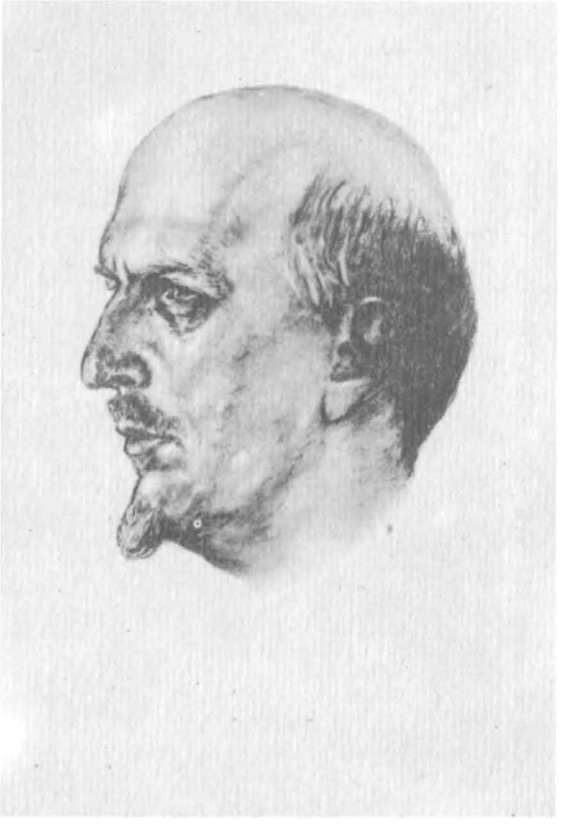
Иван Ильин



Проф. И. А. Ильин
Рисунок Е. Е. Климова
40-е годы

И.А.ИЛЬИН

Собрание сочинений в десяти томах

Москва
• РУССКАЯ КНИГА •
1996

И.А.ИЛЬИН

Собрание сочинений
Том шестой

КНИГА I

Москва
• РУССКАЯ КНИГА •
1996

УДК 1/14
ББК 87.3
И46

Составление и комментарии
Ю. Т. Лисицы

Художник
Л. Ф. Шканов

Ильин И. А.

И46 Собрание сочинений: В 10 т. Т. 6: Кн. 1/Сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы; Худож. Л. Ф. Шканов.— М.: Русская книга, 1996.— 560 с., 1 ил. портр.

В настоящий том вошли две фундаментальные теоретические работы И. А. Ильина по философии художества и литературной критике: «Основы художества. О совершенном в искусстве» и «О тьме и просвещении. Книга художественной критики. Бунин — Ремизов — Шмелев». Дается также обширное приложение, восстанавливающее эпоху совершенно забытого сейчас эстетического направления, которому следовал И. А. Ильин и его друзья.

И $\frac{0301020000-008}{М-105(03)96}$ б/о **ББК 87.3**

ISBN 5—268—01393—9
ISBN 5—268—01094—8 (т. 6, кн. 1)

© Лисица Ю. Т., 1995 г., составление и комментарии.
© Шканов Л. Ф., 1995 г., оформление.

О ЛЮБЕЗНОСТИ
Социально-психологический опыт

«Diesem geschichtlichen Gand sich entwickelnder Erkenntnis entspräche es, wenn mann insbesondere bei einer erst beginnenden Wissenschaft, wie die Sociologie ist, alle Kraft an die Einzelforschung setzte, um ihr zunächst einen Inhalt, eine gesicherte Bedeutung zu geben»...

G. Simmel. Ueber die Sociale Differensirung. S. 2[1].

I

Трудно сказать, многие ли из нас сознают отчетливо, какую неизмеримо серьезную и нередко решающую роль играют в жизни взрослого интеллигентного человека бессознательные элементы вообще и в частности бессознательное или полусознательное общение с другими. Мы все привыкли думать, что мы общаемся с теми и только с теми, с кем хотим, и притом лишь так и постольку, поскольку мы хотим этого сознательно. Редко кто согласится признать за «общение» те психические касания и взаимодействия, которые приносятся таким легким и беглым потоком, едва задевая поверхность души и обыкновенно сливаясь до неразличимости во что-то единое, летучее, серое, как бы в облако дыма. Даже больше: мы все убеждены, что можно сидеть в одной комнате с неприятным человеком и не вступать с ним в общение; мы общаемся в это время с другими, более приятными нам людьми и игнорируем того, кто внутренно исключен нами из общения. С этой точки зрения к «общению» будут относиться только те более яркие моменты ощущения чужой души или чужих душ, которые состоялись в том или ином смысле с нашего согласия и которые обыкновенно переживаются так: мы сами «дали» что-то, хотя, может быть, и не наше «подлинное», и взамен что-то «получили».

Однако социолог не может довольствоваться этим узким, обычным пониманием общения. С точки зрения социологии к общению должен быть отнесен во всяком случае каждый психический момент, каждое ощущение и переживание, которое может рассматриваться как внутренняя реакция одного существа, обладающего психикой, на проявление (или даже *появление*) другого обладающего психикой существа*. Такое понимание не только признает

* Точное определение предмета описательной социологии (т. е. социальной психологии) должно быть таково: внутренняя реакция одного

несущественным момент преднамеренности и произвольности в общении; оно относит к общению и весь тот слой переживаний, который протекает в нас полусознательно и с виду, может быть, даже лишен определенного или устойчивого содержания; мало того, общением, с этой точки зрения, явится всякое взаимодействие двух людей, хотя бы оно состояло просто в переживании взаимного присутствия, т. е. пребывания в одном и том же месте*. Совместное путешествие незнакомых в одном купе вагона, сидение рядом в театре, вынужденное молчаливое пребывание за табль-д'отом[2], наконец, случайное столкновение двух задумавшихся прохожих или обмен быстрым, критическим взглядом в сумраке улицы — все это является для социолога общением. И нетрудно убедиться, что полуосознанная интенсивность этих обычных касаний и взаимодействий нередко совсем не соответствует ни их продолжительности, ни их духовной содержательности.

В нашей обыденной жизни есть целый ряд переживаний, поддающихся учету и изучению лишь с этой, более широкой точки зрения. Мы все знаем, например, как сильно хочется *полного* одиночества в периоды резкого утомления, какое значительное облегчение испытывают иногда нервно переутомленные люди, когда им удается остаться одним, «совсем одним». Именно в такие периоды усталости или болезни люди нередко начинают сознавать те переживания и ощущения, которые у бодрого и здорового человека протекают незаметной чередой. Человек, несомненно, испы-

---

существа, обладающего психикой, на *представление о другом* одаренном психикой существе (независимо от того, соответствует этому представлению в момент реакции наличное, конкретное, живое существо или не соответствует). Согласно такому определению, к ряду социальных переживаний будут отнесены: переживания, связанные с существами, *вообще* не имеющими внешнего эмпирического бытия (например, психология мифа), или *уже* не имеющими его (например, психология кладбища), или *еще* не получившими его (например, изучение переживаний, связанных с идеей потомства). Одним словом, все, что *представляется* одаренным душой, может вызвать *социальное* переживание в том, кто имеет такое представление (одухотворение земли, растений, моря).

* Социология не ограничится, конечно, анализом этой *взаимности* и подвергнет анализу (в качестве социальных) и такие переживания, которые протекают, например, в индивидууме, реагирующем на проявления другого, не подозревающего о его присутствии или даже о его существовании, а также переживания, вызванные представлением об отсутствующих лицах, и т. д.

тывает «отдых» при отсутствии *всякого* касания с реальной, живой психикой другого, и с этим стоит в связи то обстоятельство, что некоторые не могут сосредоточиться в чужом присутствии. У человека, находящегося в обществе других, душа как бы непрерывно содрогается от воспринимаемых ею касаний и от реагирующих на эти касания ответных разрядов. Ко всякому содержанию, заполняющему человеческую душу,— к радости и страданию, к размышлению и к процессу еды,— присоединяется некоторая новая окрашенность, новые, небывшие оттенки или, если угодно, некоторые добавочные переживания, которые могут заметно обременять душу; своеобразная сила этих добавочных ощущений, этих полуосознанных уколов общения лежит как раз в их непрестанности, привычности и недостаточной осознанности. Тем важнее и интереснее оказывается для социолога привлечь их к сознательному анализу.

Можно далее сказать, не обинуясь, что каждый момент общения имеет ту или иную окраску приятности и неприятности, влечет за собой известные ощущения положительного или отрицательного характера. Натуры, менее подвижные духовно, относят первоначально эту приятность и неприятность к своим личным ощущениям, к своему «настроению» и лишь затем уже, на втором плане, связывают их с породившим их лицом, объективируют их и придают им значение *его* свойств, как бы объективно ему присущих. У натур же более подвижных и чутких эти, так сказать, «оценочные» ощущения мобилизуются иногда с удивительной быстротой, яркостью и определенностью и относятся прямо к соответствующему лицу. Можно утверждать, что на всем протяжении взаимодействия с другими людьми душа наша полна осознанных или полуосознанных ощущений приятного-неприятного, вечно подвижных и иногда неожиданно всплывающих в сознании и мотивирующих наши поступки. Так, всем известны те житейские состояния неопределенности в выборе, когда чаши обеих возможностей оказываются случайно в каком-то, иногда совсем слабом, но безнадежном колебании. Тогда кажется, что, в сущности, нам «все равно»: пойти в гости или не пойти в гости, надеть цилиндр или фетровую шляпу, взять извозчика или сесть в трамвай и т. д. И почему-то — «так, как-то захотелось», прикрываем мы обыкновенно состояв-

шееся решение безличной формой — мы *не* идем в гости, надеваем цилиндр и берем извозчика. Как бы из некоторого провала неопределенности, который образуется у нас в таких случаях и соединяет верхнее поле сознания с пластом полуосознанных приятных-неприятных ощущений, вынырнуло в последний момент одно из этих ощущений, которое побудило нас к состоявшемуся решению. И именно тогда, когда перед нами вопрос из так называемых «принципиально безразличных» или «практически неважных», легче всего бывает проследить, что это ощущение очень часто носит характер «социальной приятности» или «социальной неприятности», уже испытанной или ожидаемой в будущем. Так, мы не идем в гости потому, что в душе смутно, но довольно сильно шевельнулось воспоминание о том, что в этом доме бывает «тяжелый» человек, уже доставивший нам неприятные минуты, или потому, что хозяин дома позвал нас как-то слишком между прочим и рассеянно глядел при этом куда-то в сторону; мы надеваем цилиндр потому, что месяца два тому назад кто-то сказал, что он «идет» нам; мы берем извозчика потому, что приятнее ехать одному, чем в трамвае с людьми, неизбежно рассматривающими в упор своего vis-à-vis[3]. Все мы являемся полусознательными *гедонистами*[4] в обычном общении, конечно, все в разной степени; и этот гедонизм действует тем сильнее, что он живет и мотивирует поступки в сумеречной темноте душевной полуосознанности. Все мы с полной добросовестностью не отдаем себе отчета в том, какую решающую роль играют в нашей повседневной жизни *незаметные приятности общения,* а в атмосфере этих последних и живет то, что мы называем любезностью.

Однако далеко не все ощущения, образующие атмосферу этих приятностей в обычном общении, могут быть отнесены так или иначе к любезности. Есть множество неприятных ощущений, возникающих во взаимодействии и от взаимодействия с другими, «виновники» или «причинители» которых нисколько не повинны в том, что называется нелюбезностью. К таким ощущениям принадлежат прежде всего те, которые вызываются телесными свойствами человека, *поскольку он не властен изменить в них что-либо.* Понятно, что нельзя быть любезным своей *природной* красотой или нелюбезным своей *природной* уродливостью. Здесь перед нами представления, взаимно безразличные.

Квазимодо настолько же может быть любезным, независимо от своего уродства, как Дориан Грэй — нелюбезным, независимо от своей красоты. Люди, уродливые от природы, могут быть самыми любезными в общении и в обществе; мы говорим тогда про них, суммируя наш оценивающий отзыв: «и все это невольно ему прощаешь»,— как будто и в самом деле можно прощать и не прощать человеку свойства его природной данности. На самом деле мы хотим только выразить этими словами, что в общей совокупности ощущений, вызванных в нас общением с ним, количество и интенсивность неприятных ощущений, порожденных его природной уродливостью, оказывается меньше, чем количество и интенсивность приятных, вызванных тем, что́ мы противополагаем в нем его природной данности, т. е. чем-то «благоприобретенным». Эти приятные свойства его, воспринятые нами в общении, мы представляем себе как им самим привнесенные, будь это изящная прическа или выработанное им умение проявлять известным образом свои душевные состояния. И если мы говорим о его любезности, то нам важны именно *проявляемые* им внутренние душевные *переживания* и стремления его, которые мы воспринимаем в *общем* как присущие ему приятные свойства.

Этим вскрываются два свойства любезности, из которых первое является более общим: любезность имеет *психический** и, далее, на первом плане *активно-волевой* характер. Первое ясно уже из того, что любезность есть переживание, вырастающее в общении и из общения.

Согласно этому, все внешнее, составляющее ту среду, в которой «преломляется» общение, начиная от человеческого голоса, лица или руки и кончая случайно ухваченной жестикулирующим собеседником соломинки или веточки, оказывается по отношению к любезности в том же положении, как по отношению к психическому вообще и к общению в частности: оно служит внешним *знаком,* свидетельствующим о чем-то психическом вообще, о некотором душевном состоянии, хотении, настроении, стремлении и т. д.,

* Устанавливая этот психический характер любезности, мы, конечно, лишь условно отвлекаемся от того, что любезность, так же как и, например, мораль, право, может пониматься и рассматриваться независимо от этого и наряду с этим как норма или совокупность норм. О сущности и пределах этого рассмотрения здесь говорить не место.

и в частности — знаком, *служащим для* сознательной или бессознательной, вольной или невольной *передачи* этого душевного состояния. Так, например, безвкусный галстук, надетый на одном из собеседников, важен социологу не сам по себе и не в силу своего несоответствия нормам эстетики, правилам моды и т. д., но как средство для постижения известных сторон душевной жизни — сначала того, кто его купил и носит, а потом того, кто реагирует целым рядом неприятных ощущений на его наличность как на выражение душевной жизни его хозяина. Социолог же, изучающий специально любезность, будет интересоваться этим галстуком постольку, поскольку в нем, может быть, обнаруживается недостаточно устойчивое и сильное стремление его хозяина к тому, чтобы не причинять другим членам общения ненужных неприятностей своим внешним видом. Как бы социолог ни определил любезность — как известного рода стремление, умение или творчество,— она всегда будет связана с душевным общением и притом именно с полусознательными приятностями общения.

В тех протекающих безостановочным потоком психических касаниях и взаимодействиях, вне которых мы не можем представить себе реальных общественных процессов, происходят постоянные трения, ненужные задержки, сцепления и т. д., придающие всему общению более или менее ярко выраженный и ощущаемый налет болезненности и тяготы. И как бы ни были мимолетны и поверхностны касания, но тяготящие душу трения почти всегда ощущаются людьми и находятся иногда в вопиющем несоответствии с ценностью и глубиной касаний. Это вполне понятно. Внутренний мир живого человека может быть уподоблен в процессе своем даже не потоку (современная психология знает термин «поток сознания»), а движению метели: вдруг понесутся хлопьями яркие, сильные ощущения и так же внезапно перебьются, спутаются и бессильно закачаются на одном месте; и потом монотонно и надолго запестрит частая сеть обычных переживаний, с тем чтобы неожиданно закрутиться опять в хаотическом танце. И весь этот внутренно переплетенный мир пронизывают от времени до времени отдельные, странные, выплывающие откуда-то снизу и причудливые по содержанию и форме ощущения. Вся бесконечная сложность этого мира, не по-

вторяемого в своем своеобразии, дает в движении своем в каждый отдельный момент единственную в своем роде комбинацию элементов и возможностей взаимодействия, и лишь художественному созерцанию дано постигнуть таинственный ритм конкретной индивидуальной жизни. Пусть каждый из людей, несущих в себе эту метель ощущений, касается с другими, как в нашем случае, лишь «верхними» слоями своей души; но сущность дела, которую нельзя упускать из вида ни на один момент, состоит в том, что все участвующие в этом прихотливом смятении элементы души связаны друг с другом, так сказать, «органически» и непрерывно нитями сплошного сцепления, влияния и взаимодействия. Невозможно провести прочную линию или устойчивую грань между верхами и низами души. Каждое мимолетное, с виду поверхностное, касание может внезапно принять характер глубокого укола и вызвать в душе небывалые по своей интенсивности и значительности внутренние разряды. И вот, если учесть всю сложность этой картины, которая усиливается постоянством и (с высшей точки зрения) беспорядочностью касаний между отдельными душевными монадами[5], то перед нами встанет истинный образ бесконечности, который становится только еще более жутким оттого, что имеет характер «дурной», эмпирической бесконечности, не возвращающейся ритмическим круговым движением к исходному пункту. Нет, в той «метели метелей», которую представляет из себя столь привычное для нас общение людей, все единственно, неповторяемо; рожденные минуты не рождаются здесь вновь и умершие сочетания не воскресают.

С точки зрения, учитывающей эту сложность, понятно, что наличность гармонических касаний между членами общения может нередко и, пожалуй, даже должна казаться каким-то чудом: до такой степени трудно представить себе в подлинной действительности и конкретной широте то положение двух встретившихся и коснувшихся «жизненных метелей», при котором реакции обеих монад зазвучат «симпатически» и дадут то, что мы называем приятностью общения. Из повседневного опыта мы знаем, с одной стороны, что это чудо реально переживается каждым из нас и притом сравнительно чаще, чем это могло бы казаться возможным с самого начала; и осуществление его тем возможнее, тем легче, чем сравнительно поверх-

ностнее, мимолетнее касание, чем сильнее потребность в созвучии, чем шире диапазон души у общающихся, чем ярче сковывающие их интересы, чем выше и подвижнее у обеих сторон приспособляемость и — что для нас самое интересное — чем больше з а б о т ы и б е р е ж л и в о с т и вложено обеими сторонами в дело взаимного ограждения от тягостных ощущений, возникающих так легко в общении. Мы знаем, с другой стороны, что количество неприятных ощущений, получаемых в общении, действительно очень велико и что притом оно тем больше, чем утонченнее внутренняя организация человека, чем легче в душе его образуются пути от верхних пластов к нижним, которые дают возможность случайным уколам пронизывать душу до ее омутов. Вот почему те люди, которые не знают «маленького», мелкого общения, для которых за каждой деталью обыденности лежит непосредственно «главное», как бы только случайно принявшее форму этой эмпирической детали, могут испытывать от общения почти непрерывное страдание: они не знают поверхностных касаний, а гармония в глубинах является действительным, истинным чудом.

II

В инстинктивном, гедонистическом стремлении к приятностям обыденного общения и, может быть, в столь же инстинктивном стремлении оборониться от нежеланных и болезненных глубоких пронзаний у людей постепенно выработался ряд приемов, соблюдение которых лежит на пути к этой цели. Сюда относятся, как бы располагаясь в некоторой постепенности: вежливость, любезность, деликатность.

Между этими тремя видами социальных переживаний трудно провести сколько-нибудь отчетливые разграничивающие линии. Самая сущность их создает особое затруднение и придает им некоторую логическую неуловимость. Дело в том, что одно и то же внешнее проявление, один и тот же поступок может иметь окраску вежливости, любезности и даже деликатности в зависимости от того душевного состояния, выражением которого он служит. Такое элементарное явление, как уступка мужчиной своего места почтенной даме, может быть простой вежливостью, если поступок совершен с обычной меха-

нистичностью, ориентирующейся по внешним признакам; но поступок этот может быть и любезностью, если уступивший заметил на ее лице следы усталости и это подвигло его доставить ей приятную минуту отдыха; наконец, этот поступок будет проявлением деликатности в том случае, если, напр., вставший с своего места предложил его даме именно потому, что хотел дать ей возможность сесть спиной к свету и скрыть непрошеные следы волнения и слез на лице. На этом примере обнаруживается не только психологическая сущность всего ряда, но и возможность спорных и неуловимых оттенков и переходов. Даже сам совершивший подобный поступок далеко не всегда может отнести его с определенностью к той или иной категории: соображение, установившее в его душе связь между следами слез на лице и светом, падающим из окна, могло шевельнуться в нем с такой быстротой, неотчетливостью и мимолетностью, что он не успел даже отдать себе в нем отчета и искренно отнес бы при случае свой поступок к обычным проявлениям вежливости.

И все же между вежливостью, любезностью и деликатностью есть целый ряд интересных отличий, которые можно установить, однако, лишь с описательной оговоркой: «в бóльшей или меньшей степени». Так, прежде всего, проявление вежливости предполагает минимум общения, т. е. психических касаний между двумя лицами. Достаточно воспринять наличность человеческого существа для того, чтобы стала уже возможной вежливость и невежливость. Это существо совсем не должно быть «знакомым» или «незнакомым», старым человеком или молодым, мужчиной или женщиной для того, чтобы был дан повод к проявлению вежливости; конечно, формы ее и способы ее проявления изменятся в каждом из этих случаев, но почва для нее существует и до того, как мы разобрались в этих вторичных свойствах человеческого существа. К группе таких проявлений относится, напр., обычай, существующий в Швейцарии и Финляндии,— здороваться со всяким прохожим или встречным. К числу таких явлений можно было бы отнести также переживание одного господина, который рассказывает, что каждый раз, как он подходит в зоологическом саду к клетке человекообразной обезьяны и замечает ее взгляд, рука

его машинально тянется к шляпе, и он делает некоторое усилие для того, чтобы не совершить обычный обряд вежливого приветствия.

Напротив того, любезность и особенно деликатность требуют несравненно бóльшего уровня общения*. Стóит только обратить внимание на то, что взаимодействие незнакомых, встречающихся на улице или в общественных собраниях, дает очень мало поводов для проявления любезности и тем более деликатности. Нужно особенно внимательное отношение к окружающим, не соответствующее этому уровню общения, для того чтобы найти такие поводы, и это обстоятельство обнаруживается, между прочим, в том, что люди, по отношению к которым бывает проявлена в таких случаях любезность, встречают ее почти всегда как что-то неожиданное, а иногда и как непрошеное, лишнее. В человеческой душе с такой силой упрочивается сознание того, что известному уровню общения соответствует и известна́я доза «обходительности», что неожиданное превышение этой дозы может показаться чем-то ненужным, почти «не-должным». И поступок, подсказанный любезностью, который в гостиной покажется уместным и соответствующим, может показаться неподходящим, чем-то вроде навязчивости или чудачества, если он совершен на улице или в концертном зале. Последнее имеет место, конечно, не при всех обстоятельствах.

Отсюда ясно еще, что в проявлениях вежливости преобладает известное нивелирование, что-то обезличивающее, ориентирующееся по внешним, общим признакам. Тогда как любезность предполагает уже известную внутреннюю индивидуализацию, учет данного, единственного в своем роде состояния и сочетания душевных переживаний; любезность, а тем более деликатность ориентируется уже не на *«внешнем»*, а на *«внутреннем»*. Причем проявленное стремление будет тем ближе к деликатности, чем

* Под уровнем общения я разумею не бóльшую или меньшую «высоту» общения, но совокупность тех интересов, желаний, индивидуальных особенностей и т. д., которые присущи обеим или всем общающимся сторонам, каждой в отдельности и порознь, и которые поэтому соединяют людей как бы на некоторой общей почве. Уровень может быть крайне беден, вплоть до одного свойства «человечности» («ты — человек и я — человек, и больше ничего»), и наоборот, бесконечно богат и сложен.

глубже и индивидуализированнее тот учет чужих душевных переживаний, который вырабатывается в общении и руководит проявлениями.

Так, для того чтобы «быть вежливым», требуется самая элементарная и, так сказать, совершенно механическая душевная работа. Все мы знаем с детства известные правила внешнего поведения по отношению к ближним; правила эти, внушенные, именно внушенные, нам воспитателями, въедаются постепенно в наш душевный обиход и применяются нами почти или даже совершенно машинально вне сколько-нибудь значительного участия нашего сознания в нашей внутренней активности. Некоторые из них остаются у нас (а может быть, и у наших воспитателей) неосмысленными. Они приспособлены к самым частым, так сказать, абсолютно типичным случаям общения, и сущность их сводится к указанию, с одной стороны, наиболее общих признаков, свойств и положений, с другой — способов управления своей физической особой. Поэтому соблюдение этих правил требует минимального участия души от того, кто их соблюдает; и этот минимум объясняется как машинальностью их соблюдения, так и ненужностью учитывать сколько-нибудь серьезно душевные переживания окружающих людей. Поэтому также правила вежливости носят общий характер и «уравнивают» в значительной степени субъектов общения (даже тогда, когда разбивают их на более или менее обширные классы: «гостей», «дам», «старших» и т. под.); они ориентируют нас по внешним, родовым признакам и без труда поддаются формулировке или даже, если угодно, кодификации. Одним словом, можно было бы сказать, что вежливость есть *механическое умение* доставлять окружающим в самом поверхностном и типичном социальном взаимодействии минимум неприятного и максимум приятного посредством верного управления своим телом. Именно эта лежащая в основании правил вежливости забота о приятности выясняет, с одной стороны, родство вежливости с любезностью, с другой — трудную объяснимость некоторых правил вежливости: ибо приятное и неприятное во внешнем неустойчиво и учитывается различно в зависимости от эпохи, класса, субъекта и т. д.

Иначе обстоит дело с любезностью. Предполагая бóльший уровень в общении, она гораздо более задевает ду-

шевное у обеих сторон и требует более значительной душевной работы, несмотря на то, что процессы любезности нередко протекают в душе с быстротой и полуосознанностью. Можно было бы сказать, что если всякое проявление *вежливости* неповторяемо, то эта неповторяемость имеет более внешний, физический характер, ибо меняются каждый раз в н е ш н и е условия проявления, а минимальная психическая реакция повторяется почти без изменений; тогда как неповторяемость проявлений *любезности* имеет, кроме того, в н у т р е н н и й психический характер, ибо внутренние условия каждый раз существенно меняются. Дело в том, что любезность есть процесс индивидуализированного приспособления к душевным переживаниям или самочувствию человека, с которым мы общаемся. Это приспособление совсем не должно быть глубоко или разносторонне; оно может не проникать дальше известного, сравнительно поверхностного и даже более или менее типичного слоя души. Но для того чтобы любезность действительно состоялась как целесообразный момент общения, должен быть непременно налицо процесс, у ч и т ы в а ю щ и й д у ш е в н у ю и н д и в и д у а л ь н о с т ь ближнего. Один из общающихся людей стремится оградить душевные переживания другого от неприятных ощущений; другой сознательно, полусознательно или бессознательно пользуется этим стремлением первого и получает от этого известный гедонистический плюс; вне этого нет и не может быть любезности. Это не значит, конечно, что в переживаниях любезности нет ничего типичного, что давало бы им возможность протекать *до известной степени* машинально и уравнивать *до известной степени* субъектов общения. Душевные «поверхности» людей имеют известные общие черты и во всяком случае их здесь больше, чем в душевных глубинах; именно *обычные* касания и разряды психического характера позволяют установить некоторые общие черты, механизировать до известной степени проявления любезности и формулировать ряд правил внутреннего и соответственно внешнего поведения. Но в применении этих правил элемент *активности* и *творчества* будет все же стоять на первом плане; предусмотреть общие признаки и положения, могущие ориентировать нас, окажется уже несравненно труднее, и наконец, самые эти признаки будут иметь менее общий характер, их будет гораздо больше чис-

лом, и группы, на которые они будут делить людей, окажутся гораздо меньшими группами, нередко со случайным и специальным характером (например: «люди, едущие в одном купе», «люди, растягивающие слова в разговоре», «люди, у которых гость сделал пятно на скатерти», и т. д. без конца). Среднее, промежуточное положение любезности между вежливостью и деликатностью характеризуется именно: сравнительным возрастанием индивидуализирующего учета и некоторой возможностью типичных обобщений; недостаточностью машинального элемента и некоторой допустимостью его, возможностью установления некоторых общих правил и затруднительностью их формулировки. Согласно этому, для проявлений *деликатности* окажется характерной необходимость еще бóльшего уровня общения и еще бóльшей индивидуализации; затруднительность обобщений и установления общих правил возрастет здесь еще сильнее, и наконец, преобладание творческого, активного элемента в общении получит исключительное значение. Может быть, «любовность» будет высшей ступенью этого ряда, на которой потребуется уже органическое, творческое слияние душ; общие нивелирующие правила станут невозможными до противоречивости, до бессмысленности, и уровень общения разрастется до максимума.

