины». В «Лице и изнанке» Башеляр отдает «простонародным потом», г-жа Кампардон «пахнет хорошим, свежим запахом осенних плодов». В «Чреве Парижа» Франсуаза «пахнет землей, сеном, вольным воздухом и свободным небом». В том же романе встречается «симфония сыров», приводящая поклонников Золя в такой же восторг, как и обстоятельное сладострастное описание разнообразной вони от грязного белья в «Западне».

Пресловутым «тонким ценителям» эта страсть к запахам представляется, конечно, одним из достоинств и совершенств Золя. Писатель, который так хорошо обоняет и при помощи носа воспринимает такие богатые впечатления, разумеется, — «сильное вибрирующее орудие наблюдения» и его описательная способность гораздо многостороннее, чем у тех беллетристов, которые воспринимают внешние впечатления меньшим числом чувств. Зачем пренебрегать обонянием в поэзии? Не исполняет ли оно такие же функции, как и другие чувства? И вот на этом основании создается целая эстетическая теория, побуждающая Гюисмансова Дезесента сочинять «симфонии запахов», а символистов — комментировать свои произведения ароматами, соответствующими содержанию их стихов. «Тонкие ценители» даже не подразумевают, что они идут вразрез с ходом органического развития. От усмотрения живого существа не зависит создание себе представления о внешнем мире по одной группе впечатлений, воспринимаемых тем или другим чувством. В этом отношении организм целиком зависит от устройства своей нервной системы. Преобладающими чувствами бывают те, которыми живое существо пользуется для обретения сознания. Менее или вовсе неразвитые чувства мало помогают мозгу познавать или понимать мир. Коршуну или кондору внешний мир представляется в виде картины, летучая мышь и крот воспринимают его слухом и осязанием, для собаки он — ряд запахов. Что же касается специально обоняния, то оно происходит главным образом в слизистой оболочке носа, которая уменьшается по мере того, как лобная доля мозга увеличивается. Чем ниже стоит животное в ряду позвоночных, тем больше у него слизистая оболочка носа и тем сравнительно меньше лобная доля мозга. У человека слизистая оболочка носа совершенно ступшевывается, а лобная доля, служащая, как предполагают, сидлищем высших умственных отправлений, в том числе и речи, преобладает в значительной степени. Вследствие этого анатомического строения, совершенно от нас не зависящего, обоняние имеет самое ничтожное значение для нашего сознания. Человек получает внешние впечатления не через нос, а преимущественно через глаза и уши. Обоняние участвует весьма мало в составлении понятий. Поэтому запахи могут лишь в ничтожной степени пробуждать отвлеченные понятия, т. е. высшую и сложную мыслительную деятельность и сопровождающие ее эмоции, а «симфония запахов» не может производить впечатления нравственно прекрасного в понимании Гюисманса, потому что оно является представлением, вырабатываемым мыслительными центрами. Чтобы человек мог составлять себе отвлеченные понятия, следовательно, логические мысли и суждения при помощи одного обоняния, чтобы он мог воспринимать внешний мир в виде ряда запахов,

IV. Реализм

для этого надо было бы уменьшить лобную долю мозга и увеличить слизистую оболочку носа до размера собачьей, а ведь это не во власти «тонких ценителей», хотя бы они проповедовали свою вздорную эстетику самым фанатичным образом. Психопаты, придающие такое большое значение носу, являют собой пример возвращения не только к первобытным временам, но и к дочеловеческому периоду. Их атавизм прельщают способности животных, у которых, как еще и теперь у кабарги, половая деятельность возбуждается непосредственно обонянием, или как у собак, которые воспринимают внешний мир через чутье.

Громадный успех Золя среди его современников объясняется вовсе не его беллетристическими достоинствами, силой и значением его романтических описаний, правдивостью и страстностью его пессимистической эмоции, благодаря которой его изображения страданий и горя производят неотразимое впечатление, но художественными его недостатками — вульгарностью и скабрёзностью. Это можно доказать с цифрами в руках. Сопоставим данные о количестве проданных экземпляров, предпосланные, например, новейшему изданию романа «Западня», появившемуся в 1893 г. Продано экземпляров романа «Нана» 160 000, «Разгром» — 143 000, «Западня» — 127 000, «Земля» — 100 000, «Жерминаль» — 88 000, «Человек-зверь» и «Мечты» — по 83 000, «Лицо и изнанка» — 82 000, зато «Художник-идеал» — всего 55 000 экземпляров, «Радости жизни» — 44 000, «Добыча, брошенная собакам» — 36 000, «Завещание Плассана» — 25 000, наконец, «Contes à Ninon» не разошлось и в количестве 2000 экземпляров и т. д. Следовательно, самое широкое распространение имели романы, в которых преобладают разврат и скотская разнузданность; в той же мере ослабевает сбыт романов, в которых слой грязи становится все тоньше и менее зловонным. Три романа как будто составляют исключение из этого правила: «Разгром», «Жерминаль» и «Мечты». Значительный их успех объясняется тем, что сюжетами послужили в первом война 1870 г., во втором — социализм, а в третьем — мистицизм. Эти три произведения соответствуют настроению минуты; это — дань моде. Все же остальные романы обязаны своему успеху потворству самым низменным стремлениям толпы, ее скотской склонности к зрелищу преступления и сладострастия.

Золя неизбежно должен был создать школу, во-первых, благодаря громадному своему издательскому успеху, который побуждает всех литературных авантюристов и подражателей плыть в его фарватере, и, во-вторых, благодаря легкости, с какой можно подражать бросающимся в глаза его особенностям. Его эстетика доступна каждому литературному вору, позорящему своей нечистоплотной деятельностью призвание писателя. Пустые, чисто механические перечисления совершенно безразличных предметов под предлогом описания — дело незамысловатое. Рассказывать пошлые сальности может всякий лакей. Некоторую трудность представляет изобретение занятой фабулы. Но Золя, не имеющий и проблеска фантазии, гордится своим недостатком, выставляет даже художественным принципом, чтобы беллетрист ничего не рассказывал. Этот художественный принцип приходится как нельзя на руку ползущим за Золя навозным жукам. Их бездарность становится для них блестящим достоинством. Они ничего не знают, ни на что не способны и потому питают особенное пристрастие к «современному», как они выражаются. В их так называемых романах нет ни людей, ни характеров, ни завязки, ни развязки, ни положений, но ведь в этом — их заслуга, о жалкие, тупоголовые профаны, не замечающие этого!

Справедливость, однако, требует, чтобы мы различали между подражателями Золя две группы. Одна ценит главным образом его пессимизм и относится без всякого энтузиазма, даже часто с заметным смущением и тайным

неодобрением к его порнографии. Эта группа состоит из истеричных и психопатов, искренно верующих в его талант; они вследствие своего органического состояния действительно настроены пессимистически и в художественных приемах Золя нашли то, что соответствует их чувствам. К этой группе я причисляю некоторых драматургов парижской «свободной сцены» и итальянских «веристов». Натуралистические пьесы представляют нечто самое неправдоподобное, даже более неправдивое, чем оперетка и феерия. Авторы этих пьес шеголяют так называемыми «жестокими словами», т. е. речами, в которых действующие лица совершенно откровенно сознаются в самых скверных, преступных и подлых мыслях и чувствах, возникающих в их сознании; при этом авторы принципиально упускают из виду тот основной факт, что самое распространенное и стойкое свойство человека — лицемерие и притворство, что нравы переживают нравственность и что человек тем старательнее прикрывается личиной порядочности, чем подлее и преступнее его стремления. Веристы, среди которых найдется несколько писателей с сильным талантом, представляют одно из самых поразительных и печальных явлений современной литературы. Мы еще понимаем пессимизм Франции, испытавшей тяжелые удары судьбы, мы понимаем пессимизм Норвегии с ее вечно пасмурным небом, алкоголизмом и мелочностью буржуазной жизни. И эротизм понятен как во Франции при переутомлении и истощении ее народа, так и на скандинавском севере, где он является преувеличенным протестом против дисциплины и сурового насилия аскетической, мертвящей церковной набожности. Но как мог возникнуть под лучезарным солнцем и вечно голубым небом Италии, среди прекрасного, жизнерадостного народа систематический пессимизм (единичные проявления его, как, например, в лице Леопарди, составляют, как везде, понятно, исключение) и как могли итальянцы дойти до психопатической сладострастия, когда в их отечестве еще живо воспоминание о безобидной, здоровой чувственности классического мира с его символическими картинами плодородия в храмах и на полях и когда там нормальная, естественная жизнь в течение веков удерживала за собой право находить себе наивное выражение в искусстве и литературе? Если веризм не представляет примера распространения умственной заразы через подражание, то итальянской критике не мешало бы разъяснить нам указанный парадокс.

Вторая группа подражателей Золя состоит не из психопатов и больных, пишущих в доброй вере и часто не без таланта, а из людей, в нравственном и умственном отношениях стоящих не выше каких-нибудь сутенеров, но избравших безопасное и до сих пор считавшееся почетным ремесло поставщиков романов и драм, когда благодаря теории натурализма оно сделалось для них доступным. Это отродье заимствовало у Золя только порнографию и соответственно своему умственному развитию довело ее просто до свинства. К этой группе принадлежат парижские порнографы по профессии, постоянно беспокоящие суды исправительной полиции своими ежедневными и еженедельными листками, рассказами, рисунками и театральными пьесами, затем норвежские авторы скандальных романов и, к сожалению, также некоторые из реалистов «Молодой Германии». Эта группа стоит вне литературы. Она составляет часть тех подонков больших городов, которые вследствие нерасположения к труду и стремления к наживе вполне сознательно избрали своим ремеслом распутство. Писатели подобного рода подлежат юрисдикции не психиатрии, а уголовного суда.

Что касается немецких реалистов, т. е. так называемой теперешней «Молодой Германии», то они пишут лирические стихи и романы. Их стихи в лучшем случае напоминают гейневские с безвкусным подчеркиванием грубо чувственного элемента; по большей части же это задорное рифмоплетство бойких малых,

IV. Реализм

неискусно подражающих манере хвастливого юнкера, болтающего за стаканом вина со своими собутыльниками. Романы же немецких реалистов пишутся по одному рецепту. В них непременно действуют: дворянин, по возможности отставной офицер, о котором в туманных выражениях говорится, что он посвящает себя каким-то социалистическим трудам (каким именно — неизвестно); кельнерша как воплощение «вечно женственного» элемента и живописец-реалист, задумывающий или пишущий картины, долженствующие пересоздать человечество и установить рай на земле. Из этих трех фигур одна кельнерша действительно оригинальна. Она представляет собой смесь всех сказочных существ, когда-либо созданных поэтами: химеры с крыльями, сфинкса с львиными лапами и сирены с рыбьим хвостом. Она заключает в себе все прелести и все совершенства, любовь и мудрость, добродетель и языческую страстность. Образ кельнерши лучше всего выявляет нам силу творчества и наблюдательности немецких реалистов.

К сожалению, к ним причисляют себя и несомненно даровитые писатели — поэт Карл Генкель и в особенности беллетрист Герхарт Гауптман. Работы последнего весьма не ровны по своим достоинствам. В них соединяются оригинальность с безобразной подражательностью, высокое художественное проникновение с поразительной наивностью, гениальный полет мысли — с прискорбными банальностями. Но, к сожалению, истинный талант Гауптман проявляет там, где он описывает маленьких людей из низшего общественного слоя, из народа. Такова прекрасная его драма «Ткачи». В этой драме Гауптману удалось поистине гениально преодолеть чрезвычайную трудность: она приковывает к себе внимание читателя, глубоко его волнует, а между тем в ней нет определенного действующего лица, действие распределено на массу лиц, состоит из отдельных черточек, но в то же время остается единым, поражает своей цельностью. Вызывая в зрителе душевное волнение, автор приводит его к обобщению, которое обыкновенно бывает только результатом размышлений; поэзия тут возбуждает чувство, которое обыкновенно возбуждается лишь всемирной историей. Автор создает совершенно новую форму драмы, в которой героем является не отдельное лицо, а толпа; художественными средствами он достигает такой иллюзии, что нам постоянно кажется, будто мы видим перед собой бесчисленные миллионы, в то время как на сцене страдают, говорят и действуют, понятно, лишь немногие лица. Пьеса Гауптмана представляет собой замечательное дополнение к совершенно новой «психологии толпы», которой в последнее время занялись Сигеле, Фурньяль и другие, и дает нам совершенно верную картину безумия, обладающего отдельными лицами в возбужденной толпе и заставляющего их подчиняться ее вожакам.

Но Гауптман составляет исключение. Громадное же большинство немецких реалистов даже плохо владеют немецким языком, совершенно не способны уяснить себе сколько-нибудь жизнь, ничего не знают, ничему не учатся, ничего не переживают, и им нечего сказать, потому что они не имеют в голове ни одной дельной мысли, а в сердце — ни одного искреннего чувства. Но эти господа пишут себе, не унывая, и их писания в широких кругах признаются почему-то теперь единственной немецкой литературой — современной и будущей. Они слепо подражают самым устаревшим заграничным модам и вместе с тем провозглашают себя новаторами и оригинальными гениями. Что они могли иметь успех или, говоря словами Ницше, что это «восстание рабов» в литературе было вообще возможно, объясняется общими условиями. После 1870 г. уровень немецкой литературы фактически сильно понизился. Иначе и быть не могло. Немецкому народу пришлось напрячь все силы, чтобы добиться объединения путем ужасных войн. Однако нельзя одновременно создавать всемирную историю

Вырождение

и с успехом предаваться художественной деятельности. При Наполеоне I самыми знаменитыми французскими писателями были такие литературные величины, как аббат Де Лилль и Непомюсьен Лемерсье. Германия Вильгельма I, Мольтке и Бисмарка не могла дать ни Гёте, ни Шиллера. Переживая великие события и участвуя в них, народ вырабатывает себе мерило, неблагоприятное для оценки художественных произведений, а сами поэты и художники, и притом наиболее даровитые и добросовестные, чувствуют себя обескураженными, часто совершенно подавленными сознанием, что народ относится к их трудам безразлично и поверхностно и что эти труды незначительны в сравнении с разворачивающимися историческими событиями. В это переходное время умственного утомления и родилась шайка немецких реалистов, удачно воспользовавшаяся тем обстоятельством, что даже приличные и разумные люди должны были признать основательность их нападок на многих из тогдашних столпов литературы.

Но другая и более существенная причина успеха этой шайки заключается в анархии, царящей ныне в немецкой литературе. Наши учителя относятся безучастно к новому литературному поколению. Они пренебрегают обязанностью, возлагаемой на них успехом и славой. Каждый думает только о себе и страшно ревнует всех конкурентов. Ни один из них не скажет себе, что в литературном концерте великого народа с избытком мест для десятков разных писателей, играющих каждый на своем инструменте. Ни один из них не хочет сообразить, что не в его силах воспрепятствовать рождению новых талантов и что он обеспечит себе лучшую старость, если не будет злобно заграждать путь своим наследникам, а, напротив, будет содействовать их успеху. Кто из нас когда-либо удостоился слова поощрения литературных светил? Кому из нас они выразили участие или доброжелательство? Поэтому никто из нас ничем им не обязан, никто их не защищает, и когда шайка реалистов накинута на них с кулаками, чтобы занять их место, не поднялась ни одна рука на их защиту, и им пришлось жестоко пострадать за то, что они жили каждый в одиночестве, тайно враждовали друг с другом, игнорировали нарождавшееся литературное поколение, относились совершенно безучастно к литературным вкусам народа, когда они сами не были непосредственно заинтересованы в деле.

И если у нас нет патриархов в литературе, то нет и критической полиции. Рецензент может восхвалять самые ничтожные произведения, он может замалчивать или разносить перлы творчества, он может приписывать автору мысли, которые тому и во сне не снились,— никто не привлечет его к ответственности, никто не заклеит его лживость, неспособность, бесстыдство. Но публика, не руководимая своими патриархами, не оберегаемая критикой, неизбежно становится жертвой всех шарлатанов и проходимцев.

Прогноз

Мы окончили продолжительное и печальное обозрение больницы, какую ныне представляет если не все цивилизованное человечество, то, по крайней мере, высшие слои населения больших городов. Мы изучили разнообразные формы, принимаемые вырождением и истерией в искусстве, поэзии и философии. Главнейшими проявлениями умственного расстройства наших современников в этой области служат: мистицизм как результат неспособности к сосредоточенному вниманию, ясному мышлению и господствованию над эмоциями, вызываемый ослаблением мозговых центров; эгоизм как результат ненормального состояния чувствующих нервов, притупления воспринимающих центров, извращения инстинктов, желания доставить себе достаточно сильные впечатления и значительного преобладания органических ощущений над представлениями; ложный реализм, вызываемый туманными эстетическими теориями и выражающийся пессимизмом и непреодолимую склонностью к скабрёзным представлениям и самому пошлому, непристойному способу выражения. Во всех трех проявлениях болезни мы находим одни и те же элементы: неспособный к правильной работе мозг и вследствие этого слабость воли, невнимательность, преобладание эмоции, неполное сознание, отсутствие сострадания и участия к миру и человечеству, наконец, искажение понятий о долге и нравственности. Представляя между собою довольно большое сходство в клиническом отношении, все эти картины болезни не что иное, как разнообразные проявления одного и того же основного состояния — истощения, и должны быть подведены психиатром под общую группу болезней, называемых меланхолией и составляющих один из видов истощения центральной нервной системы.

Поверхностные и недобросовестные критики сочинили, будто бы я утверждаю, что вырождение и истерия — продукты нашего времени. Внимательный и добросовестный читатель засвидетельствует, что я никогда не говорил подобной бессмыслицы. Истерия и вырождение существовали всегда; но в прежнее время они проявлялись в единичных случаях и не имели большого значения для жизни всего общества. Только глубокое утомление, вызванное непосильными запросами, предъявленными человеческому организму внезапно нахлынувшими изобретениями и новшествами, создало благоприятные условия для чрезмерного развития и распространения этих болезней, угрожающих в настоящее время цивилизации. Некоторые микроорганизмы, вызывающие смертельные болезни, как, например, холерная бацилла, существовали ведь также всегда, но эпидемии они стали порождать только с тех пор, как появились условия, сильно благоприятствующие их размножению. Точно так же в нашем теле всегда есть паразиты, но вредят они ему только тогда, когда в нем завелся другой грибок и ослабил его жизненные силы. Так, например, в нашем организме всегда есть стафилококки и стрептококки, но для того, чтобы они размножились и вызвали опасные для жизни нагноения, необходимо предварительное появление бациллы инфлюэнцы. Таким образом, и обезьянство в искусстве и литературе только

тогда становится опасным, когда своеобразные, избирающие свои отдельные пути сумасшедшие предварительно отравят и лишат силы противодействия ослабленный истощением дух времени.

Итак, общество переживает тяжелую умственную болезнь, нечто вроде черной чумы вырождения и истерии, и весьма естественно, если со всех сторон раздается вопрос: «Что же будет дальше?»

Этот вопрос об исходе болезни всегда предьявляется врачу при тяжелых заболеваниях, и, как ни рискованно, шекотливо и в особенности ненаучно пророчествовать, он не может уклониться от необходимости поставить прогноз. Однако это не чисто произвольное и сделанное наугад предсказание; внимательное изучение всех симптомов в связи с опытом дает вообще возможность сделать правильный вывод относительно будущего развития болезни.

Возможно, что зараза еще не достигла своего полного развития. Если она усилится и распространится, то отдельные явления, существующие уже теперь как исключения и симптомы, примут более общий характер, а другие, встречающиеся лишь у обитателей сумасшедших домов, сделаются обычными в целых общественных классах. Тогда жизнь представится нам в следующем виде.

В каждом большом городе будет свой клуб самоубийц. Наряду с ним образуются клубы взаимного убийства через повешение, задушение и т. д. Вместо нынешних трактиров возникнут особые заведения потребителей эфира, хлорала и гашиша. Число людей, страдающих извращением вкуса и обоняния, до такой степени разрастется, что будет уже выгодно открывать специальные заведения, где желающие могли бы вкушать из роскошных сосудов всякого рода нечистоты и вдыхать в обстановке, не оскорбляющей их эстетического вкуса и не нарушающей их комфорта, воздух, наполненный миазмами и запахом экскрементов. Вместе с тем возникнет множество новых профессий: вспрыскивателей морфина и кокаина, проводников, поддерживающих лиц, страдающих боязнью пространства, при переходе через улицы и площади, спутников, успокаивающих энергетическим поддакиванием лиц, страдающих манией сомнения и т. п.

Ввиду широкого распространения нервной раздражительности будет признано необходимым принять известные меры предосторожности. После того как фактически выяснится, что возбужденные люди под влиянием принудительного импульса тайком подстреливали из воздушных ружей или даже открыто убивали уличных мальчишек, потешавшихся резким свистом или другими неприятными звуками, что они врывались в чужие квартиры, откуда доносились ученические упражнения в музыке и пении, и устраивали там резню, что они бросали динамитные бомбы под вагоны конно-железных дорог, потому что кондуктор сильно звонил или давал резкий свисток, законом будет воспрещено свистеть и звонить на улицах; для упражнений в пении и музыке будут отведены специальные дома, устроенные так, чтобы из них не мог долетать никакой звук; кондукторам же будет запрещено шуметь, и в то же время будет установлен тяжелый денежный штраф за держание у себя воздушных ружей. Так как лай собак на улицах доводил многих до сумасшествия и самоубийства, то в городах разрешено будет держать собак только в том случае, если они лишены голоса при помощи операции. Новым законом о печати газетам строжайше будет воспрещено сообщать подробности об убийствах или самоубийствах. Редакторы будут нести ответственность за все преступления и проступки, совершенные из подражания описанным в их органах.

Половая психопатия в самых различных своих проявлениях до такой степени усилится и распространится, что надо будет подумать о соответственном пересмотре нравов и законодательства. Моды подвергнутся коренным изменениям. Мазохисты или пассивисты, из которых будет состоять большинство людей, будут

носить костюмы, напоминающие своим покроем и цветом женские. Женщины, желающие нравиться этого пошиба мужчинам, наоборот будут носить мужское платье, монокли, сапоги со шпорами, держать хлыст в руках и не иначе выходить на улицу, как с сигарою во рту. Число людей с извращенным половым чувством настолько увеличится, что они образуют в палате депутатов отдельную партию и проведут закон, разрешающий лицам одного пола вступать в брак. Таким образом, садисты, нозои, некрофилы и т. п. получают возможность удовлетворять свои склонности законным образом. Стыдливость и благопристойность сделаются достоянием прошлого, как предрассудки, и будут встречаться лишь как атавизм у жителей захолустных деревень. Убийство из сладострастия будет признаваться болезнью и излечиваться оперативным путем и т. д.

Способность к сосредоточенному вниманию до такой степени ослабнет, что преподавание в школах будет продолжаться не более двух часов, а общественные увеселения, как-то: спектакли, концерты и т. п., равно как разные рефераты,—небольшое получаса. Впрочем, умственное образование будет почти совершенно вытеснено из школ, и большая часть времени будет посвящаться телесным упражнениям; в театрах же будут нравиться лишь пьесы откровенно эротического характера и кровавые преступления, причем на роли жертв всегда найдутся охотники, жаждущие умереть при шумных рукоплесканиях зрителей.

Прежние верования почти совсем лишатся последователей. Зато возникнет множество спиритических общин, которые будут содержать вместо священников пророков, заклинателей мертвецов, колдунов, гадалщиц, хиромантиков, астрологов и т. д.

Книги в настоящем своем виде выйдут из моды. Они будут печататься не иначе как на черной, голубой или золотисто-желтой бумаге другой краской; текст будет состоять из бессвязных слов или слогов, даже просто букв или цифр с символическим значением, которое читатель будет угадывать, руководствуясь цветом бумаги и печати, форматом книги, величиною и родом шрифта. Писатели, добывающиеся популярности, будут облегчать читателям труд отгадывания, поясняя текст символическими арабесками и пропитывая бумагу какими-нибудь духами. Но люди с утонченным вкусом и знатоки будут брезгать этим средством, признавать его слишком вульгарным. Поэты, выпускающие в свет сочинения, состоящие из нескольких букв или просто разноцветных страниц без всякого содержания, будут возбуждать общий восторг. Образуются целые общества для комментирования таких книг, и увлечение ими будет доходить до того, что комментаторы и их сторонники, отстаивая каждый свое толкование, будут вступать друг с другом в кровопролитные сражения.

Было бы нетрудно дополнить эту картину, в которой нет ни одной вымышленной детали, в которой все заимствовано из уголовной и психиатрической литературы и наблюдения над особенностями неврастеников, истеричных и вообще психопатов. До такого состояния дойдет в ближайшем будущем цивилизованное человечество, если утомление, нервное истощение и обусловливаемые ими болезни усилятся.

Дойдет ли дело до этого? Нет, я этого не думаю. Основываюсь я на соображении, против которого, кажется, трудно что-либо возразить. Человечество еще не достигло зенита своего развития, и чрезмерное напряжение двух-трех поколений не могло исчерпать всех его жизненных сил. Человечество еще не старо. Оно молодо, а для молодости минута переутомления не страшна: силы снова восстановятся. Человечество походит на огромный поток лавы, вырывающийся из кратера непрерывно действующего вулкана. Верхний слой, охлаждающийся, образует кору, раскалывающуюся на холодные стекловидные шлаки, но над этою безжизненною корою быстро и равномерно течет живая, жгучая масса.

Пока жизненные силы единичного существа, как и целого вида, не вполне иссякли, организм приспосабливается к вредным условиям или силится их так изменить, чтобы по возможности не потерпеть от них вреда. Психопаты, истеричные и неврастеники не способны к приспособлению, и поэтому они должны исчезнуть. Они уже потому готовят себе верную гибель, что не умеют найтись в действительности. Смертный приговор им подписан, и притом безразлично, существуют ли они одни на свете или наряду с ними живут и люди вполне здоровые, более здоровые, чем они, или, если и больные, то, по крайней мере, излечимые.

Они обречены на гибель, когда живут одни на свете: будучи антиобщественны, невнимательны, неспособны к трезвому суждению и предусмотрительности, они не в состоянии посвящать себя деятельности на пользу собственную или ближнего, требующей дисциплины и разумного исполнения обязанностей. Они растрачивают жизнь на одинокую, бесплодную эстетическую мечтательность, так как их постоянно регрессирующие органы способны только на наслаждения, расслабляющие их нервную систему. Подобно летучим мышам в старых башнях, они гнездятся в здании сложившейся до них гордой цивилизации, но сами они ничего нового не создают и не могут предотвратить разрушения. Они, как паразиты, присосались к капиталу, накопленному предшествовавшими поколениями, но, как только наследие истощается, им приходится умереть голодной смертью.

Еще быстрее и вернее они погибают, когда живут не одни на свете, а наряду со здоровыми. Тогда им приходится выдерживать борьбу за существование, которая им не дает времени погибнуть постепенно, вследствие собственной неспособности к производительному труду. Нормальный человек с трезвыми чувствами, логическим мышлением, здравым суждением и сильной волей видит ясно там, где психопат бродит ощупью, он действует практично и последовательно, где тот фантазирует и мечтает, вытесняет его из всех позиций, где только природа расточает свои дары, и, обладая всеми земными благами, предоставляет немощному психопату из презрительного сострадания разве только приют в больнице, сумасшедшем доме или тюрьме. Представим себе только «Заратустру» Ницше со всеми его картонными львами, орлами и змеями из игрушечного магазина, или превращающего ночь в день и улаждающего себя разными запахами и вкусами декадента Дезесента, или «мощного в своем уединении» Штокмана и склонного к самоубийству Росмера Ибсена,— представим себе, что они ведут борьбу с людьми, встающими на рассвете и не утомляющимися до солнечного заката, имеющими светлую голову, здоровый желудок и крепкие мускулы,— ведь такое зрелище может рассмешить хоть кого!

Следовательно, психопатам угрожает верная гибель, потому что они не в состоянии приспособиться к силам природы и выдержать борьбу за существование с нормальными людьми. Но нормальные люди — а их в народной массе еще бесчисленные миллионы — с своей стороны быстро и легко приспособятся к условиям, созданным новыми открытиями человечества. Совершенно несостоятельные в организационном отношении индивиды того поколения, которое было огорошено этими открытиями, погибнут: они сделаются неврастениками и истеричными, народят психопатов, с которыми род их прекратится (Морель). Более сильные индивиды, хотя в начале также смущенные и утомленные, постепенно оправятся, потомки их освоятся с быстрым ходом развития человечества, и скоро их более медленное дыхание, более спокойный пульс будет служить доказательством, что им уже нетрудно применяться к сложившимся новым условиям. По всей вероятности, конец двадцатого столетия увидит новое поколение, которому без вреда можно будет прочитывать ежедневно дюжину громад-

ных газет, ежеминутно откликаться на призыв телефона, размышлять одновременно о пяти частях света, жить наполовину в железнодорожных вагонах или в корзине воздушного шара и находиться в общении с десятью тысячами знакомых, товарищей и друзей. Среди миллионного городского населения оно будет себя чувствовать хорошо и при своих железных нервах будет в состоянии отвечать на бесчисленные запросы жизни без торопливости и раздражения.

Если же новые культурные успехи человечества окажутся не под силу даже самым могучим в роде, то последующие поколения справятся с ними иначе: они откажутся от них, ибо у человечества есть верное средство противодействия нововведениям, возлагающим на его нервную систему непосильный труд, именно мизонеизм — инстинктивное, непреодолимое отвращение к прогрессу и связанной с ним деятельности, которому Ломброзо дал название и которое он обстоятельно изучил. Мизонеизм оберегает человека от опасных для него по своей внезапности и силе перемен. Он проявляется, однако, не только в форме противодействия нововведениям; иногда он принимает форму постепенного устранения открытий, которые требуют чрезмерного напряжения от человека. Мы видим, что одни дикари вымирают, когда превосходство европейцев заставляет их примкнуть к цивилизации; но другие, как только насилие над ними прекращается, спешат радостно сбросить навязанный им культурный хомут. Напомню только рассказ Дарвина об уроженце Огненной Земли Джемми Бутоне, который ребенком был привезен в Англию, воспитывался там, носил лакированные сапоги и перчатки, не говоря уже о других принадлежностях модного костюма, но, как только возвратился на родину, тотчас сбросил все культурные прикрасы, до которых он не дорос, и зажил опять дикарем среди дикарей. Во времена переселения народов дикари строили бревенчатые дома под сенью дворцов покоренных ими римлян и из всех их учреждений, изобретений, наук и искусств удержали только то, что соответствовало их силам и наклонностям. Стремление отбрасывать все неудобоваримое присуще человечеству теперь, как и тогда. Если последующие поколения найдут, что быстрый ход прогресса их утомляет, то они по прошествии некоторого времени спокойно откажутся от него. Они будут ускорять или замедлять шаг по своему усмотрению. Они откажутся от слишком обширной корреспонденции, закроют некоторые железные дороги, удалят телефоны из частных домов и сохранят их только для государственных целей, будут предпочитать недельные издания ежедневным, вернутся из больших городов в деревню, замедлят перемены в моде, сократят свой ежедневный труд и дадут снова некоторый отдых нервам. Во всяком случае приспособление состоится: оно произойдет либо путем отречения от приобретений, которых нервная система не выносит, либо путем укрепления самой нервной системы.

Что же касается до будущего развития литературы и искусства, которым главным образом посвящено это исследование, то оно нам рисуется довольно ясно. Я воздержусь от искушения наметить слишком отдаленный период времени. В таком случае мне, может быть, удалось бы доказать или, по крайней мере, обосновать предположение, что в умственной жизни отдаленных веков искусство и поэзия займут очень скромное место. Психология учит нас, что развитие идет от инстинкта к познанию, от эмоции — к суждению, от фантастичной — к упорядоченной ассоциации идей. Разброд мыслей сменяется вниманием, каприз — руководимой разумом волею. Следовательно, наблюдение все более и более берет верх над воображением, и художественный символизм, т. е. пояснение внешних явлений ложными личными впечатлениями, все более вытесняется

познанием законов природы. С другой стороны, и путь, которому до сих пор следовало развитие цивилизации, дает нам представление об участии, ожидающей искусство и поэзию в очень отдаленном будущем. То, что первоначально самым существенным занятием высокоразвитых умов, самых зрелых, нравственных и умных членов общества, мало-помалу становится второстепенным времяпрепровождением и, наконец, детской игрою. Пляска когда-то была серьезным делом. Она исполнялась в торжественных случаях, как первостепенный государственный акт, именитыми воинами, с пышными церемониями, после жертвоприношения и воззвания к богам. Теперь же она составляет только мимолетное увеселение женщин и молодежи, а впоследствии также делается исключительно детской забавою, как воспоминание прошлого, как проявление атавизма. Басни и сказки были прежде высшими произведениями человеческого ума. Они служили выражением сокровеннейшей мудрости племени и его самых драгоценных преданий. Теперь это специальный род литературы, пригодный преимущественно для детей. Стих, который ритмом, образностью и рифмою представляет ясное доказательство об его происхождении от раздражения ритмически работающих второстепенных органов, от ассоциации идей по внешним сходствам, а вслед за тем по созвучию, первоначально был единственной формой словесности; теперь же он употребляется только для чисто эмоциональных описаний, а для других целей заменен прозою и сделался почти атавистическим способом выражения. На наших глазах совершается теперь падение романа: серьезные и высокообразованные люди едва удостоивают его внимания, и он читается преимущественно женщинами и юношами. Из всех этих примеров можно вывести, конечно, заключение, что по прошествии нескольких столетий искусство и поэзия сделаются чистейшим атавизмом и будут цениться только особенно впечатлительною частью человечества — женщинами, молодежью и, может быть, детьми.

Но как я уже заметил, об отдаленной судьбе искусства и поэзии я решаюсь сделать только эти беглые замечания и обращусь теперь к более верному и ближайшему будущему.

Во всех странах теоретики и критики в области эстетики повторяют фразу, что нынешние формы искусства отжили свое время и стали непригодными и что нарождается нечто новое, совершенно непохожее на все, что нам до сих пор было известно. Вагнер первый заговорил о «художественном произведении будущего», а за ним подхватили это словечко сотни бездарных подражателей. Многие даже хотят уверить себя и других, что этим художественным произведением будущего является какая-нибудь бессодержательная пошлость или притязательная галиматья, которую они сами сочинили. Но весь этот вздор о «восходящем солнце», «занимающейся заре», «нови» и пр. не что иное, как болтовня психопатов. Предчувствие, будто бы уже завтра утром в половине восьмого внезапно наступит необычайное, совершенно непредвиденное событие, будто бы в ближайший четверг вдруг совершится коренной переворот, будто бы скоро предстоит откровение, искупление, заря новой жизни,— весьма часто наблюдается у психически больных; это — мистический бред. В действительной жизни таких внезапных переворотов не бывает. Даже великий французский переворот прошлого века не проник, как доказали Тэн и дальнейший ход истории, глубоко в народные массы; он изменил лишь внешние формы, а не внутренние условия французской общественной жизни. Всякое развитие совершалось постепенно, ближайший день служит продолжением предшествовавшего, всякое новое явление порождается прежним и сохраняет с ним фамильное сходство. «Кажется,— замечает Ренан с мягкой ирониею,— будто молодые люди не читали ни истории, ни философии, ни проповедников. Что было, то будет». Искусство и поэзия завтрашнего дня в главнейших своих чертах будут тем же, чем были сегодня и вчера, и судорожное искание новых форм составляет не что иное, как истеричное тщеславие,

задорную глупость и шарлатанство. Единственным последствием его была до сих пор ребяческая игра в громкие фразы при бенгальском освещении и сменяющихся тенденциях и в атакстические китайские тени, в пантомимы; да и впредь ничего серьезного из этого не выйдет.

Новые формы! Разве старые не настолько гибки и растяжимы, что в них укладывается всякое чувство и всякая мысль? Разве истинный художник затруднялся когда-нибудь вместить в известные и испытанные формы то, что его волновало и просилось наружу? Разве формы имеют вообще то решающее, предопределяющее и ограничивающее значение, какое им приписывают бумагомаратели и слабые головы? Лирическая форма обнимает собою и поздравительное стихотворение работающего по заказу ремесленника, и такие произведения, как «Песнь о колоколе» Шиллера; в драматическую форму воплотились кровавые мелодрамы и гётевский «Фауст»; эпической формой пользовались и авторы разных «Телемахид» и Теккерей. И при всем том бараны еще блеют о новых формах! Форма не дает бездарности таланта; талантливые же писатели сумеют создать что-нибудь ценное и в рамках старых форм. Главное, чтобы у человека было что сказать. А затем облечет ли он свою мысль в лирическую, драматическую или эпическую форму — довольно безразлично; притом он едва ли будет ощущать потребность отрешиться от старой формы и придумать с иголочки новую для выражения своей мысли. Кроме того, история искусства и поэзии убеждает нас, что в течение трех тысяч лет не найдено новых форм. Старые формы порождены самым свойством человеческого мышления. Они могли бы измениться только в том случае, если бы изменилась и форма нашего мышления. Дальнейшее развитие, конечно, происходит, но оно касается внешностей, а не самой сущности. Так, например, живопись после стеной картины обращается к мольберту, скульптура — от свободно стоящих произведений к горельефу, а затем и к барельефу, составляющему уже вторжение в область живописи, драма отрывается от сверхъестественного и совершенствуется в отчетливой, сжатой экспозиции, эпос оставляет ритмичную речь и пользуется прозой и т. д. В таких частностях развитие будет продолжаться и впредь, но в основных чертах и различных способах выражения человеческого чувства ничего не изменится. До сих пор всякое расширение художественных рамок состояло не в изобретении новых форм, а в том, что в прежние рамки вносился новый материал и новые образы. Было уже успехом, когда Петроний вместо богов и героев, до тех пор безраздельно царивших в эпосе, ввел в повествовательную поэзию обыденные образы современной ему римской жизни («Сатирикон») или когда фламандцы XVII столетия ввели в живопись, занимавшуюся только религиозными, мифологическими или государственными событиями, ярмарки, народные празднества и кабаки. Кеведо и Мендоза, изображавшие жизнь разных мелких авантюристов, Ричардсон, Филдинг, Руссо, изображавшие вместо необыкновенных походов чувства и душевные движения обыкновенных смертных, Дидро, содействовавший в своем «Побочном сыне» и «Отце семейства» появлению типов из третьего сословия на горделивой французской сцене, которая до тех пор допускала мелкий люд лишь в качестве шутовских фигур, а в серьезных драмах признавала только королей и знатных господ, — все эти писатели, конечно, не придумали новых форм, но дали старым содержание, совершенно не похожее на установленное традициями. Такой же прогресс наблюдается и в наше время в поэзии и искусстве, включивших в свои рамки пролетария. Рабочий теперь изображается не в смешном и грубом виде, не для того, чтобы вызвать отрицательные впечатления, а как серьезное, достойное нашего сочувствия существо и часто даже как трагическая фигура. Это обогащение искусства, точно такое же, какое произошло в прежнее время, когда в поэзии стали фигурировать мошенники и искатели приключений, Кларисы, Том Джонсы, Юлии («Новая Элоиза»), Вертеры, Констанции («Побочный сын») и т. п.

Вырождение

Если же при всем том некоторые пустозвоны восклицают: искусство будет социалистическим, то они болтают невероятный вздор. Социализм — известный взгляд на законы, которыми должно определяться производство и распределение богатств. Искусство не имеет с ним ничего общего. Оно не может заниматься политикой. Равным образом не его дело решать или возбуждать экономические вопросы. Его задача заключается в том, чтобы изображать нам корнящиеся в человеческой природе социалистические движения, страдания бедных людей, их искание счастья, их борьбу с враждебными силами природы и общества, их могучие порывы подняться из глубины в высшую духовную и нравственную атмосферу. Если искусство исполняет эту задачу, если оно изображает нам, как живет и страдает пролетарий, как он чувствует и действует, то оно вызывает в нас настроение, которое и является источником всевозможных планов, реформ и преобразований. Возбуждая именно такое плодотворное настроение, а вместе с тем и намерение добиться исцеления недугов, но не путем социалистической болтовни и, может быть, еще менее путем изображения государства и общества будущего, искусство работает на пользу прогресса. Такая мужественная женщина, как Веттштейн-Адельт, поступившая в качестве поденщицы на фабрику и скромно описавшая все, что она там пережила, честный человек со здравым смыслом и любящим сердцем, как Гёре, изображающий по личному наблюдению жизнь фабричного рабочего, Герхарт Гауптман с его наблюдениями из жизни ткачей принесут бедному люду больше пользы, чем все Золя с их теоретическими рассуждениями в «Жерминале» и «Деньгах», чем все Морисы с их высокопарным рифмоплетством и, в особенности, чем все бумагомаратели, для пикантности ушачающие свою болтовню «передовыми идеями». Бичер-Стоу в «Хижине дяди Тома» не выступала с проповедью против рабства и не делала положительных предложений в пользу его отмены. Тем не менее ее книга заставила плакать миллионы людей, вызвала в них сознание, что невольничество составляет позор для Америки, и тем самым способствовала освобождению негров. Поэзия и искусство могут сделать для обездоленного только то, что сделала Бичер-Стоу для североамериканских негров. Больше они не могут сделать и не сделают.