При такой точке зрения становится ясно, что деликатность есть как бы продолженная, проведенная до конца любезность. Поэтому между ними особенно трудно провести разграничивающую черту. У людей, обладающих известной чуткостью души и впечатлительностью, дело обстоит даже так, что любезность получает почти неизменно оттенок деликатности. Восприятие их настолько быстро, тонко и верно отражает того, с кем они вступают в соприкосновение, что они невольно и незаметно начинают глубоко индивидуализировать свои реакции в общении с ним. Невозможность соблюдать эту, свойственную им степень «обходительности» может причинять им настоящую душевную тяготу. Поэтому можно предположить, что человек, который *любит* собирать у себя большое, разнородное, пестрое общество, не отличается истинной чуткостью в восприятии других, ибо невозможность проявить в общении по отношению к каждому необходимый минимум индивидуализирующей деликатности не смущает и не тяготит

его. Наоборот, чуткие люди, не удовлетворяющиеся в общении обычной любезностью, предпочитают общение в минимальных по возможности сочетаниях; конечно, эта склонность объясняется обыкновенно и другими, более глубокими особенностями.

Этим же объясняется та замена некоторого напряжения в самочувствии сравнительной легкостью, которую мы все испытали на званом вечере, если имели неосторожность прийти в числе первых. По мере того, как прибывают другие гости, мы чувствуем себя все легче, и под конец от напряжения первых моментов не остается и следа. Постепенное расширение той группы, с которой мы одновременно общаемся, дает нам внутреннее ощущение свободы и нестесненности, проистекающее из сознания *объективной* невозможности индивидуализировать свое отношение ко всем, ибо нельзя сколько-нибудь серьезно учитывать одновременно личность каждого. Уровень общения (например, темы разговоров) становится все более нейтральным, нивелированным; каждый вовлекается в общение все меньшею частью своей души; соблюдение деликатности становится невозможным и ненужным; деликатность может найти себе приют разве только в отколовшихся от общества маленьких группах, и если званый вечер очень велик, то для остальных оказывается достаточно и обычной вежливости. Вот почему именно на больших балах возможны случаи прямого нарушения вежливости и даже приличия, и можно видеть подчас, как люди ведут себя «вполне» непринужденно, пьют через меру или незаметно набивают себе карманы лакомствами. Невозможность быть вежливым со всеми отражается даже в общественном сознании в форме «узаконения» отъезда «без прощания». Напротив, малолюдные журфиксы[6] проходят очень чинно и нередко оставляют во всех чувство какого-то странного, утомляющего напряжения. Этими основаниями объясняется отчасти и то, что люди, отвыкшие от той внутренней работы, которой требуют от нас проявления любезности и деликатности,— холостяки, одинокие — предпочитают ходить в клуб или в «собрание», где нивелирующая атмосфера свободы в общении не предъявляет к ним слишком тяжелых и утруждающих требований. Сюда же относится и та особенность характера у многих нелюдимов, в силу которой они переносят только улицу.

III

Из сказанного ясно, что любезность может быть понята как особого рода стремление к тому, чтобы люди, с которыми мы вступаем в общение, получали от этого возможно больше приятных ощущений и возможно меньше неприятных. В этом-то и выражается то сродство, которое существует между любезностью и «любовностью». Любезность есть как бы известный минимум *альтруистического* настроения, проявляемый нами в повседневном среднем общении. Если мы все являемся эгоистами и гедонистами в привычной атмосфере этого общения, то этому эгоизму как постоянной полусознательной заботе о том, чтобы получить самому побольше приятного и поменьше неприятного от взаимодействующих касаний с другими, соответствует любезность как альтруистическая забота *о том же* по отношению *к другим*. Целью этого стремления и является именно борьба за устранение тех ощущений болезненности, тех тяготящих душу трений, которые, как мы указывали выше, сопровождают почти всякое общение людей. Это стремление, следовательно, направлено на то, чтобы незаметно уловить индивидуальное сочетание чужих переживаний в каждом отдельном случае и целесообразно построить на учете их ряд поступков, образующих «любезное» поведение или «любезный» образ действий. Такое построение требует, несомненно, известного навыка и *умения* и само по себе является известного рода *жизненным творчеством*. Таким образом, любезность предстает перед нами в трех различных видах: она есть sui generis[7] стремление, умение и творчество. Все эти виды необходимы, конечно, в ее полном социально-психологическом составе.

Так, прежде всего, в любезности есть всегда налицо некоторое — искреннее или неискреннее, корыстное или бескорыстное, сильное или слабое — *стремление* или, если угодно, волевое настроение. Это стремление совсем не должно непременно иметь своим источником сознательное или принципиальное *решение* соблюдать известные правила, хотя многие из нас, подвергавшиеся в детстве «замечанию» со стороны «старших» за невежливость или нелюбезность, «решали» быть впредь внимательнее и запомнить преподанные правила. Точно так же, когда любезность

проявляется, например, из корыстных видов, то в сознании может быть налицо более или менее обдуманное *решение* «быть сегодня полюбезнее» и т. п. В других случаях любезность как стремление может жить в душе человека подобно инстинкту и регулировать его проявления в общении при полном отсутствии принципиальной осознанности, и тогда она является просто *непосредственным влечением* к учету переживаний собеседника и заботой о том, чтобы они имели в общении приятный характер. Любезность как стремление может зажечься в душе внезапно, просуществовать в ней один момент и угаснуть с быстротой капризного хотения; так бывает чаще всего в тех случаях, когда она для своего осуществления нуждается в быстром поступке и удовлетворяется его порывистым исполнением. Она может, далее, вступить в борьбу с другими стремлениями и в этой борьбе или победить и осуществиться, или оказаться побежденной и найти свой естественный предел; об этом ниже. Или же, наконец, она может не только длительно существовать, но прямо-таки внутренно культивироваться и требовать нередко серьезных волевых усилий и большой затраты внимания. Все мы знаем, как трудно быть любезным во время сильного утомления, или когда непреодолимо хочется спать, а отдаться этому влечению нельзя, или когда душа занята какой-нибудь приковывающей мыслью или же находится во власти какого-нибудь настроения. Так, влюбленные совершенно не считаются с настроениями окружающих, и иногда даже чуткие люди, поглощенные таким настроением, могут совершить целый ряд неделикатностей по отношению к третьим лицам. Мы увидим в дальнейшем, что этот последний пример является частным случаем более общего закона. Чем более чуток человек, чем более ему вообще свойственно учитывать индивидуализирующим образом чужие переживания, тем настойчивее он будет бороться с этим надвигающимся односторонним притуплением души, и, может быть, на этом пути ему придется пережить немало досадной обессиливающей раздвоенности. Точно так же людям впечатлительным и увлекающимся, отдающимся первому непосредственному порыву, приходится иногда выдерживать тяжелую внутреннюю борьбу и затрачивать огромные усилия, чтобы не сказать или не сделать того, что другому почему-нибудь неприятно. «Не делать» чего-нибудь бывает иногда гораздо

труднее, чем «сделать», ибо пассивное воздержание имеет перед собой постоянно нереализующуюся возможность поступка; эта возможность переживается как некоторая незаполненность, как зовущая и дразнящая нас своим присутствием пустота. Как трудно достается любезность болтливому, когда он борется с искушением передать собеседнику пущенную про него сплетню. Как трудно бывает иногда «не замечать» на лице собеседника какого-нибудь, хотя бы даже и не большого, но бросающегося в глаза уродства... Из более серьезных случаев здесь можно вспомнить, например, правило: «в доме повешенного не говорят о веревке».

У чутких людей любезность как стремление имеет больше шансов на то, чтобы стать осознанным и как бы превращенным в живой принцип правилом поведения. Тогда стремление быть любезным получает характер продуманности и постоянно живущей в душе бережности и *заботы*. Желание оградить ближних от ненужных неприятностей общения не появляется только в процессе конкретного взаимодействия, с тем чтобы непосредственно вслед за тем угаснуть. Любезность как забота живет в душе самостоятельно, и это выражается в целом ряде актов внимания, направленных на внешний вид, на соблюдение известных эстетических правил и т. п. Любезный хозяин, например, ожидая гостей на званый вечер, надевает сам не сюртук, а пиджак, чтобы избавить от неприятных минут и сознания совершенной неловкости того из гостей, кто случайно, может быть, придет в пиджаке и увидит себя единственным в этом костюме. Такая заботливость может ориентироваться по известным типичным обобщениям и правилам, и приспособление к переживаниям других людей совершается здесь как бы сразу, в предусмотрении одинаковой для всех или для многих людей возможности: в ограждение неопределенного количества людей (каковы бы они <ни> были) принимается известная мера, которая является как бы с к о н ц е н т р и р о в а н н ы м а к т о м любезности и выливается в форму известного свойства, объективно присущего данному человеку: Эта мера может сама по себе распадаться на целый ряд мероприятий, направленных, например, на приобретение или утрату какой-нибудь привычки, манеры или даже физического свойства, но весь ряд этих а к т о в с а м о в о с п и т а н и я скован в единство

как направляющим мотивом (любезность как стремление), так и достигаемым результатом (любезность как свойство). Люди, выработавшие в себе такую любезность, могут производить впечатление любезных par excellence[8], и именно так понятая любезность должна была бы заставлять людей соблюдать, например, известные правила элементарной гигиены, которые по лени или небрежности оставляются ими без внимания. Так, любезность может послужить стимулом, подкрепляющим силу других требований и правил.

Далее, если любезность есть всегда известного рода стремление, то одного стремления недостаточно для того, чтобы она предстала перед нами во всем своем социальном значении. Это можно было бы выразить так, что любезность должна выйти из области социальных возможностей и вступить в сферу социальной действительности. Для такого перехода или превращения нужно, помимо живого общения, прежде всего у м е н и е, которое может состоять, во-первых, в знании известных правил, во-вторых, в совокупности определенных навыков в общении. Конечно, можно представить себе очень любезных людей, у которых сознательный элемент умения (знание правил и продуманность в их соблюдении) выражен очень слабо или даже отсутствует всецело. Однако если отвлечься от этого счастливого типа людей, то для остального большинства нужно будет признать, что чем сильнее в умении элемент простого навыка, тем более в нем машинального, тем слабее в любезности представлено внимание, индивидуализирующее проявления, и тем более, следовательно, риск, что любезность уподобится вежливости, ориентирующейся по привычным поверхностным признакам. Серьезный и ценный элемент любезности не совпадает с внешней шлифовкой и «обтертостью» в общении. Конечно, и индивидуализация имеет свою технику, и техника эта живет *практически* вне полной и постоянной осознанности; но всякая попытка уяснить себе сколько-нибудь серьезно и *теоретически* сущность любезности должна неминуемо, с одной стороны, открыть для нее новые пути и сферы приложения, с другой — указать ей ее пределы. Продумать правила любезности, может быть, даже впервые установить их и затем продумать их применение — значит опознать в ней момент индивидуализации, а для людей с морально активным ха-

рактером значит, кроме того, вступить на путь сознательной выработки и утончения технических приемов. Тот, кто любезен сознательно, будет при прочих равных условиях (особенно при одинаковой морально-альтруистической настроенности) проявлять более регулярно и более утонченную любезность, чем тот, у кого этот вопрос находится в полной необдуманности.

Это не значит, однако, что любезность совсем не требует навыка, слагающегося лишь в результате личного, непосредственного опыта. В сущности говоря, время, проходящее в процессе конкретного общения между впечатлением, получаемым нами от другого, и проявлением нашей ответной реакции, бывает обыкновенно настолько коротко, что как бы ни был бдителен в душе Аргус[9] любезности, но для сознательного *предварительного* контроля нашего «ответа» часто совсем не остается места; последующий же контроль нередко бывает осужден на ту безнадежность, которая свойственна всякой «ре-визии» как таковой. Именно опыт дает здесь возможность быстро и легко выбирать из имеющегося запаса комбинаций нужный исход. У неопытных, лишенных навыка, место этого быстрого полусознательного выбора занимает в лучшем случае длительное, связанное с колебаниями и нерешительностью выбирание, и этот недостаток опыта может одним создать репутацию «нелюбезных» людей, а других, например, застенчивых, довести до тех в высшей степени тягостных ощущений, которые могут заставить их даже уйти из общества и дают им известное основание говорить впоследствии о пережитом «фиаско».

У м е н и е быть любезным доходит у некоторых людей до виртуозности. Есть даже особый тип людей, внутренно черствых, малосодержательных и неспособных к сколько-нибудь утонченному восприятию чужой души; деликатность им несвойственна, но любезность доведена до высокого мастерства. В повседневном поверхностном общении все чувствуют себя с ними удивительно легко, просто и непринужденно; каждый получает от них известную, в сущности незначительную, дозу внимания, интереса и даже индивидуализированного, хотя и поверхностного, учета. Трение, свойственное обычным взаимодействиям, доводится у них до исключительного минимума или даже до кажущегося отсутствия. Но именно у таких людей любез-

ность обнаруживает свою отрицательную сторону, и истинно деликатный человек чувствует себя мучительно в их присутствии. За видимой и ощущаемой легкостью у них скрывается нередко самая грубая неделикатность и полное отсутствие любовности; и подобно тому, как в искусстве виртуозная форма оказывается иногда безразличной к содержанию, так за этой техникой любезности может с особенным удобством укрываться пошлое, мелкое и ничтожное. Эта возможность свидетельствует с несомненной очевидностью, что для углубления любезности недостаточно роста продуманности и накопления навыка и, далее, что у любезности обнаруживается как бы два лика: один — обращенный вверх к деликатности и любовности, другой — обращенный вниз, к пустой и формальной, безразличной ко всякому содержанию вежливости. Отсюда эта двойная способность любезности: перерождаться во что-то более глубокое и вырождаться во что-то более мелкое; хранить на себе печать морального и нести в себе отголоски поверхностной пошлости.

Своеобразным условием любезности является умение оставлять ее проявления в некоторой тени, придавать им характер чего-то второстепенного, неподчеркнутого, полузаметного, как бы нечаянного и легкого в этой нечаянности. Бывает часто в общении, что известный «любезный» поступок совершается сознательно, и тот, к кому относится этот поступок, замечает его, оценивает и, так сказать, «принимает» его, пользуется им; и обе стороны продолжают общение так, как будто бы ничего не случилось. Каждый знает о происшедшем и знает также, что и другой знает о нем, и, может быть, оба прекрасно знают об этом взаимном «знании» и т. д. И как бы в силу молчаливого согласия оба делают вид, что они ничего не знают и что ничего не произошло. Но стоит «любезному» каким-нибудь неловким проявлением *подчеркнуть* свою любезность, и второстепенное выступает на первый план, деталь общения получает какое-то несоответствующее ей значение, несущественное приобретает характер сущности, и нередко возникает целый поток ненужных пререканий, а иногда и чувство неловкости у обеих сторон. Таковы, например, Манилов и Чичиков, раскланивающиеся перед дверью; таковы же иногда придворные льстецы и угодники; таковы, наконец, люди, полные неугомонного тщеславия и непрерывно

жаждущие от собеседника положительной оценки. Подчеркнутая любезность имеет неприятное свойство «обязывать» того, по отношению к кому она проявлена, а для того чтобы открыто признать себя «обязанным», хотя бы даже в маловажном деле, не поднимая из-за этого лишних разговоров, необходима некоторая скромная уравновешенность самочувствия и, если угодно, известное гражданское мужество, которым люди вообще обладают так редко.

Из этого уже видно, что любезность в своем полном социальном осуществлении является своеобразным, далеко не всегда простым жизненным *творчеством;* именно благодаря ее полузаметности, благодаря ее склонности пребывать постоянно в полутонах и укрываться в оттенках, ее можно сравнить с невидимой доверчивому глазу, тонко и умело сплетаемой сетью, накинутой на человеческое общение. И как часто успех людей в обществе и даже в жизни объясняется именно ловким и удачным плетением этой незаметной сети, от цепких нитей которой не всегда гарантированы и львы...

Любезность как *творчество* имеет дело именно с той эмпирической бесконечностью, о которой мы упомянули выше. Каждый момент конкретного общения предоставляет душе бесконечную возможность исходов или проявлений, и почти невозможно объяснить или рассказать, почему мы выбрали в этот момент именно эту возможность, употребили такое-то слово, сделали такой-то жест, придали лицу такое-то выражение и т. д. Каждый исход, каждое выбранное нами проявление есть результат бесконечного множества стремлений и расположений, образовавшихся из самых различных впечатлений, оценок, душевных осадков, нередко придушенных и неизжитых порывов и т. д. В периоды душевного волнения мы чувствуем с особенной силой, как все эти стремления и порывы оживают и в момент проявления устремляются, давя друг друга, к единому открывшемуся отверстию; каждое силится наложить возможно более отчетливо свою печать на слагающееся проявление, которое и оказывается поэтому живым учетом или итогом их общего действия, или, если угодно, скрещением их всех в едином пункте*. Чем больше в этом «про-

* Такой глубокий и тонкий психолог, как Зигмунд Фрейд, построил на признании этого свое учение об «Ueberdeterminirtheit des psychischen Geschehens»[10].

цессе всеобщего учета» нашей, хотя бы и полусознательной, активности, тем более творчества мы проявляем в общении (хотя бы эта активность выражалась наружно и в пассивном воздержании), тем, конечно, утомительнее общение, но нередко и тем ценнее и продуктивнее. Это творчество общения, поскольку мы имеем в виду любезность, выражается в выборе тех форм проявления, которые, как нам кажется, могут причинить другой стороне наименьшее количество неприятных ощущений и наибольшее количество приятных.

На этом третьем этапе любезность оказывается *творчеством, направленным на форму общения,* и только здесь она предстает перед нами в своем полном значении. Активность в этом случае состоит в выборе, который мы производим среди навязывающихся нам внутренно исходов в общении. В короткий миг, проскальзывающий между «хотением» реагировать и проявлением реакции, в нашей душе совершается в некоторой сдавленности или сконцентрированности интересный процесс приблизительно такого характера.

Обыкновенно живые впечатления, получаемые нами от того, с кем мы общаемся, скапливаются в душе, постепенно мобилизуются и образуют более или менее цельное синтетическое «ощущение» его личности. Синтез этот бывает всегда неполон, и пробелы его, ощущаемые в большей или меньшей степени, заполняются обыкновенно довольно сложным цементом, составленным: 1) из наших собственных действительных переживаний, предположительно вкладываемых в чужую душу, 2) из родовых представлений о человеке и его свойствах вообще — представлений очень условных и связанных у каждого с его личным опытом, 3) из материала, поставляемого нашими желаниями («мне бы хотелось, чтобы он был таким») и инстинктивными влечениями, и, наконец, 4) из целого ряда других якобы «случайных» добавлений по ассоциации, переносов по аналогии и т. д. Можно условно назвать весь этот материал, служащий для заполнения пробелов, априорным, а не апостериорным[11], ибо он привносится *нами* и не является *данным* в живой реальной действительности. Понятно, что чем более чуток человек, тем более решающую роль играет в этом синтетическом сплаве апостериорный элемент, элемент живого, индивидуализированного

и интуитивно-верного восприятия; наоборот, чем менее он чуток, тем более в создаваемом образе априорного материала привнесенного, «привдуманного». Конечно, то и другое при прочих равных условиях. В момент выбора, когда мы ищем «правильного», т. е. в данном случае *любезного,* исхода в общении, мы полусознательно ставим себе *не*формулированный вопрос: «как бы мне проявить то, что я хочу проявить, так, чтобы доставить *ему* возможно меньше неприятных ощущений?» И в ответ на это мы пытаемся представить себе, что может быть приятно и неприятно тому человеку, образ которого мы синтетически выработали в себе, причем мы, конечно, смутно, но неизменно приравниваем созданный нами образ к данному живому человеку, иногда прямо отождествляем обе, по существу различные, стороны. Вслед за тем в нашей душе происходит быстрое и нечленораздельное перебирание различных возможностей и столь же быстрая оценка их, приводящая к их полному или частичному отвержению или принятию. В результате этого вихря соображений вырабатывается «правильный» исход, который и служит нам формой проявления. Понятно, что этот процесс, сводящийся нередко к моментальному интуитивному уловлению нужного и поддающийся отчетливому наблюдению только в трудных случаях или в моменты утомления, даст тем более верный результат, чем больше было апостериорного материала в созданном образе, чем тоньше было проникновение в этот материал и чем бережнее был выполнен процесс оценки и выбора. Таким образом, любезность как творчество будет при одинаковом личном даровании (при одинаковой чуткости) тем более удачным процессом, чем сильнее было *стремление* к верному синтезу и выбору и чем больше было вложено в этот процесс *умения* (конечно, и прочие условия предполагаются одинаковыми: степень утомления, общающиеся субъекты, уровень общения и т. д.). Заметим, однако, что именно у чутких людей, как нередко более подвижных внутренно, верность восприятия и соответственность синтеза восприятий могут искажаться быстро всплывающими и укрепляющимися чувствами симпатии или антипатии. Тогда возникает своеобразное явление: чуткий и обыкновенно деликатный человек совершает известную нелюбезность или даже неделикатность, от совершения которой всякий другой был бы гарантирован. Несмотря на са-

мое сильное стремление к верному синтезу и бережному выбору и на другие благоприятствующие условия, он терпит неудачу потому, что допустил очень серьезную ошибку в синтезе, дополнив живой образ (например, в результате идеализации) такими чертами, которые ему только *хотелось бы* видеть в этом симпатичном ему или вызывающем в нем чувство благоговейного уважения человеке и которыми тот на самом деле никогда не обладал.

Процесс выбора и отвержения неприятных исходов предполагает, как выясняется, известную долю художественного перевоплощения в чужую личность и поэтому может удаваться особенно тем людям, которые обладают даром растворяться в «объективном», привнося от себя лишь то, что действительно, так сказать, «органически» принадлежит к данному образу и может срастись с ним. Мы касаемся здесь *эстетической* грани любезности, и она обнаруживает перед нами как творчество свой *художественный* момент. Творчество *формы в общении* предполагает *синтетически-художественное* творчество в *восприятии* живых людей, и понятно, что любезность, претворенная в деликатность, должна быть неотъемлемой принадлежностью художественно одаренных натур.

Далее, в этом творчестве неизбежно должен быть представлен интеллектуальный момент. Интеллектуальная деятельность представлена здесь как аналитически, так и синтетически. Анализ участвует уже в создании первоначального, интуитивно построяемого образа в том процессе мобилизации живых впечатлений, о котором мы только что упомянули. Но особенное значение интеллектуальный процесс приобретает в заполнении пробелов, и здесь к анализу приходит на помощь и отвлеченный синтез. Если для добавлений, образованных из наших личных переживаний, необходимо известное, направленное внутрь, аналитическое око, которое, не вырождаясь в болезненную оглядку рефлектика и не обессиливая яркости и цельности конкретного переживания, позволяло бы нам разлагать и вводить в сознание наши собственные, даже самые мимолетные и с виду несущественные переживания, то в выработке родовых представлений о человеке и его общих свойствах участвуют и анализ, и синтез отвлеченного, мыслительного характера. Здесь необходима даже не только элементарная обыденная работа мысли, но и не-

которые чисто теоретические навыки и способности. Пессимизм в представлениях о свойствах человеческого существа является как раз примером того, что верность отвлеченного представления затуманивается и искажается — иногда непоправимо — переживаниями эмоционального характера, и именно для вопроса о любезности это может иметь роковое значение. Ярко выраженному пессимисту трудно быть любезным, ибо в душе его всегда может ожить соображение, что «с негодяями не церемонятся». Умение познавать с бесстрастием необходимо для того, чтобы сложный цемент, заполняющий пробелы в нашем ощущении чужой души, не воспринял такие свойства, которые могли бы обессилить самое основное в любезности — альтруистическое стремление. Наконец, интеллектуальная работа представлена с бóльшей или меньшей отчетливостью также и в деле оценки и выбора, и все это с несомненностью говорит о том, что душа, воспринявшая интеллектуальную культуру, располагает условиями, облегчающими развитие любезности.

Понятно при этом, что любезность для своего развития более нуждается в наличности этой интеллектуальной культуры, чем деликатность, ибо деликатность со своим чутким, «сочувствующим» приспособлением к чужому душевному состоянию *интуитивно* получает и восполняет то, что более сухая и формальная любезность вынуждена добывать на обходном пути размышления. Это и объясняет отчасти то обстоятельство, что, напр., русский крестьянин, которому любезность вообще мало знакома, проявляет иногда такую тонкую деликатность, которая может приковывать к себе своей внутренней красотой.

Так или иначе любезность предстает перед нами как своего рода этическое, эстетическое и интеллектуальное жизненное творчество, осуществляющееся в обычном общении людей и направленное на придание нашим проявлениям в общении социально безболезненной формы.

IV

Всякий поступок может рассматриваться как *проявленное душевное состояние*. Если мы возьмем сторону *проявления*, то мы без труда заметим, что психическое взаимо-

действие людей имеет именно с этой стороны известные повторяющиеся типические черты, которые сводятся к нескольким основным видам; эти основные виды мы можем назвать *способами* проявления. Сюда относятся: слово, жест, мимика, положение тела вообще и целый ряд движений, служащих для проявления *не* непосредственно. Отсутствие проявлений вообще или того или иного вида проявлений рассматривается в общении как своего рода «проявление», ибо даже обморок или столбняк дает возможность заключить к известному душевному переживанию. Молчание, неподвижность, устремление взора в одну точку, уход являются в общении такими же проявлениями, хотя, может быть, непреднамеренными и менее понятными, как и поток кудрявых фраз, присылка букета, поздравление по телеграфу или удаление со стены известного портрета к приходу гостя. Понятно, что душевное состояние отыскивает для своего проявления такое своеобразное сочетание различных способов, которое выражает его с *большей или меньшей* верностью и точностью. Это-то сочетание различных способов, намеренно или ненамеренно выражающее и передающее в общении какое-нибудь душевное содержание — мысль, настроение, хотение и т. д., мы и назовем *формой* проявления. Конечно, верность и точность, т. е. возможно полное соответствие тому, что передается,— не единственные требования, предъявляемые обычно к этой форме. Мы говорим еще о понятности, изяществе проявлений и т. д. и, наконец, о приятности и неприятности их формы для тех, кто их воспринимает.

Прежде всего, любезность несомненно требует, чтобы форма проявления была возможно менее неприятна и возможно более приятна другим членам общения, т. е. чтобы все, что проявляется, раз что оно уже проявляется, проявлялось в способах — словах, жестах, интонациях и т. д.,— подобранных сообразно с этою целью. Это требование распространяется на все, что находится во власти человека. Бывают случаи, когда эти требования заходят и дальше, чем можно и должно; был, напр., случай, когда известный оперный певец произвел на одну даму нелюбезное впечатление потому, что говорил свойственным ему низким голосом. Но такие недоразумения объясняются, конечно, тем, что природа любезности остается иногда совершенно неосознанной. Одно и то же душевное состояние может

быть выражено на тысячу различных ладов, и недостаточный учет того, что известные способы могут быть неприятны другим членам общения, ведет к «нелюбезному» проявлению и сам по себе оказывается нелюбезностью. Самодовольный поток речи, насмешливое или высокомерное выражение лица, манера цедить слова сквозь зубы, сидеть к собеседнику боком или отворачиваться во время ответа или, напр., привычка прерывать свою речь внезапным и категорическим «что?!» — все это может быть само по себе неприятно, независимо от передаваемого содержания. Любезность требует, чтобы все, что может быть предвидено, было учтено и устранено, и хотя она знает «извиняющие» мотивы, но в самом извинении скрыто уже требование и предписание; любезность требуется от каждого, поскольку у него нет уважительных, освобождающих его оснований, и признание таких оснований свидетельствует о том, что в любезности важно и ценно прежде всего не действительное, может быть, случайно состоявшееся проявление, которое может и отсутствовать, а наличность стремления и хотения или же соответственная уверенность в том, что *оно* не отсутствовало в момент совершения нелюбезного поступка.