Нередко мы наталкиваемся на такую фразу: «Искусство и поэзия со временем сделаются научными». Лица, произносящие эту фразу, корчат необычайно глубокомысленную физиономию, так что нельзя и сомневаться, что они считают себя передовыми людьми. Но сколько я ни ломаю голову над этой фразой, я не могу разгадать ее значения. Не воображают ли эти господа, так дорожащие, по-видимому, наукой, что настанет время, когда скульпторы будут изготовлять микроскопы из мрамора, живописцы — изображать кровообращение, поэты — излагать в стихах Эвклидовы теоремы? Но ведь и это будет не наука, а одна лишь чисто машинальная работа над внешними принадлежностями науки. Однако и этого не случится. В прежние времена еще было возможно смешение науки и искусства. В будущем оно немыслимо. Человеческий дух шагнул слишком далеко вперед, чтобы вернуться к подобному смешению разнородного. Содержание искусства и поэзии составляют эмоции, а науки — познание. Первые субъективны, наука объективна. Первые работают при помощи воображения, т. е. руководимой впечатлением ассоциации идей, а вторая — при помощи наблюдений, т. е. ассоциации идей, определяемой чувственными ощущениями под контролем внимания. Содержание и методы науки и искусства до того различны, отчасти даже противоположны, что их смешение означало бы возвращение к давно минувшим временам. Верно только одно: образы, возникающие из отживших антропологических воззрений, намеки на исчезнувшие условия и представления, названные Маутнером «мертвыми символами», — все это исчезнет из искусства. Я полагаю, что в XX столетии ни одному живописцу не придет

в голову рисовать картины вроде «Авроры» Гвидо Рени, и поэт, который изобразит луну, заглядывающую с любовным томлением в комнату хорошенькой девушки, возбудит просто смех. Художник, сын своего времени, проникается его мирозерцанием, и при всей своей склонности к атаклизму он прибегает только к таким приемам выражения своей мысли, которые соответствуют образованности его времени. Грубые нарушения общезвестных научных истин искусство будет, конечно, впредь избегать, но наукой оно никогда не делается.

Наслаждение, которое искусство доставляет человеку, вызывается тремя различными органическими склонностями или стремлениями. Человек нуждается в разнообразии, ему приятно узнавать в подражании первичный образ, он любит живо себе представлять чувства других людей, сочувствовать им. Разнообразие находит он в произведениях, которые переносят его в условия, ему малоизвестные и привычные. Воспроизведение хорошо знакомой ему действительности доставляет ему удовольствие узнавать в нем оригинал. Симпатия заставляет его сочувствовать всякому метко и ясно выраженному впечатлению художника. В будущем, как и теперь, найдутся охотники до внушенных фантазией произведений, переносящих читателя в отдаленные времена и страны или повествующих о чрезвычайных произведениях; не будет недостатка и в читателях для произведений, в которых преобладает верное наблюдение над действительностью; люди, наиболее развитые в умственном и эстетическом отношении, будут наслаждаться только такими произведениями, в которых читателю раскрывается душа человека с самыми сокровенными ее чувствами и помыслами. Искусство будущего не будет исключительно романтично, реалистично или индивидуально: оно по-прежнему будет возбуждать любопытство фабулой, доставлять удовольствие распознаванием оригинала в подражании и привлекать симпатии проявлением личности художника.

Два стремления, давно уже соперничающие друг с другом, по всей вероятности, обозначатся впредь еще резче, именно желание дать перевес наблюдению (реализм) или воображению (романтизм). Хорошие художники, без сомнения, будут, благодаря своему высшему развитию, все более склонны и способны правильно относиться к внешнему миру и точно его воспроизводить. Но толпа, по всей вероятности, будет требовать от художника чего-то иного, чем простой картины действительности, взятой в среднем выводе. Художники будут по-прежнему стремиться к реальной правде, читатели будут дорожить игрой фантазии. Ибо — и мне кажется, что это весьма существенный пункт, — в следующем столетии на искусстве будет лежать задача доставлять человеку то разнообразие, в котором природа будет ему отказывать, но от которого человеческая душа отказаться не может. То, что называют «жизненным», неизбежно все более исчезает с лица земли. Цивилизация становится все более однообразной. Всякие отличия между людьми становятся неудобными и устраняются. Развалины представляют прелесть для туриста, но местного жителя они стесняют, и он их убирает. Турист возмущается тем, что воды Венеции оскверняются пароходами, но для жителя этого города — благодеяние, что он может за десять центезимо быстро проехать значительное расстояние. Скоро уже последний краснокожий будет носить сюртук и цилиндр, станционные здания узаконенного образца будут заслонять от проезжего Великую китайскую стену и красоваться в Сахаре, а знаменитый маори Маколея не будет уже стоять перед развалинами Вестминстера, но скверное подражание вестминстерскому дворцу будет служить ему парламентским зданием. Какой-нибудь Иосемитский парк, который северные американцы предусмотрительно стараются сохранять во всей девственной дикости, не будет уже удовлетворять склонности человека к разнообразному, новому, живописному, романтическому, и он будет требовать от искусства того, чего уже окажется не в состоянии дать ему умытая, причесанная и разряженная цивилизация.

Я могу резюмировать мой прогноз в нескольких словах. Нынешняя истерия продержится недолго. Народы оправятся от нее. Слабые, выродившиеся субъекты погибнут, сильные приспособятся к успехам цивилизации или подчинят их Своим органическим силам. Извращенные формы искусства не имеют будущности. Они исчезнут, когда цивилизованному человечеству удастся преодолеть теперешнее свое состояние истощения. Искусство XX столетия будет во всех отношениях связано с прошлым, но у него явится новая задача: оно будет вносить в разнообразие культурной жизни разнообразие, т. е. добиваться с успехом результата, которого наука достигнет для громадного большинства людей своими единичными силами лишь многими веками позже.

Терапия

Можно ли соответственным лечением ускорить процесс выздоровления современной интеллигенции от постигшей ее нервной болезни?

Я уверен в этом и только потому предпринял настоящий мой труд.

Слишком было бы наивно думать, что можно урезонить психопатов, доказав им, как дважды два четыре, что они душевнобольные. Тот, кому приходилось по роду своих занятий иметь дело с сумасшедшими, хорошо знает, что совершенно бесполезно убеждать их доводами в болезненном характере и вздорности их навязчивых представлений. Вы добьетесь только того, что они будут смотреть на вас, как на своего врага, и жестоко вас возненавидят или же сочтут вас за дурака и поднимут на смех.

Фанатическим последователям психопатически модных течений в искусстве и литературе, которые, не будучи сами психически больны, тем не менее близки к сумасшествию, точно так же было бы бесполезно доказывать, что они увлекаются ерундой. Они этому не поверят, да и не могут поверить, потому что произведения, в которых психопатизм бросается в глаза всякому нормальному человеку, им доставляют удовольствие. Это выражение их собственной умственной исковерканности и развращенности их инстинктов. Подобного рода произведения приводят межуемков в восторг, который они принимают за эстетическое наслаждение, между тем как на самом деле он проявление сладострастия, и их восторг настолько неподделен и непосредствен, что всякая попытка доказать им, что их излюбленные произведения не только не доставляют удовольствия, а, напротив, возбуждают отвращение, вызывает с их стороны только раздражение или сострадание. Можно доказать пьянице, что водка вредна, но его едва ли можно убедить, что она невкусна. Для него она имеет очень приятный вкус. Пусть критик-психиатр попробует сказать человеку умственно расстроенному: «Эта книга — отвратительный бред». Больной совершенно искренно ответит: «Бред? Это возможно. Но что этот бред отвратителен, я этому не поверю. Я об этом лучше могу судить. Она меня глубоко волнует, и все, что вы говорите, не изменит моего впечатления». Люди с более расшатанной нервной системой не останавливаются на этом, а говорят попросту: «Мы ощущаем всеми нервами прелесть этого произведения; вы этого не испытываете; тем хуже для вас. Вместо того чтобы понять, что вы лишенный всякого эстетического чутья вандал и тупоумный буржуа, вы хотите нас уверить, что мы не понимаем собственных наших чувств. Если кто из нас бредит, то это вы».

История культуры слишком ясно доказывает, что иные сумасшествия вызывают пламенное воодушевление и имеют в течение столетия и даже тысячелетия преобладающее влияние на мышление и чувства миллионов людей, потому что они потворствуют данному инстинкту. Доводы разума бессильны перед тем, что человеку доставляет удовольствие.

Безнадежных психопатов следует предоставить их собственной участи. Излечить или спасти их нельзя. Они будут некоторое время безумствовать, затем погибнут. Не для них, очевидно, написана эта книга. Но можно по крайней мере локализовать болезнь, и к этой цели должны быть направлены все усилия, потому что психопатическими течениями увлекаются, кроме лиц, обреченных на это состоянием своего организма, многие жертвы моды и хитрого обмана, и этих-то людей можно направить на истинную дорогу. Если же мы их безучастно предоставим влиянию шутов-графоманов и их слабоумных или злонамеренных сателлитов-критиков, то неминуемым последствием такого уклонения от прямой своей обязанности будет более быстрое и сильное распространение умственной заразы и более медленное исцеление цивилизованного человечества от болезни века.

Людям полубольным или здоровым, попадающим на удочку ловко задуманных лозунгов или по безрассудному обезьянству бросающимся туда, куда спешит толпа, надо было прежде всего доказать, что модные эстетические течения порождены умственной болезнью. Некоторые критики хотели зажать мне рот аргументом, что «если приведенные симптомы служат доказательством вырождения и умственной болезни, то вообще приходится признать всю поэзию и искусство, даже лучшие их произведения, плодом творчества сумасшедших и психопатов, потому что и в них встречаются те же симптомы вырождения». На это я возражу следующее: если бы научная критика, исследующая художественные произведения на основании данных психологии и психиатрии, пришла к выводу, что вся художественная деятельность имеет болезненный характер, то это еще вовсе не служило бы доказательством неправильности моего критического метода. Получился бы только новый вывод в области человеческого знания. Правда, мой метод рассеял бы приятное заблуждение и вызвал бы у многих горькое чувство, но наука не должна смущаться соображением, что добытые ею результаты рассеивают приятные иллюзии и заставляют людей, живущих традициями, отказаться от привычных воззрений. Вера, конечно, пользуется несравненно большим авторитетом, чем искусство; она оказала человечеству на известных ступенях его развития поважнее услуги, утешала и возвышала его, способствовала его нравственному развитию больше, чем даже величайшие художественные гении, и тем не менее наука, не колеблясь, объявила многие верования субъективным заблуждением человека; она, следовательно, еще менее будет колебаться признать искусство болезненным, если факты убедят ее в этом. К тому же болезненное не должно быть непременно безобразным и вредным. Мокрота чахоточного и жемчуг, оба — болезненные выделения, но разве жемчуг безобразнее, а мокрота привлекательнее вследствие того, что оба они однородного происхождения? Колбасный яд — выделение бактерий, этиловый спирт — выделение дрожжевого грибка. Но разве однородным происхождением обуславливаются одинаковое вкусовое ощущение зараженной ядом колбасы и стакана старого рейнвейна? Если будет доказано, что «Вертер» Гёте страдает безрассудным эротизмом и что «Божественная комедия» или «Фауст» — символические произведения, то это еще не будет говорить в пользу «Крейцеровой сонаты» Толстого и «Росмерсхольма» Ибсена. Все это возражение объясняется, в сущности, пониманием простейших биологических явлений. Между болезнью и здоровьем существует различие не качественное, а количественное. Жизненная деятельность клеток и клеточной ткани или органов бывает только одна. Она одинакова у больного и здорового человека; только иногда она повышена, иногда понижена, и, когда уклонение от нормы вредит всему организму, мы называем ее болезнью. А так как речь идет о степени уклонения, то провести резкую границу невозможно. Крайние случаи, разумеется, узнаются легко.

Но кто возьмется с точностью определить, на каком именно пункте начинается уклонение от нормы, т. е. от здоровья? Больной мозг работает по тем же законам, как и здоровый, но он не вполне или преувеличенно повинуетя этим законам. Так, например, в каждом человеке есть склонность ложно истолковывать чувственные впечатления. Но болезнью эта склонность становится только тогда, когда она выступает очень резко. Человеку, едущему по железной дороге, кажется, что ландшафты проходят мимо него, а что сам он сидит неподвижно; страдающий манией преследования воображает, что в него направляют зловоние или электрические токи. То и другое представление обуславливается обманом чувств. Но следует ли отсюда, что оба они служат признаками сумасшествия? Едущий по железной дороге и параноик впадают в одну и ту же ошибку, и тем не менее первый совершенно нормальный человек, а второй — психически больной. Следовательно, можно вполне допустить, что некоторые особенности, каковы сильная возбуждаемость, склонность к символизму, преобладание воображения, характеризуют всех истинных художников, но далеко не все из них — психопаты. Больными их можно признать, только если эти особенности достигают ненормальных размеров. Если бы они постоянно встречались у художников, то можно было бы сделать только тот вывод, что искусство, не будучи в полном смысле болезнью человеческого духа, составляет, однако, легкое, начинающееся уклонение от безусловного здоровья, и против такого вывода я не стану протестовать тем более, что он несколько не говорил бы в пользу настоящих психопатов и их произведений.

Нельзя, однако, довольствоваться выяснением факта, что мистицизм, эгоизм и реалистический пессимизм — формы умственного расстройства. Надо еще сорвать с них привлекательные маски, которыми они прикрываются, и показать их во всей их безобразной наготы.

Сторонники этих направлений признают нормальное искусство чем-то захтым, отжившим, а собственное творчество — «молодым». Неразумная критика попала на эту удочку и всегда язвительно подчеркивает их молодость. Что за неловкость! Как будто можно дискредитировать и опошлить молодость — этот чарующий синоним всего цветущего и свежего, этот отзвук утренней зари и весны! Дело-то в том, что психопаты не только не молоды, а зловеще стары. Старчески звучит их желчная клевета на мир и жизнь, их беззубое шамканье, их вялая мысль и бессвязная речь; старость напоминают их бессильные похотливость и алчность к недоступным уже наслаждениям. Быть молодым — значит надеяться, значит любить просто и естественно, наслаждаться своими собственными силами и здоровьем и силами и здоровьем природы и всего живущего на земле, а всего этого вы у развинченных психопатов не найдете и следа.

Они постоянно толкуют о свободе, когда возвеличивают свое тупоумное «я», и называют это прогрессом, когда восхваляют преступление, отрицают нравственность, преклоняются перед инстинктом, глумятся над наукой и занимаются исключительно эстетическим воровством. Но этот лозунг свободы и прогресса в их устах — дерзкое кощунство. Можно ли говорить о свободе при безусловном властвовании инстинктов? Вспомним графа Мюфа («Нана»). По временам он должен был изображать собаку. Она бросала ему свой раздушенный носовой платок в угол, и он приносил его в зубах на четвереньках. «Подай, Цезарь! Постой ты у меня, лентяй! Хорошо, Цезарь, хорошо! Служи». И он любил, когда она его унижала; ему доставляло удовольствие превращаться в животное, ему хотелось пасть еще ниже, он кричал: «Бей же меня!» Вот какова свобода человека «эмансипированного», как ее понимают психопаты. Он должен превратиться в собаку, если извращенный инстинкт повелевает ему сделаться собакой. Если же «свободный» человек называется Равашолем и инстинкт повелевает ему взорвать динамитом дом, то мирному гражданину, покоящемуся

в нем безмятежным сном, предоставляется свобода взлететь на воздух и затем упасть на землю в виде кровавого дождя из клочьев мяса и осколков костей. Прогресс возможен только при интенсивности познания, а оно вырабатывается сознанием и суждением, а не инстинктом. Развитие прогресса совпадает с расширением области сознательного и сокращением области бессознательного, укреплением воли и ослаблением принудительных импульсов, увеличением личной ответственности и подавлением ничем не стесняющегося эгоизма. Кто превращает инстинкт во властелина человека, тот добивается не свободы, а самого позорного рабства, подчинения рассудка индивида его сумасброднейшим и саморазрушительнейшим страстям, пылкого человека — безрассудным прихотям проститутки, порабощения народа несколькими более сильными и деспотическими личностями. А тот, кто ставит наслаждение выше благопристойности, принудительные импульсы — выше самообуздания, тот хочет не прогресса, а возврата к допотопному озверению.

Регресс, одичание — вот настоящий идеал, к которому стремится кучка, осмеливающаяся говорить о свободе и прогрессе. Она хочет быть представительницей будущего. Такова одна из главных претензий, одно из средств, при помощи которых она ловит в свои сети простаков. Но мы уже видели, что она представляет собой не будущее, а заглухшее, мифическое прошлое. Психопаты шамкают, а не говорят. Они испускают односложные звуки вместо того, чтобы пользоваться правильно построенной речью. Их картины напоминают рисунки пачкающих столы и стены детей. Их музыка похожа на музыку желтолицых Восточной Азии. Они смешивают все роды искусства и низводят его до первобытных форм. Во всем у них сквозит атавизм, а нам ведь известно, что атавизм — один из самых верных признаков вырождения. Ломброзо убедительно доказал, что и многие характеристические особенности описанного им типа прирожденных преступников составляют также только атавизм. Легкомысленные критики воображают, что они придумали очень ловкое опровержение, возражая Ломброзо с самодовольной улыбкой: «Склонность к преступлению, как вы утверждаете, служит в одно и то же время признаком вырождения и атавизма. Но эти два понятия в данном случае исключают друг друга. Вырождение — состояние болезненное; лучшим доказательством тому служит, что выродившийся тип не размножается, а вымирает. Атавизм же есть возврат к ранним состояниям, которые не могли быть болезненными, потому что люди, жившие в те времена, развивались и прогрессировали. Возврат к прежнему хотя отдаленному, но здоровому состоянию ни в каком случае не может быть болезнью». Вся эта тирада внушена упорным предрассудком, что болезнь — состояние, по существу различное от здоровья. Она служит хорошим примером путаницы, которую слово иногда вызывает в слабом или невежественном уме. В действительности нет состояния или деятельности организма, которую можно было бы назвать «здоровьем» или «болезнью». Эти термины верны, если иметь в виду все условия и задачи организма. Одно и то же состояние может быть и здоровьем, и болезнью, смотря по времени, когда оно проявляется. Заячья губа — правильное, нормальное явление у человеческого плода на шестой неделе его развития. У новорожденного ребенка — это уродство. На первом году жизни ребенок не может ходить. Почему? Оттого ли, что его ноги слишком слабы? Вовсе нет. Известные наблюдения доктора Робинсона над 60 новорожденными детьми выяснили, что дети в состоянии свободно висеть, держась руками за палку, в течение 30 секунд, что уже предполагает у них такую мускульную силу, которая сравнительно не уступает силе взрослого человека. Не вследствие слабости ребенок не может ходить, а потому что его нервная система не научилась согласовывать деятельность различных групп мускулов таким образом, чтобы вызвать правильное движение; дети еще не умеют «координировать». Неспособность

к координации называется в медицине атаксией. Следовательно, у ребенка атаксия — естественное и нормальное состояние. Но та же атаксия у взрослого — тяжелая болезнь и служит главным симптомом воспаления спинного мозга. Сходство между болезненной атаксией и нормальной атаксией так велико, что доктор Френкель мог, основываясь на нем, придумать особый способ лечения этого рода больных, состоящий в том, что их, как детей, учат стоять и ходить. Итак, мы видим, что одно и то же состояние может быть и болезненным, и простым возвращением к состоянию, первоначально вполне нормальному, и со стороны критиков было крайне легкомысленно укорять Ломброзо за то, что он усматривает в склонности к преступлению вырождение и в то же время атавизм. Болезненный характер вырождения заключается именно в том, что выродившийся организм не имеет силы подняться до уровня, достигнутого видом, и раньше или позже останавливается в своем развитии. Регресс выродившегося субъекта может достигнуть поразительных размеров. Как в физическом отношении он опускается до ступени, занимаемой рыбами, суставчатыми животными и даже существами, еще не дифференцировавшимися в половом отношении, когда у него появляются расщепы на верхней челюсти, как у жуков с их шестираздельным ртом, шейные фистулы, как у самых первичных пород рыб с их жаберными дугами, излишние пальцы на руке (полидактилия), как у рыб с многолучистыми плавательными перьями, даже волосатость, как у червей, гермафродитизм, как у бесполов ризоподов, так в психическом отношении он в лучшем случае, будучи «выродившимся субъектом высшего порядка», возрождает в своем лице тип первобытного человека каменного периода, а в худшем, будучи идиотом, — тип зверя дочеловеческих времен.

Вот на что следует постоянно и неослабно обращать внимание людей неопытных или незнающих. Все прекрасные эпитеты, которые придают себе психопаты, их подражатели и критики, — ложь и обман. Эти господа представляют собой не будущее, а далекое прошлое. Они олицетворяют собой не прогресс, а ужаснейшую реакцию. Они сулят нам не свободу, а рабство. Они не юность и утренняя заря, а истощенное старчество, непроглядная зимняя ночь, могила и разложение.

Все нормальные и нравственные люди несут священную обязанность — содействовать охранению и спасению людей, еще не зараженных психопатизмом. Если каждый будет исполнять свой долг, тогда только умственная эпидемия может быть локализована. Нельзя ограничиваться простым пожиманием плеч и презрительной усмешкой. В то время как люди индифферентные утешаются тем, что ни «один здравомыслящий человек не отнесется серьезно к этой чепухе», безумие и преступность делают свое дело и заражают целое поколение.

Мистики, в особенности эгоисты и порнографы-реалисты, принадлежат к худшему разряду врагов общества. Оно должно, безусловно, оградить себя от них. Тот, кто вместе со мной придерживается мнения, что общество — естественная органическая форма человеческого сожития, которая одна обеспечивает существование, процветание и дальнейшее развитие людей, для кого цивилизация — благо, имеющее цену и заслуживающее охранения, должен неумолимой рукой искоренять этих антиобщественных гадов. Кто же вместе с Ницше мечтает о «свободно рыскающем хищном звере», тому мы крикнем: «Вон из цивилизации! Рыскай себе подальше от нас. Будь хищным зверем в пустыне. Удовлетворяй сам себя. Расчищай себе дороги, строй себе хижины, одевайся и кормись сам, как можешь. Наши дороги и дома — не для тебя, наши ткацкие станки работают не для тебя, наши поля возделываются не для тебя. Весь наш труд исполняется руками людей, уважающих и ценящих друг друга, помогающих друг другу и обуздывающих свой эгоизм ради общего блага. Для жадного хищного зверя у нас нет места, и если ты осмелишься прийти к нам, мы дубинами избьем тебя до смерти».

Еще решительнее мы должны сплотиться против отродья, превратившего порнографию в ремесло. Они не имеют даже права на то сострадание, которое нам внушают психопаты, как больные существа. Они добровольно выбрали себе свое унижительное ремесло и исполняют его из корыстолюбия, тщеславия и нерасположения к труду. Систематическое раздражение похоти наносит тяжелый вред физическому и психическому здоровью отдельного человека. Общество, состоящее из чрезмерно раздраженных в половом отношении индивидов, не знающих ни самообладания, ни благопристойности, идет навстречу верной гибели, ибо оно слишком тупо и вяло, чтобы выполнять более достойные задачи. Порнограф зачумляет источники, из которых будут черпать жизнь будущие поколения. Самая трудная задача цивилизации состоит в том, чтобы обуздать похотливость. Порнограф хочет лишить нас плода величайших усилий человечества. Мы не имеем права щадить его.

Полиция нам помочь не может. Прокурор и судья не являются подходящими защитниками общества против преступлений, совершаемых карандашом и пером. Они примешивают к своей процедуре слишком большое пристрастие в защите таких интересов, которые не всегда и не неизбежно совпадают с интересами образованных и нравственных людей. Полиция так часто заступалась за интересы привилегированного класса и за глупейшие предрассудки и самое недостойное низкопоклонство, что человека не всегда позорит, когда она налагает на него свою карающую руку. Между тем вопрос заключается именно в том, чтобы заклеить порнографа бесчестьем, а приговором судьи эта цель не всегда достигается.

Осуждение произведений пера, авторы которых желают обогатиться потворствованием разврату, должно исходить от людей, внушающих к себе полное доверие своим беспристрастием, непредубежденностью и независимостью. Слово таких людей не может не производить глубокого впечатления на общество. В Германии существует уже «Союз для противодействия безнравственности». К сожалению, эта ассоциация руководствуется в своей деятельности не исключительно заботой о чистоте нравов толпы, и в особенности молодежи; она подчиняет свою деятельность и соображениям, которые в глазах большинства являются предрассудками; она преследует некоторые убеждения еще более, чем разврат. Свободное слово в религиозных вопросах внушает ей более сильное отвращение, чем сальность. Вот почему ее деятельность не особенно плодотворна. Но тем не менее эта ассоциация могла бы служить образцом. Будем следовать ее примеру, но без ханжества. Это была бы великая и благодарная задача, например, для нового «общества нравственного оздоровления». Такому обществу следовало бы принять на себя роль добровольного охранителя народной нравственности. Порнографы, понятно, попытаются его осмеять; но их насмешки обратятся против них же самих. Союз, членами которого состояли бы руководители и учителя народа, профессора, писатели, депутаты, судьи, высшие должностные лица, пользовался бы достаточным влиянием, чтобы подвергать всякого порнографа остракизму. Такой союз мог бы оценивать всякое художественное и литературное произведение с точки зрения его целомудрия. Его личный состав служил бы гарантией, что оценка эта не будет мелочной, слишком щепетильной и лицемерной. Члены его по своему образованию и эстетическому вкусу были бы способны разграничивать свободную мысль нравственно здорового художника и низкий расчет литературного спекулянта. Если такой союз, к которому примкнули бы лучшие люди страны ввиду плодотворности его задачи, после серьезного исследования и в полном сознании своей ответственности, заявил бы о данном человеке: «Он — преступник» или о данном произведении: «Оно составляет позор для нашей страны», — то и этот человек, и это произведение были бы уничтожены. Ни один приличный книгопродавец

Вырождение

не держал бы такой книги, ни одно приличное периодическое издание не пророкило бы о нем ни слова и не стало бы печатать произведений его автора, ни одна приличная семья не пускала бы в свой дом ошельмованного, и спасительный страх пред такой участью отучил бы «реалиста» хвастаться постигшим его приговором за проступок против нравственности, как своего рода отличием.

Психиатры также еще не поняли своей обязанности. Пора им выступить. Бианки верно замечает: «Мнение, что психиатрия должна быть закрыта для непосвященных, как своего рода святыня, является предрассудком». Предпринимаемые психиатрами опыты не исчерпывают их задачи. Она не исчерпывается и лекциями, которые они при случае читают юристам, или наблюдениями, о которых они сообщают в специальных органах. Они должны еще обращаться со своим словом к большинству образованных людей, не занимающихся ни медициной, ни юриспруденцией. Пусть они в общих журналах и путем общедоступных лекций знакомят публику с главными выводами психиатрии. Пусть они указывают ей на помешательство писателей и художников-психопатов и выясняют ей, что их модные произведения не что иное, как бред, выраженный пером или кистью. Им, правда, придется повторить только то, что мною здесь сказано; но этой задачей не следует брезговать. Когда изложенные мною выводы будут сообщаться публике профессорами и видными специалистами, она скорее примет их во внимание. Во всех других отраслях медицины уже поняли, что гигиена важнее терапии и что народное здоровье лучше обеспечивается предупреждением болезней, чем их лечением. Только психиатр мало заботится в Германии о гигиене духа. Пора ему и в этом отношении исполнить свое призвание. Такие деятели, как Модели, Шарко, Маньян, Ломброзо, Тоннини, заинтересовали публику своих стран темными явлениями умственной жизни и распространили знания, благодаря которым в этих странах люди, явно страдающие манией преследования, не могут уже приобрести влияния на сотни тысяч граждан, имеющих право голоса, хотя, правда, и они не могли помешать широкому распространению художественных произведений психопатов. Но в Германии ни один видный психиатр не последовал еще их примеру.

Наиболее действенное лечение болезни века заключается, на мой взгляд, в следующем: надо указывать на руководящих психопатов и истеричных, как на больных, срывать личину с подражателей и клеймить их, как врагов общества, предупреждать публику против лживых начинаний этих паразитов.

Автор этих строк, поставивший себе жизненной задачей бороться против старых предрассудков, распространять просвещение, защищать свободу индивида против насилия и традиционной рутины, должен с особенной энергией встать против присвоения себе самых дорогих ему лозунгов жалкими проходимцами, улавливающими ими наивных людей. «Свобода», «прогресс», «истина» этих господ — не то, что мы разумеем под этими словами. Мы не имеем с этими господами ничего общего. Они хотят потопить сознание в бессознательном, мы хотим укрепить и обогатить сознание. Они дорожат разбродом мысли, мы дорожим вниманием, наблюдением и познанием. Вот чем отличаются истинно передовые люди от шарлатанов, называющих себя передовыми людьми: кто проповедует отсутствие дисциплины, тот враг прогресса; кто поклоняется своему «я», тот враг общества. Главное основание всякой общественной жизни — любовь к ближнему и готовность нести жертвы, а прогресс является результатом обуздания зверя в человеке, самообуздания и более тонкого сознания своих обязанностей, своей ответственности. Эмансипация, которой мы добиваемся, — эмансипация не страстей, а суждения или, выражаясь громогласным словом Писания: «Не думайте, что я пришел нарушить закон или пророков: не нарушить пришел я, но исполнить».

Современные французы

I

Бальзак

О Бальзаке все уже сказано. Да еще какими голосами! Его лучшими биографами являются m-те Сюрвиль, его родная сестра, и Эдмонд Бирэ, этот гений всех биографических исследований, который умеет так мастерски вывести наружу малейшую невинную подделку и разобраться во всем, что говорят; затем де Мирекур, охотно верящий всякой болтовне современников, и известный барон де Лованжюль, который один так обстоятельно изучил своих героев, как сорок поколений правоверных арабов не изучили пророка ислама. Суждения о нем высказаны Сент-Бёвом, Тэном, Эмилем Золя и Полем Флатом. Он весь открывается перед нами в своей «переписке», а кто хочет видеть его в обыденной жизни, тому стоит только обратиться к таким авторитетам, как Теофиль Готье и Леон Гоцлан. Денуартерр, Вердэ и Лемер воздвигли ему памятники еще раньше Родена, Фальера и Маркэ де Васело. Если вы хотите знать о его сердечных делах, то Ферри открывает перед нами двери его, конечно, платонического гарема и выводит некоторых из его одалисок. Хотите ли вы проследить за ним день за днем во время его путешествия? Понтавис де Гёссей дает нам подробные сведения о его пребывании в Бретани, а Фрей Фурнье — о его пребывании в Лиможе. Желаете знать не особенно честное мнение о его литературной деятельности, не прочитав ни одного из его трехсот томов? Марсель Барьер с рыцарской любезностью спешит исполнить ваше желание, передав в одной, и притом небольшой, книге коротко, но ясно содержание всех его романов. Изучали также отношения Бальзака к медицине (д-р Кабанис) и даже составили адрес-календарь различных героев бальзаковских романов с подробными указаниями на их происхождение, личные и семейные дела (Анатоль Цербер и Кристоф: «*Repertoire de la Comedie humaine*»). Но я говорю только о самых известных и популярных книгах, посвященных Бальзаку, и оставляю в стороне тысячу и одну журнальную статью, трактующую о его литературной деятельности. Что можно прибавить к такому обширному и всесторонне разработанному труду? Можно ли надеяться найти на этой ярко освещенной фигуре хотя крошечное темное пятнышко, просмотренное зоркими глазами стольких знаменитых критиков? Каждое слово, прибавленное ко всему, что сказано уже о Бальзаке, кажется мне плеоназмом. Если какой-нибудь позднейший критик и пожелает высказать впечатление, какое произвел на него Бальзак, то самоуважение его заставит его по крайней мере быть лаконичным. Краткость есть самое лучшее средство избавиться от излишнего повторения.

В известном водевиле ревнивый любовник находит в стенном шкафу своей подруги спрятанного там соперника. На его грозный вопрос неверная подруга спокойно отвечает: «В шкафу никого нет». — «Но я ведь вижу его», — бешено кричит обманутый. — «Ты ошибаешься, — следует ответ, — и если б ты меня действительно любил, то поверил бы моим словам больше, чем своим глазам».

Так поступает большинство людей. Они верят чужому мнению больше, чем своим собственным глазам.

Вот еще пример. Всем хорошо известна «Ronde de nuit» Рембрандта. Восемь поколений любовались этим произведением искусства. Сотни критиков разбирали его вдоль и поперек. Миллионы знатоков искусства стекались к нему из всех образованных стран и, стоя перед картиной, делали вид, что восторгаются ею. И все видели на ней действительно картину ночи, о чем говорила обычная надпись. Только в последнее время нашлось несколько сомневающихся, которые, подобно водевильному любовнику, поверили больше своим глазам, чем торжественным заверениям двух столетий. И эти смельчаки с первого взгляда заявили, что «Ronde de nuit» есть не что иное, как самый жаркий полдень, что все предметы: дети, оружие, залиты ярким дневным светом и что нужно быть совершенно слепым или носить дымчатые очки, чтобы не ослепнуть от солнечного сияния, исходящего от картины.

Такой же пример представляет собой и Бальзак. В нем с непонятным упорством хотят видеть реалиста, другого после Стендаля отца натурализма. Об этом твердят все критики вот уже пятьдесят лет, да и сам Бальзак воображал, что он наблюдатель, муж науки и естествоиспытатель. «Я доктор социальной науки»,— говорил он себе. Он хвалился тем, что считал себя учеником Кювье и Жофруа Сент-Илера, подобно тому как Золя ссылается на Клода Бернара и Чезаре Ломброзо. Тэн, которого все знают как человека легковверного и «пси-тоциста», повторяет это как неоспоримую истину. «Он работает не как художник, а как ученый: вместо того чтобы рисовать, он разлагает на части, анализирует... Он следует своему призванию, как физиолог»...

Но неужели возможно, чтобы люди в течение половины столетия могли верить такому мнению, а не собственным глазам! Бальзак-физиолог! Бальзак-реалист! Бальзак — отец натурализма! Что Бальзак считал себя таковым, еще неважно. Он считал себя почти всем: за продолжателя Наполеона, за наследника мага, волшебника и кабалиста, за ученого, за финансиста, поэтому почему же ему не считать себя и наблюдателем, научным исследователем и точным изобразителем действительности? Что другие могли так долго разделять это мнение, служит ясным доказательством того, какую огромную силу имеет уже раз утвердившееся мнение.

В сущности же Бальзак был не менее реалист и натуралист, чем Шекспир, Мильтон или Байрон. Достоинство его произведений заключается не в наблюдательности, но во внутреннем вдохновении, интуиции. Ведь мы знаем, как он жил. Где и когда он наблюдал что-нибудь? Он был полон самим собой, в нем самом заключался для него весь мир, и мира других людей он не замечал. Когда он бывал в обществе друзей или людей незнакомых, то говорил обыкновенно один, слушал только самого себя, другим не давал и слова вымолвить или же, если это были люди высшего круга, прервать которых он не осмеливался, предавался своим собственным мыслям, и все, что ни говорилось и ни обсуждалось вслух, не доходило до его души. Когда он садился за работу, то запирался у себя в кабинете и в течение многих недель не видал ни одного человеческого лица, даже прислуги, приносившей ему пищу. А когда он не работал? Всем известно, что он был неутомимым тружеником. Стоит только высчитать время, употребляемое им на простое переписывание десяти томов, которые вулкан его ума выбрасывал ежегодно (причем известно, что он имел обыкновение каждую из своих книг переписывать по три, четыре и даже по пять раз), всем станет ясно, сколько часов или минут оставалось у него на наблюдение. Действительность для него не существовала. Единственной действительностью были для него герои его романов, их страсти, дела, судьба. Если они и производили впечатление

живых людей, то только благодаря обману, в который вводит нас сила творческого гения Бальзака. Слишком трудно избавиться от его чар. Он говорит, подобно Мефистофелю в «Фаусте», чтобы мы смотрели на наши носы, как на кисти винограда, и мы действительно считаем их за виноградные кисти и стараемся как можно скорее срезать их быстрым взмахом ножа. Но в самом ли деле наши носы похожи на виноградные кисти? Вы этому не верите? Мы видим вместо носов виноградные кисти, потому что так сумел внушить нам волшебник. Но постараемся стряхнуть с себя гипноз, наведенный на нас магом-рассказчиком, разберем, естественны ли и возможны ли отдельные лица, и мы увидим такую кучу нелепостей, что от смущения закроем глаза и спросим себя: «Неужели правда, что мы верили таким вздорным сказкам?»

Я не говорю здесь о романах, которые издавна известны всем своим сказочным содержанием и где все неземное, мир духов, играет главную роль. «Peau de Chagrin», «Seraphitus Seraphita» и т. п., вероятно, и самый закоренелый болтун не примет за произведения натуралиста. Я подразумеваю только те рассказы, которые своей исходной точкой берут действительность. Еще Сент-Бёв сказал, что положительно невозможно хотя что-нибудь понять о делах барона Нусингена. Попробуйте составить себе понятие о финансовых операциях, о которых так витиевато говорит Бальзак в своем «Maison Nucingen»! Кто добьется смысла, тот может смело гордиться своим остроумием и догадливостью.

Бальзак искал всегда образчики для своего творчества на дне своей души, но никогда — из окружающей его действительности. Он проходил жизнь, как лунатик, как бессознательный ребенок. Об этом свидетельствуют его смешные грезы о богатстве, которыми так безбожно злоупотребляли хитрые и бессовестные денежные люди. В своем воображении он строил целые горы из цифр, не имея понятия о самых элементарных правилах счета. Он думал, что делами можно легко нажать миллионы, а сам терял каждый заработанный им пфенниг в глупейших спекуляциях, над которыми посмеялся бы самый простой поденщик. Если бы вместо почитателей он имел хоть одного действительного друга, который вразумил бы это тридцатилетнее дитя, тогда бедный великий человек мог бы спокойно жить и творить и не бояться, что вот придет судебная власть и прервет нить его творческих мечтаний. Люди, преследовавшие его исполнительными листами, грабили в течение тридцати лет совершенно неотвеченное лицо.

В Бальзаке я вижу неоспоримое доказательство того, как мало имеет значения наблюдательность для творчества. Что может дать нам наблюдение? Слова и жесты, т. е. фотографию и фонографию. Но это именно меньше всего интересует нас; они имеют смысл только тогда, когда мы знаем, почему сделаны были жесты и сказаны были слова, каким страстям они служили, какое состояние души они обнаруживали. Но последнее не всегда может найти себе выражение в словах и жестах. Тут важно разъяснение, какое дает автор, потому что он видит людские поступки в самом тайнике души, там, где они рождаются, а не там, где они происходят на глазах всех людей. А это место останется навсегда недоступным как для фотографии, так и для фонографии. Теперь посмотрим, что значит слово? Часто не говорят того, что думают. Что такое различные явления? Маска, притворство, комедия. Что доказывает какое-нибудь действие, поступок? Как часто случай, принуждение, подражание управляют нашей рукой и заставляют нас делать такие поступки, которые удивляют, пугают нас и даже огорчают! Поэтому важно только одно: намерение, внутреннее побуждение, а это объяснить может нам только автор, и то если он поглубже заглянет в свою собственную душу. Почему знаем мы так мало или, лучше сказать, ничего достоверного о психологии животных? Потому что мы не можем ни думать, ни чувствовать,

как животные, а простого наблюдения над ними, без разъяснения, без знания побудительных причин и соединенных с ними представлений, положительно недостаточно. Если мы лучше понимаем душевные проявления людей, то только потому, что мы можем по действиям и словам судить о их психических причинах, и нам легко выводить те или другие заключения, потому что мы по существу все одинаковы между собой, и притом одинаковы в самом широком философском смысле. Без этого тождества понимание ближнего было бы немыслимо. Благодаря все тому же тождеству мы находим ключ к пониманию ближнего в нас самих, т. е. заглядывая в глубину нашей собственной души, а не смотря кругом разиня рот. Что там говорить о наблюдениях, об естественном методе, натурализме! Наблюдение дает нам разве только антропологию Бертильона, но оно никогда не даст нам поэтического произведения.

Бальзак воображал, что он написал правдивую историю известного общества, историю июльской монархии. Он всех убедил в этом, и все поверили ему и повторяют за ним вот уже шестьдесят лет. Но Бальзак страшно несправедлив к себе. Он умалывает свое достоинство, и странно, до сих пор не нашлось никого, кто бы защитил Бальзака от его собственной несправедливости. Он изобразил не отдельное общество, а человечество, и притом человечество, не связанное ни местом, ни временем, общество, конечно, особенное, исключительное, с большими нервами, законченным прототипом которого был сам Бальзак.

Я решительно отказываюсь верить, чтобы люди из «*Comédie humaine*» населяли между 1830 и 1848 гг. бульвар де Ган. Очень возможно, что такие люди и тогда встречались, потому что в отдельности они встречаются везде и всегда, но в то время они встречались несравненно реже, чем теперь.

Бальзак предугадывал и предвидел все вперед. Он представлял из себя новый тип, который развился только в последующих поколениях и до невероятности размножился. У него можно найти начало различных направлений, которые только теперь считаются новейшими направлениями, последним словом современной литературы. Он был первым буддистом в Европе, еще раньше Шопенгауэра, Синетта, раньше теософов и Леона Росни. «*Peau de Chagrin*» есть от начала до конца высшая песнь отречения от воли, от всякого желания, презрения Майи — единственная до нашего времени действительная поэма Нирваны во всей европейской литературе. Он стал проповедовать толстовщину еще раньше Толстого. «*Médecin de campagne*» есть прототип всех романов, проповедующих Евангелие униженных и самоотверженную жизнь среди бедных, невежд и страждущих, как единственную цель существования, удовлетворяющую чуткого ко всему и честного человека. Бальзак был католик новейшей формации к сердечному удовольствию г. Мельхиора де Вогюэ и Брюнетьера. «*Ursule Mirouet*», «*Curé du village*» превосходят все своей евангельской кротостью, неопределенным мистицизмом и неправославным благочестием. Но нужно ли знатоку бальзаковских произведений указывать еще, какое место занимают у него оккультизм, магия и спиритизм? Сар Пеладан, наверное, не откажется признать его своим предком, а Папюс приветствовать его как учителя. Да и «*Littérature rosse*» соотнобразяется с ним и, если его самого, или, по крайней мере, его «*Contes drolatiques*», «*Fille aux yeux d'or*» и др. подвергнуть ответственности за Арманда Сильвестра, Катюля Мендеса и современную скатологию, порнографию и извращенное направление, то трудно будет защитить его от нападков.

Пусть повесят портрет его на воротах «соборов» Гюисманса, «*Chat noir*», театра Антуана, домов Куэдон и Бодиньер. Все эти учреждения воздвиглись более или менее по его инициативе, и во всех них он мог бы быть хозяином и принимать посетителей. Единственно, где портрет его был бы не у места, это заглавные листы «Истории июльской монархии» Тюрю-Данжена и романы Золя.