Но если важно следить за формой и в непреднамеренных проявлениях, напр., молчаливый не должен забывать о выражении своего лица, когда он находится в обществе, уходящий должен выбрать удобную минуту и т. д., то тем важнее бывает следить за отсутствием ненужных проявлений или за наличностью проявлений вообще. Есть, напр., случаи, когда любезность требует воздержания от всяких проявлений, напр., чтобы не дать кому-нибудь заметить то неловкое положение, в которое он попал, рассказывая в десятый раз ту же, известную всем историю. Есть другие случаи, когда, напр., молчание само по себе как *отсутствие* проявлений вообще нелюбезно, если оно слишком долго длится, или применяется повторно к известному лицу, или же прямо свидетельствует о нежелании разговаривать и общаться. Совместная вынужденная езда в купе вагона дает особенно много таких положений, и есть люди, которые из любезности вступают в особые «вагонные» разговоры с соседями, не говорят между собой на иностранном языке (ибо это было бы равносильно отсутствию общительных проявлений для непонимающих) и никогда не

берут с собой в вагон «домашней» провизии, избегая как щекотливой роли «угощающего», так и нелюбезного образа действий того, кто удовлетворяет свой голод, не считаясь с ощущениями своих слишком «близких» соседей. Во всех этих случаях любезность регулирует уже не форму *совершающихся проявлений,* а «формальный» вопрос об их допустимости и необходимости, т. е., говоря более широко, *форму общения вообще.*

Здесь, конечно, возможны конфликты между различными требованиями и стремлениями, ибо, напр., искренность, дружба или уважение могут вскрыть в том исходе, который подсказывается любезностью, такую теневую сторону, которая изменит наш образ действия или по крайней мере приведет нас в нерешительность. Так, дружеское расположение может побудить нас подчеркнуть наше радикальное неодобрение какого-нибудь поступка длительным нелюбезным молчанием; или уважение к рассказчику может заставить нас постараться о том, чтобы смешное положение, в котором он оказался по рассеянности, кончилось как можно скорее. Тут можно заметить, что любезность, если только она уже не выродилась, имеет свойство бледнеть и отступать на задний план при первом появлении более серьезных, глубоких и, может быть, более связанных с моралью требований и стремлений. Характерным является, напр., случай такого отступления при конфликте между любезностью и деликатностью. Так, любезность, может быть, требует, чтобы мы поздравили того, кто победил в известном состязании; но деликатность может заставить нас воздержаться от этого, если мы заметим, что победитель недоволен своей победой или даже внутренно страдает от нее. Такова своеобразная диалектика, обнаруживающаяся иногда в отношении между любезностью и деликатностью.

Если таким образом любезность как стремление и нормативное переживание влияет на форму проявлений и общения или даже прямо создает ее, то этим, в сущности, ее роль ограничивается. Она н е создает и *сама по себе* не может создавать с о д е р ж а н и я, т. е. того, ч т о проявляется или соответственно н е проявляется в общении,— душевных настроений, переживаний и т. д. Всякая попытка распространить ее влияние на с о д е р ж а н и е внутренней жизни людей как таковое, *поскольку оно не состоит в творчестве формы,* придает ей несвойственное ей значе-

ние и посягает на самозаконность жизни духа. Вспомним, что любезность основана на сравнительно поверхностном учете чужих переживаний, и редко кто согласится совершать известное внутреннее насилие над собою (заставляя себя переживать что-нибудь чуждое или не переживать что-нибудь органически ему свойственное) только для того, чтобы доставить небольшую приятность мало учитываемым им и, следовательно, в сущности безразличным ему людям. Тот же, кто проделывает над собой эту душевную операцию и производит такое насилие над органическим потоком внутренней жизни, сообразующейся обыкновенно с более серьезными мотивами и целями и подчиняющейся более сильным и глубоким влечениям, вовлекает в общение гораздо более глубокие слои души и применяется или приспособляется к чужому самочувствию или чужим ощущениям более альтруистично, чем это свойственно любезности. Можно было бы сказать, что любезность, вторгающаяся со своими требованиями в *сущность* проявляемых переживаний, превращается тем самым или же в своеобразно мотивированную симуляцию душевных переживаний в их содержании, <или же> в деликатность и любовность и что живущее во всех нас смутное ощущение, согласно которому, известному уровню общения соответствует известная доза обходительности, имеет за себя веские основания.

Однако здесь напрашивается как будто возражение. По-видимому, любезность может распространить свои требования и на самые переживания постольку, поскольку она может требовать от нас наличности самого *стремления* или *хотения* быть любезным. Можно, подчиняясь требованиям любезности, заставить себя *стремиться* к ней, заставить себя вызвать в себе любезное настроение и преодолеть это ощущение «мне все равно», которое создается в душе под влиянием утомления или других причин. Однако следует иметь в виду, что *одной* любезности *мало* для такого преодоления, что требования любезности слишком слабы для того, чтобы вызвать несуществующее стремление, и что на помощь ей должны прийти мотивы и соображения м о р а л ь н о с т и, ибо требования любезности не переживаются с той мотивирующей и обновляющей наши настроения силой, которая свойственна в переживании категорическим императивам морали.

Если в этом случае любезность находит свою основу, свой корень в переживаниях м о р а л и и от них получает свою силу, то именно формальный характер ее дает ей возможность найти себе и противоположный корень в антиморальных движениях души. Любезность сама по себе как бы безразлична к тому мотиву, который вызывает ее к жизни; по крайней мере она легко забывает свою моральную сущность и ту высшую социальную цель, которой она призвана служить. Можно быть любезным, т. е. заботиться о полузаметных приятностях в общении исключительно из своекорыстных целей, и в этих случаях следует говорить о *вырождении* любезности в корыстную льстивость, лживость, заискивание и т. д. И замечательно, что любезность обнаруживает склонность к такому *вырождению* именно там, где с высшей, *идеальной* точки зрения она должна была бы всецело *переродиться* в деликатность и любовность. В общественной жизни с удивительной быстротой образуются своеобразные очаги выродившейся любезности всюду, где обнаруживается какая бы то ни было концентрация *этической* (в широком смысле слова) силы, будь то явление общественной власти, индивидуального таланта или даже простой «влиятельности». И морально-трагический характер этого явления совсем не уменьшается оттого, что мы пригляделись к нему и «привыкли»...

Эта способность любезности проявляется при отсутствии искреннего стремления к ней, при отсутствии предполагаемого альтруистического минимума бывает нередко связана с переходом ее из формы в содержание. Тот, кто проявляет любезность неискренно, начинает с особенной легкостью проявлять такие переживания, которые чужды ему в действительности. Здесь образуется некоторый скользкий путь вниз: солгавший в форме незаметно начинает лгать и по существу, иногда уже по одному тому, что одна ложь часто нуждается в другой для своего оправдания и поддержки. В «приятных» проявлениях незаметно утрачивается чувство меры, и любезность вырождается в ряд безвкусных поступков. Такова любезность у людей тщеславных и завистливых: лишенные бескорыстного альтруизма в обыденном общении, они *всегда* лгут, когда проявляют любезность; нередко они сразу теряют в этих проявлениях чувство меры и вкус и незаметно доходят в

комплиментах до Геркулесовых столбов[12], не замечая того, что окружающие понимают их и испытывают чувство неловкости.

Эта способность любезности уживаться с лживостью обнаруживается, между прочим, в довольно распространенном взгляде на нее, согласно которому она неизбежно связана с известной, хотя бы и минимальной, *симуляцией*. Фактически это нередко так и бывает, ибо при отсутствии любезного настроения мы симулируем его с большим или меньшим искусством и даже не из корыстных целей, а из убеждения, что лучше симулированная любезность, чем никакая. Принципиальное решение этого конфликта есть дело не социологии, а социальной философии. Заметим только, что есть случаи, где *симуляция* известного настроения в самом деле есть единственное средство избежать нелюбезности; напр., любезность, по мнению некоторых, требует, чтобы мы «предполагали» в тех, с кем общаемся, одно «хорошее» и чтобы мы не проявляли противоположного настроения, хотя бы оно базировалось на самой достоверной осведомленности. Может быть, во всех таких случаях и следует принципиально отказываться от любезности, но несомненно, что в них она невозможна без симуляции. Есть зато бесчисленное множество примеров, где симуляции не требуется никакой.

Но особенно интересны те случаи, когда люди незаметно для себя распространяют требования любезности на *сущность* переживаний и поступков *не* из корыстных видов, а вследствие неправильного понимания этих требований. При этом некоторые действительно заставляют себя переживать проявляемые «для приятности» настроения. Ни деликатности, ни любовности здесь не возникает в полном смысле этого слова, ибо уровень общения недостаточно велик и индивидуализирован для этого. Получается смешанная и внутренно неэстетичная картина: обыденные и сравнительно поверхностные переживания другого воспринимаются как бы через увеличительное стекло и получают в душе воспринимающего преувеличенное значение. Если провести требования любезности последовательно в этом направлении, то доставление ближним поверхностных приятностей общения станет главной жизненной заботой, и человек, любезный «по профессии», сделается в социальной атмосфере чем-то вроде поденщика, разметаю-

щего дорожки, по которым он сам ходить не будет. Замечательно, что есть люди, именно так понимающие «любовь к ближнему». В таких случаях душевная энергия начинает затрачиваться нецелесообразно, насилие, которое приходится делать над самим собою, не входит органически в душу, и если только человек не возвел такое поведение в принцип, то в душе остается потом, иногда надолго, ощущение какой-то неловкости и совершённой ненужной неправдивости. Таково, например, довольно распространенное обыкновение просить фотографическую карточку у всякого, кто показывает сделанный снимок. Эта просьба иногда совершенно не соответствует отношениям, и в таком случае за нею не скрывается искреннего желания иметь изображение снявшегося. Но не просить, когда показывают,— «не любезно», а попросить — значит как бы сказать: «в общении с вами у меня были столь приятные минуты, что я хочу сохранить их ассоциативно и закрепить в объективной форме». А впоследствии просивший не знает, что́ делать с карточкой, не понимает, зачем он просил о ней, и нередко в душе остается чувство какой-то фальши или как бы неисполненного обязательства, и это чувство переносится незаметно и незаслуженно в виде легкой охлаждающей антипатии на того, кто имел неосторожность показать снимок. И при всем том вполне возможно, что показывавший не рассчитывал на просьбу и отсутствие просьбы совсем не вызвало бы в нем неприятного настроения.

Интересен также другой в высшей степени типичный случай, когда один собеседник во избежание неприятных моментов спора и в ограждение знакомого от ощущений «несолидарности», «непонимания» и т. под. поддакивает ему в беседе, или выражается в смысле не совсем определенного «полусогласия», или же начинает хвалить то, что хвалит другой, смутно чувствуя, что, хваля хвалимое, он тем самым косвенно хвалит хвалящего. Есть даже целый ряд выработавшихся в разговоре словечек, вроде: «это-то конечно», «понимаю, понимаю» или определеннее: «да, да», «само собой разумеется» и т. п. Здесь возможно уже не только наступающее впоследствии ощущение фальши. Если у того, кто соглашается, выработано свое определенное и окончательное мнение по данному вопросу или же оно хотя и лишено такой определенности, но слагается в диа-

метрально противоположном направлении, то опасность еще сравнительно меньше; в противном случае выраженное согласие имеет свойство легко и незаметно оседать в душе и образовывать ячейку для дальнейшего формирования «своего собственного» мнения. Любезность служит тогда прекрасным орудием для незаметного подчинения среде, и от таких результатов любезного поведения не всегда свободны даже люди с самодеятельным духовным центром. Любезность принимает здесь форму какого-то м а л о д у ш и я, и как часто встречаются пассивные натуры, у которых это малодушие становится одним из главных источников их общего «мировоззрения»...

К таким же результатам ведет нередко требование не расстраивать из любезности компанию или свойственное многим обыкновение заставлять себя из любезности к собеседнику смеяться на неудачные проявления его остроумия и т. п.

Во всех этих случаях важно отметить то обстоятельство, что любезность, распространенная таким образом на сущность проявляемого в общении, утрачивает, иногда всецело, свою социальную целесообразность, внося в общение не уменьшение, а увеличение количества трений. Устраняя эфемерное или неизбежное «формальное» трение, любезность порождает в душе такие настроения и неприятные ощущения, которые отзываются иногда роковым образом на самой сущности общения. Возможность избежать сравнительно меньшего по своему значению зла покупается слишком дорогой ценой — осуществлением зла более значительного: спасая «формальную» гармонию, люди вызывают к жизни дисгармонию в содержании — раскол как в пределах индивидуальной души, так и в отношении друг к другу.

На почве этих конфликтов вырастает своеобразное явление, характеризуемое обыкновенно французским выражением «enfant terrible»[13]. Есть люди, чувствующие с особой силой, что в каждом сознательном допущении несоответствия между проявлением и внутренней душевной жизнью лежит что-то сомнительное в нравственном отношении, а иногда и просто недостойное. Всякое введение другого в заблуждение относительно своих внутренних переживаний может при известных условиях переживаться как одиозное, несмотря на то, что невозможность проник-

нуть с адекватностью в содержание чужой души является необходимым условием как общения, так и образования самой индивидуальности. Все наше общение движется в пределах множества отгороженных друг от друга душевных единиц, в пределах проявленности и недопроявленности душевного содержания, сказанности и недоговоренности о нем, и все наше представление о других людях является каждый раз своеобразным сочетанием знания и незнания о них, причем адекватность знания исключена с самого начала. Индивидуальная душа формируется лишь благодаря тому, что она при всех условиях общения и взаимодействия остается одинокой, непроницаемо-замкнутой, и «вывернутость» души наружу вместе с полной доступностью ее превратила бы общество в трудно поддающееся воображению «органическое» социальное единство, наподобие метафизического синтеза Гегеля[14]. И несмотря на это, а может быть, именно поэтому, т. е. в силу смутного предчувствия этой метафизической возможности и влечения к ней, некоторые люди совершенно не переносят лжи в общении и решают конфликт между искренностью и любезностью категорически в пользу первой. При этом обострении чуткости они переживают в качестве лжи не только все проявления, в которых «высказывается *не то, что есть* в душе», но нередко и те случаи, когда известное мнение или настроение *совсем* не высказывается по известным соображениям. И там, где люди, отличающиеся малодушием любезности, колеблются, выбирают путь компромисса и иногда не могут сделать известного усилия, чтобы высказать другому что-нибудь неприятное, enfant terrible порывает с этим сомнительным уклоном. У людей этого типа искренность преодолевает любезность, и интересно, что их образ действия вносит в атмосферу общения некоторый вздох облегчения даже и тогда, когда они, увлеченные первоначальным преодолевающим усилием и психической инерцией, утрируют и освобождают себя от любезности даже и в случаях, не требующих лжи и фальши.

Все эти примеры выясняют с очевидностью, что «формальная» гармония, вносимая в общение любезностью, не имеет высшей, самостоятельной ценности. Путь к истинной социальной гармонии, образ которой рисует перед нами моральная и социальная философия, ведет не только через временные *«формальные»* конфликты, но и через диалек-

тику *глубоких* временных разрывов и распадений, и высшим искусством вносить в общение гармонию и меру, направляя его к высшим целям социального бытия, является совсем не любезность, а чувство такта.

V

Если мы попробуем теперь взять любезность в ее полном социальном составе, то мы увидим, что она образует в общественной жизни самостоятельный, единый по своему внутреннему смыслу слой переживаний, имеющий свое особое «назначение» и свою судьбу.

Назначение, или, если угодно, *целесообразное значение* любезности, выяснится с особенной наглядностью, если мы станем на точку зрения экономии сил. Тогда любезность предстанет перед нами как средство, содействующее осуществлению известной цели, но требующее само для своего осуществления затраты сил и энергии; причем затрата этой энергии хотя и не ведет еще непосредственно к главной цели, но дает в общем счете значительную экономию сил, устраняя возможность других, нецелесообразно вторгающихся в жизнь явлений и процессов. Любезность по самому смыслу своему не есть «главное» и существенное в общении; люди общаются не для того, чтобы выбирать в общении взаимно приятную форму, а наоборот: они стремятся к взаимно безболезненной форме проявлений для того, чтобы общение могло иметь место вообще и притом с возможно бóльшей продуктивностью. Любезность есть средство, содействующее продуктивности общения, в чем бы эта продуктивность ни состояла: в заключении торговой сделки, в интересном ученом споре, в органическом совместном творчестве или в той легкости и эстетичности времяпрепровождения, о которой с такой прозрачной глубиной говорит Зиммель*. В пределах социальной философии эта продуктивность получит, конечно, высшее значение и содержание, любезность окажется на службе у верховных целей человеческой совместности и ее эмпирические конфликты явятся как бы слабой прелюдией к

* *G. Simmel.* «Die Geselligkeit». *Frankf. Zeitung.* 1910. October. Доклад, читанный при открытии первого немецкого социологического конгресса во Франкфурте.

трагедии моральных столкновений. Для социолога же характер этой продуктивности может быть безразличен. Всякое общение, как мы указывали, имеет известную окраску тяготы и неприятности; оно несет вместе с собой известные трения, которые всегда могут послужить разъединяющим началом. В противовес этому разъединяющему началу в общественной жизни выработалось начало противоположное — стремление или забота, парализующая неблагоприятную для общения тяготу формы. На выработку приятной или любезной формы уходит известный запас творческой энергии — этической, художественной и интеллектуальной, ибо любезность требует, чтобы над ней отвлеченно и практически работали, культивировали ее. Но этот запас, который, казалось, благоразумнее было бы вложить в самую сущность, в самый процесс живого содержательного общения, затрачивается вполне целесообразно на выработку формы, несовершенство которой слишком укрепило бы отталкивающие силы в общественной жизни. Этот обходный путь типичен для целого ряда общественных процессов: формальная дисциплина становится центром усилий потому, что отсутствие ее погубило бы даром гораздо бóльшее количество энергии, чем то, которое может быть поглощено ее выработкой (срв. хотя бы организацию армии).

Формальный характер любезности и ее подчиненное положение как средства освещают далее те факторы, под влиянием которых слагается ее судьба.

Для того чтобы любезность могла существовать, не вырождаясь в пустую форму и не перерождаясь во что-то более глубокое, необходимо, чтобы общественная группа была связана общим уровнем интересов, уже достаточно зрелых и сильных, но все же неспособных поглотить индивидуальные стремления в единстве общей цели.

Если общение не вызывается *существенным* и *устойчивым* интересом сторон, то любезность не имеет почвы для образования. Так, если интерес недостаточно важен и *существен,* то в общении нет того ядра, того центра и содержания, бережливое отношение к которому могло бы повести к выработке любезности. Вокруг этого центра, связывающего стороны общностью интереса, завязывается и вырастает живое общение, которое, *в свою очередь, должно быть осознано как важное,* для того чтобы стала выра-

батываться самостоятельно его форма. Любезность как общественно целесообразный процесс не может сложиться вокруг пустого места. Точно так же существенный, но *преходящий* интерес может повести самое бóльшее лишь к отдельному единичному приспособлению в общении, но не к выработке любезности как типичного ряда явлений. При этом интерес должен не только существовать в действительности, но и быть осознан с бóльшей или меньшей отчетливостью. Значение этих условий отражается своеобразно, но определенно и в общественном сознании. Так, например, люди, не тонкие от природы, проявляют любезность только по отношению к тем, в ком они нуждаются, и, таким образом, *нелюбезность* становится у них своего рода *проявлением независимости;* поэтому в общении простая нелюбезность часто импонирует людям. Этим вообще объясняется, почему всюду, где любезность не получила морального освящения, высшие нелюбезны с низшими, и с этой точки зрения римское «servus est res»[15] оказывается психологическим мотивом, характеризующим тактику всякого привилегированного класса.

Но если недостаточная связанность или объединенность группы в лице принадлежащих к ней индивидуумов делает любезность *еще* не нужной, то значительная и тесная скрепленность группы приводит нередко к ее исчезновению. Здесь есть две типичные возможности: прикрепленность людей друг к другу может быть или недобровольной, или добровольной и любовной.

В первом случае бывает так, что любезность исчезает и уступает место обратному — нежеланию или неспособности взаимно приспособляться в общении, и это приводит к вырождению и упадку *формы* общения. Для каких бы целей ни устанавливалось п р и н у д и т е л ь н о е объединение людей, сущность его всегда сводится к недопущению добровольного перегруппирования, к ограничению свободного, «естественного» отбора и организации людей. И вот именно сознание невозможности *создавать* свое общение, выбирать и подбирать себе желанную среду, сознание прикованности надолго или навсегда к известной тесно сплоченной среде способно значительно усиливать *отталкивающие* силы в общении. Чем меньше такая принудительно скованная группа, чем теснее и всестороннее самая скованность, чем дольше она продолжается и чем безна-

дежнее перспектива в будущее, тем решительнее действуют и скорее обнаруживаются отталкивающие силы. В маленькой группе душевное содержание людей исчерпывается быстрее и общение теряет прелесть новизны, особенно если самый принцип принудительного объединения установлен с внешней механичностью, не улавливающей «естественную» сопринадлежность людей, если общение является вообще затруднительным или же взаимное приспособление оказывается совсем невозможным (так бывает, напр., в тюремных камерах, устроенных для двоих, троих). Разносторонняя, давящая прикрепленность людей друг к другу, не оставляющая никаких отдушин и побочных, удовлетворяющих исходов, может в худших случаях бросить людей друг на друга с силой необычайного озлобления. Напротив, в бóльших группах, даже при сравнительно тесной соединенности (напр., общие камеры), всегда остается возможность новых, не бывших еще сочетаний в общении, и душевное содержание группы исчерпывается несравненно медленнее; люди не так скоро приедаются друг другу, и любезность как *форма* не исчезает, как раньше, оттого, что приходит в упадок *содержательное общение*. Можно сказать, что любезность для своего существования требует известной *свободной подвижности элементов* в группе, и поэтому понятно, что она более характерна для городского общения, где атмосфера разнообразнее, подвижнее, предоставляет больше свободного выбора и где в то же время самое общение экстенсивнее, поверхностнее и удовлетворяется не слишком глубоким приспособлением.

Во втором случае, когда тесная объединенность людей является *добровольной и любовной*,— любезность является уже слишком слабым и бледным проявлением, она естественно перерождается в деликатность и любовность, растворяется в них. Объединение группы оказывается, с одной стороны, настолько интимным, как, напр., в семье, что забота о взаимно безболезненной форме общения проистекает из более глубоких источников; с другой стороны, настолько прочным и устойчивым, что отсутствие приятной формы не может само по себе отозваться роковым образом на существовании общения в группе. Но именно в таких случаях развитие общения в группе может привести к явлениям регресса. Любовность, поглотившая любезность и упразднившая ее самостоятельное сущест-

вование, незаметно испаряется иногда с течением времени и исчезает, а группа продолжает существовать по-прежнему, причем общение в ней оказывается чуждым как любовности, так и любезности; в таких случаях развитие отношений возвращается к первоначальному пункту полной несвязанности, и это отчасти объясняет те необычайно грубые отношения, которые можно видеть в иных распадающихся семьях.

К своеобразным последствиям ведет, далее, такое в высшей степени типичное сочетание обстоятельств, когда в известной группе, объединенной общностью интересов и быта, складывается общение, протекающее н е на почве основного общего интереса, связующего группу. Любезность сохраняет тогда свою целесообразность, но лишь в узких пределах данной группы. Так, например, любезность светских салонов является, несомненно, целесообразной, поскольку она облегчает общение между членами группы и тем поддерживает ее единство. Она служит вспомогательной спайкой группы, и смутное сознание этого содействует тому повышенному значению, которое ей придается. Отчасти поэтому, отчасти за недостатком серьезного и ценного содержания любезность сама по себе получает понемногу значение самостоятельного жизненного содержания. Форма общения приобретает тогда не соответствующее ей значение; обнаруживается боязнь оказаться или хотя бы «показаться» нелюбезным, и этому соответствует заметная склонность прощать многие проступки против морали и не прощать проявления нелюбезности. Гедонистический момент выступает в любезности на первый план, любезность становится как бы особым критерием хорошего и дурного, и требования ее, срастаясь нередко с внешностью церемоний и ритуалов, приобретают значение своего рода «категорических императивов». Получается впечатление, будто люди действительно общаются только для того, чтобы выбирать в общении взаимно приятную форму. В результате группа сковывается формальным единством «приятного общения», поддержание которого может стать одной из ее важнейших жизненных задач.

Но целесообразность такой любезности ограничивается пределами данной группы, и это обнаруживается в том, что внутренней сплоченности ее соответствуют замкнутость и оторванность, отчужденность ее от других групп. Чем

сильнее любезность культивируется *в пределах* группы, тем решительнее она нарушается *за* ее пределами. И это относится как к случаям ее формального культивирования, так и к случаям поглощения ее недрами любовности (семья). Заносчивость старого родовитого дворянства вошла в поговорку, и термин «аристократ» получил в широких нивелированных кругах оттенок осуждения. С этой точки зрения становится отчасти понятной бросающаяся в глаза грубость современных немцев, у которых сильно развито семейное начало, и всем известная галантная любезность французов, у которых семья находится в сравнительном упадке.

Любезность как широко распространенное явление предполагает, таким образом, в обществе известное среднее состояние между сильным расчленением и сплоченным единством. Можно было бы сказать, что всякое углубление любезности, т. е. качественный рост ее, идет неизбежно в ущерб ее количественному применению и распространению. То ослабление любезности на многолюдном званом вечере, о котором мы упоминали выше, характерно и за пределами *одновременного* общения. Чем более индивидуализирующего творческого учета дается в общении каждому, тем меньшее число людей может получить вообще хоть что-нибудь, и наоборот. Альтруизм, расходящийся в виде любезности по маленьким количествам, оказывается обыкновенно неспособным вылиться в единый порыв, как бы сгореть в едином воплощении. Человек, не умеющий оградить себя от этих непрестанных и поистине бесконечных маленьких отдач, не умеющий выработать в своей душе некоторой скорлупы безразличия к обыденному и эмпирической безжалостности, рискует довести любезность до абсурда и обессилить душу в процессе незаметного раздробления. В этой-то невозможности сохранить силу альтруистического порыва при увеличении числа тех предметов, на которые он распространяется, и лежит утопизм проекта Платона — сроднить всю общину посредством сокрытия истинного отцовства и материнства. Искусственный прием «растяжения» семьи до пределов общины не привел бы к желанному результату, ибо нельзя дать многим ту же углубленную индивидуализацию в общении, как одному или нескольким. Таким образом переоцененная и разросшаяся любезность может лишить лич-

ную жизнь желанной интенсивности, и здесь нельзя не вспомнить о том, что общение, как бы оно ни было прекрасно, не есть высшая задача человека; те места в девятой книге этики Аристотеля, в которых он исповедует и оправдывает «эгоизм» как служение разуму[16], останутся навсегда классическим призывом к самоограждению от чрезмерных притязаний общения.

Теперь будет понятно, если мы скажем, что каждый из нас может рассматриваться как центр, вокруг которого располагается целый ряд концентрических кругов со все уменьшающейся индивидуализацией в общении*. Чем ближе периферия к центру, чем меньше радиус круга, тем интенсивнее наше чувство к людям; но зато тем меньшее число людей получает в общении с нами глубокую индивидуализацию любовности. С каждым дальнейшим кругом, с каждым увеличением радиуса наше учитывающее отношение становится менее глубоким и интенсивным и распространяется зато на бóльшее число людей. Если примириться условно с грубым схематическим делением, то можно было бы принять следующие основные круги: круг интимной, исключительной любви, круг любовности, круг деликатности, круг любезности, круг вежливости, неопределенно обширный круг приличия и, наконец, самый неопределенный и обширный круг индифферентного отношения, в котором возможно даже несоблюдение приличия. Проследить отношение между атмосферами этих кругов и установить в нем как общую закономерность, так и специальные уклонения, кажущиеся исключениями, мы здесь не можем. Укажем только, что чем культурнее человек и чем тоньше его внутренняя организация, тем решительнее средние круги — деликатности, любезности и вежливости — впитывают в себя крайние круги — приличия и индифферентности; что в истории каждого индивидуума можно отметить типичное и последовательное приобщение его различным кругам, порядок которого может значительно, но закономерно меняться (в зависимости от условий воспитания, ближайшей семейной атмосферы и других

* Конечно, в действительности невозможно говорить о разграниченных кругах, ибо каждый человек получает от нас каждый раз нечто вполне особенное и неповторяемое; однако образ концентрической системы вполне пригоден здесь в познавательном отношении.

факторов), обнаруживая в среднем тенденцию к концентрической системе. Переход от преобладания интимного круга семьи, через постепенное увеличение его кругом дружбы, к преобладанию широкого круга любезности и вежливости и затем, с одной стороны, обратная тяга к интимному средоточию, но уже не пассивно воспринятого (в лице отца и матери), а создаваемого активно круга *новой* семьи, с другой стороны, тенденция к сохранению пройденных кругов — все это влечет за собой целый ряд интересных перипетий в судьбе любезности. Замечательно также преобладание у маленьких детей переживаний первого круга (прикованность к отцу и матери) и переживаний последнего круга (невинная чуждость приличию), тогда как переживания средних кругов (деликатность, любезность, вежливость, приличие) должны лишь постепенно заполняться у них в процессе воспитания.

Именно в этом подобии общения системе концентрических кругов вскрывается наглядно компромиссная природа любезности. Любезность есть компромисс, с одной стороны, между абсолютным альтруизмом и абсолютным эгоизмом, и *в этом отношении* она подобна «милостыне», подаваемой на улице; с другой — между категорическим долженствованием и психической невозможностью; с третьей — между служением ценностям общения и служением ценностям объективного ряда (научное, художественное творчество). Между требованием христианской морали «отдай каждому максимум» и голосом эгоистического инстинкта «все для меня» любезность намечает средний путь: она двигается в известных переходах и градациях, создает средние круги и примиряет «все» и «ничего» в «кое-что» или «немного», повинуясь долженствованию и ссылаясь в то же время на психическую невозможность; она предлагает также известный исход в конфликте между ценностями общения и «объективными» ценностями, вырабатывая своего рода формальный альтруизм, не претендующий на основное ядро души и поддающийся сравнительно широкому применению. И в этом по-своему обнаруживается ее целесообразность: индивидуум, с одной стороны, получает возможность отдаваться внутренней культивирующей дух работе, довольствуясь этим суррогатом любовного слияния с конкретным множеством людей; с другой стороны, он сохраняет с этим множеством такое

касание, которое дает ему возможность углубить и реализовать то или иное оказавшееся ценным отношение.

Но так как компромиссный исход всегда несет на себе свет обеих противоположностей, которые нашли в нем свое примирение, то любезность, естественно, получает значение некоторого предчувствия, в слабых и бледных чертах рисующего какие-то отдаленные перспективы новых социальных слияний. Трудно говорить определенно об этих смутных невозможных возможностях, но свет их, несомненно, чувствуется иногда в проявлениях того лика любезности, который обращен в сторону творческого углубления общения.

ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВА
О совершенном в искусстве

Глава первая

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

Искусство есть *служение и радость.*

Служение художника, который творит свои создания для того, чтобы вовлечь и нас в сослужение с собою.

Радость художника, создающего и, вот, создавшего в своем произведении новый способ жизни и подарившего нам, воспринимающим его создание, эту незаслуженную нами радость...

Понимают ли это люди? Помнят ли ныне об этом народы, мятущиеся и соблазняемые в духовной смуте? Знают ли они вообще, что такое служение и радость?

Радость...

Она доступна не всякому; и мало кто ищет ее. Ибо она от духа и предполагает в человеке торжество духовного начала. Она родится из любви, страдания и одоления; из души, прожженной и очищенной огнем духа. Не из скуки, когда душа томится в безразличии и требует развлечения; не из пустой души, не знающей, чем заполнить свою пустоту; не из утомления и переутомления, требующего все новых раздражений и небывалой остроты. И тем, кто умеет только томиться в безразличии, скучать в пустоте и переутомляться, радость недоступна.

Она доступна лишь тому, кто искал немнимое, подлинное совершенство, испытал его и пленился им; искал его во всем — в себе и в людях, в человеческих делах и в природе, в знании и в созерцании, в небесах и на земле; и вот, одолев препятствия и трудности, пройдя через страдания и разочарования, одолел и обрел. Он дострадался до победы и озарения; и радость его тем подлиннее и глубже, тем чище и трепетнее, чем сильнее была его любовь и чем напряженнее были его искания.

Вот почему радость есть *духовное* состояние; она ликует *творческим* ликованием; она сияет Божьими лучами. И настоящее искусство есть именно такая радость. В нем

удовлетворяется жажда совершенного, воля к художественному и прекрасному. Оно есть искреннее пение из глубины; оно — дитя целомудренного вдохновения; оно есть выношенное в духе видение; оно необманный свет, данный людям.

Не смолкли и никогда не смолкнут голоса Шиллера и Бетховена:

Радость, искра Божества,
Дщерь прелестная небес!..[1]

И в этих словах нет ни метафоры, ни преувеличения. Нет, это простая и точная истина. Радость есть достояние того, кто умеет взывать из глубины, духовно страдать и духовно одолевать, кому за это открываются *Божьи лучи в земных явлениях*.

Служение...

Все великое в искусстве родилось из служения; служения свободного и добровольного, ибо — вдохновенного. Не из службы или прислуживания, не из властного «заказа», воспринятого рабскою душою. А именно из ответственного, благоговейного служения.

Истинный художник не может творить всегда. Он не властен над своим вдохновением; и вдохновение, это горение сосредоточенной души, эта окрыленность чувства и видения, эта молниеносность ока и царственная власть духа над пространствами души, непременно должно покидать его для того, чтобы опять вернуться... И если бы оно не покидало его, то земная жизнь его быстро сгорела бы в этом пламени... Но, когда он вдохновлен, он пребывает в служении и сам знает об этом:

Но лишь Божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел...[2]

С этого мига он позван и призван, ибо «Аполлон» «потребовал» его «к священной жертве» (Пушкин). Позванный и призванный, он чувствует себя *предстоящим*. И когда он предстоит, то перед ним не много произвольных возможностей, а одна-*единая, художественная необходимость,* которую он и призван искать и найти, и в обретении которой состоит его служение.

Творя, он *видит;* видит *очами духа,* которые открылись во вдохновении. Он творит из некой внутренней, духовной очевидности; она владеет им, но он сам не властен над нею. Именно потому его творчество *не* произвольно; и вносить свой произвол в созидаемое — по каким бы то ни было посторонним соображениям («прислуживания», «моды» или «успеха») — ему не позволяет именно его служение, его чувство духовной и художественной ответственности.

Естественно, может возникнуть вопрос, *чему* же предстоит и *чему* служит художник?.. Великие русские поэты давно уже высказались об этом и множество раз возвращались к своему слову; но им мало кто верил: все думали — «аллегория», «метафора», «поэтическое преувеличение». Они выговаривали — и Державин, и Жуковский, и Пушкин, и Лермонтов, и Баратынский, и Языков, и Веневитинов, и Тютчев — и выговорили, что *художник имеет пророческое призвание;* не потому, что он «предсказывает будущее» (хотя и это возможно*), и не потому, что он «обличает порочность людей», а потому, что *через него прорекает себя созданная Богом сущность мира и человека.* Ей он и предстоит, как *живой тайне Божией;* ей он и служит, становясь ее «живым органом» (Тютчев)...[3] Ее вздох есть *его* вдохновение; ее сокровенная глубина есть *его* художественный Предмет; ее пению о самой себе он и призван внимать, кто бы он ни был: музыкант, поэт, живописец, скульптор или архитектор.

Художник воспринимает эту тайну на сокровенных путях, чаще всего недоступных и непостижимых для него самого; так что нередко он сам не знает, что зарождается, зреет и развертывается в творческой мгле его души... Таинственно вынашивает он эту тайну:

Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум...
(Тютчев)[4]

А когда он выговаривает созревшее, то оно — это *Главное,* это Сказуемое, этот *про-рекающийся «отрывок» мировой сущности, ради которого и творится все художественное произведение,* — оно является в прикровенном виде:

* Срв., напр., «Предсказание» Лермонтова («Настанет год, России черный год...»); «Стоги» графа А. К. Толстого.

оно скрыто за *чувственным* обличием искусства. Оно скрыто за звуковой тканью симфонии или сонаты, оно незримо присутствует в их мелодиях, гармониях, в их ритме, насыщая их, вздыхая и стеная ими, вдохновляя их гениального исполнителя совершенно так, как оно вдохновляло сначала самого композитора. Или же оно скрыто за поэтическим словом, сверкая через него и из него, выпевая себя в избранных и незаменимых словах, властно выделяя ритм, властно завершая строчку рифмою. Или же оно скрыто за живописным образом картины, за линиями, которые *оно* провело рукою художника, за красками, которые *им* одобрены, за образами, которые *им* — этим таинственным Сказуемым, этим художественным Предметом — потребованы и одобрены.

Спросите художника, что это такое он создал? или что же это он, собственно, «хотел выразить»? И он ответит вам строго и холодно: «смотрите!» или «слушайте!»... Ибо он создал свое произведение для того, чтобы *им* сказать, *в него* уложить, *за ним* скрыть и *через него* явить свое Главное. И высказывать его помимо этого еще в обыденных словах он наверное не хочет, а может быть, и не может. Вы видели и слышали его создание? *И после* этого вы еще спрашиваете? Значит, воплощение или прорекание тайны не состоялось: это или неудача художника, или неумение слушателя, или то и другое сразу. Но нельзя же требовать от художника, чтобы он рассказывал на языке постылообыденных, рассудочно-затертых, прозаически-мертвых слов то, чему вы не сумели внять в прорекшихся глаголах его искусства!..

Внешнее обличие искусства: и его осязаемая «материя», и то закономерное сочетание его средств, которое многие любят рассматривать «отвлеченно» и называют «формой»,— все это есть лишь *верная риза Главного, Сказуемого, Предмета, т. е. прорекающейся живой тайны.* Может быть, даже более, чем «риза»: это как бы *глядящее «око», в коем сокрыта и явлена прорекшаяся душа произведения.* Художник как бы «вынашивал» и «выносил» эту «душу», это Главное: он выстрадал и создал для него верное «око»; а мы призваны смотреть в это око извне и самостоятельно постигать, что в нем явлено и сокрыто. Не следует думать, будто эта «риза» есть не более, чем праздная ткань, лежащая в случайных, более или менее прият-

но выглядящих складках; или будто это «око» есть не более, чем бездушный, искусственно-стеклянный глаз. Нет, за одеждою скрыто Главное: она есть *его* одежда, *его* облачение или риза. И за глазом скрыто Главное; ибо это *живой* глаз, орган «души»; он есть верное око глядящего через него духа. Вот так обстоит и в художественном искусстве: и в нем все чувственное, внешнее есть лишь верный знак прорекающейся через него главной тайны...

То, что художник дает людям, это не просто звуки, или слова, или живописные образы в линиях и красках. Ради этого искусству не стоило бы и быть; достаточно было бы развлечений, потех и зрелищ. Мало того: из *этого* художественное произведение совсем не могло бы и возникнуть; ибо в *случайном, произвольном* сочетании звуков, слов, линий, камней или жестов нет и не будет *художества,* как бы занятны и потешны ни были эти сочетания. Для того чтобы художественное произведение возникло, нужно некое единое, *не* произвольное и *не* случайное мерило для отбора *верных* звуков, *точных* слов, *незаменимых* линий, *сопринадлежащих* архитектурных масс, *художественно убедительных* жестов. Ибо в художественном произведении *все точно* (определение Пушкина)[5], все *необходимо* (определение Гегеля, Флобера и Чехова) в нем все верно, незаменимо, сопринадлежаще и потому из глубины и в глубину «убедительно».

Художественное произведение подобно *осуществленному закону.* В нем все отобрано Главным; в нем всюду прорекается сам сказуемый Предмет; но есть сама воплощенная тайна, пропетая музыкально, или воображенная в живописные образы, или облеченная в слова, или врезанная в мрамор, или встроенная в здание...

И зная это, невольно спрашиваешь себя иногда: что же воспринимают, что постигают, что истолковывают в искусстве современные «формальные» критики, разрывающие одежду искусства на кусочки так, как если бы то была не *живая риза явившейся тайны,* а праздная, мертвая ткань с произвольно брошенными складками? Критики, удовлетворяющиеся подсчетом букв, слогов и слов в поэзии; геометрической иллюстрацией ритма в поэзии и в музыке; арифметической группировкой тактов в сонате; перечислением использованных тональностей и аккордов; словесным описанием линий, красок и группировок в живо-

писи; исчислением и поименованием балетных «па»; техническим называнием и классификацией архитектурных форм и т. д.— всем тем, что они называют «анализом произведения»? Что видят они в искусстве и во что они превращают его? Не уподобляются ли они окулисту, который рассматривает *глаз* человека, отвлекаясь от *духа,* взирающего через *око?* Но окулист и не считает себя судьею, поставленным судить о человеке в целом!..

Нет в искусстве самодовлеющей «формы» или самодовлеющего «способа выражения»; нет самодовлеющих «звучаний», «модуляций», «гармоний», «контрапунктов», «ритмов», «слов», «аллитераций», «стоп», «рифм», «линий», «красок», «светотеней», «масс», «фронтонов», «куполов», «колонн», «жестов», «интонаций» и т. д. Люди приучаются к этому в школах, где проходят азбуку искусства, где изучают его отвлеченные «элементы»; люди привыкают к этому в преддверии искусства или в мастерской; и забывают, что там, где начинается *творчество,* азбука преодолена и «отвлеченные элементы» становятся *насыщенными, прикрепленными, органическими* частями художественного организма.

Создание искусства есть прежде всего и больше всего *вынашенное художником Главное, сказуемое им содержание, почерпнутое им из таинственного существа мира и человека,* или — несравненно больше и священнее — *из тайны Божией* (икона!). Все остальное в искусстве есть или профессиональная *техника,* необходимая для служения и подготовляющая к нему (техника — в смысле *изучения* и в смысле *уменья*), или же *риза* главного предметно-таинственного содержания.

Художник не фокусник «форм» и не изобретатель фейерверочных эффектов; он не выдумывает и не играет выдумками. Он — *служитель и про-рицатель;* и лишь ради этого и вследствие этого он — технический знаток и технический мастер своего искусства. И потому он призван быть всегда и до конца *ответственным перед Богом артистом*... Он взыскан Его даром; он ничто без этого дара, дара видения и выбора; и за применение его он отвечает перед Богом, перед своею художественной совестью и перед своим народом.

То, что художник дает людям, есть прежде всего и больше всего некий глубокий, *таинственный «помысел»* о мире,

о человеке, о Боге, о путях Божиих и о судьбах человека и мира. Художник несет людям некую *сосредоточенную медитацию**, укрытую и развернутую в этой мелодии, в этой фуге, сонате или симфонии; или в этом сонете, в этой поэме, в этой драме; или в этом пейзаже и портрете; или в этом барельефе, в этом дворце, в этом танце. Он предлагает людям *принять* эту медитацию через восприятие той чувственной ризы, в которую он ее облек; принять этот таинственный помысел, ввести его в свое душевно-духовное чувствилище и зажить им...

Приди, струей его эфирной
Омой страдальческую грудь,
И жизни божески-всемирной
Хотя на миг причастен будь...
(Тютчев)[6]

Художник духовно страдал, созерцал и творил. Он страдал не только *за* себя; и творил не только *для* себя, но и *за других, за всех и для всех*. И вот он выносил и прозрел. Он создал. Через него про-реклось то «главное», чем он сам исцелился и умудрился. Он создал *новый способ созерцания, видения и жизни,* новый *путь к духовному целению и мудрости*. Этот целящий и умудряющий помысел, облеченный в верную (точную, необходимую!) и прекрасную ризу, эту художественную медитацию, он и предлагает ныне, как бы некую царственную «энциклику»[7], для целения и умудрения всем страдающим и мятущимся... Он обращается ко всем людям и прежде всего, конечно, к своему народу с призывом: «Примите, вкусите, исцелитесь и умудритесь! Вот плод моего служения, моих страданий и моего созерцания! Вот путь к нашей общей духовной победе и радости!» И народ, живущий духом и видением, внемлет своему художнику, празднуя его дар, его победу и его радость, как свою собственную.

Вспомним представления трагедий Эсхила, Софокла, Эврипида в Греции. Вспомним, какое глубокое значение имели поэмы Гомера, Вергилия и Данте в истории национальной и, далее, общечеловеческой культуры. Вспомним всенародное ликование в Сиене 9 июня 1311 года, когда

* От латинского meditatio — обдумывание, приготовление; вынашенный помысл.

живописец Дуччио-ди-Буонинсенья закончил после трехлетнего труда свою монументальную икону Богоматери «Majestas» для сиенского собора*. Вспомним всенародные слезные проводы Владимирской иконы Богоматери со стороны владимирцев и всенародную же встречу ее москвичами (1395 г.)**. Вспомним всенародные же торжества в Москве во время освящения Успенского собора в Кремле (1479 г.)***. Вспомним открытие памятников Петру Великому в Санкт-Петербурге и Пушкину в Москве. Вспомним похороны Достоевского и Тургенева. Бывают моменты, когда искусство становится как бы в центре всенародной духовной жизни; и массы, свидетельствуя о своем живом отношении к гению и его созданиям, торжественно идут за его творением или хотя бы за гробом его земного праха...

Так, страдание и творческое целение художника становится целением всех, кто воспринимает его создания; *его* прозрение и умудрение становится *их* прозрением и умудрением. Они приобщаются его видению и его радости, но лишь при том условии, что они приобщаются и его созерцанию, и его служению, т. е. что они *всей душой* принимают его дар — его песнь, его поэму, его драму, его картину — всей душой, а не только глазом, или ухом, или памятью, или (еще хуже) всеразлагающей мыслью, как это делают профессиональные критики и любители-формалисты, идущие мимо главного и регистрирующие одни отвлеченные схемы и детали...

Художник не только «про-рекает». Ему дана *власть населять* человеческие души *новыми художественно-духовными медитациями* и тем обновлять их, творить в них новое бытие и новую жизнь. И эта власть есть его *служение* и его *радость*.

Всякое произведение искусства указывает людям известный *путь:* оно ведет и учит. Так обстоит всегда, независимо от того, хотел сам художник кого-то «вести» и чему-то «учить» или не хотел. И это «учение» и «водительство» обычно осуществляется тем вернее и проникает тем глубже, чем меньше оно входило в прямые намерения художника, чем меньше нарочитости и тенденциозности, чем

* См. об этом хотя бы у Casimir von Chledowsky: «Siena», стр. 225[8].
** См. у Забелина: «История города Москвы», стр. 98—100[9].
*** См. у Забелина: «История города Москвы», стр. 126—128.

больше непосредственности и самозабвения отразилось в самом произведении. Изобразил ли автор *«прозрачность»* и *«покой»* или *«тревогу»* и *«смятение»,* пропел ли он о *«целомудрии»* и *«любви»,* или об *«утрате»* и *«скорби»,*— он вдвинул этим в душу зрителя и слушателя, в его воображение, в его чувство, в его внутренний опыт вместе со словами, образами, и звуками и самый *предмет* свой («покой», или «смятение», или «целомудрие», или «скорбь»). Он как бы влил свой предмет в душу внимающего, он приобщил ее к нему, заставил ее зажить им; он как бы *научил* душу стать «покойной», или «смятенной», он как бы *повел* ее к «утрате» и «скорби». Чем художественнее произведение, тем больше его покоряющая и заражающая, его ведущая и учительная *власть.* Понятно, что духовно значительное искусство воспитывает человека и строит его дух, а духовно ничтожное и растленное искусство развращает человека и разлагает его дух, и притом тем более, чем опьянительнее и льстивее его проявление.

По сказанию древних греков, музыка Орфея была так прекрасна и гармонична, она обладала такой магическою и зиждительною силою, что от звуков ее сами собой сложились стены его города. Истинное искусство всегда подобно музыке Орфея: ибо ему присуща магичеекая и благодатная мощь, *строящая дух и укрепляющая его силы.* Художественное искусство, заслуживающее своего имени, есть нечто *от духа и для духа;* а дух имеет свой лик, свои грани и стены, свои законы и ритмы, свои требования, свою силу и свою мудрость. Вот почему художники — наши душевные врачи и воспитатели. Горе им и горе нам, если они вместо благих средств дают нам яд; и вместо благих путей ведут нас к распаду и гибели! Но если они верны своему призванию, то дело их становится *служением и радостью.*

Вот почему в искусстве нет и не может быть никакой самостоятельной и самодовлеющей «формы»; ибо форма его *вращена* в содержание; и вращена она именно потому, что первоначально, в душе самого художника, она *выросла* из этого главного, таинственного, предметного содержания. И прав был бы тот художник, который сказал бы своему критику: «Не смей воспринимать меня формально, ибо ты убиваешь этим мое создание! Перестань гоняться за пустою поверхностною видимостью, за призраками моего искусства! Не для того я жил, страдал, созерцал и творил,

чтобы ты прошел мимо моего Главного и внял моему пению духовно глухим ухом или увидел мои живописные образы духовно слепым глазом!»...

Вот художественная болезнь нашего века: люди воспринимают искусство духовно глухим ухом и духовно слепым глазом. И потому они видят от всего искусства одно чувственное марево и привыкают связывать с этим маревом свое развлечение и свою потеху. И тем, кто не болеет этою болезнью, скорбно стоять на этом распутии и грустно бродить по этой ярмарке тщеславия. Не в наших силах остановить эту болезнь. Но в наших силах стать под знамя истинного, ответственного и вдохновенного, непобедимого и неумирающего, *классического* и в то же время *пророческого* искусства; стать с непоколебимой уверенностью, что исторические бури и страдания смоют душевную нечисть и очистят духовный воздух и что в искусстве, как и везде, распутий и соблазнов много, а путь — один.

И пусть не говорят люди об «изжитых» традициях искусства. Ибо священные традиции духа не изживаются никогда.

Глава вторая

КРИЗИС СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Современное искусство переживает глубокий и длительный кризис. Разложились его подпочвенные основы; замутились его источники; оскудел его дух. Оно перестало быть источником жизненного воздуха и света. Оно не может ни вести душу, ни строить ее, как строило легендарное искусство Орфея. Оно уже не призвано к духовной власти; и если проявляет еще какую-нибудь силу, то это сила крушения и распада, сила бродящего гниения и обсыпания, сила темной магии и погибели. Поколению, ищущему духовного подъема, расцвета и творчества, это искусство не может ничего сказать, ибо оно движется вниз, по линии наименьшего сопротивления; иногда просто в бездну. Творческое поколение отвергнет его; оно примкнет к той великой, классической традиции мирового, и в частности русского, искусства, представители которой и ныне живут среди нас, обычно одинокие, непонятые и недооцененные,

созидая светлое и великое; и примкнув к этой традиции, творческое поколение создаст себе новое искусство, сильное духом, мудростью, вдохновением, магическое по благодати, строящее дух и ведущее душу.

Есть в человеке безмолвная, темная глубина — таинственное жилище его *инстинкта* и его *страстей*. Там нет слов и мыслей; и произвол дневного сознания там не властен. Именно там укрываются первоначальные, стихийные силы человека, жаждущие простора, но непризванные к власти; по выражению гениального немецкого поэта Эйхендорфа:

> Gebund'ne Bestien, wie geklemmt in Mauern
> Die nach der alten Freiheit dunkel lauern —

или по-русски: «скованные звери, как бы замкнутые в подземелии, мрачно мечтающие о своей первобытной свободе»...[10] И именно там зарождаются и отстаиваются основные *содержания* человеческой жизни в виде бесформенных глыб и неопределимых, безгранных помыслов. Беспомощно терпя, томясь и страдая, носит человек в своем бессознательном эти силы и вынашивает эти содержания, смутно ощущая в себе их присутствие, но не зная, как к ним подступиться и что с ними начать, не умея их очистить, оформить, взрастить и одухотворить,— и именно поэтому слишком часто сам становясь их слепым орудием и жертвою. Безвластный и неумелый перед ними, человек сам подпадает их власти и вовлекается ими в их самовольные вихри и бури. И только *искусство* может помочь ему в этой беде, ибо оно создает творческий исход для этих содержаний, перерождая их из глубины, прожигая их духом и облекая их в верные образы, жесты, звуки и слова, вливая, вковывая их в художественную форму. И только *религия* может окончательно вывести человека из этой беспомощности и этого рабства, давая ему через *молитву* подлинную и благодатную власть над этими *силами*.

В последнем и глубоком измерении искусство и религия делают единое и главное дело: дело *одухотворения бессознательного,* дело его обращения к Божественному, дело его умудрения и *преображения*. Но религия не останавливается, подобно искусству, на извлечении и одухотворении отдельных, бременящих душу содержаний; и воплощение их в звуке, в слове, в жесте и в материи не составляет ее высшей задачи. Нет, религия ищет завладеть са-

мыми *истоками* бессознательной жизни, ее *первоначальнейшими силами* и *им* придать благодатную, гармонически благостную одухотворенность; она прямо и непосредственно взывает *к духовному естеству человеческого инстинкта* и стремится увести его на новые пути жизни. И если религии это *не* удается, если инстинкт и его страстные порывы перестают отзываться на религиозные зовы, образы и знаки (молитвы, догматы и обряды), если бессознательное упорно утверждает себя в безбожии и противодуховности — тогда наступает религиозный кризис в истории человечества; тогда жизнь людей постепенно, но неизбежно вырождается вся, сверху донизу, и в этом процессе, среди прочего распада, возникает и безрелигиозное искусство, оторванное от всех священных корней и содержаний. Это понятно и неизбежно: из религиозно-мертвенных и безбожных недр бессознательного, лишенных благодатного веяния Духа — не возникает и не возникнет истинное, художественное, великое искусство.

Именно в такой период и вступило *европейское* искусство во второй половине девятнадцатого века; впоследствии атмосфера этого разложения и кризиса захватила (лет 35—40 тому назад) и *русское* искусство (преимущественно поэзию и музыку). Может ли и могло ли быть иначе, если давно уже скудеет, мутится и разлагается *бессознательная духовность* в современном человеке? Ведь живая духовность есть не что иное, как *чувство священного, воля к совершенному, любовь к Божественному*... Напрасно думать, что *духовность* есть нечто *сознательное*. Глубочайшие и драгоценнейшие истоки духовности лежат глубоко в бессознательном; и горе человеку, в котором воспитатель не сумел пробудить и оживить эти источники, очистить их и укрепить! Если чувство священного, любовь к совершенству, воля к духовной значительности мертвенно молчат в иррациональной глубине души, то человек будет не только лишен веры и молитвы, но он никогда не испытает ни очевидности, ни убеждения, ни зова совести, ни чести, ни патриотизма, ни дух захватывающей радости от создания и восприятия художественной красоты... В искусстве он останется *вне* художественного, *за* его пределами — мимоидущим слепцом; он не создаст его и не воспримет. А то, что он создаст, будет пародией на искусство — жалкой, а может быть, и растленной.

Искусство зачинается в глубине бессознательного, там, где сам человек теряет грани своей личности, уходя в темень первозданного инстинкта, в таинственное жилище своих страстей. И если это жилище не прожжено молнией духа; и если поток инстинкта течет одними черными, духовно не сверкающими водами,— тогда родится не художественное, а больное искусство. Ибо *страсти без духа не зиждительны, а разлагающи и разрушительны;* и самые *содержания* таких бездуховных страстей *враждебны* всем началам художественности.

Бездуховная страсть болеет своей собственной алчностью; она своекорыстна, необузданна, чувственна и извращена. Она ищет легкого наслаждения и движется по линии наименьшего сопротивления; и потому она бежит от напряжения, от труда, от творческих усилий и не желает подчиняться внутренней цензуре художника. Она не желает восходить к зрелой художественности по линии наибольшего сопротивления — к отбору, к органической связности, к необходимости в произведении искусства,— но самодовольно и шумливо течет вниз, безответственно играя хаосом и вызывающе наслаждаясь. И в этом разнузданном и разнуздывающем потоке своем она смывает и уносит из самого сознания *волю к художественности, дисциплинирующую энергию, героическую силу отбора и самокритики.*

Вследствие этого ее безгранные содержания перестают стремиться к зрелой художественности и начинают чуждаться всякой формы. Ее страстные, бесформенные помыслы уже не желают знать ни меры, ни зиждущего ритма, ни цельности. Закон их тяготит; к органической связности их не влечет; к строительству они не способны; завершенность им недоступна. Дети хаоса, они тянут к вечному брожению и хаотическому распылению, к распаду, в бездну...