II Мишле

Мишле тоже пророк. Он был предвестником национально-шовинистического направления, которое потом легло в основание историографии всех стран. Но не был ли он также и романистом?

Да, он был романистом, и я не думаю, чтобы этой классификацией мы умалили достоинство его произведений.

Мишле приобрел себе всемирную славу.

Каждый образованный человек слышал о нем, но сравнительно мало образованных людей, исключая Францию, читали его. Насколько мне известно, его главное произведение не переведено ни на один иностранный язык. Препятствием к широкому распространению его сочинений служит, кроме оригинальности, конечно, и объем их. В литературе всего света найдется мало таких многотомных сочинений, которые были бы переведены на другие языки. Но объем все-таки не есть еще единственное препятствие. История Мишле — это исключительно французское произведение в самом тесном смысле этого слова, так что оно едва ли доступно полному пониманию иностранца, хотя ход европейского развития требует, чтобы всякий образованный человек смотрел на то, что происходит во Франции, почти так же серьезно, как на дела его родины, и обстоятельно знакомился с ними. За границей известны только мелкие произведения Мишле: «Любовь», «Птица», «Море», «Горы», «Насекомое», «Женщина», «Колдунья», «Иезуиты» и т. п., которыми он наполнял часы отдыха между такими колоссальными трудами, как его «История». Но этим длинным перечнем далеко еще не исчерпывается все им написанное. Быть может, скажут, что такого количества книг, даже и без его многочисленных томов «Истории Франции» и «Истории Французской революции», вполне достаточно, чтобы выяснить себе нравственный облик Мишле, но это было бы ошибкой. Даже самый ревностный почитатель, внимательно перечитавший все поименованные восемь книг, все-таки не узнает о нем самого существенного, потому что все это только плоды досуга и нисколько не объясняет, какое место уделаила ему Франция в своей умственной жизни.

На родине его любят и ценят как историка, и только. За границей же, особенно в Германии, с именем историка привыкли соединять представление о строгом ученом, который в архивной пыли отыскивает забытую истину, спускается на самое дно с трудом открытых источников, чтобы добыть достоверные факты, с серьезностью судьи выслушивает современных свидетелей с целью составить себе из их зачастую разноречивых показаний одно понятие, и притом такое положительное, какое допускает только людская слабость. В Германии даже существует мнение, что историк есть пророк, оглядывающийся на прошлое. Но историки, мнящие себя руководителями науки, втайне покачивают на это головами. Они требуют от труда историка как можно меньше пророчества, рекомендуют почаще заглядывать в прошлое и настоящее, дают предпочтение исследованию перед изложением; подстрочное примечание для них важнее, чем текст; они не любят положений, недостаточно обоснованных; а чутье и догадку считают плохими помощниками в работе, так как к ним надо относиться постоянно с крайним недоверием. На искусство излагать они смотрят как на необходимое зло, а не как на достоинство. Оно нужно им как парадное платье, в котором история должна явиться с неизбежным, но скучным визитом к людям несведущим; обыкновенный же наряд ее состоит, по их мнению, из талара, служебного мундира науки.

Но ничто так не противоречит этому представлению, как история, провозвестником и служителем которой является Мишле. Его история презирает кропотливую и сухую ученость и верит в сверхъестественную силу духовного ока, которым одарены пророки. Им нет надобности робко цепляться за перила, они, не связанные никакими путами, прыгают и летают через всякие пропасти и крутизны. Они не любят труда судебного следователя, им больше нравится свободный рассказ. Высказывая какое-нибудь мнение, они не останавливаются долго на доказательствах; и это они делают с такой самоуверенностью, что убеждают простодушного читателя гораздо скорее, чем критический исследователь, который невольно передает читателю свое собственное сомнение.

Но разве это история? Не роман ли это? Такой вопрос задает себе всякий рассудительный человек, а во Франции он возбуждался даже очень часто. Со времени войны явилось новое поколение, желающее возможно большему научиться у победителя, в надежде выпытать у него тайну его успеха на поле битвы. Эта юная школа исследователей сидела у ног немецкой науки и познакомилась с ее точными методами. Перед ней Мишле не мог оправдаться. Она отзывалась о нем неуважительно и клеймит его прозвищем красная.

На толпу — я говорю здесь не о черни, а о людях образованных, но не специалистах — презрение коллег Мишле не произвело до сих пор никакого действия. Они продолжают читать и восторгаться им. Они требуют не истины, а красоты. Они ищут у историка не назидания, а наслаждения. А у Мишле они находят все это в изобилии.

Мишле — писатель и больше ничего. Необыкновенная способность чувствовать делает из него тонкого наблюдателя природы и жизни, страстный темперамент помогает образованию усиленного резонанса его впечатлений, а неутомимое воображение присоединяет к его наблюдениям самые неожиданные, забавные и смелые толкования. Это есть существенное качество писателя. Даст ли он их читателю в связной или свободной речи, конечно, не важно. В своих мелких произведениях Мишле попеременно то лирик, подобно Виктору Гюго и Шелли, то дидактик, как Рюкерт. В своих исторических произведениях он поэт, певец бесчисленных героических поэм, между которыми пестреют короткие, такие же звучные баллады.

Желание подвести под одну мерку понимание истории певца и основное учение философа или социолога было бы большой педантичностью, которая невольно вызвала бы улыбку. У Мишле не имелось никаких систематических воззрений. По всей вероятности, он никогда и не спрашивал о силе, которая движет историей, и целях, которые она преследует; а если подобные вопросы и вставали в его уме, то он оставлял их без ответа. Он и не думает проникнуть в глубину загадочного закона, скрывающегося за историческим развитием, его интересует только художественное изображение самих событий. Он перелистывает историю, как великолепную книгу с картинками, где на каждой странице ожидает его ярко раскрашенная миниатюра, и он с неподдельным восторгом останавливается то на одном, то на другом эскизе картины. Иногда кажется, будто он склоняется больше на сторону модных демократических воззрений, настоящим героем которых является народ, а люди, стоящие на переднем плане, представители власти и титула, имеют только чисто декоративное значение. Обыкновенно же он следует индивидуалистической передаче фактов великих писателей и мыслителей своего народа. По мнению Паскаля, «лицо мира приобрело бы другое выражение, если бы нос Клеопатры имел менее красивую форму». По словам Боссюэ, «песчинка в пузыре Кромвеля дала судьбе человечества другое направление». В стране, управление которой сосредоточено в руках неограниченной королевской власти, во Франции, где судьба государства

и народа зависела — по крайней мере наружно — от личной воли какого-нибудь Людовика XI, Генриха IV или Людовика XIV, такая высокая оценка участия в истории подобных лиц должна казаться правдивой. Так и Мишле именно самым важным пунктам своего изложения придает индивидуальность, которую делает центром всего движения. И так как он поэт, одаренный живым воображением, с которым соединяются обыкновенно невероятные причуды, то он дает, между прочим, место самым странным предположениям для того, чтобы только объяснить поступки своих центральных действующих лиц. Впрочем, это вполне основательно. Потому что если человек действительно создает историю, то понятно, что ощущения его бедного тела определяют его деяния. На этом основании Мишле удалось произвести хирургический разрез царствования Людовика XIV по главным его пунктам, и такое деление признано во Франции гениальным, между тем как Ломброзо усматривает в нем признаки умственного расстройства Мишле.

Но все это не так существенно. Важно то, что великие подвиги Франции воспеты в эпической поэме, а с чьим именем они связаны, с именем ли черной толпы, или прославленного короля, или простой дочери народа, подобно Иоанне Лотарингской, или могущественного министра, подобно герцогу кардиналу Ришелье, не все ли это равно? В отношениях Мишле к французскому народу замечается, как и во многих явлениях современной цивилизации, старинный атавизм. У воинственных варваров был обычай, чтобы на пирях начальников и знатных людей певцы садились на приготовленное для них место и пели под аккомпанемент арфы песни, в которых прославлялись дела предков. Чем для древних дорийцев был аэд, для кельтов бард, для викингов скальд, тем был для современных французов их Мишле. Если смотреть на Мишле с этой точки зрения, то увидим в настоящем свете его положение, его влияние и его труд. Тогда мы не станем требовать от него сухой критики, она только умалила бы славу великих предков в балладе. Все восхищаются высоким слогом его речи, но рассудительному читателю он скоро покажется скучным, потому что эта высокопарность в передаче исторических фактов напомнит ему славные сказания древних. Его проза есть в сущности поэзия волнообразного ритма, которая требует не чтения, а пения в мелодическом тоне под аккомпанемент музыкального инструмента. Очень понятно, почему французский читатель так восторгается историей Мишле. Таким же образом рассказывает Приск в знаменитом докладе о своем посольстве ко двору Атиллы в 446 г., о том впечатлении, какое произвели на него «двое варваров, которые во время царского стола вышли на середину залы, где сидел повелитель, и стали воспевать подвиги царя. Гости с изумлением смотрели на певцов; у одних эти песни вызвали чувство умиления, у других воспоминания об их победах, у третьих геройское воодушевление. Те же, которых старость сделала бессильными и успокоила воинственный дух, проливали обильные слезы». Гёте в своем «Певце», где слышится отголосок рассказа Приска, говорит то же самое, но короче: «Рыцари смотрели отважно, а красавицы потупив взоры». Наконец, выясняется и равнодушие иностранцев к главному произведению Мишле. Почему баллады, повествующие о героических подвигах предков одного народа, должны волновать сердца чужих народов? Даже сам Мишле не сознавал ясно настоящего значения своей литературной деятельности. Он не знал, что он народный бард, и серьезно считал себя архивным червем, учителем прошедших событий. Вот вследствие этого-то ложного взгляда он и решился написать всеобщую историю Европы. Только за этой работой он понял свое заблуждение. Деяния и судьбы чужих народов не интересовали его, и ему казалось даже смешным воспевать их в звучных строфах скальдов. Ему следовало бы рассказывать их спокойно в прозе, но это надоедало ему точно так

же, как и его читателям. И Мишле был настолько умен, что оставил свой труд неоконченным.

Когда я прочел историю Мишле — а это было недавно, — то первым моим впечатлением, какое я вынес, было недовольство, почти злоба. Может ли историк до такой степени льстить народу? Не рождает ли он в своих слушателях высокомерие, граничащее с манией величия? Это не изображение исторических фактов, а притворное изъяснение в любви в бесчисленных томах. Француз, прочитавший такую историю, невольно должен считать себя за необыкновенное создание, достойное поклонения, Францию за центр всего мира, а французскую историю за единственное важное событие, происшедшее на земле. Но, по некоторым размышлениям, я пришел к заключению, что, в сущности, всякое живое историческое произведение носит те же черты, что и история Мишле, и что эти черты составляют ее сущность, и, значит, с этой точки зрения, они оправдываются. В историю, как науку, я не верю. Быть может, она со временем усовершенствуется, но пока она еще далеко уступает всем научным требованиям. Никто не знает еще законов, в которых находят себе выражения события, происходящие внутри цивилизованного человечества, а без знания этих законов всякие события покажутся простым случаем, лишенным какого бы то ни было значения. Что может сделать история при таких условиях? Она может быть только хроникой происшествий, холодной и равнодушной, или же субъективным разделением и объяснением событий, т. е. чем-то произвольным и потому ничего не стоящим. Но в историю, как поэзию, как почитание предков, как основу любви к отечеству, как нравственный союз, объединяющий народ, вот во что я верю. При таком понимании истории совершенно безразлично, правдива ли она; быть может, даже лучше, если она будет немного легендарной, потому что все сказочное трогает, восхищает и воодушевляет гораздо сильнее, чем действительное.

«Учительницей жизни» должна быть история? Совсем нет, но воспитательницей народа, посредством преувеличенных и прикрашенных поэтических произведений. Народ скорее всего их понимает. От историков, которые желают нравиться ему, он требует дифирамбов. Критика же отзывается о таких историях холодно, их дифирамбы скорее сердят ее. Ворчание на людей, на деяния целого народа только беспокоит иностранных исследователей, и в результате получается сравнительно бесполезная работа, которой никто не интересуется. «История французской революции» Зибеля служит образцом труда и добросовестности. В Германии ее читали без удовольствия, зато во Франции ею восхищались даже специалисты. «Немецкая история в XIX веке» Трейчке, эта родная сестра «Истории Франции» Мишле, произвела как раз обратное впечатление. Правда, труд Трейчке во многом уступает труду Мишле. Вызывая восторг в каждом немце, даже в политическом противнике Трейчке, он в то же время не заинтересовывает ни одного иностранца, будь он таким ярким сторонником Германии, каким может быть вообще иностранец. Из всего вышеизложенного следует, что историография должна быть не сухим академическим трактованием о судьбе и деяниях какого-нибудь народа в известное время, а произведением, основанным на любви, гордости и надеждах; мы не должны удерживать в себе порывов восторга, когда историк воодушевляется деяниями чужого народа, и не корить его рвения тогда, когда мы знаем или предугадываем, что он увлекся чужим народом прежде, чем решился написать историю своего собственного, как Грегоровиус увлекался римлянами или Прескотт испанцами *Reyes católicos*.

Тацит обещал написать свою историю *sine ira et studio*, но, по счастью, он не сдержал данного обещания, а то труд его никогда не увенчался бы славой. Мишле есть законченный образчик историка *cum ira et studio*. Его «гнев» и его «угодливость» достаточным образом объясняют его влияние на французский народ и обеспечивают ему место среди бессмертных.

III

Эдмон де Гонкур

Сколько времени прошло с тех пор, как умер последний Гонкур? Каких-нибудь несколько лет. Однако имя его звучит так же, как имя человека из давно прошедшего столетия. «Non omnis moriar!» — хвалился римский поэт. Но Гонкур доказал, что «omnis mortuus est». Им руководила исполненная предчувствия мудрость, когда он хотел основать Академию. Быть может, она спасла бы ему его память. Без предохранительного средства, т. е. без ренты, ассигнованной благодарным провозвестником его славы, она безвозвратно погибнет. А этот человек пользовался при жизни одной из самых шумных репутаций века. Мертвый Колиньи казался королю Генриху III выше, чем при жизни. Если повнимательнее приглядеться к Гонкуру после его жизни и вспомнить роль, какую он играл между своими современниками, то невольно воскликнешь: «Неужели это все?»

Эдмон де Гонкур писал вместе со своим братом Жюлем исторические очерки XVIII столетия, в которых современные события рассматривались согласно взглядам мебельного мастера и дамского портного, а все политические перевороты объяснялись переменами причесок. Одну часть романов сочинил он сам, другую вместе с братом. Отличительной чертой их служит изящный слог, а этот последний заключается в том, что самые нелепые наблюдения, как и самые странные впечатления, передавались им в блестящей речи какого-нибудь королевского монолога из древней трагедии. Он придумал для описаний художественные правила, а именно тот метод изображения, по которому нельзя сказать: «Облачное небо начало покрываться вечерней зарей», но: «По толстому слою, смеси мумии, свинцовых белил и кармина, размазаны частью пальцем, частью ногтем большие пятна с золотисто-желтоватыми полосками по краям». Он первый ввел моду на все японское, распространителем которого явился базар, где за десять пфеннигов можно было приобрести различные безделушки из Токио. Окончивший свое существование натурализм называл его, на основании ложного мнения Золя, своим родоначальником, а декаденты считают его до сих пор поклонником «sensations rares», т. е. редких и потому не всем доступных ощущений, ощущений, которые в действительности есть не что иное, как вымученные, с трудом разысканные в различных уголках памяти ассоциации идей. Самым высшим трудом его можно назвать его «Дневник». Это произведение послужит ему памятником, так как в нем он освещает самого себя как бы рентгеновскими лучами. Во всех девяти томах он рисует перед нами панораму своей души с откровенностью, какой мы ни у кого не встречали после Жан Жака Руссо. В «Дневнике» мы находим иногда удивительные места, а потому я остановлюсь на некоторых из них, более всего поразивших меня в его последней книге. Это прекрасная статья к психологии «каботинажа».

Итак, Эдмон де Гонкур садится за стол и пишет в своем «Дневнике», предназначенном к печати:

«22 июля. Сегодня посетила меня одна леди, не знаю, как ее зовут, знаю только, что эта важная особа замужем за индийским раджи, и узнала она обо мне из чтения моих романов в Борнео... в Борнео!»

«23 ноября. Странно, как хорошо знакомы за границей с моим «Домом художника». Дней двадцать тому назад меня посетила испанская чета, которая во что бы то ни стало хотела всучить мне веер с прекрасным портретом Марии Антуанетты и дофина. Сегодня была у меня одна американка и привезла букет из хризантем; она тоже с большой похвалой отзывалась о моих произведениях. Сегодня же посетил меня еще шведский посланник (да!) с женой,

просил позволения осмотреть мой дом и удивил меня знакомством с его обстановкой».

«7 марта. Доде представил мне г. Фино, редактора «Revue des Revues», поляка, любезно сообщившего мне об успехе моих книг в славянских землях».

«26 мая. Сегодня утром посетили меня две немки, девицы Гиршнер, из которых одна художница, другая писательница. Последняя боролась за мою славу в Германии под псевдонимом Осип Шубин (да!). Обе девушки удивили меня знакомством со многими из моих сочинений».

«29 июня... Одна дама пишет в «Журнале» на предложенный ей вопрос о любви: «Еще будучи молоденькой девушкой, я увлеклась гордым и выдающимся писателем, Эдмоном де Гонкур. Только спустя много времени я узнала, что он уже старик с седыми волосами, и это открытие вспугнуло мои мечты; но я долго еще сохраняла к нему благоговейное чувство, которое не желала осквернить перепиской из боязни, что сам писатель осмеет его».

«2 сентября. В музее св. Квентина есть служитель, яркий фанатик моих очерков XVIII столетия. Он уверяет, что только по выходе в свет моей книги стали приезжать осматривать La Tours».

«13 января. Леон Доде читает нас... начало статьи о сострадании и горе, которое заставляет меня невольно воскликнуть: «Странно, не правда ли? Католицизм навязал миру сострадание, и вот потребовалось восемнадцать столетий, чтобы сострадание нашло себе распространение посредством печати. Распространение это началось с Диккенса и продолжается... «с вами»! добавляют за меня».

«22 октября. Рожер Маркс извещает меня, что он составил книгу для школьного чтения, сборник статей, начиная с Шатобриана и до наших дней. Между прочим, он говорит о том удовольствии, которое он доставил себе помещением многих статей де Гонкура».

«23 апреля. Мне представили карикатуриста Ибельса. Он рассказал мне следующее: «Его отец дрался при первом представлении моей «Анриетты Марешаль», и сам он двадцать лет спустя при втором представлении моей «Жермини Ласерте» тоже дрался и сломал скамейку о голову друга, с которым пришел вместе в Одеон».

Самым крупным событием из последних трех лет, описанных в девятом томе «Дневника», является праздник, данный парижским обществом писателей в честь Гонкура. Мысль эта несказанно взволновала его. 20 февраля он пишет: «Я читал «Gaulois» и неожиданно наткнулся на новость: думают отложить праздник, так как умер Огюст Баккери, один из постоянных участников. Надеюсь, что этого не будет. Ежедневные перемены и переходы от почитания к посмеянию приводят меня в нервное состояние, от которого мне хотелось бы отделаться как можно скорее».

«21 февраля. Шут возьми! А ведь празднику моему действительно не везет. Я нахожу излишним требование отложить его. Как? Неужели потому, что умер писатель, с которым я встретился только один раз в жизни на празднике «Echo de Paris», мой праздник не может состояться на другой день после его смерти! Но кто поручится мне, что в это время господства инфлюэнции не умрет второй постоянный участник?»

«28 февраля. Коппэ тяжело болен воспалением легких. Привратник сказал вчера, что жизни его грозит опасность. Верный друг (Альфонс Доде) опасается новой отсрочки празднества. По счастью, сегодня получены утешительные известия».

Огюст Баккери не имеет для него никакого значения, потому что он виделся с ним всего один раз. Коппэ, его друг и собутыльник, лежит, по свидетельству

дневника, при смерти; но единственно, что беспокоит Гонкура, это опасение, как бы смерть его не послужила поводом к новой отсрочке праздника.

«25 июня. Сегодня утром я раскрыл в постели «Echo de Paris». Первое, что бросилось мне в глаза, это известие об убийстве Карно... Положительно не везет изданию моих книг. Первая моя книжка вышла в 1851 г. в день государственного переворота при Наполеоне III; седьмой том моего «Дневника», быть может последний, напечатанный мной при жизни, не увидит объявлений, не услышит мнения критики, и все благодаря убийству президента республики».

Оба света содрогнулись от ужаса при известии о преступлении Казерно. Гонкура же волнует только одна мысль: «Убийство вредит сбыту седьмого тома моего «Дневника».

Как на исторические события, так и на природу Гонкур смотрит только с той точки, с какой она может ему быть полезной или вредной:

«7 сентября. О, лето! Оно кажется мне, живущему литературой, временем, когда фабрика, в которой я работаю, закрывается. Летом не увидишь ни одной новой книги, не прочтешь ни одной критики в газетах, а если кто случайно и заговорит обо мне, то равнодушно, без восторга и злобы».

Теперь, когда мы знаем, что Гонкур считал себя центром всего мира и мировой истории и все события относил к себе и своим книгам, нам нечего удивляться тому лестному мнению, какое он имел о себе и о котором он писал так:

«22 января. Думаю, что могу служить образцом добросовестного писателя, который твердо держится своих убеждений и презирает деньги. Смею утверждать, что я почти один из современных писателей мог бы, сохранив уважение к своему имени, еще лет десять писать хорошие или плохие, но дорого оплачиваемые романы; не написал же я их из боязни, что они будут далеко уступать прежним!»

«18 февраля. Я много читал, прежде чем сделаться писателем, и очень мало впоследствии. Я читаю только те книги, которые служат мне источниками для моих работ. И я часто спрашиваю себя, не происходит ли моя оригинальность от того, что я отказался от чтения. Я не принадлежу к числу писателей, которые пишут не по воспоминаниям, а от себя, по вдохновению».

Вот образчики глубоких мыслей, написанных им по вдохновению:

«29 января. Вчера говорили о недавно умершей почти столетней парижанке, которая помнит то время, когда на бульварах видели едва ли не через каждые четверть часа проезжающий экипаж».

«28 февраля. Сегодня вечером у Роденбаха говорили о вальсе. Я того мнения, что вальс танцуют преимущественно те народы, которые привыкли кататься на коньках. Француженки во время вальса держат голову прямо. Голландки и женщины стран, где процветает катанье на коньках, наклоняют голову и корпус, как человек, который бежит по льду».

«13 марта. Благодеяния современного государственного правления Франции: то вас обкрадывают, то убивают, то взрывают динамитом».

«29 апреля. Наблюдатели должны бы были привыкнуть узнавать переодетых полицейских по их шагам, по этим спокойным, равномерным шагам, свойственным всем блюстителям порядка».

«30 июня. Есть что-то особенное в женщине, которая вас любит и которая между тем вам не жена и не возлюбленная; когда вы идете с ней рядом, то случайное столкновение ее плеча с вашим не напоминает ли вам ласкающуюся кошку?»

«1 сентября. Сегодня на выставке женского труда я, как часовой, долго простоял перед стеклянным шкафом, в котором заключались»...

Но нет, того, что там заключалось, сказать нельзя, а жаль, потому что невозможно хорошо узнать душу этого «образца добросовестного писателя», не прочитав тех бесстыдно восторженных выражений, которые он применяет к некоторым вещам и их употреблению. Вообще это одна из сторон его характера, о которой нужно еще упомянуть, но останавливаться на которой не следует. Все чувственное интересует и влечет его к себе с непреодолимой силой. Когда он о нем говорит, а делает он это очень часто, то в крайне грубых и циничных выражениях. Настоящий джентльмен, поклонник «редких ощущений» этот почтенный старец!

«20 января. Во время чтения «Мещанского романа» Фюретьера я был несказанно удивлен оригинальностью его определения романа: роман, по его мнению, есть не что иное, как поэтическое произведение, написанное прозой».

«29 июля. В сладкой дремоте послеобеденного сна чистка аллей производит на меня впечатление расчесывания волос сломанным беззубым гребешком».

Вот образцы мыслей писателя, сделавшегося, по милости Рожера Маркса, школьным классиком, который хвалится своей оригинальностью и торжественно объясняет ее тем, что он больше ничего не читает.

Он заносит в свой «Дневник» не только свои собственные гениальные выдумки, но и все хвалебные речи, которые произносят в честь его парижские знаменитости. Так, он пишет 3 октября: «Да, я хотел собрать в моем «Дневнике» все, достойное внимания и что пропадает незамеченным в разговорах». Далее, 20 мая он пишет: «Есть еще одно, что меня занимает, радует и воодушевляет: разговор с друзьями-писателями, немного возбужденными выпитым за обедом вином».

Посмотрим теперь, что так занимает, радует и воодушевляет его:

«7 февраля. Г-жа Форэнь (жена чертежника) поведала мне, что она, ради кухни, увлеклась рисованием; она prepares лапшу так, как никто; она научилась даже готовить паштеты из гусиных печенок с корочкой, на которой она яичным желтком, сболтанным не знаю с чем, рисует цветы и листья: художественное произведение кулинарного искусства».

«28 февраля. Стевенс говорил в одном углу гостиной о том, как ужасно накачивает себя Курбэ пивом и водкой; он за один вечер осушил тридцать стаканов пива, да кроме того еще выпил бутылку полынного, куда вместо воды влил белого вина».

«1 мая. Приходил ко мне Пуанктевен, сияющий от изобретенных им трех или четырех прилагательных, и приветствовал меня следующей речью: «изображение креста знаменует в человеке четыре главных направления ума на компасе человеческой судьбы». (Говорят, что Пуанктевен сыграл со старым Гонкуром непристойную шутку, но вряд ли это так. Пуанктевен человек, способный серьезно произнести подобную фразу, а Гонкур — серьезно поверить ей.)

«12 июня. Жан Лорэн сказал нам, что столовый напиток, который он обыкновенно употреблял за ужином, готовится теперь у них дома из бегенового и солодкового корней с примесью чего-то освежающего и очищающего кровь, название которого я забыл».

«2 апреля. Наш любезный доктор Мартин действительно деликатный господин. Я слышал, как он говорит о женщинах, старых книгах и кухне, и пришел к убеждению, что это прекраснейший человек».

Но нельзя по разговорам, приведенным Гонкуром, судить о говорящих. Они не ответственны за все то, что вздумается великому писателю занести в свой «Дневник». В течение нескольких часов, во время оживленной беседы за столом или в уютном уголке гостиной, заходила речь о многом. Но Гонкур слышит только то, что говорится о «женщинах и кухне». Все же другое ускользает от

него. Он или не слышит, или если слышит, то не понимает. Мы имеем к тому классического свидетеля. В предыдущем томе своего «Дневника» он выводит на сцену Ренана и влагает в его уста такие невозможные глупости, что даже этот всегда кроткий и иронизирующий философ теряет свое хладнокровие и с несвойственным ему возмущением опровергает возведенную на него Гонкуром клевету.

Там, где Гонкур говорит о своих вкусах, о своих мечтах и своих идеалах, он изливает всю свою душу.

«26 мая. Вся моя жизнь прошла в изыскании оригинальных украшений наружного вида арены, где она проходит. Один день нравилось мне одно, на другой — другое. На прошедшей неделе я занят был покупкой шелка, который женщины XVIII столетия употребляли для своих платьев, и делал из них переплеты на книги того времени; кроме того, я увлекался и другими мелкими изобретениями, о которых другие и не думают. Да вообще во всем, что презирается не художественными натурами, я выказал столько же творческой фантазии, сколько и в моих книгах».

«26 октября. Моя заветная мечта устроить у себя галерею наподобие огромного передвижного hall'я на С.-Лазарском вокзале, с рядами книг по столам, а в середине расставить стеклянные шкафы, куда бы я прятал всякие редкие безделушки. Балкон вдоль всего фасада составлял бы первый этаж и был бы покрыт тремя рядами рисунков; второй балкон заменял бы собой второй этаж и был бы вплоть до потолка задрапирован материей XVIII века. Там бы я работал, ел и спал, а внизу я устроил бы у себя зимний сад, наполнил бы его самыми красивыми, вечнозелеными растениями, а в середине я поместил бы изображение «четырех частей света» из белого камня работы Карно».

«10 декабря. Это новое освещение: газ, петролеум, электричество с его белым, сухим светом, как грубо оно в сравнении с мягким молочным светом свеч. И как XVIII век умел хорошо освещать свои темные ночи, какие изящные тоны набрасывал на женские лица, заставляя их тонуть в рассеянных лучах вечернего освещения и в волнах светло-палевых драпировок, где весь свет поглощался светлым тоном материи».

Да, много еще подобных нелепостей можно было бы выписать из «Дневника» Гонкура: ребяческий восторг, с каким он всякий сказанный ему комплимент тщательно хранил для всемирной истории; огромную важность, которую он придает своим книгам, раздаче ролей в его произведениях, их первым представлениям, его последовательным провалам на сцене, исполинским медведям, которых он заставлял товарищей навязывать себе; но я полагаю, что всего вышеказанного вполне достаточно. Оно составляет полный «инвентарь души», как сказала бы г-жа фон Сутнер. Эта душа, обрисовавшаяся собственными словами ее обладателя, не способна ни на одну мысль, которая возвысилась бы над нравственным уровнем болтливой портнихи. Вкус его несколько не отличается от вкуса модистки, а литературный кругозор от кругозора библиотечного служителя с провинциальными манерами. Весь его мир заключается в его собственных книгах и его безделушках. Он не понимает, что человечество может иметь другие интересы, чем чтение его книг. Столетие для него зеркало, в котором отражается только одно его лицо. И не думайте, что это было только тогда, когда человек достиг семидесятитрехлетнего возраста. Первый том его «Дневника» обнаруживает ту же самую душу, что и девятый. Ограниченность его творческого воображения, его ребячество в мыслях и чувствах, страшное самообольщение — все это не старческие явления, но сущность его натуры. В сорок лет он был таким же, каким был и в семьдесят, т. е. постоянным воплощением тщеславия, вечным повторением одних и тех же слащавых и напыщенных слов, нарядная вывеска для старьевщика, собирающего разные женские украшения XVIII века.

Этот великий человек как писатель может служить живым укором всему миру. Георг Брандес, этот тонкий знаток современной литературы, телеграфировал ему к его празднику: «Все скандинавские писатели присоединятся ко мне, когда я скажу: «слава писателю, первому проложившему путь!» Гонкур продолжил путь к бессмысленной болтовне, которая теперь называется «écriture artiste». Вот все, что он сделал. Книги его послужат памятником глубокого непонимания великого времени, позорным образцом литературы, источниками которой является не мыслящий разум, не тонко чувствующее сердце, а самообольщающаяся глупость.

IV

Анатоль Франс

Анатоль Франс уже академик, но тем не менее сохранил всю свежесть своего обширного и редкого таланта. Я не знаю, кто бы из здравствующих французов, пишущих на пользу и удовольствие своих современников, мог бы оспаривать у него пальму первенства. Если молодежь и не признает его единогласно своим учителем, то только потому, что он еще недостаточно нагрузился нравственным балластом. Без этой тяжести человек все кажется ненадежным, и более осторожные неохотно доверяют ему. Быть может, он и добьется внимания и даже одобрения, но уважения никогда.

Анатolia Франса называют учеником и наследником Ренана, но, по-моему, лучше сказать, его наследником в доле; это было бы вернее.

По числу наследников (диadoхов) измеряют прежде всего степень величия многих героев. Духовное имущество Ренана было чрезвычайно обширно и разнообразно. Как ученого, его можно сравнивать с немногими, как писателя — ни с кем. Как исследователь, он добросовестно и прилежно отыскивал точную истину мелких событий, доступных человеческому разуму и составляющих складочный товар ученых. Как мыслитель, он отказывался давать определенный ответ на какой-нибудь из основных вопросов, которые чуть заметно вырисовываются по ту сторону видимого, кроме того, он находил эгоистическое удовольствие в том, чтобы развивать и защищать самые противоречивые возможности. Были люди, которые отрицали в нем всякое убеждение, и действительно трудно доказать по его сочинениям, насколько несправедливы были эти отрицатели. Он был всегда защитником, но никогда не участвующей стороной. То, что он защищал, никогда не касалось его лично. Когда он, доказывая и убеждая, выступал на защиту какого-нибудь мнения, всем казалось, что он внутренне смеется. Скрытое сознание, что всякая истина есть только призрак, всякое решение неосновательно, что умственный мир не имеет полюсов и потому нет для него надежного компаса, придает что-то дьявольское этой высокой душе. Люди благочестивые не ошибались, когда ощущали, что от него исходит серный запах. Мышление Ренана похоже на пурпуровую краску, которая окрашивает в чудный цвет все, на что только попадает, и все безошибочно разрешает.

Анатоль Франс пытался подражать ему, и это часто ему удавалось. Гастон Парис, оба Дармштетера были последователями Ренана по филологии и критике. Ледран тоже желает быть участником в экзегетическом и историко-религиозном наследии Ренана. Но Анатоль Франс счастливее всех, так как к нему перешло художественное наследство учителя. У него одного находили мы ту же тонкую, изящную, переваливающуюся всеми цветами прозу, его наводящий ужас скептицизм и неприятную улыбку сфинкса.

Но, понятно, есть разница между учителем и учеником. Ренан говорит о судьбе человечества, о добре и зле, о сути и цели жизни, об устройстве и неустройстве мира, доказывает с шутливым искусством, которое подчас бывает страшно, что все может происходить так или иначе, что, в сущности, все равно, произошло ли это так, или иначе, и что вовсе неразумно волноваться оттого, что произошло так, а не иначе; и все это он делает со своей всегда неизменно спокойной и довольной улыбкой.

И в этом его величие. Это дьявольское высокомерие, вызывающее небо и ад на суд своего ума, желающее овладеть обоими и, в случае неудачи, грозящее одним мановением руки уничтожить то и другое. Анатолий Франс не достигает такой высоты. Он летает гораздо ниже. Он применяет высшую судебскую власть Ренана к маленьким, совсем маленьким процессам преходящего. Он говорит о тщете мирского тщеславия, погони за роскошью и чинами, желания выслужиться перед сильными мира сего и обратить на себя их благосклонное внимание. Ведь не особенно трудно, но зато интересно при всяком удобном или неудобном случае произнести малоутешительное слово Проповедника: «Суета сует!» — адскую надпись, более беспощадную и страшную, чем девять стихов Данте. Также не представляет никакого труда похвалиться, что в нравственном отношении стоишь выше всех искателей орденов и титулов и что смеешься над борцами за существование, над идиллиями салонного ротозейства и трагедиями тщеславия. И к таким-то неизменным и скоропреходящим предметам Анатолий Франс применяет высокоблагородную методу Ренана.

Возьмем из ряда его произведений одно, которое лучше всего может дать нам понятие о характере направления писателя.

«L'orme du Mail» («Под вязом на городском гулянье») по форме своей такое образцовое произведение, какие и богатая литература выпускает не ежегодно и даже не каждые пять лет. Определить, какого рода это произведение, очень трудно. Сам Анатолий Франс называет его «Современной историей», но оно написано не по образцу наших романов. Он рассказывает события, а не событие. В нем мы знакомимся с людьми и полным развитием их жизни, но так, как знакомится путешественник с общественной жизнью маленького городка, в котором он случайно остановился на несколько дней. Мы видим, чем они интересуются, и находим все это мелким и ничтожным, так как оно не касается нас лично, и предугадываем ход некоторых событий, начало и конец которых для нас почти всегда неизвестны и всегда безразличны. Педант причислит, пожалуй, книгу Анатолия Франса к тому ряду смелых, но неопределенных произведений, которые от «Характеров» Теофраста, «Диалогов» Люциана и «Характеров» Лабрюйера ведут к «Сценам из народной жизни» Анри Монье. Но «L'orme du Mail» стоит выше всех типов и образцов, потому что люди там человечнее, события правдоподобнее и впечатление оно производит не грубой преднамеренностью, не скоморошеством, не замысловатостью и не искажением, а лукавством, скрытым под самой невинной маской.

Анатолий Франс рисует нам общество одного из самых типичных главных департаментов Франции. Прежде всего кардинала-архиепископа, невежду и ханжу, пурпур которого прикрывается разумом лыстивого слуги; затем префекта, сторонника евреев, желающего и удержаться на месте, и сохранить себя во мнении высшего общества; председателя суда, который, еще в бытность свою присяжным, замечен был в какой-то мошеннической проделке и теперь отличается знанием закона и умением играть на бильярде; ректора семинарии, знатока римского богословия, умеющего приятно соединить ненависть к свету с завистью и тщеславием; профессора риторики той же семинарии, проныру, который шел на все компромиссы с совестью, чтобы только добиться епископства;

дивизионного генерала, человека грубого и недалекого; профессора философского факультета, которому как преподавательская жизнь, так и семейная принесла немало разочарований и который, желая отомстить за свою внутреннюю горечь, возненавидел мир и людей.

Чтобы получить понятие о гениальном искусстве, с каким Анатоль Франс рисует свои портреты, будет вполне достаточно нескольких приведенных мною ниже черт, но чтобы насладиться его тонкой проницательностью и изяществом, нужно прочесть всю книгу от начала до конца, потому что в этом произведении все так тщательно и искусно соединено, каждый штрих так ласкает взор, что невольно увлекаешься и с жадностью читаешь все до конца.

Кардинал-архиепископ Шарло «уже из принципа не поддержал бы искания епископства ректором семинарии, аббатом Лантэнь, потому что заранее предугадывал его неудачу». Его преосвященство неохотно становился на сторону побежденного. Но, с другой стороны, он не мог прямо отказать аббату Лантэню, потому что его почитали все как человека добродетельного, ученого и красноречивого. Кардинал же Шарло, сильно заботившийся о том, чтобы примирить различные мнения, считался, однако, с мнением благородных людей.

Аббат Гюнтрель, противник аббата Лантэня, как лицо духовное, отличался строгими правилами. Одним из этих правил было: «избегать, по возможности, ссор и не подвергать истину насмешкам неверных». И так как эта осторожность совпадала со склонностью его характера, то он тщательно соблюдал ее.

Аббат Лантэнь говорит профессору Бержере, доказывающему на основании исторических данных, что св. Екатерины никогда не существовало: «Это еще не достоверно, но если б случайно и нашлись исторические данные, то их легко опровергнуть богословским доказательством. Это доказательство вытекает из чудесного явления святой, о котором рассказывал ее духовный отец и которое было торжественно признано папой. Ведь и логика говорит нам, что истины научного свойства стоят позади истин высшего разряда».

Префект Вормс-Клавелэн «был не из легковверных. Он смотрел на религии только как на способы управления. Он не наследовал никакой веры от своих родителей, чуждых всякому верованию. Ум его нигде не мог найти себе пищи и вследствие этого остался пустым, бесцветным и свободным. Ради метафизического бессилия и врожденной страсти действовать и обладать, он придерживался более осознательных истин и воображал себя позитивистом. Так как раньше он обыкновенно пил пиво в пивных Монмартра с химиками, любил с ними рассуждать о политике, то в нем невольно сохранилось уважение к естественным методам, которые он со своей стороны расхваливал в масонских ложах. Ему нравилось прикрывать свои политические интриги и административные уловки красивой мантией экспериментальной социологии. И он ставил науку тем выше, чем полезнее она была для него».

Вот некоторые изречения префекта: «Мы не можем терпеть, когда говорят, что республика падает в грязь. Согласен, что произошло немало событий, достойных сожаления. Необходимы некоторые изменения, а именно в народном представительстве; но система правления еще настолько, слава Богу, сильна, что я могу ее поддержать». «Этот аббат Лантэнь проникнут самым предосудительным суеверием. Он сердит на меня. В чем он упрекает меня? Разве я не достаточно терпеливый и свободомыслящий? Разве я не закрыл себе глаза в то время, когда монахи и сестры повсюду вернулись в свои монастыри и школы? Потому что если мы и строго соблюдаем самые существенные законы республики, зато мы едва ли когда-нибудь применяем их».

Вормс-Клавелэн был свидетелем различных дел, разыгравшихся на почве подкупа, «которые старались всячески потушить, но те разгорались с новой

силой к большому вреду парламента и высших властей. И эта комедия, казавшаяся ему всегда естественной, внушила ему глубокое чувство снисходительности, которую он старался передать всем, с кем он только входил в соприкосновение. Один сенатор и два депутата находились под судебным следствием. Самые влиятельные лица партии: инженеры, финансовые тузы были заключены в тюрьму, другие бежали. При таком положении вещей с него достаточно было привязанности населения к республиканскому образу правления, и он не требовал от него ни рвения, ни уважения, которые самому ему казались отжившими чувствами, пустыми звуками давно прошедшего времени. И настроение народа оказалось действительно настолько благоприятным, что оба депутата, запутанные во многих финансовых историях и преследуемые судом, продолжали сохранять свое влияние на избирательные округа».

Аббат Гюнтрель очень нравился г-же Вормс-Клавелэн, которая «видела в нем и душу, и лицо, и манеры тех торговков на улице Батиньоль и площади Клиши, которыми окружена была Наэми Кобленц в то трудное время, когда она подросла и начала увядать в темном углу судебной своей отца, стряпчего Исаака, среди арестов и полицейских домашних обысков. Одна из таких торговков, мадам Вашери, очень полюбившая ее, сосватала ее за молодого, деятельного и подававшего большие надежды доктора права, Теодора Вормс-Клавелэн. Он нашел ее серьезной и практичной в жизни и женился на ней после рождения ее дочери Жанны. Аббат Гюнтрель очень напоминал ей мадам Вашери. Тот же взгляд, тот же голос, те же движения. Это-то сходство и внушило мадам Вормс-Клавелэн неожиданное чувство любви; впрочем, она всегда считала католическое духовенство одной из самых сильных властей мира сего».

Профессор Бержере «не был счастлив и не получил ни одного знака отличия. Впрочем, правда и то, что он презирал все внешние почести. Но он чувствовал, что было бы гораздо интереснее презирать их уже после получения их».

Прокурор Кассиньоль серьезно уверяет: «За всю мою долгую судебную практику я не помню ни одной судебной ошибки».