То искусство, которое слагается на этом пути и выбрасывается наружу из недр бездуховной души, есть *мнимое* искусство, часто ничтожное и пошлое. Это пестрые, безвкусные, праздные обрывки несостоявшегося творения; это больные выкрики, несущиеся из разлагающегося бессознательного; эти вспышки нечистого опьянения, духовного безволия, немощи и распущенности. И сквозь всю эту, часто напыщенную и самодовольную, почти всегда притязательную, лже-пророческую смуту всплывают там и сям бе-

зóбразные обломки безобрáзных замыслов: какие-то безначальные чудовища, бесстыдные уроды, неестественные выверты, противоестественные химеры...

И невольно возникает вопрос: искусство это или больной бред? художественное творчество или духовное разложение? культура или гниение? И не прав ли Тютчев, восклицая:

Мечты людей, как сны больного, дики...[11]

И надо всем этим царит какая-то чувственная возбужденность, нервная развинченность и духовная пустота,— три свойства, все вместе определяющие атмосферу *современного «модернизма»* в искусстве.

Чтобы убедиться в болезненности и в бездуховности современного искусства, достаточно вслушаться чутким слухом и здоровым духом в то, о чем вопит или вскрикивает музыка Рихарда Штрауса, Скрябина и заразившихся от них «новаторов»; надо испытать и понять, *куда* она нас тянет, *чем* она нас заражает, какие медитации она нам навязывает. Надо верно уловить, о чем скрежещет, дребезжит* и балаганит** музыка Стравинского; надо духовно постигнуть, о чем вавилонски столпотворит, иногда сразу в различных тональностях, музыка Прокофьева. Какими судорогами, какими гримасами, какими химерами, детищами мрака и хаоса — населяет эта музыка художественные пространства нашей души. Необходимо дать себе отчет в том, в какую духовную смуту, в какие религиозные соблазны вели нас русские предреволюционные поэты, начиная от Александра Блока, Андрея Белого и Вячеслава Иванова и кончая Маяковским и Шершеневичем[12], писавшим в Москве на стенах Страстного монастыря кощунственный вздор: «Бог, отелися!» Надо вдуматься в то прогрессивное разложение живописного образа, которое началось лет пятьдесят тому назад во Франции и потом достигло своей вершины в рисунках кубистов и в бреде Пикассо и которое вот уже в течение нескольких десятилетий отравляет молодые поколения... Надо всмотреться в модные танцы послевоенной эпохи, где человек выплясывал безвольную растлен-

* См. хотя бы его «симфоническую поэму» для оркестра «Соловей».
** Срв. его «Петрушку».

ность своего бессознательного — то в ритмах негритянской оргии, то в порочных изгибах парижского апаша...

Что это все — искусство или гниение? Что происходит в бессознательном у людей, которые *этому* предаются и *этим* наслаждаются? Каким духам они служат? Какие химеры они испускают из себя и впитывают в себя? Не духовный ли недуг? Не душевная ли болезнь? Не хаос ли безбожия?

Я не думаю утверждать, что наши современники, творящие *такое* искусство, «помешаны» в обыденном смысле слова; в бытовом и юридическом смысле они наверное пребывают «в здравом уме и твердой памяти». Но как авторы, как «творцы» «искусства», они усвоили себе уклад душевно развинченных людей, утративших духовное равновесие и трезвение и впавших во вседозволенность; они усвоили себе установку духовно-безответственных людей; и «искусство», создаваемое ими, есть именно душевно-больное и духовно-невменяемое искусство. Они воображают, будто создают новые эстетические «формы»; а на самом деле они убивают художество, извергая из себя душевно-больные содержания в эстетически больной форме. Их искусство бредит на языке больных страстей и бесцензурно выбрасывает сырой материал бессознательного, самочинно поднявшийся кверху. Это есть искусство *помешанное, художественно сумасшедшее,* которое выдает себя за нормальное и терпимое проявление культуры; более того — за высшее и «пророческое» достижение. Сумасшествие заразительно: больной или вывихнутый душевный механизм передается от человека к человеку на путях незаметного воспроизведения и непроизвольного подражания (напр., «нервные» подергивания, пляска св. Вита, или всенародное плясовое бешенство, в средние века). Но сумасшедших и больных пляской св. Вита обезвреживают изоляцией; и всем объясняют: «это болезнь, этого не надо воспроизводить!» А с художественно-сумасшедшим искусством этого не делают; напротив — читают, слушают, воспроизводят, всматриваются, восхваляют, заражаются им и подражают ему. И так оно сеет заразу и имеет успех. Его выдают за «высшее достижение», за «последнее слово» художества.

Выветрилась религиозность и оскудела духовность в бессознательной глубине современного человека. И потому в творчестве его обессилилось и исчезло *вдохновение.* Лю-

ди продолжают нуждаться в искусстве и «делать» его. А вдохновения нет; и вот место его занимается или *нечистым опьянением,* создающим помешанное «искусство», или же *рассудочною выдумкою* и формальным наслажденчеством, когда людям безразлично, что создавать, лишь бы были «новые краски», «резкие линии», неслыханные манеры, пряные звучности, изысканные выверты и словосочетания, невиданные телодвижения, потрясающие душу «трюки».

Вот почему, когда искусство модернизма *насыщено,* то оно насыщено больной нечистью, тою самою нечистью, которая в политике создала большевизм; а когда оно *пусто,* то эта пустота проникнута запахом тления и гнили, явным свидетельством того творческого бессилия, над которым так легко торжествует мировая смута. Это уже не *язык озарения и богов,* но или язык нестыдящейся животности, того «святого сладострастия» или «божественной похотливости», которую некоторые модернисты воспевают откровенно (напр., Скрябин), или же язык безвдохновенно-выдумывающего рассудка.

Это искусство родится из утомленной, пустой, скучающей души; именно поэтому оно ищет эффекта, занимательности, возбуждения, шума, треска, дребезга и нервной щекотки. Оно обращается к скучающим, пустым, утомленным душам, которые смотрят на искусство, как на своего рода «возбуждающее средство».

«Современное» «искусство» перестало быть служением и притом *священно-служением;* оно стало забавою, созданною для возбуждения и раздражения, не то развратною потехою, не то беспринципным промыслом. Оно творится и расцветает в атмосфере *художественной бессовестности* и духовной *безответственности:* здесь *все позволено,* что тешит несытую страсть или извращенный каприз автора; здесь все допускается, что может ослепить, раздражить, развлечь пресыщенную публику...

В этой атмосфере беспредметного «дерзания» и беспринципной вседозволенности (подлинная стихия мировой смуты!) слабеет и угасает великое начало *художественного Вкуса.* Не того «вкуса», который присущ каждому обывателю, когда он для себя безапелляционно решает вопрос о том, что́ ему сегодня, сейчас и здесь «нравится» и что ему вдруг почему-то «разонравилось»... Но того Вкуса, который равносилен в искусстве голосу *совести;* который

ответственно ищет совершенного и именно потому *властно* отметает случайное и несовершенное, как бы «приятно», льстиво и эффектно оно ни было; того Вкуса, который ищет во что бы то ни стало *точного и прекрасного воплощения для духовно значительной темы.* Этот Вкус как властный цензор стоит на страже поднимающихся «снизу» наитий и содержаний, допуская одни к осуществлению и отсылая другие назад в темную глубину.

Этот Вкус есть сам по себе *явление живой религиозности в человеке,* хотя бы сам человек и не сознавал или даже отрицал его религиозную природу. Этот Вкус есть сразу и трибунал *бессознательной духовности,* и напряженно-требовательная воля, и творчески выбирающая цензура, и художественная прозорливость, и чувство меры и прекрасности. И если он есть *воля,* то воля к *духовной значительности* создаваемого творения, к его *органическому единству,* к его естественности и художественной законченности. И если он есть трибунал, то это тот самый трибунал, перед лицом которого чувствовал себя двадцатичетырехлетний Пушкин, когда он, с негодованием отвергая грубую и глупую поправку цензора, восклицал: так «я *не властен* сказать, я *не должен* сказать, я *не смею* сказать!»*...

Где же *эта* совесть и *такая* совесть у современных «искусников» и «искусителей»? У них, которым «все дозволено»? Где эта верность художественному долгу, это острое чувство своей *художественной ответственности,* своей *власти* и ее *пределов,* это сознание, что художественно несовершенное — непозволительно, а может быть, даже и преступно перед лицом некоего Судии? Где все это в искусстве модернизма?

Кризис современного «искусства» состоит в том, что оно *утратило доступ к главным, священным содержаниям жизни и погасило в себе художественную совесть.* О главном, о мудром, о священном искусству модернизма нечего сказать; ибо те, кто его творят, не испытывают, не воспринимают, не видят этого Главного. Они одержимы *личною прихотью* и в лучшем случае *личною химерою,* полагая, что яркое и эффектное выявление ее создаст настоящее искусство. Но именно поэтому их «искусство» — или просто удовлетворяется ничтожным и пошлым (модернис-

* Пушкин. Письма. К Вяземскому. 1823[13].

тическая живопись, французские романы наших дней, предреволюционная поэзия Игоря Северянина, беллетристика Андрея Белого, новейшая архитектура европейских городов, подавляющее большинство кинематографических пьес, музыка Стравинского), или же пытается выдать свои создания за какие-то высшие «пророческие» прозрения и достижения, по-хлыстовски смешивая блуд и религию (поэзия Александра Блока и Вячеслава Иванова, «экстазы» и «мистерии» Скрябина, и вообще все течения русского искусства, зараженные духом В. В. Розанова[14]). Читая это, слушая это, видя это, нельзя не испытывать чувства стыда и тоски: мучительно стыдно, что они не стыдятся «творить» *так и такое,* что они *сознательно и открыто не постеснялись погасить в искусстве тот священный трибунал Духа и Вкуса,* который в душе помешанного угасает невольно, катастрофически, вследствие напора безвыходно кипящих страстей...

Поистине большевистская революция осуществила в имущественных, государственных и общекультурных отношениях именно то самое *упоение вседозволенностью,* именно тот самый *бред страстей и похоти,* именно ту самую идеализацию греха, именно то самое *разнуздание инстинкта,* которое в искусстве осуществляло у нас это предреволюционное поколение «модернистов». И большевистское искусство, начиная от Мейерхольда и кончая Маяковским,— только довершило по-своему все это разложение и проявило этот кризис с вызывающим бесстыдством духовного «помешательства».

Быть может, весь этот разлив предреволюционного модернизма, действительно «пророчески» предвосхищавшего грядущее всеобщее революционное разложение страны, не достиг бы такого размёра и глубины, если бы у нас стояла на высоте художественная критика. Но художественная критика или отсутствовала, или страдала тою же духовною слепотою и тем же извращением вкуса: не было мужественных прозорливцев, не было сильных и глубоких судей, которые вскрыли бы этот недуг, разоблачили бы его опасную и гибельную сущность, пригвоздили бы всю нецензурность и соблазнительность этого мнимого, этого помешанного «искусства». И понятно, что слепота или потакание профессиональной критики оставляла в беспомощности или повергала в прямой соблазн читающего и слушающего

обывателя. В искусстве царил своего рода *психоз безвкусия, извращения и претенциозности;* и этот психоз, *предвыявляя ближайшие судьбы России,* беспрепятственно распространялся, постепенно приучая людей не поддерживать своего духовного хребта и не дорожить им, предаваться всем соблазнам, принимать всерьез все свои капризы и выверты и наслаждаться этой художественной «психастенией» (душевным расслаблением).

Пока человек будет скитаться по земле, любить и страдать, трудиться и бороться, он будет закреплять в искусстве тайные мечты и прозрения своего сердца и искать в художественных óбразах *радости, целения и умудрения.* Но только *духовная* мечта будет давать ему радость и целение; и только *духовное* прозрение будет его целить и умудрять. Ибо бездуховное и противодуховное искусство сеет *лишь* соблазн, расслабление и заразу. И когда мы видим ныне, как пали на наших глазах «градские стены» русского духа, как исказился лик России, как извратились законы и ритмы ее жизни, мы должны видеть и разуметь, что произошло это от разложения и расслабления в нас *бессознательной духовности.*

Русский художественный гений не угасал и не переставал творить за эти годы предреволюционной и революционной смуты. С нами вместе, и здесь, в зарубежьи, и там, в подъяремьи он продолжал жить, страдать и творить на всех путях и языках искусства. Но слышим *ли* мы его? Узнаём ли мы его? Научились ли мы отличать художественное от гнилостного, великое от пошлого, целительное от погибельного, мудрость от соблазна? Или нам нужны еще дальнейшие очистительные испытания и страдания?

Умудримся же и научимся! России нужен дух чистый и сильный, огненный и зоркий. *Пушкиным* определяется он в нашем великом искусстве; и *его* заветами Россия будет строиться и дальше.

Глава третья

О ДУХОВНОСТИ В ИСКУССТВЕ

Только гений родится с неошибающимся вкусом. Все остальные люди должны воспитывать и очищать свой вкус для того, чтобы приблизиться к художественному искус-

ству — и в творчестве, и в восприятии, и в критической оценке. Это не всегда легко дается; многие не знают, как к этому и приступить. Огромное же большинство людей совсем и не думает об этом, полагая, что в искусстве царит субъективный произвол и личная утеха...*

Для того чтобы все наши разговоры и писания об искусстве имели смысл, для того чтобы судить и спорить о художественности, необходимо, чтобы люди научились и приучились сосредоточиваться не на том, что́ кому в искусстве *нравится,* а на том, что в искусстве *на самом деле хорошо.*

Применительно к художественной критике это не требует особых пояснений, ибо, действительно, какое наивное самомнение должен носить в душе критик для того, чтобы полагать, будто все только и ждут его субъективного одобрения или неодобрения... Кому, кроме его домашних и друзей, интересно знать о том, что́ ему понравилось и что́ не понравилось? Что за притязательность, что за развязность — печатать в газетах и журналах о своих личных настроениях по поводу созданий чуждого искусства! Ведь это не более, чем автобиографический материал, опубликовываемый при жизни для всеобщего сведения...

Если суждения об искусстве сводятся к тому, что́ кому «нравится — ненравится», то какой смысл могут иметь разговоры или тем более споры в этой области? Разговоры сведутся к более или менее любезному взаимному выслушиванию душевных излияний; а споры окажутся совершенно невозможными или бессмысленными: ибо спор предполагает нечто третье, объективное, *предмет,* о коем идет речь, и далее — *встречу* мнений об этом предмете. А между тем суждение «мне-нравится» имеет в виду не произведение искусства, а личное состояние человека, который пережил субъективно приятные впечатления и теперь о них сообщает или даже разглагольствует. И если один из мнимо спорящих сообщает: «мне-это-понравилось», а другой говорит: «а мне-это-не-понравилось», то второй нисколько не возражает первому и никакой встречи не происходит; люди просто изливаются в словах и потоки их излияний текут друг мимо друга. Если это называть «спором», то это

* См. главу первую и вторую.

«спор», основанный на недоразумении, безнадежный и бессмысленный.

Искусство и художественная культура здесь еще не начинались. Люди заняты здесь *собою*, своими впечатлениями и настроениями, а до *произведения искусства* и (главное!) до *художественности* его им, строго говоря, нет дела.

«Как?— скажут мне.— Исключить из искусства отклик сердца и души?! Заглушить в себе жажду наслаждения и трепет приемлющего или отвращающегося чувства? Подавить в себе радостное, облегчающее «да!», или возмущенный протест, или, наконец, просто суждение личного, свободного вкуса? Что же, люди должны стать бесчувственными истуканами перед лицом искусства? Или холодными резонерами о «достоинствах» и «недостатках» произведения? Ведь это значит убить живую душу, влекущуюся к искусству... Что же от него останется, если это дыхание смерти победит в людях?!»...

В этом гневном недоразумении, которое мне не раз приходилось выслушивать и в частных беседах, и на преподавательской кафедре, я всегда понимал и гнев, и источник недоразумения. Но для того чтобы недоразумение рассеялось, необходимо, чтобы сначала утих гнев...

О подавлении личного чувства, воображения и вкуса совсем не должно быть и речи. Искусство не нуждается ни в «истуканстве», ни в холодном резонерстве. Художник творит для живых, чувствующих и страдающих, духовно ищущих и томящихся людей; он творит, горя; он творит, чтобы осветить и зажечь. Он требует от зрителя и слушателя не бесчувственного внимания, а *полного доверия и всей души,* сохраняя за собой право по-своему овладеть ее душевными силами (чувством, воображением, волею, мыслью), напрячь их, наполнить их, зажечь, окрылить, осчастливить, обогатить — так, как этого потребует его предметное вдохновение. В этом — призвание, власть и ответственность всякого творящего художника...

Словом, о художественном «умерщвлении» «души, сердца, чувства или личного вкуса» совсем нет и речи...

Но тут-то все и начинается, ибо речь идет не об «умерщвлении» души, созерцания и вкуса, а об их *художественном воспитании.* Пока человек живет на земле, душа его остается *личною* и переживания ее будут *«субъективными»;*

но личная душа может быть наполнена *ничтожными* содержаниями и *значительными* содержаниями; и переживания ее могут быть *мелкими* и *глубокими, предметными* и *беспредметными.* Огонь сердца необходим искусству; но если этот «огонь» есть не что иное, как вспышка личного темперамента, вызванная чисто личными обстоятельствами, то это не будет огонь *духа,* воспламененный *художеством,* а нечто иное, низшее и малоценное. Суждение личного «вкуса» должно оставаться свободным; но злоупотребление этою свободою в сторону личного произвола и безвкусия не приблизит человека к искусству, а удалит от него... Здесь обстоит так же, как и во всей духовной культуре: начало *личной свободы* есть не завершение дела, а только *исходный пункт;* оно должно быть еще *духовно воспитано, верно направлено, священно насыщено.*

Художественное воспитание личного восприятия и вкуса состоит прежде всего в том, чтобы люди приучились сосредоточиваться в искусстве не на том, что им «нравится», а на том, что *в самом деле хорошо*...

Есть старая и мудрая русская поговорка: «по́ милу хорош или по́ хорошу мил»... В ней заложена целая философия.

«По́ милу хорош» означает: *мне нравится* этот человек, этот поступок, это стихотворение, эта картина, а раз что «нравится», раз это *мне мило* и приятно, значит, оно и *хорошо.* Так судит обыватель, не живущий духовным измерением вещей и явлений; так судит толпа, не причастная духовной культуре.

«Для меня»... *А на самом деле?!.*

Замечательно, что душа человека созревает, прозревает и мудреет именно тогда, когда жизнь ставит ее перед этим вопросом во всей его значительности и остроте; когда в нее входит идея о том, что «нравящееся», «приятное», «милое» может быть и дурным, что помимо моего личного одобрения и совершенно независимо от него каждая вещь имеет *свое объективное качество,* свою настоящую подлинную ценность, свое *предметное содержание,* которого я, может быть, не сумел даже и воспринять, и свое *предметное достоинство,* которого я, может быть, не сумел оценить. В человеке начинает слагаться *духовное* миросозерцание и *духовный* характер с того часа, когда он поймет и прочувствует эту аксиому духовной культуры: *не предмет ка-*

чествует через мое одобрение, а мое одобрение качествует через верное признание предметного достоинства. Нет такого личного «мне нравится», которое было бы способно превратить злодейство в подвиг, порок в добродетель, ложь в истину; плохое произведение искусства в хорошее; и нет такого «мне неприятно», которое было бы способно совершить обратное действие... И льстецы напрасно уверяют диктаторов и царей, будто их слово обладает такой противоестественной силой.

Так обстоит дело во всем духовном. «Я имела несчастье полюбить негодяя»,— говорит прозревшая женщина, впервые осознавшая свою жизненную драму и постигшая, что тот, кто *ей* был *мил, на самом деле* был *не хорош*... «Я не понимаю, как могла нравиться мне тогда эта пошлая компания»,— говорил молодой человек, оглядываясь на свои гимназические годы и устанавливая, что ему было *приятно* общество *ничтожных* людей... Так обстоит и в искусстве: «Я тогда увлекался поэзией Блока,— говорит духовно созревший поэт,— а теперь мне даже трудно сказать, что́ я находил в этих туманных образах, в этих натянутых строках и строфах, воспевающих чаще всего вино, кабак и уличную «любовь»... По мере того как душа человека одухотворяется, очищается и углубляется, ее эстетическое восприятие становится более острым, зорким и тонким, ее вкус — более благородным и требовательным, ее суждение — более предметным и ответственным; и вот, он уже с содроганием отходит от того, что прежде тешило, забавляло или услаждало его томившийся инстинкт и безвкусную нетребовательность...

Жизнь *духа* начинается именно в тот миг, когда человек постигает, что ему может нравиться плохое, а хорошее может ему и не нравиться; что далеко не все «милое» и «приятное» *хорошо;* и что надо духовно вырасти, надо духовно очистить и углубить свою душу до того, чтобы *все хорошее на самом деле* стало хорошим *и для меня,* т. е. чтобы оно «нравилось» мне. Наивно и слепо думать, что всякое стихотворение, которое «мне нравится», художественно; тягостно сознавать, что художественное произведение искусства, совершенство которого я «смутно чувствую», мне не нравится; обидно понимать, что я предпочитаю пошлые песенки глубоким и значительным гимнам; и радостно, бесконечно радостно видеть свою душу созрев-

шею до поэзии Пушкина, до музыки Баха, до живописи Дионисия, до скульптуры Микельанджело Буонаротти, до греческого Парфенона... Напрасно думать, что искусство раскрывает всякому свои сокровенные глубины. Напротив, каждый из нас должен пройти через художественное чистилище; и не только единожды пройти, но всегда помнить о нем, не расставаться с ним, вновь и вновь проводить через него свою душу...

«По́ хорошу мил» означает: этот человек так хорош, это стихотворение настолько совершенно, эта картина настолько художественна, что душа моя побеждена их качеством и испытывает истинную, глубокую радость; я не могу не любить их, ибо они *на самом деле хороши:* здесь нет ни «иллюзии», ни «идеализации», ни пристрастия; ничто личное меня не ослепляет и не подкупает; я не «опьянен, не «соблазнен» и не «подкуплен»; помню эту опасность «превознесения сослепу»; знаю, что́ это означает:

То лишь обман неопытного взора,
То жизни луч из сердца ярко бьет
И золотит, лаская без разбора,
Все, что к нему случайно подойдет...
(Граф А. К. Толстой)[15]

И зная все это, отводя все это, удостоверяю: этот предмет так хорош, что верно воспривший его преклонится перед ним и полюбит его.

Так, человек может «найти» и полюбить Тютчева, Глинку, Боттичелли, Метнера, Копо-ди-Марковальдо, Эйхендорфа, Шекспира или нового, еще неизвестного миру художника. Здесь *подлинное качество предмета* побеждает душу, а не душа привешивает ярлык мнимого качества к тому, что ей «пришлось по вкусу».

«Однако,— скажет кто-нибудь,— люди могут все же ошибаться!?»...

Конечно, могут... Гарантий от ошибок личного вкуса нет. Но именно поэтому так полезно бывает человеку больно-пребольно обжечься несколько раз на ошибках своего собственного вкуса, чтобы понять различие между «мило» и «хорошо»... Ибо, увы, то, что нам нравится, бывает часто совсем не хорошо; а мимо того, что действительно хорошо, мы часто проходим равнодушно вместе с толпой... А между тем *вся духовная культура* и вместе с нею *все великое ис-*

кусство построено не на «по́ милу хорош», а на «по́ хорошу мил».

От ошибок личного вкуса нет гарантий. Но есть *верное и неверное направление воли, восприятия и вкуса* в искусстве. Неверно — искать и хотеть от искусства «наслаждения»; неверно — воспринимать произведения искусства лишь постольку, поскольку они «мне нравятся»; неверно — принимать свой личный душевный уклад, во всей его ограниченности и, может быть, художественной невоспитанности, за мерило «хорошего» в поэзии, музыке, живописи, скульптуре, архитектуре и танце. В искусстве существенно не «наслаждение» «приятным», а *верное восприятие художественной медитации;* и тот, кто пережил такое восприятие, тот поймет, что «Царь Эдип» Софокла, «Отелло» Шекспира, патетическая соната Бетховена C-moll, соната Шопена B-moll, мрамор Микельанджело «Давид», роман Достоевского «Бесы» не сулят никакого «наслаждения» «приятным», несмотря на то, что принадлежат к художественно значительнейшим произведениям человеческого искусства.

Надо приучить себя к тому, чтобы видеть значительное и великое в искусстве *сквозь* всякое «не нравится» и *вопреки* ему. Правильно и мудро предоставлять большим и бесспорным художникам («классикам») свою душу, чтобы они воспитали, углубили и облагородили ее вкус. Воспринимая произведения искусства, не надо прислушиваться к себе, к своим душевным состояниям, настроениям и «приятностям», требуя отдыха, развлечения, занятости или удовольствия! Так живет толпа: она требует игрищ и зрелищ, чтобы потешаться, хохотать или рычать. Истинное искусство зовет к иному: оно требует духовной сосредоточенности, духовных усилий, очищения, углубления; и обещает за это прозрение, мудрость и радость. *Надо забывать о себе в художественном созерцании;* не только о своих повседневных делах и настроениях, но и о своем так называемом «мировоззрении». Чем самозабвеннее душа отдается восприятию искусства, тем шире и глубже раскрываются навстречу ему ее пространства; чем доверчивее душа идет навстречу художнику, тем более она может получить от него. И при всем том никогда не следует доверять окончательно ни своему первому, ни даже второму «впечатлению». Суждение настоящего художественного вкуса

гораздо глубже, чем обывательское «понравилось»: это суждение родится из глубины души, *ищущей совершенства и потерявшей себя в художественном восприятии.* Надо «утратить себя», чтобы найти художественный предмет; а это дается иногда не сразу и не легко.

Итак, разрешение основного вопроса состоит не в том, чтобы произведение искусства «нравилось», независимо от того, «хорошо» оно или «плохо» на самом деле: из этого возникает только безответственная притязательность, *вкус толпы,* равносильный почти всегда безвкусию, «мода» в искусстве и в последнем итоге *пошлость.* Но разрешение вопроса не состоит и в том, чтобы люди в холодном, безразличном анализе доказывали друг другу, что «такое-то» произведение искусства создано согласно всем законам красоты, а «такое-то» — нет... Мало того, чтобы создание было «хорошо», надо, чтобы его художественное содержание проникло в самую глубину души, в человеческое чувствилище, к месторождению сокровенных и священных помыслов, туда, куда нисходит откровение и откуда исходит блаженство. Только тогда созерцающий поймет, что имел в виду Пушкин, когда писал:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Безмолвно утопать в восторгах утомленья —
Вот счастье! вот права!

(Из VI. Пиндемонте)[16]

Только тогда он поймет то дивное, незабываемое по радостности своей чувство, будто я всю жизнь ждал и жаждал именно *этой* мелодии, именно *этой* элегии, *этой* картины, будто «я сам все хотел создать их и только не умел»... Только тогда он поймет, почему нельзя останавливаться на личном «нравится», а надо идти дальше, уходя в созерцание Главного, входя в содержание художественно закрепленной медитации, постигая ее органическую связь с «формой» и обретая таким образом то *объективное совершенство,* которое уже не зависит от моего одобрения или неодобрения и не нуждается в нем, перед которым я сам оказываюсь *осчастливленным учеником,* а не тщеславным критиканом или резонирующим снобом.