Когда сенат потребовал разрешения на судебное преследование сенатора Лапра-Тёле и других сенаторов, то набожная супруга его дала обещание поставить две свечи перед изображением св. Антония в ее приходской церкви, чтобы вымолить у этого святого благополучный исход в деле ее мужа. И действительно, молитва ее была услышана. В руках одного из приближенных, Гамбетты, находились мелкие бумаги Лапра-Тёле, фотографии с которых он сумел вовремя послать министру юстиции. В знак благодарности мадам Лапра-Тёле поместила на стене церкви мраморную доску со следующей, сочиненной самим уважаемым пастором, надписью: «Св. Антонию от благодарной верующей женщины за неожиданную помощь».

Сам сенатор говорит при одном случае: «Что касается меня, то я могу верить только в добро. Куда бы я ни обернулся, везде я вижу только добродетель и честность»...

О председателе суда, Пелу, человеке сомнительной честности, сохранившем себе репутацию плохого адвоката и нотариуса, один из злых критиков говорит так: «Это очень остроумный человек, который измеряет расстояние между своим креслом и скамьей подсудимых».

И таковы все 336 страниц. Весь часовой механизм французского общества разбирается спокойно и умелыми руками, причем показывается жалкое состояние колес, проржавленной пружины, поддельных рубинов. Никогда еще не было возведено столько странных обвинений против государства, правления и власть

имущих людей во Франции, как в этой юмористически рассказанной правдивой истории одного из главных департаментов. Все гнило, низко и смотрит кандидатами на галеры, если только верить увлекательному остроумию Анатоля Франса: духовенство, войско, судейская власть, правители, наука, торговля и промышленность. Люди всех сословий и полов — мошенники, лицемерие которых прикрывает только их ничтожество. А раз поверив, невольно приходишь к заключению, не особенно благоприятному для Анатоля Франса. Если изображение не верно, то спрашивается, какого имени заслуживает человек, втоптавший таким образом в грязь свой народ и свою родину? Если же верно, то как назвать его за то, что он может изображать подобное состояние в шутливо-неодобрительном тоне и с лукавым подмигиванием глаз?

Таким образом, книга, долженствовавшая давать только одно высокое эстетическое наслаждение, оставляет, по окончании чтения, глубокое чувство досады. Почему? Потому что единственное художественное средство, которым воспользовался Анатолий Франс, есть ирония. На нем, как на художнике-писателе, легче всего определить границу, в какой можно пользоваться этим орудием. Ничто так не нравится читателю, как ирония, тонкая, правдивая, а не грубая и откровенная, потому что, делая ему комплименты за его ум и догадливость, она как бы вступает с ним в тайный союз и делает его сообщником иронизирующего; это есть тайный язык, доступный только людям одинакового понимания. Понятно, что я не могу оценить всей прелести изречения старого судьи: «За всю мою долгую судейскую практику я не помню ни одной судебной ошибки», потому что не разделяю мнения Анатоля Франса, будто всякий судья убежден в своей непогрешимости, будто он не допускает, чтобы учиненный по закону приговор мог быть ошибочным, и что он вечно стоит на том, что всякий гильотинированный не прав, даже и тогда, когда докучливым журналистам и другим нарушителям мира удастся доказать, что действительно гильотировали невинного. Но первое впечатление иронии, которая есть не что иное, как нервный смех шекотливого тщеславия, быстро тупеет, и тогда остается второе: откровенное сожаление вместе с иронизирующим.

Для того чтобы мастерски владеть проникающей, изящной и эстетически совершенной иронией, нужно быть тонким наблюдателем, умной головой и человеком холодным и беспристрастным. Ведь всем известно, что спокойный и холодный тон производит более жестокие разрушения, чем самые страшные пламенные вспышки.

Ирония есть полнейший недостаток человеческого участия к людям и вещам, над которыми иронизируешь. Чтобы подметить всю их смешную сторону, без малейшего колебания вывести ее наружу и показать всем с шутливо-наставительным тоном, нужно быть к ним безусловно равнодушным. Не надо поддаваться даже слабому чувству снисхождения или расположения, иначе ничего не выйдет. Не следует допускать, чтобы в вас говорил даже кроткий голос защитника человеческой слабости; он придаст только больше нерешительности и ослабит эстетическое впечатление высокохудожественного произведения. Но такой судья, в груди которого не бьется сердце и который садится на свое кресло только для того, чтобы забавляться жалкой миной подсудимых и их робкой и бессвязной речью, есть исключительное явление и внушает людям ужас. Его остроумные слова кажутся нам оскорблением нашему роду.

Существует большая разница между иронией и юмором. Последний тоже видит и выводит наружу все слабости и пороки, которым подвержена наша плоть, но он сочувствует и нашему горю и нашим заботам, которые, с точки зрения вечности, кажутся ему ничтожными, а потому и смешными. И если мы считаем его за высшую форму художественного изображения и любим его, то

IV. Анатолий Франс

только потому, что мы видим в нем славную победу ума над материей, рассудка над чувством. В юмористе мы почитаем геройскую душу, у которой хватило достаточно силы хладнокровно рассматривать свое собственное страдание, ценить все мелочное и случайное в своей собственной судьбе и смеяться даже над невольным подергиванием лица от собственной боли, точно при виде шутовских гримас паяца. Веселость иронизирующего не есть заслуга, потому что она является следствием его нечувствительности.

Дайте нам людей, которые могут сердиться, горячиться, выкатывать глаза от гнева и проклинать. Много думающие о себе франты, эстетики, холодные философы-плуты и презрительные маски с моноклем в глазу находят человека, способного на честное возмущение, незначительным и тонким плебеем. Но если в продолжение всех 336 страниц просидеть в обществе такого хладнокровного и рассудительного ума, как Анатолий Франс, во время судопроизводства над жалким человечеством, то откроешь в себе богатый запас нежности к бедному храбрецу, который отваживается еще возмущаться,— и невольно порадуешься тому, что остро иронизирующий Анатолий Франс среди самого разгара позднейшего возбуждения всего народа мог найти в себе теплоту. Конечно, потребовалось немало свободного теплорода, чтобы вызвать этот пыл, зато насколько прекраснее был пламенный Анатолий Франс, чем холодный иронист.

V

Ги де Мопассан

В парке Монсо стоит памятник Ги де Мопассану. Творец его, Шарль Верлэ,— искусный техник. Но он не прав был, поставив его как раз в самом центре водоворота общественной жизни. Есть скульпторы, которые одарены способностью понимать значение памятников, у других же она отсутствует. Флорентийская и венецианская бронза благословенного времени производит впечатление палладиума, который господствует на главной площади мира, но, конечно, в уменьшенном виде, что, однако, не умаляет величия зрелища. Кругом его возвышаются массивные здания, сильное преувеличение всего мелкого и желającego казаться мелким. Странное получается от этого впечатление, к которому примешивается оттенок комического. Произведение Верлэ принадлежит именно к такому роду. Памятник представляет собой полукруглый диван, на середине которого между разбросанных в художественном беспорядке подушек полулежит молодая девушка и мечтает. Каждая черта носит на себе следы самого утонченного парижского изящества. Завитые волосы собраны в прическу последней моды. Выглядывающие из-под платья ножки обуты в ажурные и затканые причудливым узором шелковые чулки и домашние туфельки на высоких каблуках. Домашнее платье, простота которого нарушается только богатой кружевной отделкой, ниспадает так искусно, что обнаруживает восхитительную нижнюю юбку с изящно вышитой оборкой. Это «dessous» отделано Верлэ с особенной тщательностью, потому что оно служит в то же время ключом к пониманию символического значения, которое художник желал придать своей женской фигуре и всему памятнику. Хорошенькая парижанка с изящным «dessous» и замысловатыми туфельками держит в бессильно опущенной руке книгу, роман. Взгляд ее устремлен куда-то вдаль, точно она видит перед собой воплотившийся образ Ги де Мопассана. А сзади ее дивана возвышается пьедестал, на котором красуется бюст Мопассана. Сходство же бюста с писателем поразительное. Тот же низкий лоб, те же дугообразные брови, короткий, толстый нос, взъерошенные

усы, грубо очерченный, чувственный рот и то общее впечатление выходящего на легкие воскресные приключения унтер-офицера, которое так поразило меня, когда я в первый и единственный раз видел Мопассана. Эта-то голова, которую я не стану больше описывать, смотрит на сидящую внизу женщину, но не на роман, сочиненный им, не на руку, держащую книгу, а дальше на кружевные воланы и больше всего на интересное «dessous». Произведение Верлэ есть страничка из Декамерона. Оно рассказывает историю нижней юбки и о ее гипнотическом действии на сластолюбца. Как сюжет для мейснеровской фарфоровой фигурки, мысль эта недурна; такая фигурка, наверное, нашла бы себе место на этажерке в известном будуаре; но высеченная из мрамора, в увеличенном виде, и поставленная как памятник в общественном саду... — нет, согласитесь, похвалить за это я не могу.

Всякий памятник, поставленный в знак памяти и уважения отдельного лица, должен служить воспитателем; зачем бы и ставить памятник перед глазами толпы, если не затем, чтобы он служил нам образцом для подражания? Поэтому, смотря на всякий общественный памятник, мы вправе задать себе вопрос: чему может он нас научить?

Комитет по сооружению памятника поручил скульптору представить народу Ги де Мопассана так, чтоб народ мог видеть себе в нем наизидание. И скульптор исполнил эту задачу, воплотив общее впечатление, какое произвел на него характер и образ жизни оригинала. Группа (впрочем, я не уверен, можно ли назвать группой одну фигуру и бюст, да простят меня педанты) в парке Монсо представляет из себя мораль, которую Верлэ почерпал из книг Мопассана. Элегантная молодая девушка, вечно праздная, научившаяся мастерски угадывать и скрывать, страстная охотница до романов и пораженная книгой в ту самую точку, которая, по мнению Гёте, одна может излечить все ее печали и вздохи, — вот содержание, мировая картина, какую только наивный и, по всей вероятности, вполне надежный художник мог вынести из двадцати томов писателя.

О чем мечтает хорошенькая девушка? Совсем не трудно угадать, особенно когда помотришь на лицо, склонившееся над ней. Можно ли с уверенностью сказать, что усы бюста играют далеко не последнюю роль в ее мечтах. Холостая квартира, послеполуденное свидание — из «Прекрасного друга», — неприятное возвращение к скучному мужу — вот главные составные части ее мечты.

Парк Монсо имеет свою особенную публику. Он расположен в центре самых богатых кварталов и служит местом для игр детям избранного общества. Здесь можно видеть разряженных парижских кормилиц; здесь прежде всего показывались парижские дамы в возрасте от трех до пяти лет в длинных изумрудного цвета шубках, опушенных мехом по русскому покрою; здесь учатся маленькие парижанки любоваться собой, сравнивать свои туалеты с туалетами других, видеть в каждой девочке свою соперницу, во время игр и разговоров с детьми, даже мало знакомыми, осведомляться о стоимости туалета и украшений и судить о состоянии подруг по наряду и представительности воспитательниц и нянек. Эти дети избранного общества живо замечают своими быстрыми, ясными глазами новый памятник. Красивая дама из гладкого и блестящего мрамора, конечно, произведет на них свое действие. В их развитых головках навсегда запечатлется, как должно сидеть, как расправить на полу платье, как высунуть ножку, чтобы виден был шелковый чулок и кружевной волан юбки. Их детское воображение получит и новое направление и новый идеал: «Ах, если бы и мы были такие же большие и могли в таком нарядном платье читать романы в то время, как мужчина смотрит на нас из-за плеча!» Когда же они подрастут, то, без сомнения, перенесут свои восхищенные взоры с нарядной дамы на бюст и начнут размышлять, кто бы мог быть этот господин, которым им предлагают любо-

ваться? Любопытство их проснется, и они станут читать Мопассана. Быть может, маменьки и запротестуют. «Но мама, конечно, не права,— скажет одна из них,— против такого писателя, которому оказали такую честь, что поставили ему памятник в самом аристократическом детском саду, нечего и возражать». Таким образом, они познакомятся из «Boule de Suif» с историей девушки, которая во время войны, в порыве героической любви к родине, отказывается прусскому офицеру, хотя тот и готов был, как корректный человек, показать себя признательным, между тем как желающие выставить себя в лучшем свете члены общества видят в ней жертву; через «Maison Tellier» они познакомятся с обстановкой и нравами известных заведений, каких в Вене нет со времени великой императрицы Марии Терезии; «Pierre et Jean» откроет перед ними душевное настроение одной доброй женщины, которая сумела всю свою жизнь прожить мирно с мужем и с другим и потом на закате дней своих много выстрадала от нескромного завешания этого другого, пожелавшего быть ей благодарным; «Bel Ami» объяснит им значение, какое могут иметь красивые, выхоленные усы в жизни, в сущности, пустого и ничтожного молодого человека, и даст им драгоценные указания, как не должна зрелая банкирская жена вести себя на свидании с молодым поклонником; многочисленные мелкие истории покажут им, как нежные родственники могут решиться на убийство, когда дело дойдет до дележа наследства; что можно быть грешницей и в то же время прекрасной дочерью отечества и т. д. И вместе с этими главными знаниями они приобретают во время своего учения массу других побочных знаний такого же практического значения.

Более рассудительные из белых голубок, которым памятник в парке Монсо внушит доверить свое умственное развитие Мопассану, будут, наверное, удивлены, узнав, что свет состоит только из легкомысленных девушек, молодых волокит, мошенников, и в простоте своего юного сердца, чуждого всяких преступных склонностей, они, быть может, начнут сомневаться, действительно ли правду сказал им их учитель о людях, о цели их жизни и о причинах, побуждающих их поступать так или иначе. Но если бы они пожелали убедиться, заслуживает ли Мопассан их доверия, к услугам их являются такие почтенные люди, которые при открытии памятника говорили хвалебные речи писателю. Анри Ружон уверял, что рассказы Мопассана «правдивы, как сама вечная правда, и проникнуты человечностью». В заключение же он сказал: «Ги де Мопассан есть не только имя, долженствующее быть записанным в мартирологии искусства, но и новая строка, начертанная золотыми буквами в пантеоне писательской славы». А Эмиль Золя говорил так: «Мопассан является выразителем здоровья и силы нашей расы. Ах, какое блаженство иметь право прославлять, наконец, одного из наших, человека с доброй, светлой и солидной головой, создателя прекрасных фраз, блестящих, как золото, и чистых, как бриллиант!» Однако, как известно всему миру, эта «добрая, светлая и солидная голова» окончила жизнь в сумасшедшем доме, но если Золя утверждает, что «несчастный паралитик является выразителем здоровья и силы расы», значит, он хорошо это знает, да и где бы найти лучшего знатока по части здоровья и бриллиантовой чистоты, как автора «Нана»!

Было бы смешно отвергать некоторые писательские достоинства Мопассана. Он обладал острым и светлым взглядом на окружающее, и то, что в уме своем он видел таким понятным, ясным и со всех сторон освещенным, он и выражал так же ясно и понятно. Но что это за явления, которые так притягивают его, или, вернее сказать, он исключительно воспринимает? Это проявление жизни в самой низшей ее форме. Самая разнузданная животная чувственность производит на незнающих и поверхностных судий впечатление природной силы и жизненности.

Психиатр же видит в них следы больного эротизма, овладевшего всецело этим достойным сожаления умом. Мопассан родился уже с больным умом. Помешательство, которым он окончил жизнь, является только заключительной главой печального патологического романа, начала которого кроются в наследственности. Интенсивность его взглядов, обращенных исключительно на один предмет, есть признак болезненности, указавший специалисту еще раньше на умственные расстройства Мопассана. Среди пустых голов, болтающих о несчастном, установилось мнение, что сумасшествие Мопассана обнаружилось прежде всего в новелле «Le Noria», где с неподражаемой точностью описывается бред больного, страдающего манией преследования. Да и другие произведения Мопассана рисуют пред нами болезненные состояния героев, только не мании страха или преследования, а сильное возбуждение чувственной страсти. То, что вызвал во мне Мопассан своей первой новеллой, вышеупомянутой «Boule de Suif», была не критика, а диагноз.

С моей точки зрения врача, я не могу назвать Мопассана безнравственным; кто совсем или почти невменяем, тот и не подлежит наказанию; все, что происходит в мире, могло отражаться в больном мозгу несчастного не иначе, как позволяло то состояние его ума. Поэтому произведения Мопассана не могут служить предметом исследования для моралиста или философа; можно только обсуждать и удивляться мировому успеху и известности этих произведений и славе их автора, славе, о которой всегда будет свидетельствовать памятник в парке Монсо.

Народы Европы хвалятся тем, что они христиане. Да, по наружности они действительно таковы. Но там, где бессознательно обнаруживаются их настоящие убеждения, видишь с удивлением, граничащим с ужасом, что христианство в течение своего восемнадцативекового господства не оставило в их душах никакого следа. В христианстве есть две основные мысли: любовь к ближнему, даже к врагу, и умерщвление плоти, а выражаясь небогословским языком, подчинение органических побуждений настоятельной силе решающих мозговых узлов. О том, как исполняется христианами заповедь любви к ближнему, я не стану здесь говорить. Желющие знать подробности могут прочесть об этом предмете у графа Толстого и баронессы фон Сутнер. Я же хочу остановиться на второй этической основной мысли христианства.

Христианство, судя по отношению сознательной воли к органическим побуждениям человека, есть философия стоиков, возведенная в догмат. Настоящим предтечею Христа был великий и суровый Зенон. Его учение о нравственном самоудовлетворении посредством исполнения долга и презрения ко всем чувственным удовольствиям нашло небольшое число подражателей среди благородных греков и римлян, но воодушевило только один народ — еврейский. Евреи как-то инстинктивно были всегда аскетами; бессознательно, по природной склонности, они были стоиками еще задолго до появления стоических школ; они смотрели на этику Зенона как на что-то вполне для них естественное, и их лучшие мужи считали болезненным нарушением их народной жизни, когда они поддавались обольщению чувств. Благодаря философии Зенона евреи уяснили себе то, что до тех пор было их простым побуждением. Вот откуда то воодушевление, с каким они встретили учение благородно мыслящего киприота и которое дышит в каждой строчке еврейски чувствовавшего и гречески мыслявшего Филона Александрийского. И евреи настолько чувствовали себя народом Стои и только Стои, что противоположную им школу эпикурейцев они с трогательно смешным фанатизмом считали за лично враждебную себе и что даже у самых невежественных евреев Восточной Европы имя утонченного уроженца Аттики осталось и до наших дней самым обидным бранным словом. Божественный сын,

родившийся от иудейского народа, Иисус Христос, придал нравственному учению стойков святость мистики. Оно сделалось частью божественного откровения, основной мыслью спасительного учения, столпом церкви, и народы, обратившиеся к христианству, должны были подчиниться этому возведенному в догмат учению стойков.

Но они при всяком удобном случае старались вознаградить себя за то принуждение, какое возлагало на них их новое верование. Я не говорю здесь об установленном и периодическом возвращении к языческому служению плоти, называемому у нас карнавалом, как не говорю о чувствах, воззрениях и привычках черни, от которой нельзя требовать полного понимания высоконравственного учения христианства. Я говорю только об образованнейших людях христианских народов, о немногих избранниках ее духовной жизни, о тех, развития которых было бы вполне достаточно для внутреннего (эзотерического) христианства. Эти благородные представители христианских народов всегда только с тайным зубовным скрежетом терпели господство стойков и Назарянина и, где только они находили случай замаскироваться так, чтобы их первобытное и ничем неискоренимое язычество не было узнано с первого взгляда блюстителями христианских церквей, там они с неудержимой силой вырывались из-под власти нравственного учения, которое всегда было чуждо их врожденному чувству.

Периоды времени и группы народов, в которых христианская этика самообладания и уклонения от плотских вожделений стали господствующим чувством и стимулом всей их жизни, можно пересчитать по пальцам. Славные пуритане, прежние гугеноты, янсенисты, меннониты и герингутеры — вот единственные примеры, которые я знаю. Остряки всегда на них клеветали и осмеивали их, потому что они ясно видели, что эти высокомыслящие люди, представители различных сект, служат только живым укором и осуждением их нехристианской жизни. Самобичевателей и других вольных мучеников нельзя смешивать с теми чисто христианскими стойками, потому что они действовали в припадке эпидемического безумия, которое выражалось у них в форме особенного садизма, и в их кажущемся умерщвлении плоти можно было видеть скорее доходящее до иступления сладострастие.

В какой неописанный восторг приходили образованнейшие люди всех христианских народов всякий раз, когда современное течение мыслей удалялось от христианского идеала и возвращалось к языческому разгулу! Вот почему Возрождение, «Евангелие страсти» Руссо и других первых романтиков были встречены с таким энтузиазмом, как освобождение от непосильного ига. В этом энтузиазме слышалось дерзкое сознание, что образованнейшие люди того времени смотрели на христианство как на чуждую тиранию и были несказанно благодарны за освобождение от него.

Сколько действительных христиан найдется среди наивысших умов, принадлежавших к христианским народам? Я говорю не о святых отцах церкви, а о руководителях нравственной истории, науки и искусства. Савонарола был христианин — и за то его сожгли. Данте, быть может, тоже был христианином, хотя против этого можно было бы сказать многое. Мильтон был бесспорно христианином; он первый представитель умственного движения пуританизма в литературе. О Спинозе я не могу здесь упомянуть, потому что он семит и ему, как я сказал уже выше, свойственна стойко-назарейская этика. Гёте называют язычником, но на него клеветают. Конечно, кто отношения человека к начальному учению какой-нибудь церкви берет мерилom своего собственного христианства, тот станет спорить, что Гёте не христианин, но против такого грубого суждения мне не хочется возражать. Тот же, кто заглянет в самую глубь существа, сознает, что Гёте есть истинный христианин, какого только дала нам до сих пор немецкая

литература. Мистику с католической окраской из второй части «Фауста», как доказательство моих слов, я не могу взять точно так же, как шутка из «Римских элегий» не может служить аргументом против меня. Я изучил самую сущность мировоззрения Гёте, откуда получили начало все его художественные образы. Кто смотрит на любовь так же трагически, как Вертер и соблазнитель Гретхен, для кого прелюбодеяние имеет глубокие нравственные отношения к родству, тот уже стоит на почве стоиков и христианства. Ведь не без основания же предпочитал Гёте Спинозу всем другим философам! Его великий современник Кант был таким же хорошим христианином, как и он. Закон совести есть переделанный по новой моде Зенон; он является самым высшим христианином из всех, кого только создала нам спекулятивная философия.

Такое редкое исключение указывает нам на то, как мало распространена нравственно-философская этика среди тех, кто называет себя христианином. Взоры мнимых христиан с непоколебимой уверенностью и как бы инстинктивно обращаются ко всем, кто возмущается против христианской этики, против понятия о чести и воздержании. Единственными условиями они ставят приличную, утонченную форму. Если чувственность является некрасивой, грубой порнографией, то образованные люди отвергают ее. Потому что верхние слои христианских обществ имеют еще достаточно силы воли подавить в себе влечение ко всему незамаскированному, животному. Но как только является предлог представить это грубое, животное под видом какого-нибудь искусства, как только есть возможность выразить свою радость по поводу его художественной формы, образованные люди тотчас же с неудержимой силой поддаются увлечению язычески-чувственным содержанием, скрывающимся под эстетической оболочкой. Вот единственное и вполне исчерпанное объяснение блестящих карьер наших трех современных писателей. Ги де Мопассан, Габриеле Д'Аннунцио и Пьер Луи почти сразу завоевали себе всемирное имя. Мопассан, конечно, несравненно выше всех из них, но он свою действительно выдающуюся способность изложения выражает в узкой форме. Д'Аннунцио — это самый несносный декламатор, какого я только знаю в литературе всего мира, запоздалый ученик Гонгора, чье хитросплетенье и приторное красноречие — по пустоте своей, салонному жеманству и важничанью не имеет себе равного. Пьер Луи идет по стопам Д'Аннунцио, и его «Афродита» есть не что иное, как «Piacere» и «Le Virgine delle Roccie» с эллинской окраской, с тем же эстетическим снобизмом, псевдоаристократизмом и с той же напыщенной риторикой, только без примеси мистики. Но главное сходство между этими тремя писателями в том, что они являются возмутителями против нравственного учения стоиков и христианства, что они прикрашивают сластолюбие и проповедуют подчинение разума всем капризам чувственности; и вот это-то и обеспечило им всемирный успех, какого не нашли и более высшие художники нашего времени, потому что они не были жрецами Астарты. О Фердинанде Фабре, чье воззрение еще интенсивнее, чем Мопассана, о Фагаццаре, великом соотечественнике Д'Аннунцио, этом благородном прозаическом эпикурейце современной Италии, об Эстонье, роман которого «L'Empreinte» есть целое художественное откровение, не говорит никто из литературных тружеников-эстетиков, работающих в прессе Старого и Нового Света. Я нарочно упомянул об этих трех писателях, так похожих на Ги де Мопассана, Д'Аннунцио и Луи. Их окружают восторженным поклонением только потому, что они сумели удовлетворить нехристианским инстинктам образованных мнимохристиан.

Чем больше я сталкиваюсь с фактами из истории нравственности и народной психологии, тем сильнее мое предположение, что религия и этика (что, впрочем, в некотором смысле одно и то же) свойственны только расе, развив-

шейся самостоятельно, другим же расам они останутся вечно чуждыми. Думаю, что религия не может быть вывозным товаром. Всякая миссионерская деятельность есть благочестивое и благородное заблуждение. Некоторые индивидуумы могут еще признать сходство между учениями веры и нравственности других народов и своими, но массы народов переймут у занесенной к ним новой религии только внешнюю сторону, внутреннее же верование в этические идеалы, выросшие в душе чужого народа, почти невозможно.

VI

«Les déracinés» Барпеца

Меня всегда влекло к произведениям, не поддающимся никакой классификации. Во-первых, потому что они удаляются от самого худшего, что есть в каждой отрасли искусства: банального массового типа; во-вторых, боюсь сказать: ради злобного чувства при виде смущения и безнадёжности всех распространителей ярлыков среди читателей и критиков, которые под их уже напечатанными и наклеенными ярлычками не находят ничего похожего на их рогатых и крылатых тварей. Очень понятно, почему большая часть людей смотрит на всякое произведение подобного рода как на грубое нарушение. Необходимо тщательное и самостоятельное исследование. Нужно уяснить себе, что эта неизвестная смешанная форма есть начало или конец последовательного развития. Потому что произведение подобного рода может быть так же первым появлением нового типа, с обилием жизненных зачатков, как и уродливым детищем, лишенным всякой жизненной способности, и распознать это довольно трудно, а ошибка вызывает стыд.

«Les déracinés» Мориса Барпеца именно такая книга, которую трудно причислить к какой-нибудь категории. Автор называет ее романом. Но большинство читателей будет таким обозначением введено в заблуждение. Во всяком случае, в этой книге рассказывается то, что может быть пережито более или менее свободно придуманными людьми. Ход истории задерживается на каждом шагу размышлениями автора, тон и объем которых напоминают собой этюд и касаются таких противоположных предметов, как «Лойола и дух Иезуитского ордена» и «отношение индивидуума к обществу», образно представленное Ипполитом Тэнном»; и среди всех образов, созданных воображением автора, фигурируют всем хорошо известные современники, из которых некоторые названы прямо по имени, другие обозначены так ясно, что не узнать их нельзя. Небывалые явления чередуются с событиями, взятыми прямо из жизни, и характеристика политика Порталиса, бывшего издателя «XIX века», с описанием пира у барона Жака Рейнаха, анекдотами о Гамбетте или отчетом о похоронах Виктора Гюго, и все в мистически-философском духе виконта Мильхиора де Вогуэ. И подобные отступления разумно рассуждающего, злобного наблюдателя дневной хроники заслуживают немалого внимания.

Конечно, такое смешение вымысла и размышлений не ново. Но что же у нас ново? Невеждам — все, но человеку более или менее образованному едва ли что-нибудь. Мы видим эту форму в первых шагах прозаической литературы. Восточная литература так и остановилась на этой первой ступени развития. В индийской, персидской, китайской беллетристике переплетаются между собой эпическое и моральное, и автор через короткие промежутки прерывает свой рассказ, чтобы объяснить читателю его поучительный смысл. Европейская же прозаическая литература достигла высшего развития. Она

отбросила эти излишние размышления, как ненужные высебки, и воспитала в читателе более тонкое понимание для того, чтобы он сам догадывался, чему учит рассказанная история, конечно, если она написана живо и ясно. Поэтому это шаг не вперед, а назад, если Баррес обременяет свой роман излишними вставками, которые служат только балластом.

Зато другая черта, смещение современной действительности с вымыслом, не может назваться атавистической и когда-нибудь завоюет себе право гражданства, конечно только с известными ограничениями, на которые я укажу в следующей главе.

И Гёте сплетал вымысл с действительностью, когда рассказывал о себе и своем времени. Все таланты эпического искусства следовали при исполнении своих задач этому образцу. Строительными материалами служило для них все, что они видели вокруг себя, только план постройки они придумывали сами. Из числа сбившихся с пути можно назвать «*Roman à Clé*», который остановился на нехудожественном анекдоте и смешивает интерес *Five o'clock'a* к сплетням с разумным интересом к человеческой правде; далее мнимый современный исторический роман в духе Грегора Самарова, который придает своим карточным королям и дамам имена современных государей и государственных мужей и показывает на ярмарках их восковые фигуры наивным зевакам. Конечно, методические умы находят это смещение действительности с вымыслом излишним. Они требуют безусловного разделения между историографией и игривым художественным остроумием. Такое смещение рождает в них чувство недовольства, потому что при мерцании лунного света, который придает только обманчивый вид вещественности, они не могут ясно определить, где проходит в ткани прочная и надежная нить событий. Но все такие возражения против определившегося у нас вида исторических романов можно оспаривать. Когда Феликс Дан рассказывает нам отдельные истории готов и франков, Георг Эберс историю египтян и римлян, когда Вилибальд Алексис разворачивает перед нами картины из времен курфюрста Иоахима II, или короля Фридриха Вильгельма III, или Наполеона, то что они делают, как не группируют вокруг исторических фигур вымышленные, а вокруг действительных событий — собственные, придуманные? То же самое делает и Баррес в своих «*Les déracinés*». Гамбетта и Порталис личности, конечно, не такие патетичные, как Сезострис, Птолемеи или Аларихи, но они во всяком случае вернее изображены, чем те завоеватели и государи, мумии которых романисты истирают в краску, чтобы нарисовать ею картины их истории. «*Les déracinés*» есть попытка применить метод исторических романов к настоящей жизни. Этой формулой обозначены сильная и слабая стороны книги.

Морис Баррес представляет собой странную особенность писателя. У него нельзя отнять способности выражаться красиво и ясно, хотя некоторое жеманство и желание пооригинальничать часто портят его рассказ. Но что вселяет к нему глубокое недоверие, так это отсутствие у него доказательств. В нем нет ничего искреннего, настоящего, кроме его тщеславия, или, если говорить о нем снисходительно, честолюбия. Он хочет, чтобы все его видели и слышали, хочет во что бы то ни стало добиться, чтобы все его уважали. И в этом его право, право всякого человека, сознающего свое собственное достоинство. Но он стремится к славе не особенно честными средствами. Если б Алкивиад отрезал только хвост у своей собаки, то Плутарх не узнал бы ее. Вот Баррес и остановился на отрезывании хвостов у собак. Ему еще предстоит одержать победу при Абидосе. До первого своего появления в литературном мире Баррес был денди, интересующимся всем политическим и эстетическим, иногда очень элегантным, но чаще всего до невозможности карикатурным. Он щеголял по очереди то декадентством, то анархизмом, то отрицанием обычаев и законов, то буланжизмом,

антисемитизмом и шовинизмом. Он начал с того, что выступил смелым защитником необузданного индивидуализма («На глазах варваров»), дошел до с виду аристократического, а в сущности грубого прославления самой низкой чувственности («Сад Беренисы») и до преступного себялюбивого анархизма («Враг законов») и наконец остановился на безмерной похвале любви к отечеству в самой ее узкой форме. Ненавидевший общество Саул обратился в Павла, но не потому ли, что он надеется, что его дорога в Дамаск приведет его в конце концов ко дворцу Бурбонов? Он, чей субъективизм не знал никаких границ, в «Les déracinés» не признает более за отдельной личностью никаких прав, а считает ее связанной и строго подвластной служительницей общества. Самодержавный индивидуум, свободный от всякой обязанности и не имеющий никакой цели, который становится частью общественного организма, работает не для себя, а для организма и тотчас же погибает, как только оторвут его от органической связи.

Таков тезис «Les déracinés». Человек есть общественное животное. Только в своей обычной, природной обстановке он может вполне развиваться и принести плод. Его местные особенности, будь это предрассудки и порочные склонности, имеют для него огромную цену. Они одни позволяют ему возвыситься до своего наследственного типа. Но попробуй он сбросить их, тогда он сделается «déraciné», бессильным и бесполезным в жизни, игрушкой всякой случайности.

Этот тезис Баррес применяет к семи молодым лотарингцам, которые в начале 80-х годов посещали гимназию в Нанси. Они принадлежали к различным слоям общества. Тут был сын бывшего крепостного, сын дворянина, владельца земель и крепостных, сын зажиточного купца и сын бедного ремесленника, которые все, по-видимому, сравнились духом школьного товарищества. Профессор философии, целый семестр преподававший в их гимназии, имел сильное влияние на их умственное развитие, и притом вредное влияние, как утверждает Баррес. Потому что профессор преподавал им строгую нравственную философию Канта, совсем не подходящую к французам, и образовывал их по какой-то общефранцузской, одобренной школьным начальством модели, что не годилась для лотарингцев. Добросовестный профессор должен был бы в своем преподавании соотноситься с личными потребностями и семейным положением своих учеников. (Прекрасный практический совет для общественных школ с классами в пятьдесят и шестьдесят учеников на одного учителя!) И прежде чем узнать семейное положение воспитанника, не нужно ли ему ознакомиться еще с общим характером всех лотарингцев? Он рисковал давать им неудобоваримую пищу. Разве он не мог различить потребности, которые ему следовало удовлетворить, обычаи, к которым надо было относиться снисходительно, и ошибки и достоинства, которыми можно было бы воспользоваться? Положим, что тут не было врожденных идеалов, что только едва уловимые особенности их характера могли с точностью определить этих молодых лотарингцев. Если бы поощадили эти естественные стремления, то как подняли бы самостоятельность и разносторонность народной силы? Но Бутелье (так звали профессора) отрицает это. «С корнем вырвать этих детей из их почвы и из того общества, с которым все их связывало, перенести их от их житейских дел в область отвлеченного разума». Да мог ли он сделать это, он, у которого не было ни своей почвы, ни своего общества и, по крайней мере, как он думает, никаких предрассудков?.. У лотарингца есть своя особенность, которую можно было незаметным образом сгладить, а не подчеркивать ее. Но школьное начальство не обращает внимания на эти осязаемые факты французской жизни или не знает их. Их воспитанники живут в монастырской замкнутости, в духовном созерцании под руководством

великих мужей, приставленных к ним для научного образования, и едва понимают, что они составляют отдельный народ, что этот народ имеет свою почву и что дух всякой тесно сплоченной страны должен составлять для ее сынов еще более живое, более действительное орудие к освобождению, чем сама почва и народ. Вина Бутелье в том, что он не пожелал заняться исключительно особенностью французского мышления. Ведь и у нас можно было бы найти некоторую долю добра, и то, что хвалят в характере других народов, может быть вредным для нашего темперамента. Введением иностранных правил только вносят беспорядок в нашей родине, так как нам пригодно только то, что выросло на нашей собственной почве...

Семь лотарингцев, воспитанные одним профессором в общефранцузском духе, покидают по окончании гимназического курса Нанси и едут в Париж, который они хотят завоевать общими силами, хотя идя разными дорогами и следуя различным призваниям. Один изучает право, другой медицину, третий вступает на литературное поприще, четвертый делается газетным репортером, остальные подвизаются на других поприщах, но все связаны обещанием следить друг за другом и помогать, кто чем может. Однако различие происхождения скоро дает себя знать. Сыновья более зажиточных родителей идут прямыми дорогами к цели; другие, бедные, быстро сбиваются с пути, так что даже товарищи не могут воспрепятствовать этому падению. После всевозможных приключений, рассказывать которые было бы здесь очень долго, один из них доходит до убийства с целью ограбления какой-то богатой авантюристки и за то осужден сложить свою голову на эшафоте; другой, его товарищ по преступлению, с трудом ускользает от руки палача; из остальных пятерых только двое: репортер, который сумел обратить на себя внимание ценными сообщениями по этому интересному делу, и присяжный поверенный, завоевавший себе имя блестящей защитой казненных товарищей на суде присяжных, составили себе карьеру из печальной участи товарищей, тогда как остальные трое или отнеслись равнодушно к судьбе своих товарищей, или же вынесли из всего пережитого то заключение, что общественная система и система преподавания во Франции ничего не стоят, потому что из людей, которые в тесном кругу своих могли бы выйти деятельными и полезными гражданами, она делает банальных честулльцев, лишенных всяких нравственных правил и всякой внутренней связи со строем государственного правления, которое они стараются самым эгоистическим образом грабить.

Но, развертывая перед нами картину печальной участи семи лотарингцев, Баррес находит время изображать нам душевное состояние его поколения, рожденного между Садовой и Седаном, отношения правящего класса, парламент, политиков и прессу в Париже. Картина местами преувеличена, местами лжива, но в общем жизненна и правдива, а потому и малоутешительна. Лишенные идеала и твердых убеждений, чуждые, благодаря ограниченным познаниям, религиозному верованию, враги науки, не умеющей удовлетворить неразумные и несправедливые претензии, проникнутые презрением к ближнему, боготворящие только самих себя, молодые люди пришли в своих бесплодных поисках за идеалом и руководителем к тому, что стали восхищаться и поклоняться Наполеону, который был для них воплощением их собственной человеконенавистнической мечты: мечты сделаться посредством более сильной воли и свободномнения властелином света и заплатить миллионами чужих человеческих жизней за удовлетворение своих собственных appetitов. Потому что именно в этом, а не в стремлении к национальной славе и заключается настоящая психология внезапно пробудившегося в этом поколении почитания памяти Наполеона, в поколении, преклоняющемся перед властью, всякой властью, перед мечом победи-

теля, перед миллионом, перед министерской подписью, дающей простор всем порокам, всем тщеславным вождениям. И такое освещение скрытых причин поведения поступающих на общественную службу современных французов, которое, между прочим, носит характер циничной исповеди, такое обнаруживание механизма, посредством которого Третья республика работает и в государственном управлении, и в народном представительстве, и в прессе, и в финансовых операциях, придает труду Барреса ценность исторического документа.

Как свидетеля, труд Барреса почтенен и достоин внимания, но как писателя и мыслителя — он недостаточен. И тем более он недостаточен, что автор выбирает свои сюжеты из самого центра современной борьбы мыслей; следовательно, он прекрасно видит, чего требуют теперь от писателя и чего он не может нам дать. В первом своем романе «На глазах варваров» он коснулся одной из самых величайших психологических проблем, какую задавал себе когда-либо психолог: изображения мало еще кому известной первобытной истины, составляющей основу взаимных человеческих отношений, а именно, что общность чувств объединяет всех людей, между тем как разность ощущений разделяет их навсегда, что для каждого индивидуума другой индивидуум, отвечающий ему совершенно противоположными чувствами, есть и будет всегда варваром, врагом, не понимающим его чужеземцем. Баррес затронул эту имеющую глубокое значение проблему, но развить ее не сумел. В «Les déracinés» он также обсуждает один из величайших вопросов нашего времени, но не ясно, не всесторонне, почти не сознавая всей важности предмета; Баррес утверждает, что человек должен укорениться в собственной земле для того, чтобы развиваться вполне. Он присуждает его к жизни полипа или растений. Такое воззрение присуще всем консерваторам, которые высказываются против свободы переселения и даже против свободного выбора рода деятельности, а стоят за коренную оседлость, за наследственность призвания и за кастовую замкнутость. По многим серьезным причинам можно защищать это воззрение, особенно если ответить утвердительно на некоторые предварительные вопросы, например, существует ли индивидуум для государства, или же государство для охранения и поощрения индивидуума, смотреть ли на посредственное, животное довольство толпы или же на возможность свободного развития исключительных натур как на цель цивилизации и т. д. Но противоположное воззрение может выставить за себя большие и лучшие доводы. Коренная оседлость людей приведет только к всеобщему застою или, чего доброго, к отупению. Подтверждением чего может служить судьба китайцев, индейцев и людей первой половины средних веков. Передвижение же ускоряет развитие и прогресс, переноса индивидуума в новую среду, которая заставит его самостоятельно трудиться и применяться к новым условиям жизни. Свои обратные стороны имеются и у оседлой и у переселенческой жизни. Человек, постоянно живущий на одном и том же месте, слишком свыкается с ним и возводит старый обычай на степень почитаемой им религии, кроме того, он всегда до невозможности приличен, потому что вся его жизнь проходит на глазах одних и тех же свидетелей, которые составляют для него его мир. Вылетевший же из гнезда птенец поневоле принуждает себя к творческой деятельности, но так как эта деятельность происходит в среде незнакомых, мнением которых он вовсе не дорожит, то присутствие таких свидетелей не может удержать его от отступления от закона и обычаев и ему легче всего сбиться с пути. Все, что сказано о перемене места, может быть отнесено и к перемене слоя общества. Переход из низшего класса общества в высший — потому что так называемое равенство в демократической республике есть не что иное, как стремление низших к общественному возвышению, — имеет как свою хорошую, так и дурную сторону. Но Баррес, осмелившийся затронуть такой великий социологический вопрос, не

сумел достаточно освежить его. Он высказывает только догматически односторонние и недоказанные предположения и не видит, или не хочет видеть, какие важные возражения можно выставить против таких предположений.

Итак, труд Барреса неудовлетворителен, зато он в высшей степени интересен. Также и мысли и те возражения, какие порождает эта книга, служат достаточным и надежным мерилom ее значения.

VII

«Лицевая сторона» Франсуа де Ниона

Вплетение современной действительности в поэтическую ткань вымысла является также преобладающей чертой романа де Ниона. Это интересная личность, и притом такой писатель, изучение которого принесло бы немалую пользу юному поколению французских художников. Все черты, характеризующие этих последних, самым счастливым образом соединяются в нем. Он также много заимствовал и у предшествовавшего ему поколения и притом обладает редкой в наше время эклектикой. У Золя он заимствовал его метод изложения. Свои сюжеты он находит в газетах, отсюда же он берет все новости дня, которые с удивительным мастерством соединяет и переплетает и уже в законченном виде подносит читателю. Всякий отдельный анекдот из его романа происходит действительно. Но подобное сплетение фактов не всегда дает нам картину действительности. Ведь трудно нанизывать события, отделенные друг от друга временем и пространством, на нитку одного действия и одной судьбы, если не возьмется за то рука ищущего правды моралиста, обладающего тонким чутьем и строгой добросовестностью. Только под таким условием могут быть признаны права романа из «газетной хроники». Писателю не следует стесняться брать свои сюжеты из мира действительности, только при влечении их в роман он должен сохранить их соразмерность и не показывать на одном и том же перспективном плане редкое и частое, исключительное и обычное, иначе получится не картина, а карикатура. Во Франции всем известна история одного хитрого зуава, который все отпускал из маленького алжирского гарнизона употреблял на то, чтобы дурачить собирателей и торговцев животными, которых он сам же им поставлял. В этом искусстве он дошел до изумительной ловкости. Он умел к туловищам лягушек приделывать хвосты ящериц, сращивать боками дождевых червей и делать много других уродливых экземпляров. Но шедевром всех его произведений была крыса с огромным хоботом, которую он выдавал за неизвестную породу из Сахары. Крыса эта была самая обыкновенная, только из ноздри ее выходил отрезанный хвост. Хвост был настоящий, и морда крысы была настоящая, но само животное представляло из себя хитрый обман. Нечто подобное совершается очень легко, посредством соединения отдельных частей, из которых каждая самостоятельна сама по себе. Учитывая критики называют это «синтезом»; но тот, кто не желает делать комплиментов, сравнит это «синтетически» составленное чудовище с уродливой крысой алжирского зуава.

Как от Золя он заимствовал метод изложения, так у Гонкура он перенимал его искусственный слог, погоню за редким определительным словом, смелое производство новых слов, короче говоря, то «écriture artiste», которое сделает современную французскую прозу посмешищем для недалекого будущего. У Бурже он заимствовал наивное щегольство специальными выражениями, взятыми из психологии; у Росни — его притязательные ссылки на естественно-научные факты и понятия; у Анри Лаведана, который сам опирается на Анри Монье,—

свободное развитие фабулы. Лаведан вообще не стесняется в изображении фабулы. Он подтасовывает в одну и ту же общественную и нравственную среду отдельные разговорные сценки, нанизанные механически, но далее никакой связи между собой не имеющие. Франсуа де Нион поступает так же. Он весело рассказывает приключения небольшого круга людей, знакомых между собой, встречающихся в одних и тех же салонах, но не имеющих друг на друга никакого влияния. В таком виде роман не имеет никакого органического единства, никаких героев, никакой определенной истории развития, никаких ни главных, ни побочных характерных черт. Такой роман можно сравнить с колонией животных, тогда как хорошо разделенный на части и тщательно выведенный роман, такой, каким понимали его великие писатели старого поколения, изображает нам высшую сущность жизни, органы которой очень живые, но тем не менее несамостоятельные и, находясь в постоянном взаимодействии, служат одной общей цели. Первое впечатление, какое производит такой полипообразный роман, это впечатление чего-то мелкого, беспорядочного, нехудожественного. Только когда присмотришься поближе, убедишься в правоте этого названия. Роман де Ниона есть роман из жизни столичного общества. Автор, живший в нем и наблюдавший его, невольно выбирает эту форму. Бессвязное повествование есть копия анархической жизни. Люди ходят бок о бок, недоступные в своем холодном эгоизме, занятые только самими собой, думающие только о себе, преследующие только собственную выгоду; каждый из них заводит знакомство с соседом только тогда, когда он желает от него что-нибудь, и остается безучастно-холодным ко всему, что не служит непосредственно к его пользе или вреду, и так живут эти люди вместе целые десятки лет, и ни разу судьба одного не преодолела равнодушия другого, ни разу радость и горе одного не пробудили хотя слабого отголоска в пустой душе другого, ни разу ни один из них не служил для другого предметом обогащения или, по бедной мере, предметом разговора за чайным столом. Такие внутренне вечно одинокие и страшно неподвижные натуры, которые живут в самом центре водоворота столичной жизни, как дикие звери в лесной глуши, находим мы и в неорганических романах позднейших писателей, в которых нет даже и тени симпатии одного лица или группы людей к другой. В подобном обществе, как и в холодильнике Рауля Пиктета, прекращается всякое химическое взаимодействие. Там всякое тело становится недействующим. Только по виду это общество, в действительности же оно поддерживается только законом инерции. Если я прибавлю еще, что Франсуа де Нион, к сожалению, унаследовал от своих предшественников смелость долго останавливаться на явлениях нездоровой эротики и что он разделяет вместе с Эрвье, Абелем Германом и т. п. страсть к известному роду «*grosse*», то вполне передам всю родословную его дарований. Его личные преимущества составляют: в высшей степени развитое воображение, которое нередко парит над величественными картинами природы, и интенсивность воззрения; но и одного этого последнего было бы вполне достаточно, чтобы дать ему место в первом ряду писателей. Некоторые из его поэтических картин заслуживают занять постоянное место во французской литературе.

Передать вкратце содержание так свободно скомпонованного романа — задача нелегкая.

Приходится довольствоваться объяснением отдельных групп, которые выступают одна за другой.

Почти в самом центре романа стоит Гиацинта Грандье, изящное и гордое создание, дочь маркиза де Месме, жена банкира-миллионера Грандье. Ее отец — маркиз, неисправимый игрок, кругом задолжавший, но тем не менее сохранивший свое общественное положение. Так как после всех его карточных неудач ему нечего больше оставлять под залог, то он закладывает честное слово, выкупить

которое представляет для него большие затруднения, так что ему грозит даже позор быть записанным на черную доску своего клуба. Маркиза, его жена, происходит из богатого купеческого рода, а купцы, по понятиям де Ниона, равняются обманщикам. Почему он смешивает оба эти понятия, неизвестно, но причины для того у него, вероятно, существуют. Когда маркиз прокутил солидное приданое своей жены, то в последней просыпается наследственная купеческая жилка и она вступает в тайное сношение с двумя сомнительными посредниками по брачным делам, темными маклерами, только выжимающими у нее деньги, и вместе с тем негодьями, стоящими одной ногой в тюрьме. Эта благородная парочка, украшение Сент-Жерменского предместья, удачно сбывает свою дочь миллионеру Грандье, а тот женится на девушке без приданого, но с большими претензиями и дорого стоящими родителями из тщеславия, желая породниться с семьей, вращающейся в высших кругах общества или, вернее сказать, принадлежащей к «*dessus de panier*» Сент-Жерменского предместья. Уж такова слабость богатого банкира. Ему непременно хочется блистать в кругу знатных, хочется принадлежать к нему, и за это он готов заплатить какие угодно деньги. Он беспрекословно позволяет ненасытному маркизу обирать себя. Впоследствии он получает от папы графский титул и оканчивает жизнь как счастливец, который достиг в жизни всего, чего только желало его сердце.

Бедная Гиацинта, жертва родительской страсти к роскоши и тщеславия выскочки-мужа, любила, еще будучи молодой девушкой, своего двоюродного брата, товарища детских игр, барона Жака де Сартин. Она мечтала со всей искренностью девического сердца стать когда-нибудь его женой. Но вышло иначе. Осажденная родителями, ослепленная миллионами Грандье, она почти бессознательно идет под венец с нелюбимым и чуждым ей плебеєм, и только после страшных событий, происшедших в их брачной комнате, ей делается ясно, как преступно воспользовались ее юной неопытностью. Ею овладевает глубокое отвращение ко всем людям, особенно к ее мужу и, так как Грандье, удержав при себе свою возлюбленную и после женитьбы, был настолько неосторожен, что позволил Гиацинте накрыть себя, последняя пользуется этим предлогом и запирается у себя. (Мне нет надобности указывать людям, знакомым с литературой, какую пользу принесло де Ниону чтение «Горнозаводчика» Онэ.) Слишком гордая для того, чтобы сделаться возлюбленной Жака, она предлагает ему совершить законный развод и выйти за него замуж. Так и случилось бы, если б, с одной стороны, родители, которым Грандье прекратил ежемесячную выдачу денег с того времени, как Гиацинта стала запирать на ночь свою комнату, не умоляли дочь образумиться и не погубить их, а с другой — Жак не совершил бы глупости, завязав любовную интрижку с модисткой, которая не могла укрыться от Гиацинты; наконец, Грандье улыбается счастье, ему удастся вынести свою жену на руках из пожара на благотворительном базаре; она прощается со своими девическими грезами, мирится с Грандье, дарит вскоре новому графскому дому Грандье наследника, который еще более упрочивает его положение и снимает со своих почтенных родителей, по крайней мере на некоторое время, вечные заботы о деньгах.

Этот Жак де Сартин, один из героев романа и близкий к сердцу автора, есть тоже интересный субъект. Благородный, как толедский клинок, он в обычной жизни служит писцом в одном страховом обществе, но скоро покидает эту службу, так как кредиторы его грозят ему устроить скандал в конторе. Сделавшись нищим, он старается, несмотря на свою любовь к Гиацинте и связь с модисткой, поправить свои дела выгодной женитьбой, о чем хлопочет ему одна посредница, но терпит неудачу, и в конце концов он счастлив тем, что может зарабатывать свой хлеб журнальной работой, где он описывает светские празд-

ники и салонную болтовню. Крайняя бедность и неспособность к труду не мешают, однако, этому аристократу, живущему на чердаке, следовать за герцогом Аркольским на его оленьи охоты, участвовать на всех приемах в Сент-Жерменском предместье, сохранить свое место в обществе и глубоко презирать всякого нетитулованного смертного, а также миллионера Грандье. Но в романе де Ниона есть одна погрешность: почему он не говорит нам, кто платит путевые издержки Жака, когда тот отправляется на оленьи охоты герцога Аркольского? Ведь не может же автор предполагать, что все читатели легко верят в чудеса.

Разберем теперь другие супружеские пары. Герцог Аркольский, внук маршала первой империи, женат на девице д'Епорнон, происходившей из высшей аристократии Франции. Она имеет возлюбленного, некоего Лемезле, атташе при каком-то иностранном дворе, единственным талантом которого было пить водку и петь уличные песни, как поют их в кафе-шантанах на бульваре Рошшуар, для увеселения аристократической публики. Чтобы удержать его около себя, герцогиня задумала женить его на своей сестре, на идеальной красавице, миллионерше Маргарите д'Епорнон. Молодая девушка узнает позорную тайну герцогини и от отчаяния и отвращения уходит в монастырь. Впоследствии Лемезле был удален герцогиней и заменен цыганом. Но он утешается тем, что женится скоро на старой, толстой, но страшно богатой вдове-еврейке Мюллер де Фернанец. Герцог Аркольский совершает с согласия родителей преступление над маленькой танцовщицей оперы, чем и вызывает преждевременную смерть несчастной четырнадцатилетней девочки; родители начинают немилосердно преследовать его с помощью разных темных личностей, и, когда тайна эта пригрозила ему не только наказанием, но и разоблачением любовных походов герцогини, он, во избежание позора, убивает себя.

Третья пара — это принц Кандаль со своей женой, дочерью американского миллиардера, владельца обширных рудников. Она купила себе титул и по княжески заплатила за него, но прав на свое богатство она не дала мужу. Принц, такой же аристократ и такой же нищий, как и Жак де Сартин, совершил грубую ошибку, оставшись недовольным тем количеством карманных денег, какое жена отпускала ему. Возмущенная принцесса хлопочет в Риме о расторжении своего брака и, получив его, выходит вторично замуж за человека еще более знатного рода, герцога Жуаёз, между тем как принц, удовлетвовавшись наконец солидной суммой, выдаваемой ему ежегодно, мирно проводит остаток своих дней с прачкой, которую он знал еще до женитьбы на американке.

А вот еще баронесса де Фонтеврольт, неприступная в своей добродетели и родовой гордости аристократка, которая с трогательной нежностью покрывает незаконные отношения своего сына к баронессе де Рабути и искренно благодарна им за то, что они в своей любви не выказывают себя такими негодьями, как Гиацинта со своим выскочкой Грандье, герцогиня Аркольская с Лемезле — цыгана она ей еще скорее прощает, потому что это художественно-романтический народ, — и еврейская чета, маркиз и маркиза де Монтелеоне, проникнувшие в высшие круги, осмеянные и различными путями обманутые ими, и т. п. Это пустое времяпрепровождение нарушается катастрофой, неожиданным пожаром на благотворительном базаре, который очищает одних, наказывает других примирительной смертью в огне.

Все это походит на хронику преступлений. Но ведь это не дневник заключенных, негодяев или девиц легкого поведения, а история аристократического общества Франции. По крайней мере, как утверждает де Нион. Прочитав описания страшных драм и душевного состояния действующих лиц романа, невольно задумываешься над двумя или тремя в высшей степени интересными пунктами.

Во-первых: почему, собственно, так горды или, лучше сказать, высокомерны эти знатные люди? Они признают и почитают только деньги, которых у них нет. Им следовало бы скорее презирать самих себя и униженно преклоняться перед богатыми людьми, между тем как они, наоборот, поднимают слишком высоко нос и думают, что оказывают большое снисхождение, если вступают в сношение с богатыми мещанами, деньги которых, в сущности, одни и удерживают от позорного падения их блестящую «Лицевую сторону». Уж не родословными ли они оправдывают свое высокомерие? Но за спиной все они болтают о своем происхождении от какого-нибудь подьячего или даже портного, который три или четыре поколения тому назад хитрым образом пробрался в ряды дворянства. Итак, на чем же основана их дикая фантазия?

Во-вторых: возможно ли, чтобы богатые и достойные граждане республики стремились только к одному — втереться в подобное родство? Ведь они видели, что такие родственники сами по себе ничто, ничего не имеют, ничего не знают, ничего не могут. Управление страной находится в руках граждан; они одни имеют влияние; они одни раздают должности, чины, награды, духовные места; они одни добывают и капиталы и устанавливают цены; они одни поддерживают и увеличивают славу Франции в науке, литературе и искусстве. Когда мнимые «знатные» пожелают чего-нибудь достигнуть, места ли при посольстве или места писца при акционерном обществе, получить в жены наследницу чикагского свиноторговца или ленточку в петличку, то они ползают на коленях перед гражданами. И тем не менее последние позволяют этим прожигателям жизни ненавидеть себя и даже оправдывают их непонятной подчиненностью.

В-третьих, граф де Нион вводит в свой роман даже и евреев — иначе картина общества была бы неполна. Он изображает их как добрый антисемит и тысячу раз прав, пока дело идет о собранных им экземплярах: толстой де Фернандец, маркиза и маркизы де Монтелеоне с их сыном. Конечно, нет никакого извинения для подобных людей, которые, не имея в том надобности, терпят такое ничтожество, как Лемезле, и даже выходят за него замуж и ищут знакомства с такими тонкими плутами и обманщиками, как маркиз де Мезме, и такими кутилами и тупоумными, как герцог Аркольский, и сводницами, как герцогиня Аркольская, баронесса де Фонтеврольт и т. п. По-моему, далеко не достаточно тех насмешек и презрения, какие высказывает де Нион по адресу всех Мюллеров и Монтелеоне. Им следовало бы плюнуть прямо в их глупые лица. Вот единственное и настоящее обращение, какого заслуживают эти ничтожные труссы, отбросы своей расы. Но после того как я, еврей, и притом закоренелый еврей, объявил во всеуслышание о моем согласии с автором, мне необходимо сделать некоторое пояснение. Жокей-клубские евреи де Ниона смешны и жалки. Но какими же другими словами охарактеризовать «знатных», которые так притягивают к себе этих смешных и жалких выскочек, чтобы потом одурачить их? Потому что именно так поступают с ними все высокородные люди романа. Лемезле живет с баронессой Мюллер, маркиз де Мезме берет за лечение хромой лошади маркиза Монтелеоне в двадцать раз дороже ее стоимости, другие берут у них взаймы или выклянчивают деньги на благотворительные цели и т. д. Всякий, кто только сближается с этими презренными евреями, рвет, шиплет и засовывает свои воровские пальцы в их карманы. Установилось такое мнение, что все евреи — обманщики, но странно, в романе единственными обманутыми и ограбленными являются наивные евреи, и де Нион рассказывает это с такой простодушной и самоуверенной миной, как будто это вполне естественно и никто не станет возражать ему.

«Лицевая сторона» — это довольно пространное уличительное свидетельство в процессе общества, для которого гибель в огненном сиянии пожара на

благотворительном базаре является слишком прекрасным концом. Эрвье уверял нас раньше, что деньги — это «l'Armature», стропила, балки французского дворянства. Граф де Нион заявляет, что это «la facade», лицевая сторона. Если деньги служат в одно и то же время балками и лицевой стороной, строительной и декоративной частью здания, то, значит, и всем зданием, его внутренней и внешней стороной, так что трудно узнать, где в этом здании осталось хоть крошечное местечко для чести, любви к отечеству, признательности и другим высшим обязанностям человека. Также и Жорж Клемансо подтверждает в своем первом и далеко еще не вполне оцененном романе «Les plus forts» справедливость показаний Эрвье и де Ниона; и думаю, что они важны, хотя о таком скоплении их в одном романе можно сказать многое. Но не менее замечательно и то явление, что такое суровое уличительное показание против высшего общества дает один из его членов. И сознает ли граф де Нион, этот пронизывающий и изящный художник, какой анархист кроется в нем?

VIII

Три этюда ревности

Один из популярнейших образов шекспировских трагедий — это Отелло. Но заслуживает ли он этого? Подобные сомнения не раз вкрадывались в мою душу даже и тогда или, вернее сказать, особенно тогда, когда я видел их воплощенными такими художниками, как Новелли или Муне-Сюлли. Шекспир вытесал фигуру Отелло простым топором из самого грубого материала и не позаботился даже прибавить к ней хотя какое-нибудь украшение. Быть может, Отелло обладает самой простой и несложной душой из всего шекспировского репертуара, и мне непонятно, как могли десять поколений подряд повторять, что он есть беспримерное воплощение ревности в литературе всего мира.

Пусть хвалят в трагедии все, и даже образ Дездемоны, о которой писатели и эстетика сказали все, что только было можно сказать. «Она — подсолнечник, который сам не знает, что постоянно повертывает свою головку к дневному светилу. Она — настоящая дочь юга, нежная, чувствительная, терпеливая, как те стройные, с большими глазами, женщины, которые так мило, кротко и мечтательно мерцают из санскритских произведений. Она всегда напоминает мне Сакунталу Калидазы» (Гейне). Ради этой девушки-цветка произведение заслуживает того высокого значения, которым оно издавна пользуется.

Сцены в спальне Дездемоны, ее детский страх, ее жалобные обращения к Эмилии, одним словом — вся та атмосфера, в которой чувствуется приближение чего-то грозного и вместе с тем примешивается глубокое сожаление и судорожный страх, принадлежат к самым сильным сценам, какие мы знаем только в мировой литературе.

Напротив того, высокая оценка фигуры Яго кажется мне чересчур преувеличенной. Яго — недурной образчик нравственного помешательства и сопровождающей всегда этот вид болезни испорченности, в которой просыпаются дурные инстинкты, но это отнюдь не страшное чудовище с неумеренной душевной глубиной, каким желают представить его, потому что Шекспир освободил его от всего необъяснимого, демонического, придав его дьявольской испорченности подкладку грубой жажды мести за мнимое обольщение его жены; и лучшим доказательством того, что он вывел его из населенной духами адской пропасти и поселил на нашу прозаическую землю, служит тот факт, что он рисует его нам обыкновенным плутом, запускающим свои длинные пальцы в кошелек Кассио.

Но менее всего можно смотреть на эту трагедию, как до некоторой степени исчерпанный этюд ревности.

Внезапное содрогание невинного доверчивого сердца от неожиданного прикосновения подозрения, постепенное развитие страшного предположения, пока оно не охватило всего существа Отелло и не сделалось одной господствующей мыслью, пища, которую везде находит себе это сомнение, потребность к сильным ощущениям, в которых оно находило себе исход, изображены безукоризненно. Но ведь это не психология именно ревности, но вообще всякой страсти. Это нормальный, хорошо всем известный, теоретически описанный во всех учебниках психологии и конкретно воплощенный в тысяче поэтических произведений ход всех чувств, которые настолько сильны в нас, что способны привести к моноидеизму, т. е. в состояние, в котором одна-единственная мысль поглощает все наше существо. Человек в этом состоянии не признает ничего, что не согласуется с навязанной ему мыслью и что не может быть согласуемо даже искусственным образом, зато сопоставляет со всяким более или менее значительным наблюдением и тиранически господствующей мыслью на самом деле несуществующие отношения, которые питают и поддерживают его, пока душевное напряжение не найдет себе исхода в сильном мускульном движении или же в каком-нибудь символическом насилии, т. е. пока навязанная мысль не перейдет в равносильный двигательный импульс и тем не уничтожится.

Это, как уже сказано, схематический род всякой страсти, значит, также и ревности, но именно о последней Шекспир нам ничего не говорит в «Отелло» такого, что выходило бы за пределы повседневных наблюдений. Ревность Отелло, по-моему, физиологическая, если можно так выразиться. Это нормальная ревность всякого здорового самца. О такой ревности, в сущности, и нечего говорить, потому что она не заслуживает того, чтоб о ней говорили, т. е. говорили в литературе. Чтобы узнать ее, не надо ходить в театр и смотреть великих трагиков. Ее можно видеть при всяком сельском празднике, на всяком выгоне, под звуки пастушечьей песни; ее заметишь и в лесу, и на охоте за оленями и кабанами. Она является неперменным спутником стремления к размножению, одной из тех форм, в которых работает механизм полового подбора, и подстрекательством к ожесточенной борьбе с соперником, в которой победа достается более сильному и смелому, а вместе с ней и трофеем этой победы, т. е. женщина. Но иногда разрушительная сила ревности падает и на голову самки. Читавший Брема знает анекдот об аисте, который с помощью созданных других самцов убил свою подругу, обвиненную им в измене. Итак, чтобы проследить все стадии ревности Отелло, не надо оставаться все время среди людей, а можно даже спуститься в мир животных. Трагедия Отелло есть самый заурядный случай, какой можно только себе представить. Конечно, содержанием всякого литературного произведения должно быть всегда общечеловеческое, а обыкновенные события в каждой человеческой жизни, как-то: рождение, любовь, смерть, всегда были и будут самыми излюбленными и вечными явлениями. Но мы все-таки потребуем от автора некоторого различия этого неизменяемого материала, если он хочет тронуть нас глубже, чем всякое семейное событие в доме соседа. А этого-то различия и недостает у Отелло. Со своей точки зрения бедный человек имеет полное право ревновать. Он не знает того, что знают зрители. Все улики против Дездемоны. Он не подвергает особенно остроумной критике события, он просто легковерен и доверчив. Он считает Яго надежным человеком, своим другом. Он на самом деле застал Кассио разговаривающим с Дездемоной. Она действительно горячо стояла за дело Кассио. Платок, данный ей Отелло, найден, как уверяет Яго, у Кассио. И это уже вполне достаточные улики для влюбленного и раздражительного человека, а то, что за тем следует, есть не

что иное, как ярко окрашенная новость дня, которая только благодаря общественному положению участников возбуждает сильное впечатление.

«Отелло» есть обыкновенная мелодрама, служащая рамкой для прелестного женского портрета, но это ни в каком случае не может быть руководством к изучению ревности у человека умственно развитого, нравственного и до некоторой степени высокопоставленного. У развитых людей даже и первобытные побуждения, которые встречаются у всех животных, принимают другие, более благородные формы. Простое плотское побуждение возводится на степень любви, т. е. на степень одухотворенного чувства, которое в своих высших проявлениях едва даже напоминает о своем биологическом происхождении. Также и ревность принимает в таких душах иной вид, чем в существе грубом и диком, которое бросается с ножом на неверную женщину и на соучастника ее вины. Она делается утонченнее, причиняет страдания, незнакомые грубой натуре, и претерпевает различные превращения и заблуждения, благодаря которым получается интерес к психологии ревности и достаточно обоснованный сюжет для поэтического произведения, потому что она впервые переносит ее из области зоологии в человеческую жизнь.

Как этюд ревности я ставлю много выше роман Анатоля Франса «Красная лилия», тоже переделанный в драму. При подобном превращении роман, в своем новом виде, драме, очень много проигрывает. А роман Анатоля Франса более всего. Франс — стилист, и филигранная обработка языка совершенно пропадает в театральной перспективе. Франс притом же — иронист, а театральная психология недоступна иронии. Вот почему «Красная лилия» не имела успеха, не имела его и как драматическое произведение. Но роман сам по себе заслуживает большого внимания как по своей форме, так и по трактуемому предмету. Он выбрал сюжетом своего романа тоже ревность, но не такую физиологическую, как ревность Отелло, который скорее согласится убить Дездемону, чем поделиться ею с соперником, а патологическую ревность утонченного цивилизованного человека, которому недостаточно одного обладания возлюбленной и чье раздраженное и доведенное любовью до болезненного состояния самолюбие не допускает даже и мысленного деления. «Красная лилия» разворачивает перед нами картину печальной судьбы одной женщины, которая, после первой любовной связи с равнодушным салонным франтом, отдает свое сердце художнику и на этот раз исчерпывает до дна всю способность любить. Также и художник любит ее всеми силами своей души, и оба могли бы быть долго счастливы, как были счастливы первое время. Но вот покинутый друг, предшественник, врывается в мирную жизнь художника, последний узнает, что его возлюбленная имела в прошлом любовную связь, и перед ревностью, вдруг проснувшейся в этой душе, не могла устоять даже любовь.

Это образчик ревности, оглядывающейся назад, страшного бича глубоких натур. Она несравненно нежнее ревности Отелло, потому что она вызвана не живым, присутствующим человеком, а воспоминаниями, тенью, призраками. Она несравненно мучительнее, потому что она не слушает голоса холодного рассудка, а отрицает его, как не имеющего никакого права. Она не может облегчиться ни мстью, ни наказанием, потому что не может не только уличить в чем-нибудь любимое существо, но и бросить ей какой-либо упрек. Она неизлечима, потому что коренится в вечно неизменном прошлом. Она не имеет ничего общего с причиной первобытного побуждения ревности, так как ей не приходится ни защищать свое право на исключительное обладание возлюбленной, ни защищать себя от вторжения соперника. Оглядывающаяся назад ревность требует девической чистоты души и тела, белого листка, на котором нет ни малейшего штриха, начертанного чужой рукой. Когда она подметит или угадает

в сердце возлюбленной глубоко затаенный и совершенно потускневший чужой образ, то переживает все муки унижения и измены. Нет более высшей трагедии, как если женщина с прошлым и болезненно гордый мужчина, способный на оглядывающуюся назад ревность, полюбят друг друга. В таком случае любовь превращается в пытку. Женщина, которая могла бы дарить только одно счастье, всаживает, подобно «железной женщине» в нюрнбергской камере пыток, тысячу лезвий ножей в тело любимого человека, когда принимает его в свои объятия. В одно время с ее образом встает в душе возлюбленного и образ непреодолимого предшественника, а этот последний мстит за непостоянство женщины своему преемнику, который, в сущности, ни в чем не виноват. «Красная лилия», при всех достоинствах произведения, далеко еще не справилась с этим скорбным, но сильным психологическим сюжетом. Тот, кому удастся дать ему окончательную форму, создаст произведение, которое будет так же относиться к «Отелло», как «Фауст» Гёте к «Фаусту», этой народной книге шестнадцатого столетия.

Но это произведение, по-моему, скорее не драматическое, а эпическое. Оно никак не подходит к сцене. Оно безнадежно и безотраднo, а театр живет только ожиданиями и надеждами. Оно развивается в самой потаенной глубине души, между тем как сцена требует событий налицо. Оглядывающаяся назад ревность не ведет к борьбе с человеком плоти и крови, к мускульной работе, защите и мести, но производит свои страшные опустошения втайне, доводит до самоистязания и, следовательно, является недраматичной. Роман тоже дает нам верное изображение самобичевания.

Один из выдающихся талантов юной Франции, Люсьен Мюльфельд, затронул тот же предмет в романе «*Le mauvais désir*», которому немногого недостает, чтобы быть образцовым произведением. К сожалению, книга эта теряет много оттого, что в ней идет речь об обыкновенной хронике, которая, в сущности, еще скучнее и безразличнее. Досадно даже, что стремление к чистоте такого самоуважающего таланта, как Мюльфельд, не сумело остеречься от того, чтобы не нарисовать нам такие сцены, какие может легко дать самая заурядная порнография. Если не обращать внимания на этот недостаток, то психологический этюд ревности останется всегда образцом необыкновенной точности и глубины.

Герой мюльфельдовского романа ревнует иначе, чем Отелло и художник Анатоля Франса. Его ревность есть высшая стадия любовного деспотизма, тираническое стремление к исключительному обладанию, которого уже одна мысль о другом приводит в ярость. Это ревность эгоистических, до крайности подозрительных, истерически тщеславных натур, какие массами рождаются в наш больной и нервный век, век всевозможных вырождений. Это классическая ревность нашего времени, крайне непривлекательная форма распространившегося болезненного эгоизма. Такая ревность создана не на любви, а на тщеславии. Один мудрец отлично определяет ее в своей книге. «Ревность есть болезнь нашего темперамента и никоим образом не зависит от существа, как до сих пор ложно предполагали. Одни люди страдают сахарной болезнью, другие от солитера; вот таким же образом третьи люди страдают ревностью, которая придает им такой же приятный блеклый цвет лица и очень часто причиняет жестокие желудочные боли».

Конечно, все это грубо, непоэтично, особенно если вкладывается в уста человека из типа «*grosse*», но зато содержит в себе справедливый приговор. Какие именно опустошения производит такая эгоистическая ревность, пусть прочтут об этом в романе. Во всяком случае, мюльфельдовская книга есть, по-моему, самый лучший, до сих пор мне известный клинический этюд состояния, которое может только разбираться на общем суде психологов и психиатров.

I

Поль Верлен

Легко сказать: я борюсь против направления, а не против людей. Направления сделались плотью и кровью людей, и потому всякое острое слово, сказанное против них, попадает в самое чувствительное место человеческой души. Да не сочтут это за поучение или ханжество, если я стану уверять, что чувствовал себя самым несчастным, когда изучал «Вырождение» Поля Верлена. Человек был беден, болен и кругом в долгах, значит, трижды священный для здорового, веселого и зажиточного человека, которому нет нужды заботиться о насущном хлебе. Но менее всего может его сделать ответственным за его безумие и слабость врач в духе Верлена, который признает в умственных и нравственных прегрешениях наследственный грех, в котором сам понесший кару не может быть виновен. И он был настоящим поэтом, которому в часы отдохновения, хотя они были и редки, удавались песни, полные высокой красоты. Как мог я сказать ему то, что я считаю истиной, не огорчив его? Как мог я решиться огорчить его, которому и без того судьба послала много бедствий? Но вместе с тем как мог я пройти мимо него со снисходительно закрытыми глазами, когда самые плохие писатели юной Франции выбрали его своим вождем и дойти до них можно только через его труп? Уж ради только этого одного и отступился бы от моего труда о Верлене, если б моя совесть не успокоила меня, говоря, что я должен, даже и под страхом причинить огорчение, исполнить обязанность, возложенную на меня непреодолимым стремлением.

Для меня большое утешение иметь теперь под рукой доказательства, что Верлен не очень-то огорчился моей характеристикой его личности. Незадолго до своей смерти он подробно высказался по этому поводу представителям «Eclair» и «New York Herald». Более всего он принял к сердцу два пункта. Я перечислил признаки вырождения в его наружности: асимметрию его черепа, выдавшиеся скулы, косые монгольского типа глаза, жидкую растительность на лице и ко всему этому привел описание его Гурэ, который говорит о его «страшном, длинном, совершенно голом, покрытом загадочными шишками черепе». Против этого восстал жалкий остаток тщеславия, тлевший еще в этой человеческой руине. Верлен привел своих интервьюеров в свидетели того, что он вовсе не был так безобразен, как я его описал. Он дал им осмотреть свой череп и просил даже, чтобы они его ошупали. «Где же шишки, о которых говорит д-р Нордау? — сердито восклицает он, — он судит по плохим фотографиям» (фотографиям Карьера! Аман-Жана!) «и упорно настаивает на своих смешных описаниях; очевидно, он никогда не видал меня в натуре, иначе он не выставил бы меня в таком непривлекательном виде, не правда ли?» Его посетители были, само собой разумеется, настолько деликатны, что не спорили с ним.

Другое, что так раздражило его, было мое замечание, что он приобрел свои ревматические боли, заставлявшие его часто лежать в больнице, бродя

по ночам под открытым небом. «Мой ревматизм»,— возбужденно говорил он своим интервьюерам,— я приобрел не бродя по улицам, но во время осады Парижа, когда я, как защитник моего отечества, стоял на форпостах в самые зимние стужи. Д-ру Нордау следовало бы, как немцу, менее всего упрекать меня в моей болезни».

«Но,— заключил он, после несущественных замечаний, свои сердечные излияния,— дела мои, значит, не так уж плохи, если под конец критик соглашается, что некоторые из моих стихотворений можно назвать перлами французской лирики, с которыми сравниваются только очень немногие».

В этих словах он обнаружился весь. Ради того уважения, которое я оказываю везде, где могу, его поэтическому дарованию, он простил неизбежную грубость моей характеристики. Он менее чувствителен к ней, чем к моему лестному отзыву. Он как-то вскользь пробежал мои осуждения, чтобы только остановиться на последнем замечании. В этой черте сказывается ребяческая беспечность, которая составляет почти главную часть его характера, имеющего свои темные и светлые стороны.

Если рассматривать жизнь Верлена не с моей, а с его точки зрения, то придешь к убеждению, что в общем это был счастливый человек. Понимание действительности у него совершенно отсутствовало. Он объят был сном, который длился от колыбели вплоть до могилы и был всегда субъективно, а иногда даже и объективно прекрасным. Последние недели своей жизни он забавлялся тем, что все вещи в своей маленькой комнатке в Латинском квартале он покрывал золотым лаком. Жалкие безногие и шатающиеся деревянные стулья с соломенным плетеньем — и вдруг вызолочены; железная кровать — тоже вызолочена; сломанный сундучок, даже переплеты нескольких книг, составляющих всю его библиотеку, испачканная чернилами стеклянная чернильница, стены — все было позолочено. В этой убогой келье поэта все блестело золотом, как в сказочном дворце. Свидетели, видевшие эту оргию страдавшего манией величия красильщика, были потрясены и до глубины души сожалели о несчастном, очевидно впадшем в детство и забавлявшемся, как слабоумный. Я же смотрю на это иначе. Обманчивый блеск золота, которым Верлен окружал себя в убогой комнатке, есть символ его жизни. Он считал верхом роскоши и красоты то, что другим, нам, кажется убожеством. Свои худшие заблуждения и свои наказания, вдвойне тяжелые, потому что они были вызваны по собственной воле, окрашивал он свободно и с веселым духом в золотистую краску и превращал их, по крайней мере для себя, в драгоценную вещь.

Кто читал его исповеди — «Моя жизнь», «Мое тюремное заключение» или его стихотворения, которые, в сущности, все могут назваться исповедами — что придает им если не поэтическое, то человеческое значение,— тот будет поражен веселым и самодовольным тоном, с каким он рассказывает о приключениях, приведших его к уголовному суду, о своих попойках и о своей разгульной жизни, напоминающей похождения римского гуляки времен упадка. А его приговор за покушение на убийство его товарища по противоестественным порокам? Не правда ли, интересный образчик, давший возможность посмеяться над физиономиями бельгийских судей и неповоротливостью служителей во фламандском суде и тюремных сторожей. Что такое его жизнь, босоногого и покрытого насекомыми бродяги по французским и бельгийским улицам? Средство наслаждаться прелестью окружающей природы, освещенной утренней зарей, вдыхать аромат свежего сена, завалившись где-нибудь в стогу, и заводить интересные знакомства с беспечными бродягами, как и он сам, мудрыми нищими и опытными ворами. Его пребывание в парижских больницах? Триумф в определенные сроки, периодические чествования его докторами, студентами, служителями,

товарищами по полате, газетными репортерами. На все, что наводит ужас на нормального человека, он смотрел равнодушно или же превращал в чувство удовольствия. Он или не отдавал себе отчета в своих действиях, или же судил о них по противоположности к канону. Только, конечно, не ради того золотого оптимизма рабби Гиллеля, который ко всему прибавляет: «И это тоже на добро» и представляет собою высшую форму способности индивидуума приспособляться ко всему, даже к самым неблагоприятным условиям жизни, но ради отсутствия стремления к общению. Недавно я читал во французском описании путешествий, что тонкинское начальство было бы положительно бессильно против диких округа Лаос, если бы не решилось тотчас же применить смертную казнь; тюрьма не наводила на диких никакого страха; наоборот, они чувствовали себя в ней уютно и хорошо; понятие о бесчестии, которое мы связываем с ней, для них не существует. Они признают только фактическую сторону дела, заключающуюся для них в пристанище, ежедневной еде и ничегонеделании, т. е., по их понятию, в представлении земного блаженства. Верлен смотрел тоже с этой точки зрения. Для понятия о мещанской честности не было места в его уме, и потому скитания по улицам и овинам, тюремные камеры и палаты в общественных больницах казались ему местом отдохновения, где заботились о нем безвозмездно.

Но не жалеть Верлена надо, а скорее завидовать ему, потому что в последние годы его жизни в его руки нередко перепали двадцатифранковики, и тогда он мнил себя Крезом; затем радушие простой и недалекой женщины Латинского квартала, сумевшей из славы своего питомца сделать себе доходную статью, дало ему пристанище, в котором в течение многих месяцев пародировалось «Бог и баядерка» и где к опьянению вином, с которым он никогда не разлучался, присоединилось благородное опьянение славой, ниспосланное ему в самой заманчивой форме — форме почитания потомства. Потому что почитатели, возведшие его на свой языческий алтарь и певшие ему с коленопреклонением различные хвалебные песни, состояли большей частью из юношей, на челах которых отражалась заря двадцатого столетия. Никакой писатель в самых восторженных грезах не может пожелать себе ничего более заманчивого и райского, как сознания, что следующее поколение будет на алтаре поклоняться ему, как, с другой стороны, нет ничего ужаснее трагедии Ламартина, который наслаждался поклонением не в конце своего литературного поприща, как это следовало бы, а в начале, когда оно излишне, потому что молодость, крепость сил и надежда с избытком заменяют его, и который на закате дней остался забытым современниками, свидетелями его славного начала, и неизвестным потомству.

Впрочем, все знают, каким образом создалась поздняя слава Верлена. Почти до самой старости работал он в своем углу, и ни одна человеческая душа, кроме некоторых друзей, не позаботилась о нем. Одно собрание стихотворений выходило за другим, но в самом ограниченном количестве, да и те почти целиком оставались на шее издателя; ни одному покупателю не приходила в голову мысль променять свои сребреники на верленовские книжки, и ни один критик не соблаговолил удостоить его хоть бы одной строчкой признательности или порицания. Он перешел уже сорокалетний возраст, когда вдруг, неожиданно для самого себя, был открыт. Его Колумбом и Веспуччи были Жан Мореас и Морис Баррес. Эти тогда совсем еще молодые петухи подняли страшный шум по поводу своей находки. В кафе болтунов, расположенных на левом берегу Сены, откуда получили начало все болтливые водоплавы новых парижских литературных веяний: декадентство, символизм, романтизм и мистицизм, Мореас и Баррес провозгласили Верлена величайшим поэтом своего времени, Шарль Морис скрепил объявление об этом избрании в газете своего кружка своей подписью; такой же поэт, граф де Монтескье,

разнес новую славу по салонам, наполненным прическами Боттичелли; и таким образом Верлен сделался в короткое время великим человеком для всех «разумных» людей, искавших в Chat noir «нового пророка».

Само собой разумеется, что, когда Верлен попал в число литературных звезд, время его серьезных трудов осталось далеко за ним. То, что он написал в течение десяти или двенадцати лет, старались зарыть задними лапами даже пристыженные творцы его славы, а после его смерти Люсьен Мюльфельд писал в почитавшем его журнале «Revue Blanche»: «К нашему смущению не примешивается никакого сожаления. Человек перестал быть приятным и доступным и потерял свой интерес. Нужда и отравы, помогающие лучше переносить ее, совсем истощили этот мозг. Его дело было уже сделано. Стишки и пустая болтовня в измученной прозе, которую выманил у него ревностный издатель, ничего не прибавили к его славе. Хорошо еще, что старость не обезобразила его литературных работ». Золя прибавил к этому общее замечание, что мятежная молодость восторгается в литературе только мертвецами или живыми руинами и банкротами искусства и литературы; и как пример он приводит Эрнста Гелло, Барбе д'Оревили, Вилье де Лиль-Адана и Верлена. В почитании этих недобровольных арлекинов видит определенное намерение обидеть и повредить людям достойным, заслуженным, серьезным творцам вечных трудов. Золя прав, но только относительно. Конечно, стремление посердить всеми признанных и еще здравствующих гениев, изъять их, если можно, из обращения есть одна из побудительных причин, создающих этот потешный геройский культ; другой не менее важной побудительной причиной мятежных завистников является справедливое сознание, что все эти возведенные в гении болтуны и слабоумные, вроде Гелло, Вилье де Лиль-Адана и т. д., суть плоть от плоти их и что, сплетая из художественного бессилия венки своим учителям и прототипам, они тем самым прославляют свою собственную смелую и притязательную неспособность.