Этот ответственный и глубокий подход наш к искусству

важен не только для *нас,* зрителей и слушателей, но и для *них,* творящих художников. Мы не должны и не смеем требовать от них ни приспособления к нашим дурным и случайным вкусам, ни лести, ни заигрывания. Художник должен творить *свободно;* отнюдь не бессовестно, не безответственно, не произвольно; но *по свободному вдохновению* без оглядки на толпу, без заботы о ее модах, вкусах, вожделениях и претензиях. Углубляясь в свою художественную медитацию, вынашивая свою главную, сказуемую тайну, находя для нее верные образы, звуки, линии, краски и слова, он не должен коситься на «нас», на наши возможные «рукоплескания» или развязные «свистки»: ибо *он* нам дарует; он нас *учит, не уча;* он нас ведет, не заставляя; он нам открывает, не навязывая. А мы не должны стоять вокруг него требовательной чернью, «бранить его» или «плевать на алтарь, где горит его огонь». Он должен быть уверен в нас, т. е. в том, что у нас есть *воля* и *способность* предметно и глубинно внять его художественной медитации; что мы не «суетимся», не «обывательствуем» и не «завистничаем» вокруг его созданий; что с нашей стороны его не ждет ни «суд глупца», ни «смех толпы холодной»... И при всем том он должен помнить, что созданное им художественное создание воспитывает вкус толпы и возносит душу человека, вкус же толпы снижает и опошляет художественное творчество.

Так осмысливается завет Пушкина, обращенный к «Поэту».

Поэт! не дорожи любовию народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной:
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.
Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом себе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа его бранит,
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Вот гениально высказанный, великий и непоколебимый канон художественного творчества. Поэт есть сразу и мо-

лящийся, и жрец; и служитель, и царь; и подсудимый и судия. Его творчество есть ответственное служение; и это служение есть «священная жертва»; жертва зовущему его Богу. Поэту присуща величайшая, царственная свобода, независимость от толпы и ее глупцов; и в то же время — величайшее, строго взыскательное отношение к себе. Его творчество — вдохновенно; но это *вдохновение* срастается с *волею к совершенству* и с парением *свободного ума.* Именно так он вынашивает «плоды любимых дум», и в этом вынашивании — его труд, его «благородный подвиг». Этот труд подлежит его собственному, строжайшему суду; и произнося этот суд, поэт чувствует себя *предстоящим Богу* и ответственным только перед Ним...

В этом первооснова всякого художества. И может ли, смеет ли художник творить иначе? Как найдет он верные *образы* для своей главной, сказуемой тайны, как подберет он верную земную *материю,* ткань из линий, звуков, слов или масс для закрепления увиденных им образов, если его творческое внимание не будет сразу *свободно, предметно и ответственно?* Если он не будет *свободен,* как сможет он верно внять таинственным зовам из глубины? Ведь

> ...жизнь шумит, как вихорь ломит бор —
> Как ропот струй, так шепчет сердца голос.
> *(Граф А. К. Толстой)*[17]

Если он не будет *предметен,* откуда почерпнет он свое главное Сказуемое? Как найдет он художественную связность и необходимость, художественное единство в своем создании? Если он не будет творить ответственно, чем сдержит он *произвол, и субъективизм, и вседозволенность,*— этот триединый соблазн всякого искусства?

Художник призван вести. Он никого не поведет, если он, забыв о своем настоящем призвании, сам побежит за толпой. Где-то в глубине своего сердца, может быть, в самом начале своего творчества он должен дать трепетную клятву: служить Богу, а не человекам; идти за художественным Предметом, а не за «успехом»; осуществлять художественный закон, а не угодничать перед людьми, не раболепствовать перед диктаторами, не гоняться за площадной модой. Только тогда он сумеет «благоухающими уста-

ми поэзии навевать на души то, чего не внесешь в них никакими законами и никакою властию» (Гоголь)*...

Но если к такому созерцанию и постижению призваны и сам художник, и внемлющая ему душа, то такая же духовная свобода, предметность и ответственность, такая же совестная сосредоточенность на «строгой тайне» искусства (Гоголь) и на «сокровеннейшей небесной музыке этой тайны» (Гоголь)** является основным законом для *художественного критика.*

Критик призван быть не любезным льстецом, не придирчивым ругателем и не эмоциональным болтуном, несущимся за своими или (еще хуже!) за чужими впечатлениями. Он призван *видеть* вместе с артистом *предметную тайну,* которую тот изображает. Но этого мало: он должен видеть и самую творящую *душу артиста,* его дар, его творческий путь, его срывы и взлеты. Он должен *помогать художнику:* оберегать его свободу от толпы и поддерживать его своими указаниями. И, наконец, он должен *помогать зрителю и слушателю* истолковывать им художника и воспитывать их к серьезному и чистому восприятию искусства.

Для этого критик должен быть *независим и честен* (свобода!), *предметно прозорлив и ответствен*; он обязан не «декретировать» свои суждения, а доводить их до последней глубины предмета и, исходя из нее, *обосновывать и доказывать.* Он должен быть прежде всего свободен от моды, от толпы, от личных пристрастий и от соблазнов знакомства. Он должен видеть не менее артиста-художника, но более рядового зрителя; показывать художнику душу зрителя и показывать зрителю дух художника, его замыслы, его приемы, его исполнение, его достижения. Критик должен быть *свободным мастером главного;* но не в смысле творчества, ибо тогда он сам стал бы художником, а в смысле созерцания и его осмысливания...

Ныне, когда достоинство искусства поколебалось в душах людей и померкло его призвание, когда искусство переживает великий кризис, мы должны спокойно и уверенно развернуть знамя этой классической, мировой и особенно *русской* художественной традиции. Мы должны бороть-

---

* «Выбранные места из переписки с друзьями». VII. «Об Одиссее». Заключительные слова[18].

** Гоголь. Там же. I. «Завещание»[19].

ся за ее заветы — в творчестве, в восприятии и в критике. И прежде всего, не полагаться на то, что «талант все сделает сам», что он не нуждается ни в чем — ни в культивировании предметности, ни в ответственном труде, ни в блюдении законов.

Ибо что есть сам по себе «талант»?

Глава четвертая

ТАЛАНТ И ЕГО СОБЛАЗНЫ

«Кто не хотел бы быть талантливым?!. Ведь талант — это дар богов, «озаряющий голову» человека! Это краса жизни, источник бесчисленных утех, путь к успеху и славе, может быть, даже к «бессмертию» на земле... Талант делает человека «избранником», ставит его в «первые ряды», дает ему власть над душами... Он «творит»; а над ним нет судьи; и для его созданий нет ни «критерия», ни «доказательств». Да и что ему критика? Он сам свидетельствует о себе и за себя; и неотразимо «завоевывает симпатии». Талантливому человеку в его области все позволено; создаст, сделает — и удалось, и хорошо!.. И никакие законы про него не писаны. Сказано: *талант* — и все кончено. И все признают и покоряются»...

Кто из нас не слыхал этих фраз? Кто из нас и сам не думал так в юные годы? И сколь многие и доселе думают в этом роде... И, думая так, от времени до времени претыкаются и недоуменно спрашивают: «отчего же среди талантливых, *несомненно* талантливых людей одни растрачивают себя на вздорные шалости и кутежи, другие делают только личную карьеру, а третьи создают множество второсортных, спорных, соблазнительных или просто пошлых произведений? Чем объяснить это сочетание *бесспорной одаренности* с *творческой бедностью* или *несостоятельностью?* Казалось бы, талант — это все, и вдруг — провал и неудача!»...

И если эти сомнения и вопросы уместны в устах какого-нибудь народа, то, конечно, больше всего в устах русского и итальянца; особенно русского. Ведь у нас даровитость как будто разлита в душах; у нас даровитые люди не оазисы и не острова, а холмы, разбежавшиеся до самого го-

ризонта; и кажется, что если бы мы, русские, умели *разыскивать* в себе душевные дары и разрабатывать их волею, трудом и умением, то вокруг все зацвело бы... Сколько русской даровитости прахом идет! И подумать только, если бы такую даровитость иному усердно вышколенному и всю жизнь надрывно кряхтящему народу — что бы вышло из этого!..

Но не об этой средней даровитости народа идет речь, а о *личном таланте.* Достаточно ли одного таланта, чтобы творчество цвело прекрасными и неумирающими созданиями? Обозначает ли талант *полноту художественного* дара? Освобождает ли человека его талант от иных, может быть, бóльших и важнейших требований? Должны ли мы смолкать и преклоняться при появлении таланта или, наоборот, указывать ему на его повышенную ответственность, ибо кому больше дано, с того больше и спросится?...

В художественном (как и во всяком духовном) творчестве человека есть две функции, две способности, которыми люди бывают одарены не в равной мере: способность *творческого сóзерцания* и способность легкого и быстрого *проявления,* или, если угодно, удачного, яркого,. меткого, может быть, приятного или сладостного *выражения.* Нередко люди предполагают, будто вторая способность всегда укрывает за собою и первую, будто талантливый человек всегда исходит из *творческого созерцания;* этим они переоценивают силу таланта и неизбежно приходят к разочарованию и недоумению. На самом деле правильно называть «талантом» только *вторую* силу — силу *легкого и быстрого выражения,* силу *яркого, меткого, удачного проявления;* а для первой силы, для способности *творческого созерцания* следует найти более глубокое, значительное и священное слово. Тогда только многие неясности разъяснятся; многие противоречия окажутся мнимыми; и, главное, осветится последняя глубина творческого процесса...

Итак, возьмем *талант сам по себе* как дар легко и быстро, ярко и метко выражать все, что проносится через внутренний мир человека. Дар немалый; большое «счастье» для его обладателя; большая сила в отношениях с людьми; источник бесчисленного множества произведений искусства...

Наличность такого таланта определяет не то, *что́* чело-

век говорит, пишет, рисует, компонирует, изображает на сцене, а лишь то, *как* он это делает: ярко, сильно, крупно, красочно, обильно; естественно, как бы от природы; с легкостью преодолевая затруднения; выразительно и «заразительно». Если же к этому прибавляется еще и *техническое* мастерство, сила опыта и уменья, то люди просто решают, что «лучшего и быть не может», что перед ними «само совершенство».

Однако на самом деле до «совершенства» здесь еще очень далеко. «Ярко» написанную вывеску, «сильно» набросанную политическую карикатуру, «красочно» составленную модную картинку только совсем наивный человек захочет признать художественным созданием. «Естественность» и «легкость» в движении музыкальной гармонии, или танца, или стихосложения несомненно свидетельствуют о некоторой талантливости человека; но *главное,* то, отчего искусство становится искусством, не сводимым ни к природе, ни к игре, ни к шалости, может и отсутствовать. Как легко, естественно, грациозно прыгает лань через препятствие! Есть ли это художественное искусство? Кто из нас не слыхал талантливых пустословов, развязно-легких импровизаторов на рояле, от благозвучного пустозвонства которых душа заболевает художественною тоскою? Каждая газета подыскивает себе «талантливого» рифмоплета, который мог бы развлечь своими куплетами неразборчивого читателя; но с какою болью, с каким стыдом читает его пошлости истинный поэт! Как «выразительны» бывают клоуны в цирке... Как «заразительно» выплясывают негры свое сладострастие под вой саксофонов и под неистовые ритмы ударных инструментов... И что же — все это «искусство», и притом «художественное искусство»? Конечно, нет. И *нет* такого «технического мастерства», которое могло бы превратить произведение *такой* «талантливости» в художество...

Но мало этого. «Талантливость» сама по себе не только бессильна создать истинное художество; она может *отучить людей от вкуса и воли к настоящему искусству.* Легко достающаяся «яркость» и «эффектность» в высшей степени способны ослеплять людей, доставлять им дешевое удовольствие, прикреплять их к низшему уровню, понижать их требования... А между тем, кому придет в голову требовать художественной сценической игры от людей, поющих голо-

сами Мазини, Баттистини или Карузо?[20] И кто будет взыскивать с талантливой балерины, если она (в художественном отношении — ни с того ни с сего) сделает лишний раз двадцать фуэте подряд? Все ли музыканты могут уверенно отличить художественный пианизм от клавиатурной акробатики? И если талантливый поэт импровизирует при вас одно звучное стихотворение за другим (с таким талантом, с такою легкостью!), то кто будет вслушиваться в их содержание и кто захочет разбираться в их художественности? Талант *сам по себе* «дает наслаждение», блестит, сверкает, чарует. Драгоценен самый дар и его игра; важно, конечно, и техническое мастерство; *а творческое созерцание, содержание искусства, художественность произведения и исполнения* — это «трудно уловимо», это «недоказуемо», это «для знатоков»...

Таков *талант; самодовлеющий* талант; не более, чем талант. Так он нередко и живет, и сверкает; так его и воспринимают, и наслаждаются им, и рукоплещут ему. И думают, что «талант — это все». А между тем он — далеко не все. И то, что он создает, есть не более, чем *яркая видимость искусства*...

Талант, оторванный от творческого созерцания, *пуст* и *беспочвен*. Ему не даны глубокие, таинственные родники духа. Он живет не в них; и когда он «творит», то не из них. У него нет своего *духовного опыта,* своего выстраданного Слова. И, строго говоря, ему *нечего* сказать. Но он — «талант»: ему легко дается яркое и услаждающее; а талант понуждает к проявлениям. И вот, он начинает жить *случайными, заимствованными,* или же (что еще хуже!) совершенно *недуховными содержаниями.* Нередко бывает так, что они ему все безразличны: он готов любым из них поиграть и не относится серьезно ни к одному; он испытывает игру своего дара как некое подобие радостного и выгодного спорта. Он извергает фейерверки слов, рифм или музыкальных звуков; полотна за полотнами; многое множество речей или рассказов, или статуэток. И ни в одной из них он сам не чует, и не видит, и не осуществляет *«художественной необходимости»;* он всегда может «так», или «иначе», или «еще иначе»; в другой способ творить, сосредоточенный, ответственный, исходящий из глубин духовного опыта, он совсем и не верит; и всегда убежден, что, как бы он ни «повернул» и ни вывернул,— все будет «перл

создания». Его творения порождены всегда *случаем, капризом* или (что еще хуже!) *выдумкою и расчетом.* И именно только *случайно* в этой игре может сложиться нечто *духовно значительное, художественное,* некое действительное произведение искусства. И если оно сложится и создастся, то он сам не сумеет ни узнать, ни полюбить, ни оценить его. Для него «хороши», ему «нравятся» *все* его создания без различия; ибо такой талант обычно влюблен, иногда неизлечимо влюблен сам в себя и в свои «творения»; и подчас наивно удивляется, что есть такие «чудаки», такие *безвкусные* «чудаки», которые ему не поклоняются...

Такие таланты часто бывают *«медиумичны»;* не в спиритическом, а в творческом смысле. Это *не они* творят, а *через них* несется и проносится разнообразное, разнокачественное, случайное, чаще дурное, чем хорошее жизненное содержание; ветер жизни или вихрь страстей ,вдувает в них все возможное, а они его более или менее талантливо выбрасывают. Такой талант есть не духовная личность и не творческий характер, а как бы некая *пропускная инстанция,* медиум своих собственных страстей, своей эпохи, своей толпы, а иногда и просто своей житейской карьеры. С таких людей обыкновенно и не взыскивают строго ни за их выверты в искусстве, ни за их зигзаги в жизни и в политике. За ними как бы признается *привилегия безответственности:* чем талантливее, тем безответственнее; и даже скандальные выходки самого дурного тона сходят у них за что-то вроде проявления «священного огня», несмотря на то, что именно *священного* огня они не знают совсем... Именно такою безответственною «медиумичностью» объясняется судьба целого ряда русских «талантливых» поэтов, своевременно «примкнувших» к большевикам (А. Блок, Есенин и др.), перешедших к ним впоследствии (А. Н. Толстой и др.), или сумевших ужиться с ними (Андрей Белый).

То, что создается такими талантами, обыкновенно «имеет успех» у «современников», ибо соответствует вкусу современной толпы. Нередко они при жизни вызывают «брожение», подражание и даже кружковый культ; и только следующее или через-следующее поколение устанавливает верную оценку их творений. Непосредственное обаяние исчезает; душевный уклад эпохи меняется; и люди или просто забывают того, кто пленял и услаждал их отцов,

или начинают понимать, что «король был голый» (по сказке Андерсена), что этому таланту просто *нечего было сказать*. Конечно, он всю жизнь «говорил», «пел», «играл» и «выставлялся». Но то, *что* он «пел», «писал» или «исполнял», было *духовно незначительно;* оно не было *творчески узрено* в глубине мира и собственного *духовного* опыта; оно было или навеяно чисто личными страстями и капризами, или выдумано отвлеченным рассудком, или занесено ветром с большой дороги современности. То, что он «пел», было преходяще, как его собственная земная особа, как его личные страсти и выдумки; оно, конечно, сохраняется как объект любопытства или исторического изучения; но как *художественное событие* оно *не существовало с самого начала*. Лучшее, что может дать такой талант в искусстве — это не красоту, а красивость; не значительность, не величие, не глубину, а лишь дразнящую и соблазнительную чувственность (выражаясь термином Скрябина — «Volupté»[21]), которую он по наивности может сам принимать и другим доверчивым людям выдавать за начало «мистерии». На этих путях в искусстве создано уже многое множество соблазна, растления, изящной пустоты, развлекающей салонности, льстивого кокетства и всяческой пряной пошлости. Но *художественное* бывает здесь лишь исключением, счастливой случайностью.

Увы, все это — в *лучшем случае*. *В худшем* случае — самодовлеющий талант, со всей его беспочвенностью и безответственностью, лишенный творческого созерцания и духовного хребта, может стать просто-напросто служителем собственной карьеры, слугою очередных властителей и деньгодателей. Вспомним историю живописца Чарткова («Портрет» Гоголя), сумевшего стать «модным» художником и погибшего в пошлости и злобе. Вспомним гневно-ироническое обращение Пушкина:

> О вы, которые восчувствовав отвагу,
> Хватаете перо, мараете бумагу,
> Тисненью предавать труды свои спеша,
> Постойте! Наперед узнайте, чем душа
> У вас исполнена — прямым ли вдохновеньем,
> Иль необузданным одним *поползновеньем*,
> И чешется у вас рука по пустякам,
> Иль вам не верят в долг, а деньги нужны вам?...*

* Пушкин. «Наброски» (относится, по-видимому, к 1833 году)[22].

Естественно и понятно, что у талантливых людей обнаруживается творческое «поползновение», что у них, по выражению Пушкина, «чешется рука» и вспыхивает «отвага»... Но беда в том, что они не умеют или не хотят «обуздывать» свое «поползновение» и не понимают, что «пустяков» не следует предавать «тисненью». Опасность в том, что талантливость очень легко уживается с непрестанным *«сквозняком в душе»* и что сквозняк не дает ни зародиться, ни созреть «прямому вдохновенью». А без настоящего вдохновенья, без вдохновенного творческого созерцания талант становится слишком легко и слишком часто сеятелем соблазна и расточителем пошлости.

Талант нуждается не только в школе, в уменьи, в технике, для того чтобы не быть бессильным и неряшливым в вопросах элементарной грамотности своего искусства. Ему необходим еще *духовный опыт, творческое созерцание, творческое вынашивание,* чтобы не создавать пустую красивость или льстивую яркость. Без этого талант то же, что *природа* без *духа,* или слишком человеческое без божественного...

А без божественного дыхания — какое же искусство?..

Однако в наш век, век духовного кризиса и иронического безбожия, люди живут слишком часто вне духовного опыта. Духовное начало, вообще говоря, шире искусства, ибо, напр., вера, знание, добродетель, правосознание суть тоже духовные состояния; все эти состояния зарождаются в лоне духа и потом текут из него подобно живым потокам, то параллельным, то мешающим свои воды и обменивающимся. Иными словами, духовное может существовать и не в виде искусства; но *художественное искусство есть всегда проявление духовности; а недуховное искусство вовсе не заслуживает этого имени.* Поэтому недуховный, духовно слепой подход к искусству приводит к его снижению и вырождению. Таково, с одной стороны, «необузданное поползновение» пустого таланта; с другой стороны, то формально поверхностное трактование искусства, которое обозначается у нас словом «снобизм».

«Сноб», «снобизм» есть выражение, заимствованное из английского языка; так называют чванливых выскочек, которые пытаются подражать манерам высшего общества. У нас этот термин приобрел несколько иное, утонченное значение и притом особенно в области искусства.

«Сноб» есть салонный знаток несущественного, рассуждающий свысока об искусстве, в котором он на самом деле *главного* не видит и не понимает. Иногда, в лучшем случае, он является действительно знатоком, но знатоком третьестепенных подробностей, как бы той эмпирической пыли, которую искусство, как и всякая другая человеческая деятельность, поднимает вокруг себя. Эта пыль эмпирических деталей, очень важных для антиквара, музейного хранителя и коллекционера, бывает иногда очень существенна в *истории* искусства, но редко имеет отношение к главному и существенному, к тому, что составляет живую субстанцию художества...

Естественно, что такая детальная «осведомленность» чрезвычайно импонирует наивному обывателю. Если человек точно знает, напр., за кого именно вышла вторым браком вторая жена Рубенса, Елена Фурман; или где и как подписывался на своих картинах Якоб ван Рюисдаль, который был, как известно, нетверд в начертании своей фамилии; или на каком диалекте говорил знаменитый итальянский художник Андреа Мантенья, родившийся в Виченце и умерший в Мантуе; или сколько времени тратил Шопен на переписку одной нотной страницы; или какие именно поправки внес Вольтер во французскую оду Фридриха Великого «Ode aux Prussiens»[23]; или как звали жену Ивана Головы, того неудачного строителя, который руководил первой постройкой Успенского Собора в Москве, когда стены его развалились и он обрушился (20 мая 1474 года); или встречался ли знаменитый русский скульптор 18 века Шубин с Пигаллем в Париже и в каком именно ресторане,...— если человек все это точно знает, именно такие детали обстоятельств, то это значит, думает наивная публика, что он несомненно прошел и через все *существенное,* постиг *все главное* и потом уже проник во все подробности; словом, что он знаток самой сути вещей.

Однако опытные ученые знают цену этой исторической пыли и сразу видят, где сноб начинает пускать ее в глаза; ибо никогда сведения о деталях не смогут заменить или упразднить *силу художественного суждения,* а сила суждения предполагает силу *предметного видения,* и притом именно в *главном.* Бесспорно, что специалисты деталей могут быть очень полезны *в науке;* но и здесь полезность их бывает тем меньшею, чем более они пропускают мимо себя

все субстанциальное и собирают одну научную пыль. В искусстве же они часто бывают вредны и опасны, ибо здесь они нередко поднимают эту пыль столбом и тем заслоняют свет истинной художественности.

Такой сноб является начетчиком в искусстве; беспредметным знатоком; авторитетом несущественного. Он может иметь много сведений, но видения и ведения он бывает лишен. От его «трактования» искусство распыляется, разлагается, превращается в какой-то самум деталей. От всего леса остается одна омертвевшая листва. В картине он видит только «манеру» и «подпись». В сонате — одни ноты и исторические анекдоты. От всего Акрополя он видит один персидский мусор. И понятно, что полезность его возрастает пропорционально его скромности.

Такова лучшая разновидность «сноба» и «снобизма». Такой сноб может быть полезным живым справочником; и не надо только прислушиваться к его суждениям о художественности. К сожалению, такие полезные, ученые снобы редки. Большинство их, создающее вокруг искусства самую атмосферу снобизма — иное.

Настоящий сноб — не знаток, а нахватавшийся сведений салонный «causeur»[24]. Его компетентность — мнимая; его авторитет — призрачный; зато его апломб — подлинный и иногда внушительный. Его оценки в искусстве — пусты, ложны и лишены значения; и если он хвалит, то это весит столь же мало, как если он порицает. Такой сноб является нередко утонченным наслажденцем. Он «смакует». Но смакует он обычно только внешнюю видимость искусства: острую, пряную, хроматическую звучность в музыке; яркие, дерзкие, пьяные краски в живописи; капризные, извращенные, возбуждающие линии; аллитерации, нагромождения, зияния в стихе; пируэты, туры и прыжки в танце. Однако все это, составляющее не более, чем «эстетическую материю» в искусстве, взятое в отрыве от «эстетического образа» и «художественного предмета», лишено *содержательной глубины* искусства; это не художественная риза предмета, а лишь случайная складка пустой ткани. Сноб этого не понимает; он видит только внешность, технику, пустую форму. Он — «формалист» и верхогляд. Его музыкальный слух оторван от души и духа и прикреплен к наблюдающему рассудку. Его живописный глаз оторван от символизирующего образа и видит одну чувствен-

ную сторону живописи. Он воспринимает скульптуру и архитектуру отнюдь не оком сердца и духа; и потому он не видит главного: *одухотворения материи, таинственного преодоления ее земной тяжести внутренним помыслом, превращения ее в целостный художественный гимн.*

Снобу нет дела до того. Он судит свысока о священном в искусстве; и потому суждения его *пошлы.* Он, так сказать, «снобирует» божественную глубину искусства. Он знает «манеру» в искусстве; но он не слышал ничего о *художественном методе* (т. е. о верном творческом пути, ведущем к художественности). Он фат и кокет в искусстве; и тот монокль, и тот лорнет, которые он любит носить, символически выражают его верхоглядство. Это «любитель», от «любви» которого «любимое» им искусство снижается и разменивается. И, может быть, я не ошибусь, если скажу, что снобизм в России зародился в балете и что первыми русскими снобами были именно балетоманы; и лишь вслед за ними появились снобы в музыке, живописи и т. д.

Весь этот подход к искусству возник из пустой «талантливости», из современного духовного кризиса и из рассудочной полуобразованности, от которой часто не спасает и так называемое «высшее» образование. Люди привыкают жить, «творить» и воспринимать без Главного, без Духа, без Бога; и уже не понимают, *чего* им не хватает; и уже не видят, что они плывут в потоке мировой пошлости; и не разумеют, что пошлость есть смерть и что от этой смерти не спасет никакая «талантливость». Талант, лишенный Божьего огня, есть лишь соблазн.

Ибо без Божьего огня — какое же искусство?..

Глава пятая

ТВОРЧЕСКОЕ СОЗЕРЦАНИЕ

Для того чтобы творить художественное искусство, недостаточно «таланта», как недостаточно и ума. Необходимо *творческое созерцание.*

Талант и творческое созерцание часто даются людям не в соразмерности. Одному, может быть, дается талант, дар выражать и изображать; но не дается сила творческого созерцания. Другому, может быть, дается сила творческого

созерцания, духовное прозрение, может быть, настоящее художественное ясновидение, а вместе с тем и проистекающее из него духовное богатство, но не дается выражающего и изображающего таланта. А между тем *великое* возникает только из сочетания этих двух сил. И вот, творческая судьба каждого человека (не только в искусстве, но и в религии, и в философии, и в политике, особенно же в искусстве) определяется именно тем, сочетаются ли в нем эти две силы и в какой соразмерности.

Трудно отрицать талантливость поэта Бенедиктова. Даже сдержанно оценивавший его Белинский признавал, что некоторые произведения его являются «чудом по красоте стихов». Бенедиктов обладал даром ярко, красочно, «кипуче» изображать; это был несомненный мастер слова. Но он был лишен творческого созерцания. Восприятие чувственных образов волновало его чувственный темперамент; в его звучных стихах иногда намечается и некая мысль, идущая от ума; но художественного предмета, который властно удержал бы разбег этого чувственного половодья и сковал бы его безвкусие мерою строгого вкуса, Бенедиктов не видел. Мало быть версификатором. Надо быть еще ясновидцем художественного предмета.

У Тютчева обстоит обратно. Невозможно не преклониться перед силою его творческого созерцания. Почти вся его поэзия пропета оттуда, из таинственной стихии мира и человечества, из ее «древнего хаоса» и из ее «пылающей бездны». Он не только созерцал, но знал эту силу в себе и умел петь о муках и о восторгах созерцания. Но сила его литературного таланта и мастерства не всегда поспевала за требованиями его безмерного видения*.

У Лермонтова сила созерцания проснулась задолго до того, как созрел его литературный талант. Отсюда это множество слабых, подражательных, литературно беспомощных стихов его ранней юности, *детских* попыток закрепить узренное. И через всю эту литературную наивность четырнадцати-шестнадцатилетнего ребенка сияют отдельные глубокие, подчас пророческие** прозрения, горькие недетской мудростью, скорбные каким-то довременным воспо-

* Срв., напр.: «Не то, что мните вы, природа»; «Русская География»; «На графа Нессельроде».