Итак, позднее увлечение Верленом было на самом деле только искусным маневром горсти людей, которые за двенадцать или четырнадцать лет успели из Монмартра и Латинского квартала проникнуть во французскую литературу и, побеждая все преграды на своем пути и влияя на бульварную прессу, водрузить свое пиратское знамя на куполе дворца Мазарини. Но это, понятно, не мешало Верлену вполне насладиться своим апофеозом. Он верил в серьезность и честность воздаваемых ему почестей, да одно время они действительно были серьезны и честны. Только первые апостолы новой веры странно улыбались, когда смотрели друг на друга. Положим, что обращенные ими верующие, набожно повторяющие все, что им проповедовали, были слабы умом и неспособны рассуждать, но зато искренни в своем усердии.

И теперь я не могу отнять ни одного слова из того, что я должен был сказать о Верлене: он был «вынужденным скитальцем и пьяницей... слабоумным, возбужденным мечтателем, который с трудом борется против своих дурных наклонностей и в трудную минуту находит иногда трогательные жалобные тоны; мистиком, в чьем неясном сознании волной проносились представления о Боге и святых, и арлекином, у которого бессвязная речь, выражения, лишенные всякого смысла, и пестрые картины свидетельствовали об отсутствии какой бы то ни было определенной мысли». Также могу я подтвердить и то, что прибавил ради смягчения своего сурового приговора: что «стихотворения, выражавшие душевное настроение Верлена, были иногда удивительно удачны... У здорового и твердого духом поэта даже самое чистое настроение соединяется с ясными образами, а не только с веянием аромата и розовым туманом. Таких стихотворений, как «Надо всеми вершинами покой», «Рыбак», «Исполненный радости и полный страдания», не может создать возбужденный выродок; но зато,

с другой стороны, самые дивные стихотворения Гёте, выражающие его настроение, не были так возвышенны и духовны, как три или четыре наилучших стихотворения Верлена.

Но три или четыре, не более. Зато эти несколько стихотворений останутся вечными антологическими произведениями и из столетия в столетие будут считаться драгоценными сокровищами музеев. Это было задачей его жизни — подарить человечеству свои три или четыре стихотворения. А чтобы выполнить эту задачу, он должен был быть тем, чем он был: беспокойным и неприятным скитальцем, и жить так, как он жил: до крови укушенный, с заблудившимся разумом, сожженным пьянством, пугливо обегая, подобно затравленному волку, все общественные постановления, отверженный, загрязненный, оплакивая самого себя и свою судьбу. Опустошительные вихри его животных страстей и следующие за ними и орошенные потоками слез сокрушения были необходимыми причинами сотни рифмованных строк, которые остались после него и которыми он обогатил художественное достояние человечества. Было бы вовсе неуместно показать себя сентиментальным и сожалеть поэта за то, что ему суждено было претерпеть «великие страдания», чтобы петь «маленькие песни». Он не особенно сильно чувствовал свои страдания, а песни его были для него искуплением, как для нас они служат примирением с ним.

II

Стефан Малларме

ЕСЛИ будущее поколение, в чем я, конечно, сильно сомневаюсь, заинтересуется отдельными детскими дурачествами, которые товарищи игр и стоящие на одной и той же ступени умственного развития зрители с комичной важностью называют «современным движением в литературе и искусстве», то оно во всяком случае вынуждено будет дольше всего остановиться на Малларме. Это лучший образчик в истории декадентской литературы, и притом образчик, созданный исключительно для научного обучения. Всякая глупость декадентства доходит у него до высшей точки, где она превращается в карикатуру и преднамеренно подчеркнутое самоосмеяние.

Я достаточно подробно охарактеризовал этого человека (в «Вырождении»). Я указал там на то, что этот человек весьма уважаем своими приверженцами, хотя, в сущности, он ничего не создал, и, быть может, именно потому, что он ничего не создал. Шарль Морис, его герольд, восхвалял такую воздержанность как величайшую его заслугу. «Этот человек, не напечатавший ни одной книги и которого тем не менее все признавали за поэта, сделался, так сказать, символическим образом поэта, старающегося приблизиться к абсолютному. Его молчание свидетельствует о том, что он не может еще осуществить то небывалое художественное произведение, которое он задумал создать.

На такое обоснованное воздержание, в случае если жестокая жизнь откажет ему в своей поддержке, может дать достойный ответ только одно наше уважение, или, вернее, наше почитание». Малларме сам сказал как-то раз Полю Эрвье, бывшему тогда еще его почитателем, что он «не понимает, как это другие печатают свои произведения»; такой поступок кажется ему неблагопристойностью, заблуждением, граничащим с умственным расстройством, которое называется «экспрессионизмом», т. е. болезненным стремлением делать все напроказ. «Впрочем,— прибавляет Эрвье с трогательной серьезностью,— никто не умел в таком совершенстве скрывать своей души, как этот несравненный мыслитель».

Но он не остался до конца верен своему принципу, о чем можно пожалеть по многим чисто эстетическим причинам. Было бы слишком хорошо, если б он в истории литературы остался навсегда великим поэтом, ничего не создавшим классиком, умолчавшим о своих шедеврах, подобно тому как говорят о Мольтке, что он прекрасно молчал на шести языках, чудесным человеком, собрание сочинений которого мог придумывать всякий из его почитателей по своему усмотрению, причем учитель его не руководил этой интересной работой и не мешал ей. К сожалению, он сам грубой рукой нарушил ходившую о нем молву. Дожив до пятидесяти лет, не подарив миру ничего, кроме одного стихотворения в несколько куплетов «Полдень Фауна», о чем сейчас будет говориться, и некоторых переводов в прозе с английского, к чему он, как преподаватель этого языка в одной парижской гимназии, имел бесспорно способность, он в последние шесть лет своей жизни соблазнился и нарушил «молчание своей души», чтобы показать ненавистной толпе, что он может сделать. Весь труд его жизни разделен на два тома: «Стихотворения и проза» и «Пустая болтовня». Опубликование этих двух томов есть непростительная шутка, которую он сыграл над самим собой и над своими приверженцами. Благодаря этому вполне естественному событию в книжном деле он перестал быть таинственной невидимкой, которой всякий до тех пор придавал наикрасивейшую форму, какую только создавало его воображение. Неизвестный бог сделался человеком, и притом человеком до крайности смешным, так что большая часть его почитателей, сгорая от стыда, выбежали из капеллы, и только некоторые восторженные поклонники замерли в молитвенных позах у подножия его алтаря.

«Пустая болтовня» — самое подходящее заглавие, какое он дал второй и последней книге, — не скрывает в себе никакой иронии. Малларме гордится тем, что он болтает. Он смотрит на это, как на отличие, как на свое преимущество. Чернь думает, а он — он болтает. Он олицетворяет собой «божественное безумие» поэта. Быть понятным и говорить разумно он предоставляет простой толпе. Его же благородство ума выражается в том, что он непроницаемо темен для того, чтобы все, прорицаемое им, не осквернилось слабым светом благоразумия. Он при всяком удобном случае хвалился своей святой непонятностью. На своих еженедельных вечерних приемах, когда его ученики собирались вокруг него для общественного служения в его храме, он рассказывал им с видимым удовольствием одно происшествие, которое должно было показать, как недоступна была тайна его слов для поверхностного рационалистического филистера.

Однажды общество символистов пригласило его в бельгийский провинциальный город Брюге или Гент, не знаю хорошо, прочитать там лекцию. Малларме последовал приглашению. Учредители объявили о его приезде в местной газете самым лучшим символически-мистическим слогом. «Сюда должен прибыть первый среди живущих, король современных поэтов и мыслителей. На долю города выпало счастье лицезреть великого, единственного, несравненного и принять из его собственных уст откровение его ума!» Эта реклама произвела свое действие. Ей поверили тем легче, что никто в городе не мог сказать ничего противоположного по той простой причине, что никто не прочел ни одной строчки из Малларме. Итак, все образованное общество сочло своим долгом явиться на лекцию Малларме. Зал наполнился благоговейно ожидающей публикой. В первом ряду кресел поместился командующий генерал в полной парадной форме, со всеми орденами, как подобает, когда одна часть высшего общества удостаивает своим присутствием другую. Вошел Малларме. Все увидели господина невысокого роста, с седыми бакенбардами и острыми ушами Фауна, который, заняв место за приготовленным ему столиком, вынул порывистым

движением из кармана фрака несколько листов и разложил их перед собой. Затем он начал чтение среди благоговейной тишины. Самым искренним и внимательным слушателем был генерал. Казалось, он весь обратился в слух и не сводил глаз с великого человека из Парижа. Он с жадностью ловил каждое его слово. Так длилось несколько минут. Затем начались странные изменения в лице и позе генерала. Почтительная улыбка приветствия исчезла с его губ. Доброжелательный взгляд сделался неподвижным, лоб покрылся морщинами. Удивленный, он вопросительно посматривал то на лектора, то на слушателей. Казалось, он не верил своим ушам и хотел прочесть на лицах соседей подтверждение своего впечатления. Те становились заметно оживленнее. Генерал нервно заерзал на своем стуле и громко вздыхал. От нетерпения и все усиливавшегося гнева он принялся дергать свои усы. Между тем Малларме продолжал спокойно и с самодовольством читать лекцию. Наконец генерал не в силах был более сдерживать своих чувств. Красный, как огонь, он вскочил со своего места, крикнул звучным начальническим голосом: «Человек этот, читающий нам такую неслыханную вещь, или сумасшедший или пьяный», и грозными шагами, гремя саблей и шпорами, вышел из залы.

Повторяю, Малларме сам рассказывал об этом происшествии, и ученики его отнеслись с улыбкой сожаления к выходке прямодушного солдата, который воплощал в их глазах существо вроде бессмысленного толстокожего носорога. Единственная вина генерала, если Малларме верно передал анекдот, состоит в том, что он рассердился. Если б он высказал свое мнение, смеясь или пожимая плечами, то доказал бы тем свое уместное превосходство, которое замкнуло бы уста самому Малларме.

Для того чтобы читатель мог лучше разобраться, кто прав, бельгийский ли генерал или декадентский поэт-князь, я приведу несколько выдержек из «Болтовни» Малларме. О славе он выражается так:

«Слава, я бесспорно только вчера узнал ее, и меня нисколько не интересует, если кто-нибудь припишет мне ее. Сотни афишек,— это предательство букв,— присвоившие себе неценное золото дня, бежали от моих глаз по проведенным рельсам к краю горизонта, точно ко всем заставам города, прежде чем собраться в непонятную гордость, которую придает приближение к лесу во время его апофеоза».

Для желающих я привожу подлинник (говорит Нордау), чего не буду делать в других случаях, так как думаю, что, прочитав этот перевод, они не усомнятся в точности остальных:

«La gloire, je ne la sus qu'hier irrefragable et rien ne m'intéressera d'être appelé par quelqu'un ainsi. Cent affiches s'assimilant l'or incompris des jours, trahison de la alettre, ont fui, comme à tous les contins de la ville, mes yeux au ras de l'horizon par un départ sur le rail trainés avant de se recueillir dans l'abstruse fierté que donne une approche de forêt en son temps d'apothéose».

На упрек в неясности он однажды отвечал:

«Чистые преимущества были бы на этот раз предоставлены низким шутникам. Каждое произведение, сверх самого ценного, которое оно заключает в себе, из внимания к тем, чей язык оно в конце концов все-таки заимствует для другой цели, раз оно делается общим достоянием, должно словами своими выражать какую-нибудь, хотя бы самую безразличную мысль.

Этим путем можно отстранить праздного, который в восторге от того, что при первом взгляде это ничуть не касается его. Вежливый, обоюдный поклон. Прекрасно, если, однако, оно навлекает на себя подозрение тем, что беспокоит какой-то рефлекс предметов, очень похожий на рефлекс сетчатой оболочки. Самые ловкие из публики, ухитрившись руководить ею, серьезно объявляют, что

именно содержание непонятно. Смешно, увы, тому, кто поддается этой шутке! Он подвергается страшной, посредственной насмешке. Так всегда. Не так, быть может, как свирепствует теперь бич, единодушно и безмерно... Это предприятие, которое, по крайней мере литературно, не считает возможным выставлять предметы на непоколебимый передний план, как торговец старьем, определенное натиском одного мгновения, т. е. написанное, в этом случае, почему? Непристойно распространяться о том, кроме общих мест. Лучше расстилать роскошное облако, плывущее над тайной пропастью всякой мысли, конечно принимая в соображение, что самое обыкновенное есть то, которому придают не больше, как непосредственный характер».

Так как я боюсь, что здесь я уж слишком точно придерживался перевода, то хочу, по крайней мере, последние три строчки привести по-французски: «Plutôt que tendre le nuage précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée, vu que vulgaire l'est ce à quoi on décerne, pas plus, un caractère immédiat».

Но этим я и ограничусь, чтобы читатель не поступил со мной так же, как бельгийский генерал.

Стихи Малларме очень похожи на его прозу, по крайней мере последнего времени. Известнее всего его следующая строфа:

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys,
Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure,
A travers l'encens bleu des horizons pâlis,
Moute rêveusement vers la lune qui pleure.

(И ты создал эту рыдающую белизну лилий, которая, катясь над морями вздохов, к которым едва прикасается, сквозь голубую дымку побледневших горизонтов, медленно поднимается к плачущей луне.)

Эти и другие стихи нашли себе бесчисленных толкователей: одних, как Ретте и Гюстав Кан, глубокомысленных и благоговейных, других, как Жюль Леметр, настолько не заслуживающих доверия, что никак нельзя отклонить подозрения Улока. Но когда выясним мнимый смысл этих темных и великих слов, то обнаружится, что все это бессмыслица.

Единственный труд Малларме, до некоторой степени известный не одним его ученикам,— это вышеупомянутое стихотворение «Полдень Фауна». Но и в нем находятся строфы, подобные следующей:

Assoupi de sommeils touffus, aimai — je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeurés vrais
Bois mêmes, prouve, hélas! — que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale des roses...

(Забывшись тяжелым сном, любил ли я грезы? Мое сомнение, плод протекшей ночи, заканчивается нежной веткой, которая, сама оставшись настоящим лесом, доказывает, увы! — что я одного самого себя отдал на торжество идеальной погрешности роз...)

Но в целом стихотворение довольно понятно: Фаун, символическое воплощение гречески-языческого мировоззрения, жалуется в довольно длинном монологе на исчезновение нимфы, на осквернение его заколдованного леса, т. е. на вытеснение радостного чувственного мира древних веков строгой серьезностью христианской нравственности. Одним словом, та же тема, которую Шиллер провел в своих «Греческих божествах». Малларме не обновил, не дополнил ее, а только спутал и осквернил. Что Шиллер хвалит в античном мире, так это его проникновение божеством, его способность оживлять все земное небесным, каждой вещи придавать олимпийское сознание, как на самой горной вершине, так и в каждом источнике, в каждом дереве видеть и угадывать

чувствующего, любящего и действующего духа или полубога. В «Греческих божествах» воспеваются эстетический пантеизм и одухотворяется греческая мифология согласно толкованию Спинозы. Малларме же совсем не видит этой идеальной философской стороны предмета. Он останавливается на грубом плотском взгляде на миф, его сожаление относится к вымершему служению Фаллусу, а жалоба изливается на то, что нет больше приятных встреч с нимфами в лесах, в которых полевые сторожа угрожают протоколами всяким нежным излияниям. Итак, невзирая даже на форму, его отделяет от Шиллера громадное расстояние, такое расстояние, какое лежит между грубым служителем Астарты и тонко мыслящим учеником Платона.

Сам по себе Малларме очень неинтересен. Первые строчки его ставят в тупик, следующие сердят, затем читатель невольно улыбается, а под конец делается равнодушным, так как он уже узнал эту кичливую болтовню и даже самое веселое, благодаря частому повторению, наводит на него скуку. Тем не менее не мешает проследить, каким образом этот слабоумный евнух добился имени и влияния. Потому что случай не играет здесь большой роли, а успех заключает в себе тем не менее некоторое поучение.

Две причины заставили декадентских учеников Малларме восхищаться им: его художественная теория и его бестолковость. Малларме признавал учение «искусство от искусства», а это учение дорого всем слабоумным, которые органически неспособны к постоянной и однообразной работе, человеконенавистны во всех своих проявлениях, наполняют свою жизнь игрушками, называя эти игрушки искусством, и, конечно, хотели бы убедить других, что такое мнимое искусство есть высшая человеческая деятельность и вместе с тем полноправная абсолютная цель. Человек, объявивший, что Вселенная существует только для того, чтобы создать книгу, и который затем прибавил — что, впрочем, является некоторым противоречием, — что книга, ради которой вообще существует Вселенная, никогда не должна быть написана, так как для высокой души совсем недостойно являться перед чернью, такой человек, повторяю я, был как нельзя более по душе этим жалким людям, которые никогда не были в состоянии заинтересовать своей писаной болтовней ни одного мыслящего человека и которые, возведя необходимость в добродетель, гордо заявляли, что настоящему писателю стыдно забавлять собою людей. Его бестолковость была большим преимуществом в глазах слабоумных мистиков, для которых темнота равнялась глубине, а ясность — глупости. Малларме проповедовал, что слово не должно быть посредником между понятием, но должно только «внушать» представления, и эта фраза заключает в себе всю эстетическую теорию арлекинов, которые спутанность всех законов искусства и смешивание всех художественных способов выражения объясняют словом «новизна». Они хотят наслаждаться музыкой глазами, а архитектурой ушами; стихотворения им хотелось бы обонять, а живопись, где только можно, попробовать на вкус. Оркестр должен разыгрывать перед ними философские, а быть может, и геометрические теоремы, между тем как язык слов должен служить только посредником между плывущими, бесформенными мечтами и настроениями без малейшего определенного идейного содержания. Малларме назвал свой набор слов или «болтовню», как он сам выразился, «словесной музыкой». Это слово ровно ничего не означает, но декаденты придали ему особый смысл. Для них это значило, что язык должен перестать быть орудием передачи мысли и сделаться простым гипнотизирующим и убаюкивающим голосовым звуком. И вот вся программа этих людишек, которые полагали, что освещением переменяющихся цветов и различными ароматами, распространенными в зале, они придадут цену идиотским драмам.

После смерти Верлена декадентское общество ежемесячного журнала «La Plume» в полном своем составе избрало, посредством баллотировки, Малларме

своим князем-поэтом. Это был шаг вперед. Верлен был поэт, на которого находили минуты безумия. Малларме — слабоумный, на которого находили минуты творчества, но зато в такие минуты его слабоумие было самое безотрадное. В течение всего этого направления, длившегося от Верлена и вплоть до Малларме, едва ли можно было ожидать какого-нибудь прогресса, и чуть было не увенчали лаврами Мориса Метерлинка после Малларме. Но этого не случилось, быть может потому, что Метерлинка был иностранец. Но зато он болтал на французском языке, чего, по моему мнению, уже вполне достаточно. Как искусство, так и болтовня не имеют родины.

III

Леон Дие

Шестьдесят лириков юной Франции, призванные для того, чтобы заместить поэтический трон, оставшийся свободным после смерти Малларме, решили иначе. Пятнадцать из них, самое большое число, остановившееся на одном лице, избрали нового поэта-князя — Леона Дие. Выбор этот удивил всех; одних потому, что они не знали Дие, а других, меньшинство, потому, что они его хорошо знали.

Из числа лиц, его не знавших, могли примириться с новым избранием только те из святой толпы идиотов, у которых молодость не служит надежным защитником от размягчения мозга. Кто не принадлежал к этим избранникам, тот сильно сомневался в наследнике чести, какой удостоились до него Верлен и Малларме. Но предупреждение было, однако, неосновательно. Дие вовсе не походил на своих предшественников. У него не было таинственной и величественной болтовни Малларме, но, с другой стороны, вы напрасно стали бы искать у него прекрасных и полных чувства звуков, какие от времени до времени встречаются у Верлена среди его безвкусиц, грубого ребячества и хаотических причуд. Кто не читал его двух не особенно объемистых томов стихотворений¹, труда всей жизни, одного из шестидесяти, тот, вероятно, спросит с удивлением, что же именно заставляло учеников так почитать его? Желчные знатоки новых писательских душ дали нам ответ. Одни говорили: «Его возраст. От него нельзя уже ожидать какого-нибудь недостойного, унижительного поэтического произведения». Другие же утверждали: «Его почтенная темнота. Он не может возбудить зависти». Эти предположения злобно смешны и вдобавок ложны. Избиратели, украсившие его лаврами, имели лучшие побудительные причины. Очевидно, они желали найти возмездие от своих увлечений к живому и развивающему искусству. Юная поэтическая Франция с клятвой отрекается от слабодушия. Коронование Дие было простой сдачей оружия. Почитать Дие значило для Малларме каяться во грехах. Что покаянное обращение совершилось именно по призыву Дие, это объясняется некоторыми особенностями поэта, о которых я поговорю ниже.

Есть два рода поэтов. Одни создают поэтическое искусство, другие же создаются поэтическим искусством. Этим я хочу сказать, что одни были бы поэтами даже и тогда, если бы до них не было написано ни одного стихотворения или они ни одного не читали, между тем как другие возбуждаются поэтической передачей, питаются ею и затем достойным образом продолжают ее. В первых

¹ Леон Дие. Полное собрание сочинений. Париж, Альфонс Лемерр. I том, 1894: Поэмы и стихотворения. Закрытые уста. II том, 1896: Слова побежденного. Встреча. Влюбленные.

стихотворный источник до того силен, что вырывается неудержимым потоком, точно клокочущий гейзер, во вторых он не так силен, чтобы бить с такой эластичностью, его надо сперва пробуровать, что, впрочем, не служит порукой, что он потечет тогда свободно и обильно. Из боязни быть непонятым я прибавлю: говоря о поэтах второго ряда, которые не могут назваться самосветящимся солнцем, а только планетными существами, я подразумеваю не только людей, способных воспринимать и подражать, которым «стих удался на языке образованных людей, за них мыслящих и сочиняющих», но сильно чувствующие натуры, чья манера выражаться обнаруживает перед нами самые сильные оттенки чувств; они имеют быструю и богатую ассоциацию идей, вследствие чего они образны и эффектны, но в них эти первоначальные основные части поэтического дарования недостаточно стихийны, чтобы по требованию жизненного закона превратиться в поэтический образ, и потому нуждаются в примере высокой поэтической личности из породы солнца, и не затем, чтобы подражать им, а чтобы через них выяснить самих себя, свое неопределенное желание и свой долг.

Леон Дие принадлежит к поэтам высшего рода. Он не горный ручей, который берет свое начало из тайных пропастей, взрывает обломки скал и в своем диком течении сам себе прокладывает ложе, но прекрасная река, которая гордо несется по приготовленным каналам, наполняет их и расширяет. Он житель Парнаса по форме и по образу мысли. Ковать медь своего языка научил его такой циклоп, как Виктор Гюго. Способ выделять и чеканить металл он заимствовал у Теофиля Готье, которого он, как и всех парнасцев, превозносит до небес за это неважное искусство и которому он однажды в порыве восторга воскликнул: «Слава тебе из глубины однодневной жизни! Слава тебе, живущему в бессмертии, где ты сидишь рядом с Гёте и любишь Гомером!» Своей областью мыслей он чаще всего напоминает нам де Лисла, этого «дорогого и уважаемого учителя», которому он посвятил свои стихи. Его чудовищный пессимизм и, по счастью, редко проявляющаяся неумеренность в представлении о болезни и физической муке указывают на влияние Бодлера. Со всеми парнасцами у него было одно общее мировоззрение, для которого искусство есть высшая цель, точно так же как и высшее совершенство человеческих стремлений, которое ставит искусство мистически выше самой природы и даже неумолимые законы природы подчиняет изобретательной фантазии художника-творца, а красоту признает не в природе, а только в художественном произведении.

Часто, даже слишком часто Дие является гармоническим оратором и ничем больше. Иногда он до того неосторожен, что становится прямо против масштаба, который позволяет с первого же взгляда измерить его высоту в дюймах и милях. Я думаю, всем памятно звучное стихотворение Гейне, вторая строфа которого гласит: «Подобно тому как море вздымается навстречу луне,— так и душа моя стремится радостно и шумно к тебе, к твоему прекрасному свету — О, не лги!» В трех строчках — последняя строчка неполная и не имеет внутренней связи со строфой — Гейне представляет нам грозную картину морского прилива и наполняет душу читателя непреодолимой органичной музыкой вздымающегося моря, шумом его ударяющихся о берег волн, его блеском и его ароматом. В своем стихотворении «На берегу» Леон Дие развивает ту же самую мысль. Посмотрим теперь, какой эта картина вышла из-под кисти Дие:

«Вы любите, говорите, море, это великое отражение души, которая никогда не устает в своей бесконечной борьбе; посмотрите, как оно бьется у берегов о скалистые стены или тонкий песок! Посмотрите, как это необъятное море вздымается, подобно гордой душе, под могучим дыханием прибоя, как оно катит

навстречу вам свои огромные волны, заливающие даже рифы, которыми окаймлены гавани! Вы любите, говорите, море, любите смотреть, как волны его текут по низменному берегу или ударяются об упрямые мысы, подобно тому как грустная душа, стремясь слиться с другой душой, наталкивается на пустое или, как стена, каменное сердце. Посмотрите! Всякая волна, достигнув цели, разбивается, серебрит на далекое пространство бесконечные уступы морского берега и замирает у их подножья, обдавая все соленой пеной, которую потом раздувает ветер. Так бесполезно умирает всякое тщетное напряжение души, которая отваливается на робкие ласки, и ее горький запах рассеивается в воздухе цели у безжалостного сердца»... И так проходят все семь строф в декламаторском тоне и в сравнениях, составляющих сущность всего стихотворения. Гейне употребляет короткие, но сильные, полные чувства, как магическая формула, слова. У Дие мы находим бесконечные ряды фраз, правда горделивых и образных, но которые, благодаря своему обилию, не выясняют изображаемой картины, а только затемняют и под конец совсем ступевывают ее.

Или же когда он в одном эпическом стихотворении, написанном в духе Лисла, восклицает: «Неугомонные грезы невозможной любви! перестанете ли вы грызть с непреодолимой жадностью несчастного глупца, влюбившегося в вас? Как! Только потому, что он при пробуждении своей плоти, удивленной неизвестной ему теплотой, исходящей от искры, вкусил горького яда, скрывавшегося за лицемерной лазурью, вы, мелодические змеи, будете беспрестанно его кусать?» Тут видно возбуждение, а между тем впечатление получается совершенно противоположное. Тут чувствуется энергия, а в общем картина слаба. Одним словом, это бессознательное нанизывание блестящих слов, которые в общем не дают никакой картины. Так поступали ювелиры в эпоху варварства, стараясь каждую вещь украсить по возможности большим числом крупных жемчужин и драгоценных камней, отчего вещь теряла вечную художественную мысль и представляла из себя ювелирную лавку большой ценности.

Таких мест в стихотворениях Дие найдется несравненно больше, чем может вынести немецкий читатель, который в лирике ищет настоящих, простых звуков природы и ничего так не ненавидит, как напыщенность и высокопарность. Также нелепы кажутся нам те сладкие и ласкающие нежности во вкусе XVIII века, до которых так падки французы. Наш язык никак, например, не может начать строфу подобным образом: «О, Менция, очаровательная девушка! Если бы мы знали, как все поет в ваши двадцать лет! Зачем же вы под благовест весны желаете быть тюремным сторожем у птичьей клетки?» Такой тон Верлен часто употреблял в своих «Fêtes galantes». Мы знаем его из подражаний наших поэтов довеймарского периода. Даже у юного Гёте было свое время Дамона и Белинды, правда не особенно счастливое. Быть может, эти-то литературно-исторические воспоминания и отбивают у нас охоту к подобному роду поэзии.

И тот же самый Дие, который иногда впадает в легкий шуточный тон Жантиль-Бернара или Дора, переходит от времени до времени на кровавую бойню Бодлера («В час, когда солнце, как жестокий король, который желает украсить свой гроб кровавым покровом, разрывает свой живот и вытряхивает оттуда внутренности...») и к титанической безвкусице, подобной следующей картине: «Луна отражает в бледной воде свой отдаленный диск; и у этого старого коршуна, этого тоскующего по родине зеркала, кажется твой великий глаз, о природа, ах! кажется твой великий усталый глаз».

Однако это Дие — писатель слабых дней. Я хотел исчерпать сперва все его недостатки, чтобы потом подольше остановиться на блестящих сторонах поэта. Его форму можно охарактеризовать одним словом — совершенство! Он так самоуверен и совершенен в своей поэтической музыкальности, что иногда, как

Три князя

истый парнасец, доходит до искусства Паганини. Интересно познакомиться в подлиннике с непереваемой музыкальностью его созвучий:

«Dans la douceur du soir, pour ravir le rêveur,
Un rayon plus royal octroyé par faveur
Irradie, arrosant l'horizon qu'il irise.
Et la forêt s'embrace au soupir de la brise;
Et la mare ou se mire un troupeau lent et las
S'est moirée à son tour de miroitants éclats,
Et l'ombre est couler d'ambre et tout s'y recolore».

(И в тишине вечера, чтобы очаровать мечтателя, луч, более царственный, дарованный из милости, изливается, заливая горизонт, которому он придает радужный цвет.— И лес целуется под вздохом ветерка; — и лужа, в которой отражается стадо, медленно и устало, покрылась, в свою очередь, отливающим блеском, и тень приняла цвет янтара, и все окрасилось...)

«Ravir-reveur», «rayon-roya!-(oct) royé», «(ar) rosant-(ho) rison», «(s'em) brase-brise», «mare-mire», «moirée-miroi tant», «ombre-ambre», и так продолжается все стихотворение, каждая строка которого повторяет по бедной мере один, а то и два раза слово с изменяющимися гласными.

Но такая искусная игра созвучий и звукоподражаний редко занимает у него первое место. Для него гораздо важнее провести какую-нибудь благородную мысль, создать новую, высокую картину, которую видно было бы со всех сторон. Часто удаются ему своеобразные сравнения, свидетельствующие о силе его воображения. Так, например, он говорит о ревнивом, оглядывающемся назад «Вдовце Гемрик»: «Подобно тому как рудокоп пробирается в штольни между узких оврагов и, где прокапывая, где проползая, держа в кулаке свою свечу или приподняв тяжелую кирку, долго работает, неумоимо борется с обломками скал, бьет их молотом, дробит, взрывает блоки, которые уж не поправит более, так и подозрение, заронив бледный свет в его душу, вырыло в ней ужасную пещеру». Или вот этот сонет: «Как бесчисленные колонны высоких соборов, так и вы стремитесь кверху, О, мечты моего сердца! И я вижу еще, как кольца старого дыма исчезают в тени ваших парокходов, О мои прежние мечты! Как органу, управляемому мастерской рукой, внимаю я тебе, О мое давнишнее горе! И твой голос нашптывает мне еще отголоски жалоб и стонов, которые я давно уже задушил своими пальцами. Вставай, заключенный священник, истекающий кровью под руками истязателей; разве ты не отрекся от твоей церкви и твоей службы и не разбил камины и стены твоей темницы? Вставай! Простри свои руки, но не открывай глаз! Пусть падают эти своды, камни которых ты обтесываешь, и пусть тяжесть их раздавит тебя тотчас же на месте, как Самсона!»

Первое, что бросается в глаза в этих картинах, это то, что они не взяты из действительности, а выдуманы. Сперва у Дие является отвлеченная мысль, потом посредством аналогического мышления он находит для нее объективное представление. У других поэтов, более склонных к созерцанию, ход этот совершается как раз обратно. Они сперва воспринимают картину, и та уже дает им аналогическую отвлеченную мысль. Сравним для примера только что приведенный сонет, в котором Дие развивает мысль, что он должен во что бы то ни стало освободиться от охватившей его тоски, навеянной воспоминаниями и стремлениями, с помощью умственного напряжения, от которого взлетят на воздух все стены тюрьмы, со стихотворением Ленау «Туман»:

Der trüber Nebel hüllet mir
Das Thal mit seinem Fluss,
Den Berg mit seinem Waldrevier
Und jeden Sonnengruss.

Nimm fort in deine graue Nacht
Die Erde weit und breit!
Nimm fort was mich so traurig macht,
Auch die Vergangenheit!

(Ты, мрачный туман, закрываешь от меня — долину с ее рекой, гору с ее лесным ручьем. — И каждый солнечный привет. — Возьми прочь в твою серую ночь — землю со всем ее пространством! Возьми прочь все, что меня так печалит, а также и прошлое!)

Здесь прежде всего поэт видит туман, отнимающий у него вид на землю. Это рождает новую мысль: так забвение может закрыть прошлое, со всеми его печалью. Постараемся привести это различие, эту противоположность под одну формулу: Дие обрабатывает отвлеченную мысль, Ленау же одухотворяет объективный вид.

У Дие сильно развита любовь к природе, и он живо и картинно рисует нам поля и леса. Некоторые из его эффектных описаний (например, «Октябрьский вечер») останутся надолго ценным вкладом во французскую лирику. Но его любовь к природе есть любовь столичного жителя, выросшего между домами, чьи ноги прикасались только к каменным мостовым и который изредка, и то только по праздничным дням, вырывается на свежий воздух, за город. Свое понимание, свою чуткость к природе он развил сам, благодаря искусству. Шелест деревьев и пение невидимой птички в ветвях не говорили его душе, как душе мечтающего ребенка. И так как он прежде всего познакомился с природой из картин великих мастеров, то потом он бродил по горам и долинам, как посетитель музеев, ищущий встретить галерейные пейзажи, и он ищет своих излюбленных мастеров в природе, но не природу у своих излюбленных мастеров. Когда я читал Дие, то мне впервые пришло в голову, что для сына столицы картинную галерею может заменить «прогулка в утро Светлого Воскресения» Фауста.

Дие презирает и ненавидит людей и в жизни не хочет видеть ничего, кроме скорби и греха. С увлекательно захватывающим интересом проводит он это мрачное воззрение в «Молитве Адама»: «Ужасный сон! Меня окружала необозримая толпа душ. Напротив нас мы увидели неподвижного и немного, красивого, как бог, но печального и коленопреклоненного прародителя, стоявшего вдали от мужчин и женщин... Все прислушивались, наклонившись над темным пространством, к доносившимся из отдаленных пропастей неба неумолкающему голосу живущего, говорившего к богам, безумному смеху, яростному крику и проклятиям. И все печальнее молился Адам, лежа во прахе, одиноко, и бил себя в грудь всякий раз, как в грозном тумане раздавались неумолимые слова: «Адам! Новое человеческое дитя появилось на свет!» — «Господи! — шептал тот, — как долго еще будут продолжаться мои муки! Сыны мои уже достаточно размножились под твоим законом. Неужели я никогда не дождусь того часа, когда ночь возвестит мне: последний человек умер! Все кончено!» Еще печальнее того «Траурный марш», но он слишком длинен, чтобы его целиком привести здесь. «Мы переживаем дни борьбы со смертью и предсмертного хрипения, — говорится в нем, — там наверху нет никого, который посмотрел бы на нас и ответил нам. Последние боги умерли, и умерла молитва. Мы отреклись от наших героев и их законов. Перед нами не светит ни одна надежда, и наши прежние мечты никогда не возродятся вновь... Люди! Пригляди к себе поближе, ко всему нашему безобразию. О, луч, сверкающий в блестящих глазах прародителя! Наши впалые глаза, отягченные скукой, тупо переходят от предмета к предмету. Любовь, воспетая нашими неверующими предками, никто из нас не видал тебя в нашей холодной темноте! Умри, старое, лживое и отравленное желчью привидение! Наша пустая душа будет твоей мрачной могилой, любовь... Но и ненависть

умерла. Только скука живет еще, эта непреодолимая скука». В заключение он говорит: «Земля, ты, находящаяся у цели твоей судьбы, подобно пустому, обнаженному, ужасному и безжизненному черепу мертвеца, вернись к твоему солнцу! Поищи себе в его ослабевшем огне, если он еще горит, возрождения!»

Такая покорность, доведенная до отчаяния, свидетельствует о том, что Дие поэт прошедшего, без веры в будущее, а потому и без надежды. В нем сильно только одно стремление к тому, что было, но ожидания нет. Такое отсутствие ожидательных эффектов, которые становятся все более оптимистическими и возбужденными, свидетельствует только о душевной старости поэта. Это основная черта всех эпигонов и замечается чаще всего во времена упадка. Что Дие, несмотря на свою усталость и безнадежность, мог быть излюбленным поэтом молодых людей, доказывает только, до чего истощилось это слабоумное поколение.

Но еще более, чем его пессимизм, который считается у декадентов признаком хорошего тона, влечет к нему молодежь и его эстетический аристократизм. Это единственный пункт, в котором он сходится с Малларме и который позволяет смотреть на избрание его в поэты-князья как на продолжение передачи.

Многие из его стихотворений являются элегантными образчиками художественной критики. («Коро». Или это место из «Стелла Веспера»: «Каждая из этих картин кажется целью различных желаний. Первая — это совсем новый Рембрандт. Тот же самый задний план из густых атмосфер и теплых темных тонов, полных привлекательной таинственности; но никогда кисть голландского художника не сгущала так темных красок; никогда так странно не углублял он их волн под мощными ласками лазури».) Но все его исповедание веры, его совершенное учение об отношении искусства к силам, действующим в природе, изложены в «Стелла Веспера», этой жемчужине его произведений. Одна таинственная молодая девушка с неземной красотой посещает постоянно картинные галереи, картинные выставки и мастерские художников, где интересуется преимущественно женскими портретами. Она постоянно ищет чего-то — быть может, свое собственное изображение, но просветленное любовью, а не холодное и недоступно высокомерное, каким оно кажется теперь. В Париже живет художник, мечтающий создать чудо искусства: женский портрет, олицетворение высшего совершенства женщины и самое пламенное проявление ее души в страсти. Он рисует не по модели. Для такого высокого произведения, какое он задумал, нет модели. Он заимствует свой сюжет из неведомого, из своего страстного желания, а также из одного смутного семейного воспоминания. Один из его дальних предков рисовал когда-то, лет триста тому назад, такой совершенный женский портрет, и — о чудо! Лет через пятьдесят после его смерти родилась во Флоренции девушка, живое воплощение портрета, предугаданного за несколько десятков лет. Семь раз рисовал художник идеал своей мечты и все красивее, все с более возрастающим совершенством; наконец он удовлетворился, мечта его осуществилась. Вот она живет на полотне, точно прикованная волшебством. И вот однажды, в день окончания, к художнику неожиданно входит прелестная незнакомка и видит свой портрет, которого так долго и страстно искала, а он узнает в ней свою воплотившуюся мечту. «Ваш предок нарисовал когда-то портрет моей прабабки, — сказала она, — ее звали утренней звездой; в вас я узнаю достойного наследника великого предка; я пришла к вам, чтобы попросить у вашей кисти моего возрождения, возрождения вечерней звезды». И с той поры ум бедного художника погрузился во мрак неожиданного безумия.

Все в этом стихотворении таинственно и темно. Но основная мысль ясна. Это миф Пигмалиона в духе наивного суеверия отдаленных современников. «Твоя Галатея, о Грек, не была вымыслом. Не твоя статуя из блестящего

мрамора ожила для тебя под дыханием божества. Нет. Но когда дело твое было окончено, они позволили тебе отыскать женщину, похожую на предугаданный образ». Это чудесная сила гения. «То, что гению кажется, будто он придумал, есть не что иное, как усовершенствованное изображение существа, приберегаемого пока будущим или смертью или которое, быть может, только держится далеко или близко от него, но в то же самое время живет, является живой действительностью и олицетворяет собой высшее искусство». Шиллер тоже выражает эту мысль Дие, но только короче и интенсивней:

«С гением природа находится в вечном союзе;

Что обещает один, то, конечно, исполнит другая».

Шиллер возводит свой смелый идеалистический тезис на степень общего естественного закона; Дие же скромно ограничивает его миром художественного творчества; но как тот, так и другой — оба приписывают творческому уму человека силу, благодаря которой он может вынудить у непокорной природы воплощение своего идеала.

Прекрасная мечта, лстящая человеческой гордости. Тут новая мифология, которой тем охотней веришь, что она мир, лишенный было божества, снова заселяет богами. Так что нет ничего удивительного в том, что молодежь, которая так стремится к освещению, благодарна поэту, возвестившему ей новое спасительное учение, но, конечно, не моральное, а эстетическое, и что главным образом возвышает его в глазах настоящего поколения не демократическое, как то, доступное умам бедных, радостное провозвестие веры, но аристократическое, предназначенное только для одних избранных фениксов, одного гения.

В борьбе за «великого незнакомца»

Послесловие

Имя Макса Нордау, автора книги «Вырождение», имело в конце прошлого столетия всевропейскую известность, будоражило умы современников. Сейчас оно основательно забыто и если вспоминается, то прежде всего косвенно: либо в связи с преимущественно отрицательными высказываниями о Нордау известных писателей, либо по ассоциации с названием пропагандистской выставки, которую в 1930-х годах устроили в Германии национал-социалисты, чтобы доказать дегенератство немецкого модернистского искусства.

С историко-литературной точки зрения падение интереса к Нордау закономерно — символика, им предложенная, давно уже сменилась иными, более приближенными к новейшим приметам научно-технической мысли знаками позитивистской идеологии.

Вместе с тем, если попытаться отвлечься от внешних, так сказать, тематических примет сочинений Нордау и сделать его резонером культурологического смысла, который под занавес XIX века только намечался и лишь в наши дни приобрел, пожалуй, черты завершенности, то он может быть воспринят за определенными оговорками как лицо вполне современное, вовлеченное, к примеру, в споры о «конце века», «тщете историзма» или постмодернизме.

Обратная перспектива способна представить фигуру Нордау в неожиданном ракурсе. Неосознанно для себя он стал одним из первых, кто стремился разрешить опущавшийся им кризис «заката Европы» посредством отказа от сложности культуры (чреватой, на его взгляд, историческим неврозом) в пользу «простоты». В сравнении с другими «великими упростилами» и их диагнозом социокультурной болезни высокоразвитой цивилизации — Ф. Ницше или З. Фрейдом — Нордау выглядит как бы лощманом, но не капитаном. Это проливает дополнительный свет на падение его известности после закрепления в общественном сознании идеологием о противоборстве между аполлонийским и дионисийским началами, сознательным и бессознательным, другими непримиримыми формами «рго» и «соптра». В то же время сквозь увеличительное стекло написанного им можно с большей резкостью увидеть особенности той

парадигмы современной мысли, которая пыталась объяснить противоречивую сложность мира посредством универсальной позитивной формулы, берущей начало от языка специального знания.

Подлинное имя Макса Нордау Симон Зюдфельд. Он родился 29 июля 1849 года в Пеште в небогатой еврейской семье. Его отец был выходцем из Германии, литераторствовал (писал как по-немецки, так и по-древнееврейски), мать росла в Риге. С шестнадцати лет Зюдфельд начал сотрудничать в будапештских газетах, чтобы добиться осуществления своей мечты о медицинском образовании. Он оказался удачлив: в 1870 году основал даже собственную газету «Унгарские иллюстрированные цайтунг», а двумя годами позже окончил медицинский факультет Пештского университета. Получив диплом врача, Зюдфельд, перед тем как открыть в Пеште практику, путешествовал по Европе (Россия, Германия, Франция, Англия, Италия, Испания, Скандинавские страны), выполняя корреспондентские задания различных австро-венгерских изданий. Наблюдения этих лет были собраны в книге очерков «От Кремля до Альгамбры» (1880), которая состояла из эссе, сочетавших описание «экзотики» с юмористическими, часто в виде живого события-анекдота, наблюдениями о национальных нравах.

В 1880 году Зюдфельд покинул берега Дуная и обосновался во Франции. Следствие этого перемещения — не только открытие собственной психиатрической практики в Париже, сотрудничество в клиниках В. Маньяна и Ж. М. Шарко, но и громкий, на уровне скандала, успех его публицистических сочинений — «Условная ложь культурного человечества» (1883), «Парадоксы: в поисках истины» (1885), «Вырождение» (т. 1—2, 1892—1893), на титульных листах которых появилось имя Макса Нордау. Этот псевдоним соответствовал полемическому настрою их автора и, по-видимому, был избран по принципу «наоборот»: Нордау (от немецкого «der Nord» — север) — антитеза буквальному значению фамилии Зюдфельд (нем. — южное поле). Помимо этих книг, где в концентрированном виде представлена его идея современной культуры, Нордау,

не оставляя медицины, примерно за двадцать лет опубликовал несколько собраний очерков («Париж при Третьей республике», 1881; «Современные французы», 1901), ряд романов («Болельщик века», 1888; «Битва трутней», 1897) и пьес («Борьба миллионов», 1882; «Право любить», 1892; «Ядро», 1894; «Доктор Кон», 1898). Практически все они мгновенно переводились с немецкого на основные европейские языки. Уже в 1902 году в Киеве под редакцией В. Н. Михайлова и с сопроводительной статьей З. Венгеровой было издано 12-томное собрание сочинений Нордау.

В своих художественных произведениях, в целом характерных для бытописательной литературы, в основу которой положен социальный очерк, Нордау намеренно тенденциозен. Это обусловлено его темпераментом — скорее полемиста, чем художника, — и подчинено задаче сатирического описания общества, поклоняющегося отчаянной биржевой игре или страсти к легкому обогащению. И в журналистике Нордау предстает прежде всего автором пристрастным: в избранном им жанре «парижских писем» он может (не любя Р. Вагнера) потешаться над тем, будто завоевание Парижа Вагнером является главным итогом седанской катастрофы, или высмеивать избрание, на его вкус, «башмачника литературы» М. Дю Кана во Французскую академию. Публицистика Нордау, берущегося за такие темы, как роль актера во французском обществе или психология посетителей парижских кафе, выдает в нем абстрактного поклонника именно французского «третьего сословия» (революционными усилиями которого в 1789—1794 годах, вдохновившими, по его мнению, «весь народ», были в конечном счете достигнуты современные нормы законодательства и права), тогда как специфически французские черты мешанства и его новейших культурных увлечений вызывают у него полное неприятие.

В 1892 году Нордау познакомился с Теодором Херцлем и, восприняв от того идею о создании независимого еврейского государства, с 1896 года стал активным участником сионистского движения. На I-м сионистском конгрессе в Базеле в августе 1897 года он был избран вице-председателем, выступил с программной речью о положении евреев в европейских странах, возникшем в результате их «политической эмансипации», и о неоднозначных следствиях отказа от психологии обитателя гетто, в прошлом являвшегося в не меньшей степени «убежищем» и местом «культивирования еврейской общности», чем «темницей». Как вице-председатель Нордау продолжал выступать с докладами и на последующих ежегодных конгрессах. Он был взволнован новой волной антисемитизма, поднявшейся во Франции в связи с делом Дрейфуса и показавшей, как ему казалось, иллюзорность надежд еврейства на ассимиляцию. Нордау страстно верил в возрождение еврейского народа на национально-экономическом основании (религиозная идея мудейского мессианизма была ему чужда), но после смерти Херцля в 1904 году

прервал отношения с теми практиками сионизма, которые выступали за колонизацию Палестины без гарантий политической независимости.

Около 1911 года Нордау отошел от активной деятельности, хотя некоторое время продолжал выпускать брошюры: «Биология этики» (1916), «Трагедия ассимиляции» (1920). Он скончался в Париже 22 января 1923 года. Посмертно по-французски была опубликована книга его «Воспоминаний» (1928).

Из всех сочинений Нордау наибольшей известностью пользовалось «Вырождение». Резонанс книги был вызван различными обстоятельствами. Во-первых, она поражала еще сравнительно викторианских читателей «откровенностью» и «жестоким морализмом» своей медико-исторической философии. Во-вторых, в ней, хотя и в разоблачительном ключе, но обстоятельно и в форме доступного «фельетона» говорилось о творчестве тех (Ибсен, Золя, Ницше), кто сравнительно недавно был практически неизвестен, а теперь, вызывая то восторги, то проклятия, начинал приобретать ореол новых «законодателей моды». Наконец, «Вырождение» по замыслу автора было адресовано массовому читателю, и это делало Нордау своеобразным народником и защитником культурного «здорового смысла».

Если же отвлечься от непосредственного содержания книги, то можно увидеть, что форма рассмотренных в ней вопросов касалась материй, которые со времен выхода в свет контroversий «Курса позитивной философии», а затем и «Происхождения видов» Ч. Дарвина постоянно находилась в поле зрения Дж. С. Милля, Г. Спенсера, И. Тэна, К. Бернара, Э. Золя и других знаменитых сторонников феноменально-функционального и натуралистического видения мира в его «сцеплениях» и «переходах». Теории «конца метафизического этапа эволюции», «приспособления к среде», «экспериментальной медицины», «научности метода», человека как скрещенной «расы, среды и момента» и т. д. поразному делали литературу звеном науки об обществе и рассматривали ее в рамках принципиально утилитарного вопроса о том, каким должно быть назначение искусства и художника с позиции общественной пользы и в ситуации постоянной изменчивости форм исторического сознания.

Как несложно убедиться, Нордау сполна разделяет поклонение «шестидесятников» (разумеется, XIX века) перед эволюцией и ее безличными движущими силами и таким образом включается в обсуждение основного культурологического конфликта XIX века — конфликта между позитивизмом как ведущей философией научного знания, с одной стороны, и романтизмом как философией абсолютной свободы творчества — с другой. Однако в качестве еще одного позитивиста, антиромантика, адепта «эволюционной эстетики» (так называется глава в его книге «Парадоксы») и оптимистически настроенного социального реформиста, благоговейно от-

носящегося к «органическим» основам существования, Нордау едва ли добился бы известности. Подлинная причина его успеха не столько в нашедшем отклик опровержении «культу героев» Т. Карлейля, романтической историографии Ж. Мишле, эстетизма Дж. Раскина или неоромантической апологии «модерности» (предпринятой Г. Брандесом), сколько в стремлении обновить, казалось бы, уже исчерпавший себя к 1890-м годам позитивистский потенциал.

Основная находка Нордау — в броском социологическом использовании понятий, заимствованных из бурно развивавшейся медицины и психиатрии. Позитивизм середины века в силу своего сильного биологического крена был недостаточно антропологичен, а его механистический метод переноса закономерностей внешней среды на человеческое сознание лишил, скажем, теорию наследственности какой бы то ни было психологичности. Из трудов европейских научных авторитетов (Р. Вирхов, Р. Крафт-Эбинг, Б. Морель, А. Бине и др.), которые стремились изучать психическое, и в том числе бессознательное, методами точных наук, наибольший авторитет для Нордау представляли работы Чезаре Ломброзо.

Автор «Гениальности и помешательства» привлёк его не только своим намерением сблизить уголовное право, физиологию и патологию (чтобы установить психофизический тип преступника), но и гипотезой о параллелях между гениальностью и бессознательной психической аномалией. Нордау считал профессора Туринского университета своим учителем и посвятил ему «Вырождение», однако разошелся с Ломброзо в оценке деятельности выдающихся личностей. Если итальянский психиатр, подробно документируя аналогию между «маттоидами» (от итальянского «matto» — сумасшедший) и гениями и эмпирически объясняя механизм гениальности, по-своему не сомневается в позитивной движущей роли гениев в истории, то Нордау выступает явным «сокрушителем кумиров».

Для него существует лишь один подлинный гений — гений эволюции. Гениален не человек, но дарованный ему природой гибкий механизм приспособления «характера» к среде. Гёте предвосхитил философию бесконечного становления, а Дарвин утвердил права «царства гения» в органическом мире. Защита представления о биологичности и самораскрывающемся масштабе истины делает из Нордау как аналитика процессов, разворачивающихся в сфере социального бессознательного, так и психолога, по-медицински внимательно к аномальному, в его представлении, намерению личности увидеть в истории «цель» — выдать «единичное» за «всеобщее», «прошедшее» за «настоящее».

Особую неприязнь Нордау вызывают современные ему «властители дум», в условиях преклонения европейцев перед культурой несущих особую ответственность за распространение художественного мифа о «сумерках народов». Вырождается не Европа, вырождаются гении (некогда знавшие в лице Рафаэля или Гёте свой

«олимпийский» час гармонического равновесия способностей). Нордау убежден, что творцы «нового искусства» — прерафаэлиты, Р. Вагнер, Ш. Бодлер, Э. Золя, художники-импрессионисты, французские поэты-символисты, Г. Ибсен, Ф. Ницше, Л. Толстой (после «Исповеди») — наносят большой социальный вред. Как социолог и поклонник статистики он не отрицает, что человечество прошло очередной отрезок эволюции. Резкое увеличение познавательных усилий во второй половине XIX века не было в должной мере компенсировано биологически и привело к социальному «утомлению». Застигнутая врасплох этим парадоксом прогресса Европа столкнулась также с последствиями сосредоточения цивилизации в городах: загрязнением среды, недоброкачественной пищей, увеличением потребления возбуждающих средств — как сравнительно традиционных (табак, алкоголь), так и пришедших с Востока (гашиш). Вместо того чтобы способствовать преодолению «массовой истерии» (которая в любом случае будет преодолена: человечество отбросит все, даже литературу, что возлагает на нервную систему непомерную тяжесть), «новое искусство» лишь усугубляет ее.

Его создатели — в сроднении не столько потому, что выражают себя на самом, как кажется Нордау, низком (эмоциональном) уровне гениальности, сколько из-за того, что эта эмоциональность является патологическим продолжением расстроенной нервной системы. Само по себе безумие каждого отдельно взятого художника — заслуживающий сожаления, но замкнутый в себе клинический случай, требующий медицинского вмешательства. Но когда оно в виде художественного произведения начинает претендовать в силу своей ни с чем не сравнимой «нервности» и «новизны» на эстетическое достижение, то становится социально опасным, так как внушает бессознательный страх, неконтролируемый порыв, безволие.

Итак, Нордау считает нравственным и «врачебным» долгом показать несостоятельность новейшего искусства за его явный или скрытый пессимизм (признаки которого — тяга к болезненной мистике, утрата положительного идеала и т. д.), как бы этому ни противились живущие сенсации циничные критики или беспринципно следующие моде ремесленники-имитаторы. Он надеется, что его научную задачу облегчает сложность понимания и восприятия «новых» художников — они элитарны, «бомондны» и хотя бы поэтому не пользуются особым успехом у «здоровой» части общества, представленной большинством «третьего сословия», или мешанством. Оно органически не способно долгое время поддерживать опасные для своего существования «крайности» и «внезапные перевороты» (подобные Коммуне). Уважение к этому «биологическому» гаранту общественной эволюции делает автора «Вырождения» консервативом, предпочитающим искусство, которое бы развлекало и приносило наслаждение.

И все же местами поразительно точный прогноз ситуации конца XX века, данный Но-

рдау, нередко малоутешителен и является предостережением европейскому «большинству». В борьбе за воспитание чувств этого, как он его называет, «великого незнакомца» и задумано «Вырождение»...

Наверное, вряд ли есть необходимость останавливаться на всех составных элементах концепции Нордау. «Вырождение» построено логично, в форме «медицинской карты» (описание симптомов «заболевания», ход болезни, диагноз, терапия и т. д.), написано энергично (хотя местами и многословно) и потому не нуждается в подробном объяснении. Также, наверное, нет смысла заниматься опровержением написанного Нордау в целом или в частностях. Предоставим это право просвещенному читателю, который, как и его потомки сто лет назад, волен рассматривать «Вырождение» не в качестве экспоната кунсткамеры, а в виде сильнейшего раздражителя собственной мысли.

Вместе с тем нелишне заметить, что отстаивавшаяся Нордау разновидность научного мышления, несмотря на ее вроде бы явную принадлежность истории идей XIX века, оказалась в двадцатом столетии достаточно стойкой, а в практическом применении даже преступной, когда те или иные тоталитарные идеологи становились «инженерами человеческих душ» и брали на себя непогрешимое право решать, в чем именно состоит различие между социальным оптимизмом и социальным пессимизмом, «здоровьем» и «болезнью».

Правда, если и признать за Нордау такую «вину», то в его оправдание следует сказать, что в своей методологии он не столь уж разительно отличается от создателей представления о «человеке-машине», «человеке-звере», «человеке играющем», «человеке как политическом животном», «человеке абсурда» и т. д., то есть тех, кто, конструируя феномен человека как такового на основании одного специального признака, принципиально оставлял в стороне мысль о его духовном единстве.

Другими словами, социально-этический тип мысли, возникший под влиянием философии знания XIX века и представленный, в частности, Нордау, предполагает такой государственно-политический способ восприятия человека и истории, который отменяет понятие о постоянной величине. Все цели — сегодняшние, *вещные*; цель истории — в процессе. «Вырождение» отражает эпохальную симптоматику в той степени, в какой фиксирует превращение научного релятивизма в философию жизни. Бессознательным носителем этого мировидения у Нордау являются массы — материальный ток, постоянно превращающий актуальность в необходимость и обеспечивающий конечное преодоление любых возникающих «отклонений» от родового первопринципа «древа жизни».

Но положение Нордау исполнено определенной иронии. На фоне очередного вступления романтизма в свои теперь уже символистские права он стал последним заметным в XIX веке антиромантиком. То, отчего Нордау стреми-

тельно сделаться «карикатурой» — как бы не вполне Ницше или недоволютившимся Фрейдом, — хорошо объясняется взлетом популярности автора «Заратустры». С позиций в принципе той же «органики», того же «релятивизма», но уже, правда, артистически, символистски понимаемых, Ницше попытался создать личный трагический миф, который бы под знаком своеобразно понимаемого эстетизма предполагал единство человека и на манер парадоксальной («посюсторонней») религиозности примирял противоположности — Христа и Диониса, Шпенгера и Дарвина, «дух» и «вещь», «пессимизм» и «оптимизм».

В отличие от Ницше, предельно расширяющего рамки искусства с намерением сделать его матрицей свободы выбора, Нордау не интересуется проблема самооснования творчества. Как «общественник» он прежде всего ставит вопрос о полезности культуры, о моральной ответственности художника, что нашло полную поддержку Л. Толстого в трактате «Что такое искусство?», с одной стороны, и отчетливую неприязнь символистов — с другой. Независимо от своих намерений, Нордау к середине 1890-х годов уже казался фигурой несвоевременной: слишком утопистом, слишком догматиком и соответственно — недостаточно индивидуалистом, недостаточно художником. И даже такой, к примеру, внимательный к науке писатель, как А. П. Чехов, счел возможным после знакомства с «Вырождением» написать А. С. Суворину 27 марта 1894 года следующее: «Рассуждения всякие мне надоели, а таких свистунов, как Макс Нордау, я читаю просто с отвращением»¹.

Однако скептические отзывы о Нордау не могли поставить под сомнение того, что в своих сочинениях он одним из первых зафиксировал наступление эпохи «заката Европы». Этим он сделал себя не только участником коллективного движения мысли, в разном свойстве представленной Марксом, Ницше, Толстым, Шпенглером, но и неким антимодернистским «призраком» XX века. Это ампула и отпугивает от Нордау и надеяет его определенной притягательностью.

В какой степени менялся Нордау? Публикуемая в этом томе книга очерков «Современные французы» (1901) является разновидностью постскриптума к «Вырождению» — в ней автор снова берется за характеристику Э. Гонкура, Мопассана, Верлена, Малларме. В понимании эпохи декаданса Нордау остается на прежних позициях, а некоторые инвективы, как в случае с Малларме, становятся еще более резкими. В то же время совершенно очевидно, что осознанию или неосознанно символистский круг чтения оказывает влияние не только на его стиль, но и на оценочные утверждения.

Наиболее показателен в этом отношении очерк о Бальзаке, в котором находит развитие идея о «реальности воображения» создателя «Человеческой комедии», предложенная О. Уайль-

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1—30. Письма. М., 1977. Т. 5. С. 284.

дом в эссе «Упадок лжи» (1889). Распознавая в Бальзаке творца мощной иллюзии и, таким образом, романтика и символиста («Бальзак искал всегда образчики для своего творчества на дне своей души, но никогда из окружающей действительности»), Нордау готов назвать это иллюзийное свойство «буддистским», в чем, во что трудно поверить, солидаризуется с Вл. Соловьевым и его замечаниями по поводу «буддийских настроений» новейшей литературы. В форме отталкивания от традиционного восприятия и известного парадокса построен и очерк о столпе французской романтической историографии. Для Нордау Мишле прежде всего писатель, «бард», но не ученый. «История Франции», утверждает он, ценится за свою научную основательность по недоразумению. Реально же Мишле — «пророк» и угодник французской нации. Его сочинения льстят национальному самосознанию.

В связи со своими неожиданными симпатиями к символистской критике «железный Нордау» готов даже немного смягчиться к Верлену...

Книга о современных французах со всей очевидностью указывает на то, сколь интересны могут быть те импрессионистические оценки Нордау, когда он на время словно забывает, что выступает носителем определенной идеологии. Именно писательская интуиция позволила ему и в «Вырождении» свести вместе разнородные, но

вместе с тем глубинно связанные между собой факты культуры разных европейских стран. Весьма содержательны, скажем, наблюдения Нордау о романтической доминанте литературы всего XIX века (в том числе натурализма Э. Золя) и методологической тенденциозности теории реализма в словесности; как позитивистский пуританин он восстает против эротизации массового искусства, а как футуролог предсказывает утрату общественным сознанием XX века черт «литературности». Отзвуки его наблюдений дают о себе знать в моралистическом творчестве Л. Толстого (оценка Р. Вагнера), сочинениях Т. Манна (идея «бюргерства»), этюдах З. Фрейда о гениальных личностях, литературоведении разного толка социологов (В. Фриче, Д. Лукач, М. Лифшиц).

Но кем бы ни казался Нордау на исходе XX столетия — по-своему одиозной фигурой, популистом, «упростителем», консерватором или сторонником оптимистического взгляда на развитие европейского общества, чтение «Вырождения», наверное, поставит перед читателем далеко не праздный вопрос: возьмется ли европеец конца XXI века (при условии существования Европы и мира) за изучение сочинений современных нам культурологов, а если возьмется, то каким ему покажется тогда образ его далекого и некогда гремевшего в литературных салонах предка?

В. М. Толмачев

Перечень сочинений, на которые ссылается автор

- B. Morel.* Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humain et des causes qui produisent ces variétés malades. Paris, 1857.
- Lombroso.* L'Uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie. Torino, 1884.
- Féré.* La famille névropathique. Archive de neurologie, 1884, № 19 et 20.
- Krafft-Ebing.* Die Lehre vom moralischen Wahnsinn, 1871.
- H. Maudsley.* Verbrechen und Wahnsinn, Internationale Wissenschaftliche Bibliothek.
- Ch. Féré.* Dégénérescence et criminalité. Paris, 1888.
- J. Roubinowitch.* Hystérie mâle et dégénérescence. Paris, 1890.
- Legrain.* Du délire chez les dégénérés. Paris, 1886.
- Henri Collin.* Essay sur l'état mental des hystériques. Paris, 1890.
- Morel.* Du délire émotif. Archives générales, 6-ème série, 7, p. 385 и 530.
- Morel.* Du délire panophibique des aliénés gémissants. Annales médico-psychologiques, 1871.
- Charcot.* Leçons du Mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1888-89. Paris, 1890.
- Magnan.* Considérations sur la folie des héréditaires ou dégénérés. Progrès médical. 1886, p. 1110.
- Lombroso.* La physionomie des anarchistes. Nouvelle Revue, 15 mai 1891.
- Falret.* Annales médico-psychologiques. 1867.
- Nouvelle Revue*, 15 juillet 1891.
- Tarabaud.* Des rapports de la dégénérescence mentale et de l'hystérie. Paris, 1888.
- Lombroso.* Nouvelles recherches de psychiatrie et d'anthropologie criminelle. Paris, 1892.
- Axenfeld.* Des névroses. Paris, 1879.
- Paul Richer.* Etudes cliniques sur l'hystéroépilepsie ou grande hystérie. Paris, 1885.
- Gilles de la Tourette.* Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie. Paris, 1891.
- Paul Michot.* Contributions à l'étude des manifestations de l'hystérie chez l'homme. Paris, 1890.
- Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie.*
- Alfred Binet.* Recherches sur les altérations de la conscience chez les hystériques. Revue philosophique. 1889. T. XXVII.
- Ch. Féré.* Sensation et mouvement. Revue philosophique, 1886. Et aussi: Sensation et mouvement. Paris, 1887; L'énergie et la vitesse des mouvements volontaires. Revue philosophique, 1890.
- Régis.* La folie à deux. Paris, 1880.
- Journal des Goncourt.* Deuxième série. Premier volume 1870-71. Paris, 1890, p. 10.
- J. Vavasseur* в «Economiste français», 1890.
- La médecine moderne.* 1891.
- Brouardel.* La Semaine médicale. Paris, 1887, p. 254.
- Féré.* La Semaine médicale. Paris, 1890, p. 192.
- Otto Bahr.* Eine deutsche Stadt vor 60 Jahren. Leipzig, 1891.
- Charles Ruhet.* Dans cent ans. Revue scientifique, 1891-92. Revue Scientifique, 1892. T. 49, p. 168.
- Carl Abel.* Ueber den Gegensatz der Urworte. Leipzig, 1884.
- James Sully.* Illusions. London, 1881.
- Ribot.* Psychologie de l'attention. Paris, 1889.
- Charles Morice.* La littérature de tout à l'heure. Paris, 1889.
- Gerard de Nerval.* Le Rêve et la vie. Paris, 1868.
- Dante Gabriel Rossetti.* Poems. Leipzig, 1873.
- Gustav Freytag.* Bilder aus der deutschen Vergangenheit, I. B. Leipzig, 1872.
- H. Taine.* Histoire de la littérature anglaise. Paris, 1877. T. 1.
- J. Ruskin.* Modern Painters. American édition. T. 1.
- Edouard Rod.* Etudes sur le XIX siècle. Paris et Lausanne, 1888.
- P. Söllier.* Psychologie de l'idiot et l'imbécile.
- Ломброзо.* Генеральность и помешательство (рус. изд. Ф. Павленкова).
- Algernon Charles Swinburne.* Poems and Ballads. London, Chatto and Windus, 1889.
- William Morris.* Poems. Tauchnitz edition.
- Mathias Morhardt.* Les symboliques. Nouvelle Revue, 15 février 1892.
- Jules Huret.* Enquête sur évolution littéraire. Paris, 1891.
- Rembrandt als Erzieher.* Leipzig, 1890.
- Eduard Rod.* Les idées morales du Temps présent. Paris, 1892.
- Paul Desjardins.* Le devoir présent. Paris, 1892.
- F. Paulhan.* Le nouveau mysticisme. Paris, 1891.
- Pierre Janet.* Les actes inconscients et le dédoublement de la personnalité. Revue philosophique, dec. 1886.
- Jules Janet.* L'Hystérie et l'Hypnotisme d'après la théorie de la double personnalité. Revue Scientifique, 1888. T. 1, стр. 616.
- Paul Verlaine.* Choix de poésies. Paris, 1891.
- F. Marandon de Monty et al.* De la criminalité et de la dégénérescence. Archives de l'anthropologie criminelle. Mai 1892, p. 287.
- Hartmann.* Der Gorilla. Leipzig, 1881.
- Dr. L. Frigerio.* L'oreille externe. Etude d'anthropologie criminelle. Lion, 1880.
- Jean Moréas.* Le pèlerin passionné. Paris, 1891.
- Dr. F. Suarez de Mendoza.* L'audition colorée. Etude sur les fausses sensations secondaires physiologiques. Paris, 1892.
- Hugues Le Roux.* Portraits de cire. Paris, 1891.
- E. M. de Vogué.* Le roman russe. Paris, 1888.
- Raphael Löwenfeld.* Leo N. Tolstoy, sein Leben, sein Werke, sein Weltanschauung. Erster Theil. Vorwort. Berlin, 1892.
- Prof. Kowalewski.* The Journal of Mental Science, январь, 1888.
- Griesinger.* Ueber einen wenig bekannten psychologischen Zustand. Archiv für Psychiatrie. Band I.
- Krafft-Ebing.* Psychopathia sexualis. Stuttgart, 1886 (Половая психопатология. Харьков, 1887).
- Paul Moreau (de Tours).* Des aberrations du sens génésique, 2-ème édition. Paris, 1883.

Перечень сочинений

- V. Magnan. Leçons cliniques sur la Dipsomanie, faites à l'Asile Sainte-Anne. Recueillies et publiées par le Dr. Marcel Briand. Paris, 1884.
- Richard Wagner. Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig, 1850.
- Artur Schopenhauer. Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften. Leipzig, 1888, 2 T.
- Ch. Féré. Sensation et mouvement. Paris, 1887.
- Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig, 1883.
- Eduard Hanslik. Musikalische Stationen. Berlin, 1880.
- Dr. Paul Aubry. Observation d'Uxoricide et de libéride suivis du suicide du meurtrier. Archives de l'anthropologie criminelle. T. YII.
- Friedrich Nietzsche. Der Fall Wagner. Leipzig, 1889.
- A. Гр. Рубинштейн. Музыка и ее представители.
- Herbert Spencer. The Origin and Function of music. The Humboldt Library of popular science Literature. New-York, J. Fitzgerald and C^o. Vol. I.
- Max Nordau. Ausgewählte pariser Briefe. Leipzig, 1887.
- Sar Mérodack J. Peladan. Amphithéâtre des sciences mortes. Comment on devient mage. Ethique. Avec un portrait pittoresque gravé par G. Poirel. Paris, 1892.
- Josephin Peladan. La décadence latin. Ethopée IX. La Gynandre. Couverture de Séon, eau-forte de Desboutsins. Paris, 1891.
- Moris Rollinat. Les Névroses. Avec un portrait de l'auteur par F. Desmoulin. Paris, 1883.
- M. Rollinat. L'Abim. Paris, 1891.
- Pr. Kowalewsky. The Journal of Mental Science.
- Legrand du Sault. Le délire des persécutions. Paris, 1871.
- Morel. Du délire panophibique des aliénés gémissieurs. Annales médico-psychologiques. 1871. T. 2.
- Maurice Maeterlinck. Serres chaudes. Bruxelles, 1890.
- Gabriel Sarrazin. La renaissance de la poésie anglaise 1798—1889. Paris, 1889.
- Walt Whitman. Leaves of grass. Glasgow, 1884.
- Maurice Maeterlinck. La princesse Maleine. Bruxelles, 1892.
- Journal of mental Science, январь, 1888.
- A. Binet. Le fétichisme dans l'amour (étude de psychologie expérimental). La vie psichique des micro-organismes, l'intensité des images mentales, le problème hypnotique, note sur l'écriture hystérique. Paris, 1890.
- Verworn. Psycho-physiologische Protisten Studien. Jena, 1889.
- Th. Ribot. Les maladies de la personnalité. Paris, 1889.
- Lombroso. Les applications de l'anthropologie criminelle. Paris, 1892.
- Maudsley. Pathologie de l'esprit (Traduit de l'anglais par Gersont). Paris, 1882.
- Maudsley. La semaine médicale, 1892, p. 456.
- Alfred Binet. Les alternations de la personnalité. Paris, 1892 («Русское богатство» за 1893).
- Paul Moreau (de Tours). Des aberrations du sens dénésiq. Paris, 1887.
- Tarde. Philosophie pénale. Lion, 1890.
- Taine. Les origines de la France contemporaine. La revolution. Tome II. La conquête jacobine. Paris, 1881.
- Charles Baudelaire. Les fleurs du mal. Précédées d'une notice par Théophile Gaurhier. Paris, 1869.
- M. Guy au. L'Esthétique du vers moderne. Revue philosophique, T. XYII.
- Catulle Mendès. Récapitulation (Echo de Paris, 8 июля 1892).
- Théophile Gautier. Les grotesques. Paris, 1856.
- Theodore de Banville. Petit traité de poésie française. Paris, 1880.
- Raphael Löwenfeld. Gespräche über und mit Tolstoy. Berlin, 1891.
- F. Brunetiere. La statue de Baudelaire. Revue des deux Mondes. T. 113.
- Franz Brentano. Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Dar-stellung. Vortrag, gehalten in der Gesellschaft der Litteraturfreunde zu Wien. Leipzig, 1891.
- Oswald Zimmermann. Die Wonne des Leids. Beiträge zur Erkenntniss des menschlichen Empfindens in Kunst und Leben. Leipzig, 1885.
- Krafft-Ebing. Lehrbuch der gerichtlichen Psycho-pathologie. Stuttgart, 1892.
- Paul Bourget. Essais de psychologie contemporaine. Paris, 1883.
- Sainte-Beuve. Causeries de Lundi. Paris, chez Garnier frères. T. XIY. Causerie 12 octobre 1857.
- Barbey d'Aurevilly. Goethe et Diderot. Paris, 1882.
- J. K. Huysmans. A rebours. Paris, 1892.
- Dr. E. Régis. Manuel pratique de médecine mentale. Paris, 1892.
- Ch. J. J. Sazaret. Etude sur la simulation de la folie Nancy, 1888.
- Josephin Peladan. Vice Suprême. Paris, 1882.
- Heinrich Kurz. Einleitung zu Grimmelshauseus simplicianischen Schriften. Leipzig, 1863, p. I.
- Mauris Barrés. Trois stations de psychothérapie. Paris, 1892.
- Un homme libre. Paris, 1892.
- Le jardin de Bérénice. Paris, 1891.
- L'Ennemi des lois. Paris, 1893.
- Examen de trois idéologies. Paris, 1892.
- Oskar Wilde. Intentions. Leipzig, Tauchnitz, 1892.
- Макс Горький. В поисках за истиной, изд. Павленкова.
- Edmund R. Clay. L'Alternative. Contribution à la psychologie. Traduit de l'anglais par A. Burdeau. Paris, 1886.
- Helmholtz. Die Lehre von den Tonempfindungen. Braunschweig, 1877.
- Pietro Blaserna. Die Theorie des Schalls in Beziehung zur Musik. Zehn Vorlesungen. Leipzig, Internationale Wissenschaftliche Bibliothek.
- E. Brücke. Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Kunst. Leipzig, Intern. Wissensch. Bibl.
- Henry Joly. Les lectures dans les prisons de la Seine. Lyon, 1891.
- Pitre. Sui canti popolari italiani in carcere. Florenz, 1876.
- Достоевский. Преступление и наказание.
- August Ehr hard, prof, à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrant. Henrik Ibsen et le théâtre contemporain. Paris, 1892.
- Dr. Prosper Lucas. Traité philosophique et physiologique de l'Hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux etc.
- August Weismann. Ueber die Vererbung. Jena, 1883.
- Fr. Galton. Natural Inheritance. London, 1888.
- Herbert Spencer. L'individu contre l'état. Traduit de l'anglais par J. Gerschel. Paris, 1892.
- Edward Westermarck. The History of Human Marriage. London, 1892.
- Dr. Wilhelm Griesinger. Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten für Aerzte und Studierende Gänzlich umgearbeitet und erweitert von Willibald Levinstein Schlegler. Berlin, 1882.
- Dr. A. Marie. Etude sur quelques symptômes des délires systématisés et sur valeurs. Paris, 1892.
- Melchior de Vogué. Les Cigognes. Revue des deux Mondes, 15 февраля 1892.
- Tanzi. I neologismi in rapporto col delirio cronico. Turin, 1890.
- J. Cotard. Etudes sur les maladies cérébrales et mentales. Paris, 1891.
- F. Raymond et F. L. Arnauld. Sur certaines cas d'aboulie avec obsession interrogatives et troubles des mouvements. Annales médico-psychologiques, 7-ème Série, tome 16.
- C. Lombroso et Laschi. Le crime politique et révolutions par rapport au droit, à l'anthropologie criminelle et à la science du gouvernement. Traduit de l'italien par A. Bouchard. Paris, 1882.
- Henrik Jaeger. Henrik Ibsen og hans Vaerker. En Fremstilling i Christiania, 1892.

Перечень сочинений

- G. R. Mead. Simon Magus. London, 1892.
W. Roux. Ueber den Kampf der Theile des Organismus. Leipzig, 1881.
Jacoby. La folie des césars. Paris, 1880.
Dr. Ph. Boileau de Castelnau. Misopédie ou lésion de l'amour de la progéniture. Annales médico-psych. 3-ème Série, tome 7.
G. Ferrero. L'Atavisme de la prostitution. Revue scientifique. T.50.
Dimitry Stefanowsky. О пассивизме в Archive de l'antropologie criminelle, 1892, стр. 294.
Dr. Hugo Kaatz. Die Weltanschauung Friedrich Nietzsches. Dresden und Leipzig, 1892.
Dr. Max Zerbst. Nein und Ja! Leipzig, 1892.
Robert Schellwien. Max Stirner und Friedrich Nietzsche, Erscheinungen des modernen Geistes und das Wesen des Menschen. Leipzig, 1892.
M. Nordau. Die conventionneilen Lügen der Kulturmenschheit.
The sacred books of the East. Translated by various Oriental Scholars and edited by F. Max Müller. Vol X: Dhammapada and Sutta-Nipāta. Vol. XIX: Fo-scho-tsan-king. The Clarendon Press. Oxford.
Charles Darwin. Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. Aus dem Engl, über von J. Victor Carus. Stuttgart, 1875.
Fridrich Nietzsche. Zur Genealogie der Moral. Leipzig, 1892.
Gustav Freytag. Bilder aus der deutschen Vergangenheit. Leipzig, 1872.
Dr. Nietzsche. Jenseits von Gut und Böse.
— Also sprach Zarathustra.
— Die fröhliche Wissenschaft.
— Zur Genealogie der Moral.
Max Nordau. Die Krankheit des Jahrhunderts. Leipzig, 1889.
Dr. Nietzsche. Menschliches Allzumenschliches.
Dr. Hermann Türck. Fr. Nietzsche und seine philosophischen Irrwege. Dresden, 1891.
B. Ball. La folie erotique. Paris, 1888.
Krafft-Ebing. Neue Forschungen und s, w.
O la Hansson. Das junde Skandinavien. Dresden und Leipzig, 1891.
Albert Kniepf. Theorie der Geisteswerth. Leipzig, 1892.
Kurt Eisner. Psychopathia spiritalis. Friedrich Nietzsche und die Apostel der Zukunft. Leipzig, 1892.
Ola Hansson. - Materialismen skönlitteratnren. Populärvetenskapliga Afhandlingar. Stockholm.
Revue politique et littéraire, 1891.
Dr. Krafft-Ebing. Lehrbuch der Psychiatrie auf klinischer Grundlage für praktische Aerzte und Studierende. Stuttgart, 1890.
Max Nordau. Paris unter der dritten Republik. Leipzig, 1890.
— Ausgewählte Pariser Briefe. Leipzig, 1887.
J. H. Rosny. Vamireh. Paris, 1892.
Ferdinand Brunetiere. Le roman naturaliste. Paris, 1892.
Gottfried Keller. Die Leute von Seldowa. Berlin, 1892.
Edmond et Jules de Goncourt. Manette Salomon. Paris, 1877.
F. L. Arnaud. Sur le délire des négations. Annales méd.-psychol., 7-ième série, tome 16.
Dr. Paul Aubry. Une famille de criminels. Annales méd.-psych., 7-me série, t. 16.
James Sully. Le pessimisme. (Пессимизм. Пер. Яковенко. Изд. Ф. Павленкова.)
Catrou. Etude sur la maladie des tics convulsifs. Paris, 1890.
Journal des Goncourt, 25 января 1875.
Zola. Au bonheur des dames. Paris, 1891.
Cesare Lombroso. Le piu recenti scoperte ed applicazioni délia psichiatria ed antropologia criminale. Turin, 1893.
Edmond de Goncourt. La Faustin. Paris, 1882.
E. Séguin. Traitement moral, hygiène et éducation des idiots. Paris, 1846.
L. Bernard. Les odeurs dans les romans de Zola. Monpellier, 1889.
Heinz Tovote. Im Liebesrausch. Berlin, 1893.
Hermann Bahr. Seelenzustände. Berlin, 1890.
Modernen Musen-Almanach auf das Jahr 1893 herausgegeben von Otto Julins Bierbaum. München.
Otto Julins Bierbaum. Erlebte Gedichte. Berlin, 1893.
Karl Henckel. Diorama. Zürich, 1880.
Gerhart Hauptmann. Vor Sonnenuntergang. Sociales Drama. Berlin, 1892.
Scipio Sighele. La folie delinquente. Turin, 1892.
Fournial. Essai sur la psychologie des fous. Lyon, 1892.
Gerhart Hauptmann. Die Weber. Schauspiel aus den vierziger Jahren. Berlin, 1892.
— Der Apostel. Bahnwärter Thiel. Novellistische Studien. Berlin, 1892.
Hans Merlan. Die sogenannten «Jungdeutschen» in unserer zeitgenössischen Literatur. Leipzig.
Ch. Darwin. Reise eines Naturforschers um die Welt. Aus dem englischen übersetzt von J. Victor Carus. Stuttgart, 1875.
Ernest Renan. Feuilles détachées. Paris, 1892.
Ludwig Fulda. Das verloren Paradis. Schauspiel in drei Aufzügen. Stuttgart, 1892.
Ernst von Wildenbruch. Die Haubenlerche. Schauspiel in vier Akten. Berlin, 1891.
Fran Dr. Minna Wettstein. Adelt.— 3 $\frac{1}{2}$ Monate, Fabrikerarbeiterin. Eine praktische Studie. Berlin, 1892.
Kand. Paul Göhre. Drei Monate Fabrikerarbeiter und Handwerksburschbursche. Eine practische Studie. Leipzig, 1892.
Dr. S. Frenkel. Die Therapie atactischer Bewegungsstörungen. Münchener medizinische Wochenschrift. N 52, 1892.
A. B. Bianchi. La patologia del genio e gli scienziati italiani. Milano, 1892.