** Срв. «Предсказание» («Настанет год, России черный год»).

минанием и разочарованием. Лермонтов ранних произведений — уже не ребенок. Пятнадцати лет он уже описывает те духовные пространства, в которых призван жить истинный поэт:

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье,
Я цепью их связал между собой;
Я дал им вид, но не дал им названья...[25]

Некий таинственный заряд творческого созерцания был дан Лермонтову в детстве; талант созрел позднее, в годы юношества.

Напротив, у Пушкина сила поэтического таланта опережает по времени силу творческого созерцания. Пушкин ранних стихов — резвый мальчик, кипучий шалун. И радостно, восхитительно следить за тем, как легкая, цветущая прелесть его детски-юношеского стиха зреет, совершенствуется, доходит до неслыханной на земле мощи, до невиданной в истории окрыленности, отвечая на требования все более насыщающего ее гениального видения. Пушкин сам скоро постиг эту связь между творческим созерцанием и талантом, эту необходимость *духовного роста и видящего всепостижения* (срв. «Эхо»); и всю жизнь до последних дней расширял и углублял свое нечувственное ви́дение...

Так обстоит дело и в других искусствах.

Мало воображать произвольные комбинации здоровых до уродливости тел и быстро, ярко зарисовывать их в их реалистических оттенках (Рубенс); эти тела должны служить символическим (*не* аллегорическим!) знаком узренного художником сверх-телесного или за-телесного обстояния.

Мало видеть обличие сытых лиц, богатых хором и одежд, земную явь земных явлений и выписывать их на огромных полотнах с монументальной пышностью (Паоло Веронезе); от этого потомство не обогатится духовно и будет лишь вынуждено хранить исторический груз нехудожественной живописи.

Мало загромождать полотна кокетливо-изящными, элегантно-пошлыми фигурами и декоративными пустяками (Тьеполо); надо еще спросить себя, *зачем* они здесь, *что* через них светится, *что* из них сияет.

Напротив, Леонардо да Винчи всю жизнь растил и углублял свое духовное созерцание; и медлительность его творческого процесса, непонятная большинству его биографов, объясняется тем углублением в художественный предмет, тем созерцающим вынашиванием его таинственного содержания, к которому Леонардо относился с такой великой и величавой ответственностью. Картины, неоконченные им, были предметно не-доузрены его духовным оком; он это чувствовал и не позволял себе дописывать их.

Подобно ему, но совсем по-своему, вынашивал свое духовное созерцание Сандро Боттичелли. Он изначально вступил в искусство с некоторой уже воспринятой им и как бы надломившей его тайной*; и эта тайна пробудила силу его творческого видения. Живым свидетельством этой силы его является его ранняя фреска, изображающая Блаженного Августина в состоянии молитвенного созерцания. Боттичелли всю жизнь писал из этого видения и в языческий период, и в период своего подчинения духу Савонаролы[27]; ни увидеть, ни постигнуть его картины вне этого видения невозможно...

Известный музыкальный теоретик Ханслик уверяет и даже пытается доказать, что музыка есть лишь отвлеченная ото всего игра чистых звуков, ничего за собой не скрывающая и ничего не могущая ни выразить, ни про-речь. Согласно этому, музыкант не призван к творческому созерцанию; и звуки, создаваемые им, идут не из души и не от духа, а от уха и от слуха. И ясно, что если Ханслик прав, то *музыка не искусство,* а слуховая игра физико-математическими звуковыми комбинациями,— то тихо-приятная, то громко-неприятная, но лишенная содержания и смысла; и *художественной* музыки никогда не было и не будет...

На самом деле художественное искусство возникает только из сочетания двух сил: *силы духовно-созерцающей* и силы *верно во-ображающей и из-ображающей увиденное.*

Есть люди с глубоким и чистым духовным созерцанием, которые *за недостатком таланта* не могут ни во-образить (т. е. облечь увиденное в земные образы), ни из-образить (т. е. передать и закрепить эти земные образы для других).

* См. этюд об искусстве Боттичелли Н. Н. Вокач-Ильиной[26]. «Русская мысль». 1915. Январь.

Эти подспудные мудрецы — драгоценные кладези ведения и мудрости — уходят обычно или в молитвенное подвижничество, или в философию; их можно найти, однако, и в самых неожиданных, случайных для них званиях и состояниях. Мимо них можно пройти, не узнав их; ибо они не при каждом раскрываются и не с каждым начинают говорить. Они подобны тому поэту, которого описал однажды Дельвиг:

Долго на сердце хранит он глубокие чувства и мысли;
Мнится — с нами, людьми, их он не хочет делить,
Изредка, так ли, по воле ль небесной, вдруг запоет он...
Боги! В песнях его счастье, и жизнь, и любовь.
Все, как в вине вековом, початом для гостя родного,
Чувство ласкает равно: цвет, благовонье и вкус![28]

Но они могут быть и совсем не поэтами; *молчание* может быть их уделом. И только опытный духовный следопыт узнает их по глазам, по лику и по деяниям.

Вот в каком созерцании нуждается версификатор, чтобы стать поэтом; живописец, чтобы стать художником; нотописец, чтобы стать композитором; актер, чтобы стать артистом; рецензент, чтобы стать критиком; отвлеченный резонер, чтобы стать философом. Это духовное созерцание есть *истинный и глубочайший источник всего великого на земле;* и в религии, и в науке, и в добродетели, и в политике, и в искусстве. В каждой из этих сфер самый акт созерцания имеет иное, особое строение: в религии преимущественно созерцает духовное чувство; в науке — одухотворенная мысль; в добродетели — духовная любовь, ведущая за собою волю; в политике и в правосознании — духовная воля, несомая нечувственным воображением; в искусстве — нечувственное воображение, питаемое духовною любовью.

Так, *религиозный опыт* основан на духовно-чувствующем созерцании.

Тот, кто хотел бы удостовериться в этом, должен был бы обратиться к первоисточникам религиозной аскетики*: ибо сущность религиозного аскеза[30] состоит именно в очищении души для религиозного созерцания. Надо самому почувствовать и увидеть, хотя бы краем души, то, что пе-

* Православным рекомендую «Добротолюбие», составленное и переведенное епископом Феофаном Затворником. Пять томов[29].

реживали великие аскеты православия, когда они говорили и писали: «Всякий должен знать, что есть очи, которые внутреннее сих очей, и есть слух, который внутреннее сего слуха» (Макарий Великий)*. Эти «очи души» открывает Св. Дух, чем и «дает ей узреть красоту чистоты» (Антоний Великий)**. Поэтому человек должен молиться, «чтобы во всяком занятии своем иметь ему очи», чтобы открылась ему «законная *дверь,* вводящая в созерцание», т. е. «*любовь*» (Исаак Сириянин)***. И когда откроются в нем «умные очи» (Авва Исаия)**** и он начнет «в горнее всматриваться оком сердечным» (Ефрем Сириянин)*****, тогда он поймет, почему «чистые и облагодатствованные души дивно зорки» (Евагрий Монах)****** и почему очистительному «хранению ума» «пристойно и достойно именоваться *светородным, молниеродным, светоиспускающим и огненосным*» (Исихия Иерусалимский*******.

Духовное созерцание ведет и *науку.*

Напрасно думать, будто *наука* создается чувственным наблюдением и отвлеченной мыслью: это лишь азбука научной методологии, это ее внешне-поверхностные приемы. Все великое в науке было создано тем особым *созерцанием сущности,* которое мгновенно опережает всякую индукцию (восхождение от единичного к обобщению) и ложится в основу всякой серьезной дедукции (нисхождения от общего к единичному явлению). Каждое явление имеет свое сокровенное *существо;* предметно воображающая мысль улавливает его сразу, осуществляя *систематическую интуицию существа.* Это традиция Платона и Аристотеля. Пребывая в ней, Ньютон открыл закон тяготения. Внемля ей, такие ученые, как Коперник, Бэкон, Галилей, Кеплер, Бойль, Халлер, Либих, Шлейден, Майер, Дю Буа-Реймон и Фехнер, научились в естествоведении не безбожию, а молитвенному созерцанию Божества.

Добродетель тоже исходит из созерцания, но по-своему.

Все попытки воспитать добрую волю в человеке и со-

---

* «Добротолюбие». I. 266.
** «Добротолюбие». I. 24.
*** «Добротолюбие». II. 696, 733.
**** «Добротолюбие». I. 393.
***** «Добротолюбие». II. 443.
****** «Добротолюбие». I. 607.
******* «Добротолюбие». II. 195.

здать нравственную философию вне *совестного созерцания* всегда были и будут обречены на неудачу. Никакие волевые усилия, никакие ухищрения рассудка не откроют человеку ни отличия добра от зла, ни доступа к живому источнику доброты и чистоты. Есть особый опыт, опыт *видящей совести,* в котором духовная любовь созерцает *совершенное состояние человеческой души* и тем пробуждает волю к нравственному совершенству. Все праведники знали это состояние; все философски живое, сказанное в этике, произнесено из этого опыта.

Подобно этому обстоит дело и в *политике.*

Творческое созерцание вело всех великих политиков и государственных людей. Государственный водитель приемлет волею судьбу, исторический путь и жизненные задачи своего народа и *видит* их силою *волевого воображения.* Он созерцает историческую цель своего народа, его живой правопорядок, сильные и слабые стороны его характера, его доблести и пороки, его опасности и страдания; и *ведет* его по путям, необходимость коих может быть совсем не видна другим. Таким созерцанием обладали все великие вожди народов, начиная от великих богдыханов* и фараонов**, от Моисея, Александра Македонского, Октавиана Августа и Адриана и кончая Петром Великим и Фридрихом II Прусским. Великий политик есть прежде всего великий созерцатель и волевой провидец***.

И вот, тот же закон, но с особою силою и исключительностью распространяется и на *искусство.* Художник показывает. Кто показывает, тот должен сам увидеть. Но искусство, как уже установлено, показывает не просто внешние, чувственные очертания вещей и людей; оно показывает *их* для того, чтобы показать нечто более глубокое и существенное *через них.* Поэтому художник призван не просто «воображать», т. е. ловить разные случайные, преносящиеся ему чувственные образы, чтобы «за-фиксировать» их с надлежащею яркостью; нет, он *«во-ображает»,*

---

* См. священно-летописную книгу китайцев «Шу-цзин» 2357—627 гг. до Р. Х.

** См., напр., у Масперо «Древняя история народов Востока», о фараонах 12-й династии, особенно об Аменемхате I.

*** См. об этом особенно у Карлейля «Герои и героическое в истории».

т. е. облекает в образы некоторые *нечувственные существенности,* которые он сначала *испытывает духом,* «видит» духовно-нечувственным воображением*. В этом основная природа искусства. И тот, кто неспособен к такому опыту**, тот никогда не создаст ничего художественного.

Это можно было бы выразить так, что без творческого созерцания искусство останется как бы при двух измерениях: оно будет иметь *осязаемое тело* (камень, глину, человеческое тело на сцене, краски на полотне, звуки, слова) и выглядывающий из него *чувственно-земной образ* (природных и человеческих обстояний), не более. Но ни этому телу, ни этому образу нечего будет сказать. Ибо не будет того третьего, главного: того *мирового вздоха,* который поднял грудь поэта; того *Божественного луча,* который просиял оку художника; того *стона вселенной,* который зазвучал и запел композитору; словом, того *эстетического предмета,* который царит в произведении искусства — и над его «телом», и над его «образом»...

Художественное же искусство имеет всегда все *«три измерения»,* и именно поэтому оно невозможно без творческого созерцания.

Каждый человек, творящий в искусстве, призван растить и беречь силу своего созерцания. В этом он нуждается прежде всего и больше всего: ибо ни пустой талант, ни пустая техника художественности не создадут. Напротив, даже малоталантливый и технически неумелый художник, если он имеет силу созерцания хотя бы с «горчичное зерно», может создать художественное произведение, и даже не одно. И вот, каждый художник должен отыскать в себе тлеющий уголь (или же целое пламя) этого дара и предаться ему: из этого огня и должен звучать его голос, подобно тому голосу, который слышал некогда Моисей из неопалимой купины.

Сколько бы человек ни старался, он не прибавит себе таланта; он может только заполнить недочеты своего таланта упражнением, уменьем, выучкой, техникой; подобно пушкинскому Сальери, который рассказывает:

---

* См. в дальнейшем главу «О художественном предмете».

** Художник может не знать об этой способности своей и потому честно и правдиво отрицать ее и даже отвергать вообще ее необходимость.

Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленником: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху.

Русская поэзия знает эту традицию, идущую от Василия Тредьяковского к Валерию Брюсову и Вячеславу Иванову.

Но силу своего духовного созерцания художник может укрепить, углубить и очистить. Пушкин работал над этим всю свою жизнь. Именно таков смысл его признаний:

Я здесь, от суетных оков освобожденный,
Учуся в истине блаженство находить,
Свободною душой закон боготворить,
Роптанью не внимать толпы непросвещенной,
Участьем отвечать застенчивой мольбе,
И не завидовать судьбе
Злодея иль глупца в величии неправом.
Оракулы веков, здесь вопрошаю вас!
В *уединеньи величавом*
Слышнее ваш отрадный глас:
Он гонит лени сон угрюмый,
К трудам рождает жар во мне,
И ваши творческие думы
*В душевной зреют глубине**.

В другом месте читаем:

Для сердца новую вкушаю тишину.
В уединении мой *своенравный гений*
Познал и *тихий труд,* и *жажду размышлений.*
Владею днем моим; с порядком дружен ум;
*Учусь удерживать вниманье долгих дум***.

И с той же изумительной точностью:

Огонь опять горит; то яркий свет лиет,
То тлеет медленно; а я пред ним читаю,
Иль думы долгие в душе моей питаю.
И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,

* «Деревня». 1819. Это пишет двадцатилетний поэт! (Разрядка внесена мною[31].)

** «Чаадаеву», Кишинев. 1821. (Разрядка внесена мною).

И пробуждается поэзия во мне:
Душа *стесняется лирическим волненьем**...

Или иначе:

Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, *чувств и дум***...

Или еще:

В глуши звучнее голос лирный,
Живее *творческие сны****[32].

Или еще, о беседах наедине с самим собою:

Часы неизъяснимых наслаждений!
Они дают нам *знать сердечну глубь,*
В могуществе и в немощах сердечных
Они любить, лелеять научают
*Не смертные, таинственные чувства*****

Пушкин называет свое творческое созерцание «думами», «чувствами» и «снами»; он видит их связь с *уединением, тишиной и забвением о чувственном мире;* именно в силу этого он всегда воспевал то состояние, которое обозначал словами «лень» и «сладкое безделье»...— это состояние беззаботного, отрешенного поэтического созерцания, в котором свободно вынашиваются и созревают вдохновенные прозрения. Но Пушкин понимал также, что поэту необходим *непрестанный духовный рост:* и в *знании,* чтобы «находить блаженство в тишине»; и в *доброте,* чтобы отвечать на застенчивую мольбу участием и освободить сердце от злобной зависти; и в *правосознании,* научающем чтить закон свободною душой... Пушкин юношей познал ту основу искусства, в силу которой оно творится не наслаждающейся душой, а *растущим, трудящимся и уходящим в созерцание духом* («долгие думы»!).

Истинный художник должен быть духовно значительным и духовно созерцающим человеком. Или, по слову Карлейля: «Поэту, как и всякому другому человеку, мы скажем прежде всего: *созерцай!* Если ты не способен

* «Осень». Болдино. 1830 г.
** «Евгений Онегин». Глава первая. 1823.
*** «Евгений Онегин». Глава первая. 1823.
**** «Еще одной высокой, важной песни». 1829.

к этому, то совершенно бесполезно упорствовать в подыскивании рифм, звонких и чувствительных окончаний, ...и называть себя поэтом». Именно «искренность и глубина созерцания делают человека поэтом»*.

Итак, истинный художник должен быть *живым духом,* т. е. прежде всего *любить во всем качественное совершенство и творчески добиваться его;* так, чтобы видеть взором и постигать сердцем всякое чужое творческое созерцание: *и в религии, и в знании, и в подвижничестве, и в государственности;* и всякое предметное обстояние, прикровенно раскрывающееся в природе и в истории человечества.

Именно это имел в виду Гоголь, когда писал о Гомере: «всевидевший» «слепец, лишенный зрения, общего всем людям, и вооруженный тем *внутренним оком,* которого не имеют люди», «божественный старец», который *«все видел, слышал, соображал и предчувствовал»***.

Согласно этому, дар созерцания предполагает в человеке некую *повышенную впечатлительность духа:* способность восторгаться всяческим совершенством и страдать от всяческого несовершенства. Это есть некая обостренная отзывчивость на все подлинно значительное и священное, как в вещах, так и в людях. Душа, предрасположенная к созерцанию, как бы непроизвольно пленена тайнами мира и таинством Божиим; и жизнь ее проходит в интуитивном переживании их. Созерцающий не задерживается взором на поверхности явлений, хотя видит и эту поверхность с тем большей зоркостью, остротою и точностью, чем глубже он проникает в их сокровенную сущность; а это означает, что он не просто «наблюдает обстоятельства» (быт!), но созерцает скрытые за ними «существенные обстояния» (бытие!).

Человек, имеющий дар этого плена и этого созерцания, может не отдаваться им, не дорожить ими, прерывать их, бежать от них. Но истинный поэт бежит *не от тайны,* а ради нее — от суеты, в уединение.

Бежит он, дикий и суровый
И звуков, и смятенья полн,

---

* Карлейль. «Герои и героическое в истории», <СПб., 1908. Стр. 123, 98>.

** «Выбранные места из переписки с друзьями». VII. Об Одиссее, переводимой Жуковским. Изд. «Слово». Т. IX. Стр. 45—46[33].

На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы.
*(Пушкин)**

Или по описанию Делярю[34]:

От света, где лишь ум блестит,
Хладеет сердца упоенье,
И, скрыв пылающий свой вид,
В пустыни дикие бежит
Испуганное вдохновенье...**

Или, как утверждал Баратынский:

Не в бесплодном развлеченьи
Общежительных страстей,
В одиноком упоеньи
Мгла падет с его очей***.

Истинный поэт растит и углубляет свое созерцание; через него он растет сам; и из него выращивает свои лучшие создания. Он знает, что здесь *алтарь и гений* его творчества; что здесь таится вдохновение, эта *благодатная сила творческого перворождения*. И зная это, он созерцает *трепетно, уединенно и самозабвенно.*

Ибо «вдохновенье», по слову Пушкина, есть истинный «признак Бога»****. А когда оно посещает поэта, тогда, по слову Дельвига:

Он говорит с грядущими веками...
И делится бессмертием с богами...[35]

В созерцании и вдохновении поэт возвышается над собою и перерастает сам себя.

...Влекомый нищим духом
Родоначальником неизреченных дум,

он становится поистине

...сосудом бренным
Пророком радостных богов...
*(Кюхельбекер)*****

---

* «Поэт». 1827. Михайловское.

** «Город» — См.: «Поэты пушкинской поры». М., 1919. Изд. Сабашниковых. Стр. 20.

*** «Бокал». Заключительная строфа.

**** «Разговор книгопродавца с поэтом». 1824. Михайловское.

***** «Три тени», «Жребий поэта». См.: «Поэты пушкинской поры». 76, 84.

Или, по слову Баратынского:

О сын фантазии! Ты, благодатных фей
Счастливый баловень, и там, в *заочном мире,*
Веселый семьянин, *привычный гость на пире*
*Неосязаемых властей!**

В духовном созерцании художнику действительно раскрывается *заочный мир, мир духовных обстояний, сил и законов;* и не он властвует над ними, а они над ним. И самый талант его становится лишь живою и верною арфою узренных им содержаний.

Глава шестая

ИДЕЯ ТВОРЧЕСКОГО АКТА

Настоящее, художественное искусство родится из *свободного* вдохновения, из той духовной напряженности, окрыленности и цельности, которые дают человеку высшую власть и открывают ему пути к художественному ясновидению. Эту напряженность, эту окрыленность, эту цельность нельзя вызвать ни по личному произволу, ни тем более по внешнему заказу и приказу. Смысл жизни в том, чтобы любить, молиться и творить; а любить, молиться и творить можно *только свободно.* И вот, искусство есть *любовь, молитва и творчество;* и без *свободы* оно невозможно.

Но это требование «свободы» не означает, что искусству безразлично, что происходит в душе творящего художника. И это не значит, что художественное искусство может родиться из любого душевного хаоса, из духовного безначалия, из нравственной распущенности, из волевого распада, из умственной лени, из ожесточенного сердца, из разнузданного воображения. Духовно ничтожный и душевно разложившийся человек никогда *еще не создавал* художественного произведения; и никогда не создаст его. Ибо художественное творчество и художественное искусство требуют от человека *верного творческого акта.* Философии искусства предстоит в будущем

* «Толпе тревожный день приветен», <1839>.

разрешить эту глубокую и дивную задачу: создать учение *о творческом* акте, и притом *верном* акте художника.

Каждый художник творит *по-своему;* по-своему созерцает (или *не* созерцает), по-своему вынашивает (или *не* вынашивает), по-своему находит образы, по-своему выбирает слова, звуки, линии и жесты. Этот самобытный способ творить искусство и есть его «художественный акт»,— гибко-изменчивый у гения и однообразный у творцов меньшего размера.

В этом художественном акте могут участвовать все силы души — и такие, для которых у нас *есть* слова и названия (например, чувство, воображение, мысль, воля), и такие, для которых у нас, вследствие бедности языка и ограниченности внутреннего наблюдения, ни слов, ни названий *еще нет.* Здесь тонкому и художественно зоркому психологу предстоит обширное и упоительное поле для исследования; и работа его даст бесконечно много и психологии творчества, и эстетике, и художественной критике; и творящим художникам, и воспринимающим обывателям.

Итак, каждый художник творит по-своему; но это не значит, что он *не может* творить иначе, чем он творит в данный миг; он *может* и *должен* совершенствоваться. Что значит «совершенствоваться»? Это значит не только развивать внешнепрофессиональную *технику* — пальцев, рук, ног, голоса, уха, глаза; и не только умножать систему своих *сведений* — по истории своего искусства, по его естествознанию (анатомия! механика! акустика! оптика! сопротивление материалов!) и по его гуманитарным отраслям (грамматика, филология, психология, эстетика); но это значит работать над своим *творческим актом.* Необходимо развивать *силу* своего творческого созерцания, свою способность к *сосредоточению внимания,* свое умение *вынашивать* «замыслы» долгого и непрерывного дыхания (срв. у Пушкина: «учусь удерживать вниманье долгих дум»...[36]). Необходимо приучать себя сосредоточиваться на *существенном,* отделять *главное от* неглавного, постигать одним взглядом сокровенную «пружину» каждого обстояния, его живую душу: говоря вместе с Платоном,— его «идею»; говоря вместе с Аристотелем,— его «энтелехию»[37]. Необходимо сообщать своему восприятию — и применительно к чувственному обличию вещи, и

применительно к ее сокровенному существу — гибкость, чуткость, *умение приспособляться и перестраивать свой опыт по требованию предмета:* надо уметь по-иному видеть уличный быт и по-иному слушать молчание гор; надо уметь страдать со слепым нищим и радоваться вместе с птицами восходящему солнцу; надо молиться с кипарисом, любить вместе с молодою матерью и умирать вместе с подстреленной ланью; надо создать и развернуть в себе *абсолютное чувствилище души,* те «вещие зеницы», о которых говорил Пушкин, тот о́рган духа, который открывает художнику и

...неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
(Пушкин)[38]

Надо уловить и постигнуть слабые стороны своего творческого акта, его пределы, его опасности, его соблазны; с тем, чтобы или раздвинуть эти пределы, или же, если это невозможно, не выходить из них; с тем, чтобы помнить эти соблазны и опасности и не поддаваться им. Подобно тому, как дальтонисту не следует уходить в царство красок, а надо развивать графическую сторону своего творчества; подобно тому, как музыканту надо развить в себе абсолютный слух, чтобы постигнуть самостоятельный характер тональностей и их взаимное тяготение и отталкивание; подобно тому, как декламатор должен научиться слышанию сокровенного пения и вздохов стиха,— так художник (кто бы он ни был — поэт, музыкант, живописец, скульптор, архитектор или актер) должен строить, расширять, углублять, укреплять свой творческий акт; или же, если это невозможно, держаться в пределах сродных ему сюжетов, тем и предметов. Так, художник, творящий не из *сердца,* не должен браться за лирику до тех пор, пока ему не удастся пробудить в себе любовь и включить и ее в свой творческий акт. Так, художник, не включивший в свой творческий акт *волю,* должен помнить, что драма и трагедия ему не удадутся. Психологический роман будет недоступен беллетристу, прилепившемуся всецело к *чувственному опыту.* Тонкий мастер *быта* может почувствовать свое бессилие в описании *при-*

роды; мастер сонатного письма почувствует необходимость полного обновления своего творческого акта, как только возьмется за опору. Творческий акт перестраивается целиком при переходе от пейзажа к портрету, от скульптуры к барельефу, от исторического романа к фантастической сказке, от эстрадной декламации к сцене, от постройки эстакады к созданию собора или площади для национальных торжеств...

Каждый художник должен это помнить. Он призван культивировать свой творческий акт; чтобы душа его владела всеми струнами, потребными вихрям мира и зовам Бога; чтобы она могла, если понадобится, перестроить себя на всякий тон и лад, требуемый художественным предметом. Художник должен знать творческий диапазон своей души и своего духа; никогда не выходить за его пределы; и всегда растить и совершенствовать его. И при всем том искать не своеобразия и не оригинальности — это дано каждому изначально и может только расти и укрепляться,— а *художественной верности предмету.*

Убедиться в этом многообразии и своеобразии творческого акта у различных художников не трудно. Каждый по-своему видит все: и внешний материальный мир, и внутренний мир души, и заумный мир духовных обстояний. По-своему *видит* и по-своему *изображает.*

Начнем с мира внешнего.

В *живописи* это ясно без дальнейших разъяснений: стоит сопоставить на миг «манеру» Клода Монэ и «манеру» Верещагина; ведовскую тень Рембрандта и световой чекан Сорина; недопроявленность Коровина и отчетливую проявленность Нестерова.

В *литературе* это сложнее. Есть мастера *внешнего* видения — литературные *живописцы:* таков Л. Н. Толстой, показывающий вашим *глазам* сначала самого героя, а потом и то, *что* его герой увидел вне себя или что и как он пережил в связи с *внешними* событиями. Есть мастера *внутреннего* видения — певцы человеческих страстей: таков Достоевский, погружающий наши души в такое внутреннее кипение, что нам становится решительно не до внешних образов. А у Пушкина есть дивные стихотворения, в которых *о внешнем мире ничего нет,* а только о внутреннем (напр., «Я вас любил», «Дар напрасный» и др.).

В *музыке* это еще утонченнее. Бетховен запрещает музыканту воспроизводить звуки и звучащие события внешнего мира: музыка может передавать только *душевное* состояние, вызванное бурей, рассветом или пением птиц. Бетховен, как истинный гений, знал, что музыка творит и поет о мире души и духе, что она обращена внутрь, что ей поэтому не подобает звукоподражать или предаваться внешней живописи. Но сто́ит после этого послушать, что дает Стравинский хотя бы в своей «симфонической поэме» «Песнь соловья» (по сказке Андерсена)... Сколько здесь элементарного натуралистического звукоподражания, попирающего все законы меры и вкуса; сколько здесь самодовлеющего, назойливого, умышленного неблагозвучия, и все — по поводу бедного соловья, изображенного чувствительным Андерсеном!

Итак: акт художника может быть порабощен внешнему, чувственному миру; он может безмерно преувеличить вес этого мира, его значение и значительность (импрессионисты внешнего опыта); но он может и совершенно освобождаться от него (в музыке и в поэзии).

Обратимся к *внутреннему* миру. И здесь каждый художник иначе видит и иначе, иное изображает, в зависимости от своих душевно-духовных сил.

Вот мир человеческих *чувств,* во всей его неисчерпаемой сложности и утонченности: аффекты — эти глубокие, пассивно вынашиваемые раны сердца, от которых душа как бы заряжается и сосредоточивается в себе, но не разряжается; и *эмоции* — эти вырывающиеся из сердца восклицания, вопли и бури, разряжающие внутреннюю атмосферу.