Указатель имен

- Абу Эдмон (Абу Эдмон Франсуа Валентин)* (1828—1885), французский писатель — 99
- Августин Блаженный Аврелий* (354—430), христианский теолог, философ и церковный деятель — 233
- Адам Поль* (1862—1920), французский литератор — 88
- Адлер Альфред* (1870—1937), австрийский психиатр и психолог — 286
- Аксенфельд Огюст* (1825—1876), французский врач — 38
- Аман-Жан Эдмон* (1856—1936), французский художник — 91
- Андерсен Ханс Кристиан* (1805—1875), датский писатель — 170
- Антуан Андре* (1858—1943), французский режиссер, актер — 334
- Аретино Пьетро* (1492—1556), итальянский писатель — 220
- Аристотель* (384—322 до н. э.), древнегреческий философ и ученый-энциклопедист — 220, 225
- Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 до н. э.), древнегреческий поэт-комедиограф — 281
- Арно Филипп Фридрих* (1803—1890), немецкий анатом и физиолог — 303
- Архимед* (ок. 287—212 до н. э.), древнегреческий ученый — 85
- Ауэрбах Бертольд* (1812—1882), немецкий писатель — 295
- Байрон Джордж Ноэл Гордон* (1788—1824), английский поэт-романтик — 332
- Баль Беножамин* (1833—1893), французский врач — 34
- Бальзак Оноре де* (1799—1850), французский писатель — 30, 72, 257, 298, 299, 331—334, 389
- Банвиль Теодор де* (1823—1891), французский поэт — 186
- Банзен Юлиус* (1830—1881), немецкий философ — 305
- Барбе д'Оревилю Жюль Амеде* (1808—1889), французский писатель — 105, 195, 202, 214, 372
- Баррес Морис* (1862—1923), французский писатель — 192, 201, 209, 210, 211—214, 238, 273, 307, 355—360, 371
- Баталь Шарль* (1831—1868), французский литератор — 184
- Баумбах Рудольф* (1840—1905), немецкий литератор — 80
- Башикицева Мария Константиновна* (1860—1884), русская художница — 209, 213
- Беда Достопочтенный* (672 или 673 — ок. 735), англосаксонский летописец, монах — 67
- Беллини Джентиле* (ок. 1429—1507), итальянский художник — 27
- Беллини Джованни* (1430—1516), итальянский художник — 27
- Бенар Поль Альбер* (1849—1934), французский художник и гравер — 30, 40
- Беньян Джон* (1628—1688), английский писатель — 67
- Беркли Джордж* (1685—1753), английский философ — 67, 174
- Бернар Клод* (1813—1878), французский физиолог и психолог — 101, 332, 386
- Бернар Сара* (1844—1923), французская актриса — 32
- Бёрн-Джонс Эдуард* (1833—1898), английский художник — 63
- Беро Жан* (1849—1935), французский художник — 30, 292
- Вертелло (Бертло) Пьер Эжен Марселей* (1827—1907), французский химик и государственный деятель — 101
- Бетховен Людвиг ван* (1770—1827), немецкий композитор, пианист и дирижер — 129, 130, 132, 142, 145, 146
- Бианки Леонардо* (1848—1927), итальянский психиатр и невропатолог — 328
- Бине Альфред* (1857—1911), французский психолог — 40, 105, 179, 256, 307, 387
- Бинсвангер Отто* (1852—1929), немецкий психиатр — 279
- Бисмарк Отто фон Шёнхаузен* (1815—1898), князь, немецкий государственный деятель — 111, 284, 286, 287, 312
- Бичер-Стоу Гарриет* (1811—1896), американская писательница — 320
- Блазерна Пьетро* (1836—1918), итальянский физик — 219
- Бодлер Шарль* (1821—1867), французский поэт — 76, 184, 187, 188, 189, 192, 196—205, 209, 214, 275, 307, 379, 380, 387
- Боннетен Поль де* (1858—1899), французский писатель и журналист — 289
- Борджиа Чезаре*, герцог (1475—1507), политический деятель Италии — 140, 181, 283
- Борнмюллер Франц* (1825—1890), немецкий библиограф — 108
- Боек Эрнест* (р. 1837), французский архитектор и археолог — 157
- Боссюэ Жак Бенини* (1627—1704), французский писатель, епископ — 336
- Боттичелли Сандро (Филиппи Алессандро)* (1445—1510), итальянский художник — 27, 372
- Брандес Георг* (1842—1927), датский критик и историк литературы — 18, 232, 250, 344, 387
- Браун Форд Медокс* (1821—1893), английский художник — 63
- Брем Альфред Эдмунд* (1829—1884), немецкий зоолог — 266, 366
- Брентано Франц* (1838—1917), немецкий философ — 190
- Бруардель Поль Камилл Ипполит* (1837—1906), французский врач — 44
- Брюан Аристид* (1855—1925), французский поэт и шансонье — 32
- Брюкке Эрнст Вильгельм* (1819—1892), немецкий физиолог — 219
- Брюн Франц* (XVI в.), немецкий гравер — 28
- Брюнетьер Фердинанд* (1849—1906), французский критик, историк и теоретик литературы — 187, 188, 293, 303, 304, 334
- Брюно Альфред* (1857—1934), французский композитор и музыкальный критик — 31
- Буа (Дю Буа) Жан Шарль* (1836—1873), французский драматург и новеллист — 184

Указатель имен

- Буа Жюль (р. 1871), французский литератор — 89
 Буланжес Жорж (1837—1891), французский генерал — 212
 Буржес Поль Шарль Жозеф (1852—1935), французский писатель — 191, 192, 196, 201, 204, 360
 Бэкон Фрэнсис (1561—1626), английский философ — 67
- Вагнер Рихард Вильгельм (1813—1883), немецкий композитор, дирижер и музыкальный писатель — 5, 14, 16, 27, 31, 124—153, 159, 165, 172, 225, 232, 235, 251, 278, 318, 386, 387, 389
 Вальдес Леаль Хуан де (1622—1690), испанский художник — 220
 Вебер Эрнст Генрих (1795—1878), немецкий анатом и физиолог — 279
 Вейсман Август (1834—1914), немецкий зоолог — 230
 Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867—1941), критик, литературовед и переводчик — 386
 Вер Луций Аврелий (130—169), римский император — 28
 Верга Джованни (1840—1922), итальянский писатель — 306
 Верлен Поль (1844—1896), французский поэт — 5, 13, 14, 16, 32, 78, 88, 89, 91—95, 99, 102, 165, 172, 202, 207, 369—373, 378, 380, 389
 Вернер Пахариас (1768—1823), немецкий поэт — 65
 Веспуччи Америго (1454—1512), мореплаватель — 371
 Вестермарк Эдвард Александр (1862—1939), финский этнограф и социолог — 242
 Викер Габриель (1848—1900), французский поэт — 90
 Вильгельм I Гогенцоллерн (1797—1888), прусский король и германский император — 312
 Вилье де Лиль-Адан Филипп Огюст Матиас (1838—1889), французский писатель — 202, 372
 Вирхов Рудольф (1821—1902), немецкий патолог и общественный деятель — 387
 Витман Вальт (1819—1892), американский поэт — 164, 165
 Возюэ Эжен Мельхиор де (1848—1910), французский писатель и историк литературы — 57, 81, 85, 87, 107, 108, 113, 334, 355
 Вольтер (наст. имя и фам. Мари Франсуа Аруэ) (1694—1778), французский писатель и философ — 65, 86, 155, 224
 Вольфоген Ганс Пауль фон (р. 1848), немецкий музыковед — 143, 148
 Вульнер Томас (1825—1892), английский скульптор — 63
 Вундт Вильгельм (1832—1920), немецкий психолог, физиолог, философ и языковед — 52, 53, 279
 Вьель-Гриффен Франсис (1864—1937), французский поэт — 100
 Вызев (Визева, Визевски) Теодор де (1863—1917), французский писатель и литературный критик — 280
- Гаген Эрнст Август (1797—1880), немецкий поэт и публицист — 148
 Гальтон (Голтон) Фрэнсис (1822—1911), английский психолог и антрополог — 230
 Ганслик (Ханслик) Эдуард (1825—1904), австрийский музыковед — 131, 141, 145
 Гарвей (Харви) Уильям (1578—1657), английский врач — 67
 Гарокур (Арокур) Эдмон (р. 1857), французский поэт — 32, 78, 89
 Гартман Эдуард (1842—1906), немецкий философ — 36, 64, 97, 305
 Гауптман Герхарт (1862—1946), немецкий писатель — 311, 320
 Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831), немецкий философ — 174, 216, 251
 Гейне Генрих (1797—1856), немецкий поэт и публицист — 365, 379, 380
 Геккель Эрнст (1834—1919), немецкий биолог — 74
- Гелен Адольф Фердинанд (1775—1815), немецкий химик — 85
 Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд (1821—1894), немецкий ученый — 74, 154, 219
 Генкель (Хенкель) Карл (1864—1929), немецкий поэт и публицист — 311
 Генрих III (1551—1589), французский король (с 1574), из династии Валуа — 339
 Генрих IV (1553—1610), французский король с 1589 (фактически с 1594), первый из династии Бурбонов — 28, 337
 Герже Поль (1857—1915), французский романист и драматург — 96
 Гердер Иоганн Готфрид (1744—1803), немецкий философ — 165
 Гере Пауль (1864—1928), немецкий политический деятель и публицист — 320
 Герцен Александр Александрович (1839—1906), швейцарский физиолог, сын А. И. Герцена — 51
 Геснер Соломон (1730—1788), швейцарский поэт и художник — 165
 Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий писатель, мыслитель, естествоиспытатель — 32, 37, 79, 104, 126, 129, 130, 139, 145, 148, 195, 210, 225, 274, 280, 294, 312, 323, 337, 350, 353, 354, 356, 368, 373, 380, 387
 Гиллер Фердинанд (1811—1885), немецкий композитор — 141
 Гиль Рене (1862—1925), французский поэт и критик — 98, 100, 103, 104
 Гирландайо (Бигори Томмазо ди) Доменико (1449—1494), итальянский художник — 69
 Гиртль Йозеф (1811—1894), австрийский анатом — 85
 Глатшье Альбер (1839—1873), французский поэт — 187
 Глейзес Жан Антуан (1773—1843), французский писатель — 148
 Гольбейн (Хольбейн) Ханс Младший (1497 или 1498—1543), немецкий художник и график — 150, 220
 Гонгора-и-Арготе Луис де (1561—1627), испанский поэт — 354
 Гонкур, французские писатели, братья: Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870) — 42, 105, 207, 293—295, 297, 306, 307, 339—344, 360, 389
 Гораций (Квинт Гораций Флакк) (65 — 8 до н. э.), римский поэт — 119
 Готье Теофиль (1811—1872), французский писатель и критик — 66, 76, 165, 186, 188, 189, 195, 196, 200, 203, 204, 295, 331, 397
 Гофман Август Вильгельм (1818—1892), немецкий химик — 45
 Гофман Эрнст Теодор Амадей (1776—1822), немецкий писатель, композитор, художник — 104
 Гоцлан Леон (1803—1866), французский писатель — 331
 Гризингер Вильгельм (1817—1868), немецкий врач — 121, 248, 280
 Гримм, братья: Якоб (1785—1863) и Вильгельм (1786—1859), немецкие филологи и фольклористы — 293
 Гринвей Кет (1846—1901), английская художница — 28
 Гуден (Гудден) Бернгард (1824—1886), немецкий психиатр, анатом и физиолог — 213
 Гудо Эмиль (1849—1906), французский поэт и романист — 78
 Гумбольдт Александр (1769—1859), немецкий естествоиспытатель, географ, путешественник — 296
 Гурмон Реми де (Гюре Жюль) (1858—1915), французский писатель и критик — 88, 91, 289
 Гюаита (Гюэта) Станислав де, маркиз (1861—1897), французский поэт и адепт оккультизма — 79, 156, 171
 Гюго Виктор Мари (1802—1885), французский писатель — 66, 76, 195, 225, 301, 302, 303, 336, 355, 379
 Гюисманс Йорис Карл (1848—1907), французский поэт — 195, 196, 201, 203—205, 207, 209, 210, 274, 289, 307, 308, 334

Указатель имен

- Гюши (Гиш) Поль Гюстав* (р. 1860), французский литератор — 289
- Гюйо Жан Мари* (1854—1888), французский философ — 186
- Гюффер (Гюффер) Френсис* (1843—1889), немецко-английский музыкальный критик — 63
- Д'Аннунцио Габриеле* (1863—1938), итальянский писатель и политический деятель — 354
- Данте Алигьери* (1265—1321), итальянский поэт — 72, 74, 77, 294, 345, 353
- Дарвин Чарлз Роберт* (1809—1882), английский естествоиспытатель — 67, 79, 87, 97, 101, 229, 233, 266, 269, 272, 317, 386, 388
- Де Амичис Эдмондо* (1846—1908), итальянский писатель — 296
- Декарден Поль* (1859—1940), французский философ и филолог — 82, 85
- Декав Люсьен* (1861—1943), французский писатель — 289
- Делепьер Октав* (1804—1875), бельгийский литератор и государственный деятель — 100
- Де Лиль (Делиль) Жак* (1738—1813), французский поэт и переводчик — 312
- Джотто ди Бондоне* (1266 или 1267—1337), итальянский художник — 69, 70, 71, 72
- Джулио Романо* (собств. Джулио Пиппи) (1492 или 1499—1546), итальянский архитектор и живописец — 220
- Дидро Дени* (1713—1784), французский философ и писатель — 319
- Дие Леон* (1838—1912), французский поэт — 378—384
- Доде Альфонс* (1840—1897), французский писатель — 340
- Достоевский Федор Михайлович* (1821—1881), русский писатель и мыслитель — 161, 221, 235, 241
- Дюбуа-Реймон Эмиль Генрих* (1818—1896), немецкий физиолог и философ — 83
- Дюбю Эдуард* (1864—1895), французский литератор — 100
- Дю Кан Максим* (1822—1894), французский поэт, романист и публицист — 386
- Дюма Александр (Дюма-отец)* (1802—1870), французский писатель — 25, 66
- Дюма Александр (Дюма-сын)* (1824—1895), французский писатель — 25, 66
- Дюмюр Людовик* (1863—1933), швейцарский писатель — 100
- Дюплесси (Дю Плесси) Морис* (1864—1924), французский поэт — 100
- Дю Прель Карл Людвиг Август Фридрих Максимилиан Альфред* (1839—1889), немецкий адепт оккультизма, философ и писатель — 154
- Евклид*, древнегреческий математик. Работал в Александрии в 3 в. до н. э. — 320
- Жан Поль (Рихтер Иоганн Пауль Фридрих; 1763—1825)*, немецкий писатель — 113, 210
- Жане Пьер* (1859—1947), французский психолог и психопатолог — 85
- Жерар де Нерваль (Лабрюни Жерар)* (1808—1855), французский поэт и писатель — 59
- Жиль де ла Туретт* (1857—1904), французский невролог — 38, 39, 40, 306
- Жиль де Ре* (Рец де) (1404—1440), приближенный и полководец французского короля Карла VII — 181, 209
- Жуй Жюль Теодор Луи* (р. 1855), французский шансонье — 32
- Захер-Мазох Леопольд фон* (1836—1895), австрийский писатель — 257, 258
- Зевксис*, древнегреческий живописец конца 5 — начала 4 в. до н. э. Стремясь к иллюзорности изображения, применил светотень — 292
- Зенон* из Китиона (на о. Кипр) (между 336 и 332 — между 264 и 262 до н. э.), древнегреческий философ. Ок. 300 в Афинах основал школу стоиков — 352, 354
- Золя Эмиль* (1840—1902), французский писатель — 5, 14, 18, 31, 77, 105, 205, 257, 289, 290, 294, 295, 298—310, 320, 331, 332, 334, 351, 360, 372, 386, 387, 389
- Ибсен Генрик* (1828—1906), норвежский драматург — 5, 14, 15, 16, 18, 24, 27, 32, 77, 224—259, 273—275, 278, 287, 303, 316, 323, 386, 387
- Йегер Густав* (1832—1916), немецкий зоолог — 150
- Йегер Ханс Хенрик* (1854—1910), норвежский писатель — 254
- Изабелла Арагонская* (1451—1504), королева Кастилии, с 1469 года в браке с Фердинандом, королем Арагона — 140
- Кабанис Пьер Жан Жорж* (1757—1808), французский философ, врач — 331
- Казанова Джованни Джакомо* (1725—1798), итальянский писатель, известный своими похождениями — 300
- Калигула (Гай Цезарь Германик)* (12—41), римский император — 183
- Калло Жан* (1592—1635), французский художник и гравер — 221
- Кальвин Жан* (1509—1564), деятель Реформации, основатель кальвинизма — 232
- Кан Гюстав* (1850—1936), французский поэт, романист и художественный критик — 89, 97, 98, 99, 100, 376
- Кант Иммануил* (1724—1804), немецкий философ и ученый — 186, 216, 247, 354, 357
- Карабен Руперт* (1862—1932), французский скульптор и орнаментщик — 30
- Карагюзль Жозеф* (р. 1855), французский литератор — 89
- Кардонель Луи* (1862—1936), французский поэт — 87
- Кардуччи Джоузе* (1835—1907), итальянский поэт и общественный деятель — 202
- Карл Август* (1757—1828), великий герцог Саксен-Веймарский — 148
- Карл Злой* (1322—1387), король наваррский — 181
- Карлейль Томас* (1795—1881), английский публицист, историк и философ — 101, 232, 387
- Карьер Эжен* (1849—1906), французский художник и график — 30, 91
- Кеведо-и-Вильеас Франсиско де* (1580—1645) испанский писатель — 319
- Келлер Готфрид* (1819—1890), швейцарский писатель — 295
- Кернер Теодор* (1791—1813), немецкий поэт — 154
- Кийяр Пьер* (1864—1912), французский поэт — 89
- Кинд Иоганн Фридрих* (1768—1843), немецкий писатель — 140
- Кинсей (Кеинси) Томас де* (1785—1859), английский писатель, экономист и историк литературы — 196
- Кьеркегор (Киркегор) Серен* (1813—1855), датский теолог, философ, писатель — 232, 246
- Клейст Генрих фон* (1111—1811), немецкий писатель — 65, 154
- Кнейп (Кнейпп) Себастьян* (1821—1897), баварский священник и знахарь — 150, 151
- Ковалевский Павел Иванович* (1849—1923), русский психиатр — 121, 161
- Колен (Коллен) Анри* (1858—1891), французский врач — 36, 38
- Коллингсон (Коллинсон) Джеймс* (1825—1881), английский художник — 63

Указатель имен

- Колумб Христофор* (1451—1506), мореплаватель, родом из Генуи — 371
- Константин I Великий* (ок. 285—337), римский император — 136
- Конт Огюст* (1798—1857), французский философ и социолог — 79, 101, 178
- Коперник Николай* (1473—1543), польский астроном — 272, 274, 305
- Котта де Коттендорф Жан Фредерик* (1764—1832), барон, немецкий издатель и книгопродавец — 184
- Крафт-Эбинг Рихард фон* (1840—1902), немецкий психоневролог — 18, 122, 229, 257, 277, 278, 281, 307, 387
- Кросе-Спинелли Жозеф Эсташ* (1843—1875), французский воздухоплаватель — 85
- Кювье Жорж* (1769—1832), французский зоолог — 332
- Лабрюйер Жан де* (1645—1696), французский писатель — 345
- Ламартин Альфонс* (1790—1869), французский поэт-романтик — 371
- Ламонт-Фуке Фридрих* (1777—1843), немецкий писатель — 140
- Ласеж Шарль Эрнест* (1816—1883), французский врач — 37
- Лассаль Фердинанд* (1825—1864), немецкий политический деятель, социалист, публицист — 210
- Лафатер Иоганн Каспар* (1741—1801), швейцарский писатель — 113
- Лафоре Жюль* (1860—1887), французский поэт — 99
- Лёвенфельд Рафаил* (1854—1910), немецкий писатель и театальный деятель — 120—122
- Легран дю Соль Анри* (1830—1886), французский врач-психиатр — 92, 105, 122, 156, 161, 173
- Леконт де Лиль Шарль* (1818—1894), французский поэт — 187
- Лемерр Альфонс* (1838—1912), французский издатель и книгопродавец — 184, 378
- Лемерсье Непомусень* (1771—1840), французский поэт — 312
- Леметр Жюль* (1853—1914), французский писатель и критик — 89, 376
- Ленау Николаус* (наст. имя Франц Нимбш фон Штреленау) (1802—1850), австрийский поэт — 381, 382
- Леонардо да Винчи* (1452—1519), итальянский живописец, скульптор, архитектор, ученый, инженер — 69, 140, 145, 209
- Леонарди Джакомо* (1798—1837), граф, итальянский поэт — 310
- Леру Гюг* (1860—1925), французский писатель — 106
- Лессинг Готхольд Эфраим* (1729—1881), немецкий драматург, теоретик искусства и литературный критик — 97, 216
- Лист Ференц* (1811—1886), венгерский композитор, пианист, дирижер — 148
- Лодовико Сфорца* (1452—1508), миланский герцог — 140
- Лойола Игнатий (Игнацио)* (1491?—1556), испанский религиозный деятель, основатель ордена иезуитов — 60, 287
- Локк Джон* (1632—1704), английский философ — 67
- Ломброзо Чезаре* (1835—1909), итальянский судебный психиатр и криминалист — 12, 18, 21, 34, 36, 37, 38, 41, 91, 97, 105, 121, 132, 141, 147, 148, 164, 173, 179, 306, 307, 317, 325, 326, 328, 332, 337, 387
- Людовиг II Баварский (Оттон Фридрих Вильгельм)* (1845—1886), король Баварии — 93, 148, 213
- Людовик A7* (1423—1483), французский король с 1461, из династии Валуа — 337
- Людовик XII* (1462—1515), французский король с 1498, из династии Валуа — 140
- Людовик XIV* (1638—1715), французский король с 1643, из династии Бурбонов — 225, 294, 337
- Люка Проспер* (1808—1885), французский ученый-медик — 230
- Майнлендер Ф.* (1841—1876), немецкий философ — 305
- Мак-Наб Морис* (1856—1889), французский литератор и шансонье — 32
- Маколей Бабингтон Томас* (1800—1859), английский историк, публицист и политический деятель — 321
- Малларме Стефан* (1842—1898), французский поэт — 5, 78, 80, 88, 90, 96, 97, 99, 112, 180, 207, 373—378, 383, 389
- Мане Эдуард* (1832—1883), французский художник — 30, 41
- Манн Томас* (1875—1955), немецкий писатель — 389
- Мантенья Андреа* (1431—1506), итальянский художник и гравер — 27
- Маньян Валентин* (1835—1916), французский врач-психиатр — 18, 34, 37, 39, 44, 50, 75, 123, 150, 161, 172, 328, 385
- Маргеритт Поль* (1860—1918), французский литератор — 289
- Мария Стюарт* (1542—1587), шотландская королева — 28
- Маркс Карл* (1818—1883), немецкий теоретик, экономист, основоположник коммунистического учения — 210, 388
- Мартен Жак* (1844—1919), французский художник — 30
- Марцелл Клавдий*, римский консул, захвативший Сиракузы в 213—212 гг. до н. э. — 85
- Масканы Пьетро* (1863—1945), итальянский композитор — 27
- Маутнер Фриц* (1844—1923), немецкий писатель, журналист и критик — 320
- Медичи Екатерина* (1519—1589), французская королева — 28
- Мемлинг Ханс* (ок. 1440—1494), нидерландский художник — 28
- Мендес Католь* (1841—1909), французский поэт — 184, 185, 187, 189, 201, 203, 334
- Мендоза (Аларкон-и-Мендоса Хуан Руис)* (1581—1639), испанский драматург — 319
- Мерриль Стюарт* (1863—1915), французский поэт — 102
- Метерлинк Морис* (1862—1949), бельгийский драматург и поэт — 5, 32, 153, 162—165, 167—171, 378
- Меттерних-Виннебург Паулина* (1836—1921), австрийская принцесса — 148
- Мид Джордж Герберт* (1863—1931), американский философ — 254
- Микеланджело Буонарроти* (1475—1564), итальянский скульптор, художник, архитектор и поэт — 127
- Миллс (Миллс) Джон Эверст* (1829—1896), английский художник — 63, 72
- Мильд Джон Стюарт* (1806—1873), английский философ, экономист и общественный деятель — 67, 79, 269, 386
- Мильтон Джон* (1608—1674), английский поэт и политический деятель — 67, 68, 332, 353
- Мирбо Октав* (1848 или 1850—1917), французский писатель — 170, 171
- Мишле Жюль* (1798—1874), французский историк — 335—338, 387, 389
- Модели Генри* (1835—1918), английский психиатр и философ — 17, 34, 328
- Мольтке (Старший) Хельмут Карл* (1800—1891), граф, германский генерал-фельдмаршал и военный теоретик — 312, 374
- Монтень Мишель де* (1533—1592), французский философ — 210
- Монтескье Шарль Луи* (1689—1755), французский просветитель, правовед, философ — 371
- Монье Анри Бонавентура* (1802—1877), французский рисовальщик, карикатурист, писатель и актер — 345, 360
- Мопассан Ги де* (1850—1893), французский писатель — 289, 349—355, 389
- Мореас Жан (Пападиамандопулос Яннис)* (1856—1910), французский поэт — 78, 79, 97—100, 102, 371

Указатель имен

- Морель Бенедикт Огюстен* (1809—1873), французский психиатр — 21, 33, 35, 43, 44, 122, 161, 173, 316, 387
- Морис Шарль* (1861—1919), французский писатель, поэт и художественный критик — 79, 80, 81, 87, 89, 90, 96, 97, 100, 101, 103, 371, 373
- Моро де Тур Жак Жозеф* (1804—1884), французский психиатр — 122, 209
- Моррис Уильям* (1834—1896), английский художник, писатель, теоретик искусства и общественный деятель — 61, 63, 75, 77, 78
- Моцарт Вольфганг Амадей* (1756—1791), австрийский композитор — 32, 129, 130, 220
- Муне-Сюлли Жан* (1841—1916), французский актер — 365
- Мюллер Адам* (р. 1829), немецкий правовед и литератор — 65
- Мюржес Апри* (1822—1861), французский писатель — 184
- Мюссе Альфред де* (1810—1857), французский поэт и писатель — 66
- Наполеон I Бонапарт* (1769—1821), французский император — 9, 65, 148, 181, 265, 312, 332, 356, 358
- Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт)* (1808—1873), французский император — 303, 341
- Нахтигаль Густав* (1834—1885), немецкий исследователь Африки — 296
- Нерон Клавдий Друз Германик Цезарь* (37—68), римский император — 187, 210
- Нестрой Иоганн Непомук* (1801—1862), австрийский комедиограф и актер — 139
- Ницше Фридрих* (1844—1900), немецкий философ — 5, 8, 13, 15, 16, 18, 32, 133, 141, 148, 151, 188, 192, 259—288, 300, 311, 316, 326, 385, 386—388
- Новелли Этмете* (1851—1919), итальянский актер — 365
- Ньюмен Джон Генри* (1801—1890), английский теолог, педагог, публицист и церковный деятель — 68
- Ньютон Исаак* (1643—1727), английский математик, механик, астроном и физик — 67
- Онэ Жорж* (1848—1918), французский писатель — 27, 362
- Отвайль (Отвей) Томас* (1652—1685), английский драматург — 300
- Паганини Никколо* (1782—1840), итальянский скрипач и композитор — 381
- Паскаль Блез* (1623—1662), французский математик, физик, религиозный философ и писатель — 336
- Папюс (Энокоссе Жерар)* (1865—1916), адепт оккультизма — 156, 171, 334
- Пеладан Сар (Пеладан Жозефин)* (1858—1918), французский поэт — 14, 89, 153, 157—160, 171, 202, 214, 334
- Перти Йозеф Антон Максимилиан* (1804—1884), немецкий естествоиспытатель — 154
- Петроний Гай* (?—66), римский писатель — 319
- Пинель Филипп* (1745—1826), французский врач — 90
- Пифагор Самосский* (VI в. до н. э.), древнегреческий мыслитель, религиозный и политический деятель — 157
- Платон* (428/427— 348/347 до н. э.), древнегреческий философ — 377
- Плотина Помпея* (ум. 122), римская императрица — 27
- Плутарх* (ок. 45 — ок. 127), древнегреческий писатель и историк — 356
- По Эдгар Аллан* (1809—1849), американский писатель и критик — 101, 196
- Полан Фредерик Гийом* (1856—1931), французский психолог — 82, 85, 156, 190, 191
- Полауоло (Поллайоло; Бенчи) Антонио дель* (1433—1498), итальянский художник, скульптор и гравер — 69
- Прегер Фердинанд Кристиан Вильгельм* (1815—1891), немецкий композитор — 125
- Птолемей Клавдий* (ок. 90 — ок. 160), древнегреческий астроном — 305, 356
- Пуанкаре Франсис Поль Эдуард Адриен* (1854—1904), французский литератор — 103, 342
- Пуло Дени* (р. 1832), французский промышленник и публицист — 300
- Пьюсей (Бувери Эдуард)* (1800—1882), английский теолог — 68
- Пюви де Шаванн Пьер* (1824—1898), французский художник — 30, 40
- Равашоль (Кенигштейн Франц)* (1849—1892), французский анархист — 164
- Расин Жан* (1639—1699), французский драматург и поэт — 185
- Рафаэлли Жан Франсуа* (1850—1924), французский художник, график и скульптор — 30
- Рафаэль Санни* (1483—1520), итальянский живописец и архитектор — 27, 69, 70, 71, 72, 74, 97, 220, 221, 387
- Рено (Рейно) Эрнест* (1864—1936), французский поэт — 100
- Рембо Артур* (1854—1891), французский поэт — 100, 103, 104
- Рембрандт Харменс ван Рейн* (1606—1669), голландский художник, рисовальщик и офортист — 28, 30, 82, 100, 101, 332, 383
- Ренан Жозеф Эрнест* (1823—1892), французский писатель, философ и историк религии — 79, 318, 344, 345
- Рени Гвидо* (1575—1642), итальянский художник — 321
- Ренье Анри Жозеф Франсуа де* (1864—1936), французский писатель — 87, 89, 100
- Рескин (Раскин) Джон* (1819—1900), английский писатель и теоретик искусства — 61, 68, 69, 70, 71, 101, 218, 387
- Ретте Адольф* (1863—1930), французский литератор и поэт — 102
- Рибо Теодоль Арман* (1839—1916), французский психолог и психопатолог — 54, 55, 56, 60, 177, 179
- Ричардсон Сэмюэл* (1689—1761), английский писатель — 319
- Рише Шарль* (1850—1935), французский иммунолог и физиолог — 38
- Ришпен Жан* (1849—1926), французский поэт — 30, 80, 202
- Род Эдуард* (1857—1916), швейцарский писатель — 72, 81, 82, 85, 87, 120
- Роден Огюст* (1840—1917), французский скульптор — 331
- Роденбах Жорж* (1855—1898), бельгийский писатель — 341
- Ролл (Ролль) Альфред Филипп* (1846—1919), французский художник — 30
- Роллан Амедей* (1819—1868), французский литератор — 184
- Роллина Морис* (1846—1903), французский поэт — 78, 153, 160—162, 171, 201
- Рони (Ж.-А. Рони-старший)*, общий псевдоним французских писателей *Жозефа Апри Огюстена Боса* (1856—1940) и его брата *Жюстена* (1859—1918) — 289
- Россетти Данте Габриель* (1828—1882), английский художник и поэт — 5, 61, 63, 72—78, 90, 112, 135, 172, 215, 273
- Роша д'Эглон Эжен Огюст Альбер де* (1837—1914), французский офицер и писатель — 155
- Рубинович И.* (р. 1862), французский психиатр — 35, 37, 50, 173
- Рубинштейн Антон Григорьевич* (1829—1894), русский пианист, композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель — 141
- Руссо Жан Жак* (1712—1778), французский писатель и философ — 119, 120, 130, 204, 257, 319, 339, 353

Указатель имен

Савонарола Джироламо (1452—1498), настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции — 353
Сад Донатьен Альфонс Франсуа де, маркиз (1740—1814), французский писатель — 31, 190, 202, 220
Самаров Грегор (Медине Жан Фердинанд Мартин Оскар) (1829—1903), немецкий романист — 295, 356
Сарразен Габриель (р. 1853), французский литератор — 164
Сеген Е. (1812—1880), французский психопатолог — 307
Сёлли Джеймс (1842—1923), английский психолог — 53, 305
Сементковский Ростислав Иванович (1846—1918), русский писатель, переводчик, публицист и эссеист — 5—18
Сен-Поль-Ру (Ру Пьер Поль) (1861—1940), французский поэт — 88
Сен-Симон Клод Анри де Руверуа (1760—1825), граф, французский мыслитель — 210
Сент-Бёв Шарль Огюстен (1804—1869), французский критик — 189, 195, 331, 333
Сеон Александр (1855—1917), французский художник — 157
Сервантес Сааведра Мигель де (1547—1616), испанский писатель — 145, 226
Сизеле Цицион (1868—1913), итальянский социолог и литератор — 311
Соловьев Владимир Сергеевич (1853—1900), философ, поэт, публицист — 389
Солье Поль Огюст (1861—1923), французский невропатолог — 61, 75, 99, 121, 141, 173, 306
Спенсер Герберт (1820—1903), английский философ и социолог — 79, 83, 101, 144, 232, 256, 269, 386
Спиноза Бенедикт (Барух) (1632—1677), нидерландский философ — 35, 113, 353, 354, 377
Сталь-Гольштейн Анна Луиза Жермена де (1766—1817), французская писательница — 66
Стендаль (наст. имя *Анри Мари Бейль*) (1783—1842), французский писатель — 210, 332
Стенструп Иоханнес (1813—1897), датский естествоиспытатель — 265
Стефенс Эдвард Боуриг (1815—1882), английский скульптор — 63
Суарез де Мендоза Фернандо (р. 1852), пуэрториканский хирург — 103, 104
Суворин Алексей Сергеевич (1834—1912), русский журналист и издатель — 388
Сунберн Алджернон Чарлз (1837—1909), английский поэт — 5, 61, 63, 75, 77, 78, 163, 169, 202, 214, 215

Тайяд Лоран (1854—1919), французский поэт — 79, 90
Теккерей Уильям Мейкпис (1811—1863), английский писатель — 295, 319
Теннисон Альфред (1809—1892), английский поэт — 78
Тенирс Давид Младший (1610—1690), фламандский живописец — 294
Теофраст (Феофраст) (наст. имя *Тиртам*) (372—287 до н. э.), древнегреческий естествоиспытатель и философ, один из первых ботаников древности — 345
Теренций Публий (ок. 195—159 до н. э.), римский комедиограф — 150
Тик Людвиг (1773—1853), немецкий писатель-романист — 140
Тит Флавий Веспасиан (39—81), римский император (с 79) — 27
Толстой Лее Николаевич (1828—1910), граф, писатель и мыслитель — 8, 14, 15, 16, 106—124, 135, 136, 143, 172, 186, 278, 307, 323, 334, 352, 387, 388, 389
Томсон Уильям, барон Кельвин (1824—1907), английский физик — 74
Тонини Сильвио (р. 1858), итальянский врач — 328
Торквемада Томас (ок. 1420—1498), великий инквизитор — 68
Траян Марк Ульпий (53—117), римский император — 27

Трейчке Генрих (1834—1896), немецкий историк — 338
Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883), русский писатель — 24, 106, 107, 122, 154
Тэн Инполит (1828—1893), французский литературовед, историк, философ — 67, 79, 182, 183, 298, 300, 318, 331, 332, 355, 386
Тюрк Герман (р. 1856), немецкий писатель — 276, 286
Тюрю-Данжен Франсуа (1872—1944), французский ассириолог и шумеролог, основатель шумерологии как науки — 334

Уайзмэн (Уайзмэн) Николас Патрик Стивен (1802—1865), английский кардинал и писатель — 68
Уайльд Оскар (1854—1900), английский писатель, публицист — 201, 214, 215, 216, 273, 274, 305, 389
У ланд Людвиг (1787 - 1862), немецкий поэт-романтик и историк литературы — 73

Фальре Жан (1794—1870), французский психиатр — 172
Фере Шарль Самсон (1852—1907), французский физиолог — 34, 44, 127
Ферье Давид (1843—1928), английский физиолог — 305
Фет (Шенин) Афанасий Афанасьевич (1820—1892), русский поэт — 73
Фехнер Густав Теодор (1801—1887), немецкий физик, психолог, философ, писатель (псевдоним — доктор Мизес) — 279
Филдинг Генри (1707—1754) — английский писатель — 319
Филомнест Юниор (Брюне Пьер Гюстав) (р. 1807), французский писатель — 100
Филон Пьер Мари Огюстен (1841—1916), французский литератор — 105
Фихте Иоганн Готтлиб (1762—1814), немецкий философ — 174, 216
Фишер Куно (1824—1907), немецкий историк философии — 216
Фламель Николай (1330—1418), французский алхимик — 157
Флат Поль (1865—1918), французский писатель — 331
Флобер Гюстав (1821—1880), французский писатель — 118, 119, 185, 186, 298, 299
Фогельвейде Вальтер фон дер (ок. 1170 — ок. 1230), немецкий поэт-миннезингер — 65
Фома Аквинский (1225 или 1226—1274), философ и теолог — 74, 158
Фра Анджелико (Фра Джованни да Фьезоле, Беато Анджелико) (ок. 1400—1455), итальянский художник — 69, 70, 71
Франк Адольф (1809—1893), французский философ — 156
Франк Сезар (1822—1890), французский композитор и органист — 31
Франс Анатолий (наст. имя *Анатоль Франсуа Тибо*) (1844—1924), французский писатель — 93, 344—349, 367, 368
Франциск I (1494—1547), французский король — 140
Фрейд (Фройд) Зигмунд (1856—1939), австрийский врач-психиатр и психолог, основатель психоанализа — 385, 388, 389
Фрейтаг Густав (1816—1895), немецкий писатель — 67
Фридрих I Барбаросса (ок. 1125—1190), германский король и император Священной Римской империи — 65
Фридрих III (1831—1888), прусский король и германский император — 150
Фридрих Вильгельм I (1688—1740), прусский король (с 1713), из династии Гогенцоллернов — 151
Фридрих Вильгельм III (1770—1840), прусский король (с 1797), из династии Гогенцоллернов — 356
Фриче Владимир Максимович (1870—1929), литературовед, искусствовед — 389

Указатель имен

Фурниаль (Фурньяль) Фредерик Джеймс (1825—1910), английский филолог — 311
Фуретьер Антуан (1620—1688), французский писатель — 342
Фурие Шарль (1772—1837), французский социолог — 210

Хансен Ула (1860—1925), шведский писатель — 280
Хант У. Холмен (1827—1910), английский художник — 63, 71, 72

Цельнер Иоганн Карл Фридрих (1834—1882), немецкий астрофизик — 154
Цербст Максимилиан (р. 1863), немецкий писатель и философ — 261

Челлини Бенвенуто (1500—1571), итальянский скульптор, ювелир и писатель — 66
Чехов Антон Павлович (1860—1904), русский писатель — 388
Чечотт О. А. (род. 1842), русский психиатр и невропатолог — 18
Чимабуэ (Ченни ди Пепо) (ок. 1240—ок. 1302), итальянский художник — 69, 70, 71
Чосер Джеффри (1340?—1400), английский поэт — 77

Шалькен Годфрид (1643—1706), голландский художник и гравер — 30
Шарко Жан Мартен (1825—1893), французский врач — 36, 39, 41, 85, 155, 328, 385
Шатобриан Франсуа Рене де (1768—1848), виконт, французский писатель — 204, 340
Швейнфурт Георг Август (1836—1925), немецкий ботаник и путешественник — 296
Шекспир Уильям (1564—1616), английский драматург и поэт — 32, 122, 145, 167—170, 226, 231, 332, 365, 366
Шелли Перси Биши (1792—1822), английский поэт — 79, 336
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (1775—1854), немецкий философ — 174
Шельвин (Шелвиен) Роберт (1821—1900), немецкий философ — 261
Шиллер Иоганн Фридрих (1759—1805), немецкий поэт и драматург — 80, 129, 130, 312, 319, 376, 384

Шлегель Август Вильгельм (1767—1845), немецкий историк литературы, критик, переводчик и поэт — 65, 66
Шлегель Фридрих (1772—1829), немецкий критик, философ культуры, языковед, писатель — 65
Шопен Фридерик (1810—1849), польский композитор и пианист — 278
Шопенгауэр Артур (1788—1860), немецкий философ — 8, 36, 37, 79, 127, 137, 145, 210, 273, 305, 334, 388
Шпенглер Освальд (1880—1939), немецкий философ-идеалист, историк — 388
Штекер Адольф (1835—1909), немецкий священник и политический деятель — 150
Штирнер Макс (Шмидт Каспар) (1806—1856), немецкий философ — 273
Штольберг Фридрих Леопольд (1750—1819), граф, немецкий поэт — 65
Штрасбург (Страсбург) Готфрид фон (XII в.), немецкий поэт — 139
Шуберт Франц (1797—1828), австрийский композитор — 278
Шуман Роберт (1810—1856), немецкий композитор — 141, 278

Эберс Георг (1837—1898), немецкий египтолог и писатель — 356
Евклид — см. *Евклид*
Эгиди Христиан Морис фон (1847—1898), немецкий писатель — 124
Эдвин (585—633), англосаксонский король — 67
Эйснер Курт (1867—1919), немецкий писатель и политический деятель — 280
Экштейн Эрнст (1845—1900), немецкий писатель — 32
Элиот Джордж (наст. имя Мэри Анна Эванс) (1819—1880), английская писательница — 295
Эренберг Кретьен Годефруа (1795—1876), немецкий натуралист — 85
Эскироль Жан (1772—1846), французский психиатр — 172
Эшенбах Вольфрам фон (1170—1220), немецкий поэт-миннезингер — 139

Юлия Флавия (ум. 90), дочь римского императора Ти-та — 27

Составитель *М. И. Лепихов*

Содержание

<i>Р. Сементковский. Назад или вперед? Предисловие к русскому изданию книги «Вырождение» 1894 г.</i>	5
--	---

Вырождение

Вместо предисловия (Письмо к проф. Ломброзо).	21
I. Конец века («Fin de siècle»).	23
«Гибель народов».	—
Симптомы болезни.	27
Диагноз болезни.	33
Причины болезни.	43
II. Мистицизм.	50
Психология мистицизма.	—
Прерафаэлиты (Рескин, Россетти, Суинберн, Моррис).	61
Символисты (Верлен, Малларме, Мореас)	78
Толстовщина.	106
Рихард Вагнер.	124
Карикатурные формы мистицизма (Пеладан, Роллин, Метерлиник).	153
III. Эготизм.	172
Психология эготизма.	—
Париасцы и демонисты (Катюль Мендес, Бодлер).	184
Декаденты и эстетики (Гюисманс, Баррес, Уайльд).	201
Генрик Ибсен.	224
Фридрих Ницше.	259

IV. Реализм.	289
Эмиль Золя и его последователи.	—
V. Двадцатый век.	313
Прогноз.	—
Терапия.	322

Современные французы

I. Бальзак.	331
II. Мишле.	335
III. Эдмон де Гонкур.	339
IV. Анатоль Франс.	344
V. Ги де Мопассан.	349
VI. «Les déracinés» Барреса.	355
VII. «Лицевая сторона» Франсуа де Нина.	360
VIII. Три этюда ревности.	365

Три князя

I. Поль Верлен.	369
II. Стефан Малларме.	373
III. Леон Дие.	378
<i>В. М. Толмачев. В борьбе за «великого незнакомца». Послесловие.</i>	385
Перечень сочинений, на которые ссылается автор.	390
Указатель имен.	393

Макс Нордау

Вырождение Современные французы

В оформлении книги использована картина
Оддона Редона «Циклопы»

Заведующий редакцией *В. Я. Грибенко*
Редактор *Т. И. Шагова*
Художественный редактор *Е. А. Андрусенко*
Технический редактор *Ю. А. Мухин*

ИБ № 9869

ЛР № 010273 от 10.12.92.
Сдано в набор 25.05.95. Подписано в печать 13.09.95.
Формат 70 X 100 1/16. Бумага книжно-журнальная офсетная.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Усл. печ. л. 32,50.
Уч.-изд. л. 36,97. Тираж 11 000 экз. Заказ № 817. С 045.

Российский государственный
информационно-издательский Центр «Республика»
Комитета Российской Федерации по печати.
Издательство «Республика».
125811, ГСП, Москва, А-47, Миусская пл., 7.
Полиграфическая фирма «Красный пролетарий».
103473, Москва, Краснопролетарская, 16.