Скульптура как бы призвана изображать именно аффекты во всей их насыщенной статичности, и аффективные созерцания души во всей их пассивной заряженности и длительности; напр., покой сонностpадающего и во сне ясновидящего самопогружения («Ночь» Микельанджело), или одержимость духовно-слепою силою, страхом некоего темного рождения, имеющего совершиться в хаотической глубине бессознательного (скульптура Голубкиной), или отсрочиваемое пробуждение от недосмотренных видений древней глубины («L'âge airain»[39] Родэна)... Скульптура может легко передать и аффект, стоящий *накануне* эмоционального взрыва («Давид» Микель-

анджело), и аффект *только что* «вернувшийся» из этого взрыва («Давид» Вероккио). Но как трудно скульптору передать настоящую эмоцию! Для этого нужен древнегреческий художественный акт, во всей его непосредственности, цельности и искренности*, со всей его античной свободой, наивной жизнерадостностью и дерзающим мастерством («Самофракийская победа» в Лувре, «Победа» Пайония, «Аполлон Бельведерский» в Ватикане)**

Есть *живописцы* с холодным сердцем (Тициан, Джованни Беллини, Бронзино); в своем роде они могут достигать изумительного мастерства (напр., портреты французского художника Давида, многое у К. Сомова). Но наряду с ними стоят живописцы умиленного сердца (Фра Беато Анжелико), поющего сердца (Левитан), живописцы раненого сердца (Сандро Боттичелли), живописцы растерзанного сердца (Козимо Тура). Есть живописцы целомудренной любви (школы Византии и Сиены), и есть живописцы чувственного развала и безудержа (Рубенс).

Так и в литературе. Есть художественный акт обнаженного и кровоточащего сердца (Диккенс, Гофман, Достоевский, Шмелев); есть художественный акт замкнутой, в сухом калении перегорающей любви (Лермонтов); есть мастерство знойной и горькой, чувственной страсти (Мопассан, Бунин); а бывают и писатели, художественный акт которых проходит мимо человеческого чувствилища и его жизни (обычно Золя, часто Флобер, почти всегда Алданов).

Так и в музыке. Холодному пианисту лучше не браться

---

* Попытки скульпторов эпохи барокко передать эмоциональные движения души — нехудожественны именно вследствие отсутствия непосредственности, цельности и искренности; их аффектированная манерность, их нарочитая натянутость, их условная «взвихренность» производят просто отталкивающее впечатление (срв. исповедальню в церкви св. Павла в Антверпене, скульптуры Артуса Квеллина Младшего, статую «Непорочное Зачатие» в музее Берлина; группа «Аполлон и Дафна» Бернини является, по-видимому, исключением.

** Что касается архитектуры, то ей в особенности предуказана сфера покоя, духовной статики, застывшего пребывания, след., аффекта, а не эмоции. Всякая попытка архитектурно передать эмоцию — усилит только элемент насыщенности, напряженности, сосредоточенно указующего стремления (такова строгая французская готика, напр., собор в Кутансе, Нормандия); или же заставит художника ввести в архитектурный текст здания условно взволнованные скульптурные фигуры (прием «барокко», напр., собор в Мурции, Испания и др.).

за грозы, бури и молитвы Бетховена. Унылый ипохондрик не передаст серафически прозрачных эмоций Моцарта. Целомудренному артисту может совсем не удаться передача музыки Скрябина.

Итак, акт художника определяется прежде всего участием *сердца* в его творчестве: жизнь чувства постигается и изображается верно только чувством; любовь есть величайшая сила видения, постижения и изображения. «Того не приобресть, что сердцем не дано» (Баратынский[40]). Однако мало того, чтобы художник чувствовал и любил *как человек;* он должен чувствовать и любить *как художник.* Сердце должно участвовать не только в его жизни, но именно в его *творчестве*: иначе все начувствованные и через любовь по-ятые (воспринятые, постигнутые) им богатства не войдут в его художественные создания*. И при этом он должен чувствовать и любить не только то, *что́* он изображает (наслаждаться звуками, красками, словами; любить своих «героев»), но и чувствовать *в своих героях, за них, ими,* во всей их художественной объективности. Совершенно холодный мастер — холоден как человек; холодно владеет своим материалом и образом и создает холодных «героев», мертвых сердцем и чувством. Будет ли такой мастер художником?

Вот — мир человеческой *воли.* И опять — какое своеобразие художественных актов!

Вспомним в пределах скульптуры волевую мощь героев Микельанджело; и сопоставим ее с безвольной, сонно-темной одержимостью у Голубкиной.

Художественный акт Врубеля знает и волевую судорогу («Демон», «Пророк»), и влажно-страстное безволие инстинкта («Пан»)... Живописные образы Боттичелли и Перуджино лишены воли; живописные образы Мантеньи и Сурикова насыщены волею.

Художественный акт Шекспира проникнут волею; а Чехов писал не трагедии и не драмы, а лирико-эпические бытовые комедии, где все «герои» суть именно *«негерои»,*

* Срв. замечательное признание у впечатлительного, страстного, вечно кипящего в эмоциях Флобера: «Я испытываю непреодолимое отвращение к записыванию на бумаге чего-нибудь, что касается моего сердца». Correspondance. Troisième série 1854—1869. Paris. 1891. P. 306; срв. p. 80 и др.

где они безвольно предаются своим «настроениям» и «состояниям», не совершая поступков, и где трагические оттенки появляются не вследствие совершения волевого деяния, а вследствие отсутствия его. Поучительно, однако, что эта безвольность героев сочеталась у Чехова с выдержанным волевым напряжением, направленным в сторону цензурующего отбора, в сторону *экономии* материала и образа: Чехов-художник знает волевое начало; но чеховский персонаж (и в драмах, и в рассказах) есть безвольно-влекомое создание.

Греческая и русская архитектура дышат мечтою и грацией, религиозным помыслом и покоем; римская и прусская архитектура воплощают волю.

Дивные капризы шопеновских мазурок имеют эмоциональную, а не волевую природу; но в «Фантазии» Шопен поднимается до высочайшего волевого созерцания и парения. Иоганн Себастьян Бах и Бетховен владели всем диапазоном душевных и духовных богатств и выражали волевое начало с неподражаемою силой и властью. Напротив, музыка Скрябина есть царство похотливой эмоциональности и безвольной чувственности.

Итак, воля нужна художнику, чтобы творить кованую необходимость, чтобы блюсти закон, ритм, меру и экономию. Но воля необходима ему и для того, чтобы творить законченные в себе волевые образы, чтобы объективировать ее в своих созданиях.

И наконец — начало *мысли и разума.*

Какою строгою, величавою и глубокою мыслью проникнуты образы Микельанджело: Бог-Отец, Моисей, пророки, сивиллы! И какое ничтожество безмыслия обнаруживают образы Андреа дель Сарто... Художественный акт у Леонардо да Винчи мыслит всегда; у Рафаэля — почти никогда. Архитектура Джиотто, Браманте, Палладио несома монументальным замыслом; современная городская архитектура Европы есть сущий памятник скудомыслия.

В трагедиях Шекспира мыслят *герои.* В романах Гете — *автор* мыслит вместо своих героев, *за* них. Пока граф Л. Н. Толстой не мыслит, он художник; а когда он начинает мыслить, читатель начинает томиться от нехудожественного резонирования (Пьер Безухий[41], Левин, Нехлюдов). Все творчество графа А. К. Толстого про-

никнуто мыслью высокого философского подъема. А творчество А. Н. Толстого (сменовеховца[42]) не ведает вовсе мысли*: подобно всаднику без головы, сей писатель носится по пустырям прошлого на шалом Пегасе красочной фантазии...

Эстетика, исследующая творческую силу различных способностей души и духа, их призвание, их взаимное сочетание и законы этих сочетаний еще не создана; это дело будущего. Здесь достаточно этих намеков, иллюстраций и указаний.

Задача настоящего критика состоит в том, чтобы вскрыть и показать строение художественного акта, характерное для данного художника вообще и далее именно для данного, разбираемого произведения. Ибо у большого художника акт гибок и многообразен. «Евгений Онегин» написан совсем из другого художественного акта, чем «Полтава»; «Пророк» и «Домовой», «Клеветникам России» и «Заклинание» исполнены как бы на разных духовных «инструментах». Вскрывая это, критик помогает читателю и слушателю внутренно приспособиться и раскрыться для данного поэта и данного произведения; ибо душа, настроенная слушать балалайку, бывает неспособна внимать орга́ну.

Душа, привыкшая читать Золя и Томаса Манна, должна совершенно перестроиться, чтобы внять Шмелеву; иной душевно-духовный слух нужен для Тургенева, и совсем иной для Ремизова. А критик должен быть способен внять каждому: для каждого художника перестроить свой художественный акт по *его* художественному акту; и о каждом заговорить на *его* языке; и облегчить читателю доступ к каждому из них.

Почему русское предвоенное поколение не умело играть Шекспира? Потому, что оно было мелко для него — безвольно, бестемпераментно, не героично, лишено трагического и философского парения. Художественный акт Шекспира был ему недоступен, и сам Шекспир в России был бы одиноким художником.

Почему русские поколения 19 века прошли мимо русско-византийской иконы[43] и открыли ее только в начале

* Срв. у Пушкина: «Как стих без мысли в песне модной — дорога зимняя гладка». «Евгений Онегин». Гл. 7. Строфа XXXV.

20 века? Потому что русская интеллигенция 19 века все больше уходила от веры, и ее художественный акт становился светским (секуляризованным), декадентски-безбожным и мелким. Огонь религиозного чувства загорелся лишь после того, как в первой революции был изжит запас отрицательных аффектов, скопившийся в эпоху духовного и политического нигилизма. Началось обновление всей духовной установки, и расцвела религиозная глубина художественного акта.

Именно в этой же связи русская интеллигенция долго не имела о́ргана ни для метафизической лирики Тютчева, ни для религиозно-нравственного эпоса Лескова...

Но если критик и читатель-зритель-слушатель призваны внимать творческому акту художника и перестраивать свой душевный о́рган по *его* видению и по *его* требованию, то сам художник призван непрестанно совершенствовать свой творческий акт, углубляя его видение, укрепляя его силу, расширяя его диапазон. В русской литературе никто не осознавал эту обязанность художника с такой ясностью и не выговорил ее с таким пророческим подъемом, как Гоголь. Вспомним его указания и требования. Вот что он писал о чувстве и о зрелом вынашивании.

«Художник может изобразить только то, что он *почувствовал* и о чем в голове его уже составилась полная *идея;* иначе картина будет мертвая, академическая картина»*.

А вот — о пророческом призвании художника и о значении сердца и молитвы.

«На колена пред Богом и проси у Него гнева и любви! Гнева — противу того, что губит человека, любви к бедной душе человека, которую губят со всех сторон и которую губит он сам. Найдешь слова, найдутся выражения; огни, а не слова, излетят от тебя, как от древних пророков, если только, подобно им, сделаешь это дело родным и кровным своим делом, если только, подобно им, посыпав пеплом главу, разодравши ризы, рыданьем вымолишь себе у Бога на то силу и так возлюбишь спасение

* «Выбранные места из переписки с друзьями». XXIII. «Исторический живописец Иванов». Курсив Гоголя.

земли своей, как возлюбили они спасение богоизбранного своего народа»*.

А вот о разуме и трезвении.

«В лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно — что-то близкое к библейскому — то высшее состояние лиризма, которое чуждо увлечений страстных и есть твердый возлет в свет разума, верховное торжество духовной трезвости**. «Полный и совершенный поэт ничему не предается безотчетливо, не проверив его мудростью полного своего разума»...***

Гоголь, как редко кто в мировой литературе, постиг значение, которое присуще творческому акту художника и его верному духовному строению. Он постиг это на личном горьком опыте, когда увидел воочию пределы своего собственного творческого акта и приступил к духовной работе над его углублением, очищением и преобразованием. Тогда он начертал аналитические и критические строки, отвергнутые его современниками; строки непреходящего философического и художественного значения; свое литературное завещание; свое наставление всем русским художникам.

В этой творческой работе над своим актом художнику предстоит поднять великий и одинокий труд. Быть может, ему предстоит полное непонимание со стороны его современников и настоящее одиночество.

Есть одинокие художники. Они при жизни не находят ни отклика, ни признания. В стороне от современных им поколений, от быстро возникающих и уносящих «запросов», «направлений» и «течений» они созерцают и созидают *свое*, одинокое, взывающее как будто бы даже не к людям («примите! вникните! исцелитесь и умудритесь!»), а к Богу («приими одинокую молитву мою!»). Они сами не отвертываются от людей, но люди отвертываются от них: люди смотрят и не видят; слушают и не слышат; или, по слову Гераклита, «присутствуя, отсутствуют»[45]. Художник зовет, дает, поет, показывает; рассыпает цветы, учит со-

---

* «Выбранные места из переписки с друзьями». Второе письмо к Н. М. Языкову[44].

** Там же. «О лиризме наших поэтов». См. все письмо до конца!

*** Там же. Срв. особенно гениальную статью Гоголя «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность».

зерцать и молиться. А люди плывут в мутных водах «современности» и отзываются только на «моду» во всем ее плоском короткоумии. Именно такие художники, богатые духом и видением, но бедные прижизненным «признанием», часто вздыхают вместе с Томасом Муром[46] и Пушкиным («Эхо»): «Тебе ж нет отзыва... Таков и ты, поэт!»

Это одиночество объясняется именно тем, что *художественный акт одинокого поэта,* развиваясь по своим внутренним и, может быть, глубоко верным путям, *оказывается в своем строении недоступным для современников.* Правда, *своеобразие* само по себе далеко еще не обеспечивает *достоинства;* ведь «своеобразны» были и все эти Маяковские, Бурлюки, Шершеневичи, Маринетти[47] и им подобные господа; но они играли в это «своеобразие» то вызывающе, то нагло и кощунственно. Замечательно, что это больное и извращенное оригинальничание в большинстве случаев ведет не к одиночеству, а к больной и плоской «популярности». Толпе достаточно почуять балаган, чтобы она уже начала отзываться; «своеобразие» оригинальничающего шута воспринимается быстро и перенимается легко, ибо его творческий акт мелок, схематичен и вульгарен; а человеку гораздо легче поползти на четвереньках, чем воспарить к небу...

Художественное одиночество величаво и священно тогда, когда поэт творит из подлинного созерцания, недоступного по своей энергии, чистоте или глубине его современникам. Быть может, воображение его слишком утончено, духовно и неосязаемо. Быть может, сердце его слишком нежно, страстно и трепетно. Или воля его непомерно сильна и непреложна в своем законодательстве. Или мысль его более мудра и отрешенна, чем это по силам его современникам.

Так, поколение, предающееся хладному безбожию мещанства или неистовому безбожию большевизма, не может внять голосу *молящегося* художника.

Материализм во всех его формах и видоизменениях отучает людей от духовного созерцания. Художественная форма, завершенная и совершенная, не даст радости поколению, которое упивается революционной вседозволенностью. Стихия бесстыдства не отзовется на стихию целомудрия. Безответственный не найдет в себе отклика для созданий, несомых чувством ответственности. Пре-

бывающий в соблазне и наслаждающийся им не услышит песен несоблазненного духа.

Не услышит и не отзовется, пока не придет час обращения и очищения, час, обозначенный у Пушкина светозарными словами:

«Прости,— он рек,— тебя я видел,
И ты не даром мне сиял:
Не все я в небе ненавидел,
Не все я в мире презирал».
(«Ангел»)

А до тех пор истинный художник будет одинок — во всем своеобразии своего художественного акта.

Но он не должен смущаться этим. Есть на свете незримая сокровищница художественности, и он должен вложиться в нее, в твердой уверенности, что в ней не пропадает ни одно духовное усилие и ни одно творческое создание. Он должен помнить два основных требования, или завета, искусства: *приближение к художественному предмету и верность закону художественности.* А остальное приложится само.

Но в чем же состоит этот «закон художественности»?

Глава седьмая

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Вот основной, вот труднейший, вот решающий вопрос для всего искусства: вопрос о том, что есть *истинная художественность.* Решение его указует путь сразу — творящему артисту, воспринимающему зрителю и оценивающему критику. Ибо поистине здесь исследуется и развертывается не только проблема критерия, мерила и суда, но — глубже и ответственнее — проблема основного *состава* искусства, его *призвания,* его *цели* и власти.

Для того чтобы решить этот вопрос, необходимо усвоить тот верный подход к искусству, который описан в предшествующих главах. Надо искать в произведении искусства не развлечения, не удовольствия, не пряных раздражений, а *духовного слова о духовных обстояниях.* Духовность требует, во-первых, *внутреннего, нечувственного*

опыта, для которого все чувственное является лишь верным знаком или орудием; духовность требует, во-вторых, *уменья отличать нравящееся и приятное* — от *объективно-достойного и совершенного* (истинного, нравственного, художественного, справедливого, Божественного); духовность требует, в-третьих, чтобы чувство, помысел и воля человека *предпочитали именно объективно-достойное и совершенное,* к *нему* тянулись, *его* искали, *его* творили. Все это вместе придает человеку значение духовного существа; открывает ему духовное измерение вещей и деяний; и тем самым вводит его на тот уровень, в ту атмосферу, где живет творится и сияет истинное искусство.

Искусство есть явление *духовное,* а не просто вещественно-душевное. И самая проблема художественного совершенства имеет смысл только для духовных людей; другим она недоступна, для других она неразрешима. Только человек, живущий духовным измерением мира, вещей и деяний, может потребовать от самого себя (если он творящий художник) или от другого (если он сам — зритель-слушатель или критик) того, что есть самое существенное в искусстве: *ответственного служения и раскрытия прорекающейся тайны.* Только духовный человек может понять, что произведения искусства измеряются не субъективным «нравится — не нравится», но *объективным совершенством;* особым критерием совершенства, не «умственно-мысленным-познавательным»; не «нравственно-добродетельно-праведническим»; не «гражданственно-лояльным» или «прогрессивно-социальным»; и не «догматически-вероисповедно-религиозным»; а особым — *художественно-эстетическим,* не сводимым к другим критериям и не разложимым на их элементы. Художественный критерий есть *особый* критерий; и художественный суд есть *особый* суд. Конечно, этот критерий переживается каждым из нас субъективно и о применении его можно и должно спорить. Но сам по себе он не субъективен, а *объективен.* Это особый *закон,* который в действительности возможно и не соблюдать; но при несоблюдении которого художественное совершенство не будет осуществляться.

В противовес этому закону нельзя ссылаться ни на какое субъективное «нравится»; ни на какой «массовый успех». В противовес ему непозволительно взывать ни к какой «творческой свободе», ибо самая творческая

свобода должна служить именно этому закону; ни к какому «личному вдохновению»; ни к какому субъективному «вкусу». Бесспорно, человек волен делать, что ему угодно, конечно, в пределах гражданского и уголовного закона: сочинять, что хочет, и хвалить, что хочет. Это остается его личным делом. Но что бы он ни делал, ни сочинял, ни хвалил, закон художественного совершенства нимало не колеблется от этого. Напротив: именно *он*-то и судит всякое произведение и всякую хвалу.

Пусть единичному человеку и толпе нравится дурное; еще Гераклит отмечал способность людей «наслаждаться грязью»[48]. Субъективное «нравится» и массовый «успех» являются не последним и не решающим словом, а лишь первым и беспомощным. Последнее слово принадлежит критерию художественного совершенства; и всякое «нравится», и всякий «успех» лишь постольку имеют духовный вес и духовное значение, поскольку они верны этому критерию.

Не следует умалять начало творческой свободы и начало вдохновения. Но, как уже сказано, свободное вдохновение не означает безответственность и вседозволенность и не оправдывает художественного произвола и беспутства, эстетической распущенности и бесчинства. Напротив, вдохновение потому и необходимо, потому и священно, что оно есть *прозрение высших духовных закономерностей и совершенных связей.* И свобода его нужна художнику именно для того, чтобы обретать подлинную *художественную необходимость.*

Вкус всегда останется субъективным. Но субъективный вкус может быть глубок, прозорлив, утончен и верен, а может быть и наоборот — мелок, слеп, груб, пошл и, главное, неверен. Согласить людей в их вкусах нельзя, да и не нужно; все равно всех не переделаешь. Но самое произведение искусства не может стать ни лучше от согласных рукоплесканий толпы, ни хуже — от ее единодушного свиста и поношения, от того, что она, по слову Пушкина, «плюет на алтарь, где твой огонь горит»... «Услышишь суд глупца»[49]... И кто же согласится поверить хотя бы на миг, что этот «суд глупца» является высшим словом и решающим приговором? Нет: не критерий художественности заключен в личном вкусе рассуждающего глупца, а личный вкус и глупца, и неглупца

призван равняться по закону художественного совершенства и воспитывать себя к нему.

В вопросах художественного совершенства можно и должно спорить, состязаясь об истине, т. е. о том, что же, *на самом деле,* данное произведение *художественно* или *нет,* и если нет, и если да — то в чем именно и почему. И в этих спорах необходимо доказывать и показывать. Ответственный критик обязан обосновывать каждое свое суждение, каждое критическое слово, каждое одобрение и неодобрение. Это почти всегда нелегко, иногда очень трудно; но всегда *обязательно* для него. Художественная критика не есть обывательское излияние восторга или негодования; она отнюдь не есть и пересказ «своими словами» того, что создал художник; но она не есть и аналитическое разложение пустой «формы» произведения...

Художественная критика требует верного и точного восприятия критикуемого произведения; а для этого необходимо *целостно войти* в него. Надо верно уловить и воспроизвести творческий *акт* художника; и точно воспринять весь *состав* его произведения. Надо забыть себя и уйти в него. Надо дать художнику выжечь его произведение в воспринимающей душе, вроде того как выжигают по дереву. Надо дать ему вылепить его произведение из «моей», покорной ему, лепкой и прочно держащей душевной глины. В послушном ему, непредвзято-чистом пространстве «моего» внутреннего мира должно состояться его произведение, цельно и точно: все, что он носил, вынашивая в себе; весь его художественный *замысел* и помысел; и все *образы,* в которые он уложил эту свою художественную медитацию; и все *внешнее тело* его произведения — слышимые звуки и слова, видимые линии, краски, плоскости и массы,— все должно быть воспринято моею душою: и воображением, и чувством, и волею, и мыслью; моею душою и моим духом; все должно состояться в нем, стрястись в нем, пропеть себя, выжечь себя в его ткани; словом, развернуться во мне, в пространствах моего *душевного внимания и духовного созерцания.* И тогда только...

Но, увы, люди воспринимают искусство рассеянно и безразлично; мало кто думает о «целостном вхождении», о верном воспроизведении творческого акта, о точном восприятии всего состава, о глубокой, таинственно-скры-

той и явленной медитации художника. Думают о своем развлечении и удовольствии; приносят в концерт или в картинную галерею свои повседневные интересы и настроения, свое обывательское самочувствие; и не думают освободить в себе «духовное место» для художественного произведения; а потому судят о своих личных, мимолетных впечатлениях так, как если бы к ним сводилось все...

Художественный критик должен открыть свою душу до дна, чтобы творящий артист мог властно дохнуть в его внутренний мир: он должен предоставить в его распоряжение не «уши», не «глаза», не «наблюдение» и не разлагающий рассудок, а всю душу и весь дух. И тогда он увидит, что верная встреча в художественном произведении возможна и с самим автором, и с другими, столь же сосредоточенно и предметно воспринимающими его создание.

Вам приходилось когда-нибудь видеть лицо художника, когда вы, возвращаясь из глубокого, самозабвенного созерцания его произведения, как бы из некоего священного колодца, в котором вы слышали или видели, *созерцали* его видение, когда вы начинаете выговаривать вслух, с трудом подыскивая слова, его *основную медитацию,* то Главное, ради которого он создавал свое произведение? Вы произносите эти слова в великой сосредоточенности, как бы ощупью, беспомощно, медленно, то иносказанием, то намеком; иногда почти изнемогая от напряжения; но по существу — *верно.* А его лицо — и не лицо уже, а лик — сияет радостным светом свершенности: ибо он видит, что его искусство состоялось в вас и что власть его передала вам (сквозь все образы и сквозь внешнее тело искусства) ту *художественную медитацию,* ту выношенную им тайну, ради которой он творил. И вам уже не надо спрашивать его, верно ли вы узрели духом его художественный помысл; ибо на лице его вы уже прочли ответ... Кто хоть раз в жизни пережил эту чудесную встречу, тот никогда не забудет ее.

Итак, во всяком подлинно художественном произведении имеется это главное, это сказуемое, некая *бессознательно выношенная тайна,* которая ищет себе верных образов и верного эстетического тела (звуков, слов, красок, линий, масс). Эта тайна есть как бы *душа* произведения; если отнять ее, то все его тело распадется на случайные куски и обрывки. Эта тайна есть как бы

внутреннее солнце произведения, лучами которого оно *пронизано изнутри. Она* царит — и ей все подчиняется. *Она* диктует художнику закон, и меру, и выбор, и необходимость, и все оттенки. *Ей* он повинуется. Из *нее* творит. Из нее он критикует и исправляет свое создание. Ибо он знает своим художественным чутьем, что всякое слово и весь ритм его поэмы, всякая модуляция и всякое контрапунктическое осложнение его музыкальной темы, всякий персонаж и всякое событие его драмы, всякая деталь и всякая светотень его картины, всякий жест и поза его танца, всякий выступ и украшение его фасада должны *служить ей и являть ее, скрытую за ними, но присутствующую* в них; должны быть потребованы ею и выращены из ее глубины; должны быть *необходимы* для ее художественного *прикровенного раскрытия.* И если это так, если создание искусства именно таково, то оно *художественно.*

Только при таком понимании искусства может быть верно поставлен и верно разрешен вопрос о художественном *совершенстве* и о художественном *критерии.* В чем же состоит это совершенство и как можно выразить этот критерий в словах? Устраним сначала две возможные ошибки.

1. Художественное совершенство не следует отождествлять с «красотой». «Красота» есть представление не однозначное, и смысл его бывает сложен и неточен. Но и помимо этого «художественное» может быть лишено «красоты», а явленная в искусстве «красота» может быть не художественной.

Русское слово «красота» употребляется иногда для обозначения таких созданий искусства, в которых *красивый образ* и *художественное достоинство* совпадают. Это допустимо, однако с большими оговорками; ибо такое словоупотребление сбивчиво, а представление, скрытое за словом, не ясно: два различные измерения сливаются и смешиваются в одно до неразличимости, а самая существенная и глубокая проблема «художественности» погибает в этом смешении.

Так, почти все *комическое* в искусстве лишено красоты; многое *трагическое* просто исключает красоту; все *сатирическое* и многое *бытовое* не являет ее. И несмотря на это, все это может быть художественным. Достаточно

спросить себя, где красота в таких созданиях Гоголя, как «Мертвые Души», «Ревизор» или «Женитьба»? И можно ли заключать от отсутствия в них красоты — к их нехудожественности? А «Бесы» и «Братья Карамазовы» Достоевского? А многие драмы из купеческого быта — Островского? Пусть *живописцы* спросят себя, в чем состоит «красота» таких картин, как «Мона Лиза Джиоконда», или «Св. Иероним» Леонардо да Винчи, или как его прославленные «уроды»? Или в чем «красота» портретов Веласкеса? Или рисунков Гойи? Или многих бытовых картин Маковского? Или «Боярыни Морозовой» Сурикова? Или картины Врубеля «Пан»? И если в этих картинах нет той грации, той гармонии, того изящества, той естественной пропорциональности, той радующей, примиряющей и успокаивающей завершенности художественного образа, которые характерны для «красоты», то значит ли это, что эти картины нехудожественны? Пусть скульпторы спросят себя, где красота в знаменитом флорентийском кабане[50] «Porcellino», помещенном на площади Mercato Nuovo? Или в чем состоит «красота» художественных созданий Голубкиной? Или «масок» Беклина[51]? И если в них нет «красоты», то какой вывод из этого можно сделать? Только тот, что отсутствие «красоты» не свидетельствует еще о нехудожественности произведения.

В создании искусства может быть и *красота,* и *художественность:* нàпр., «Полтава» Пушкина, соната Appassionata op. 57 Nr. 23 Бетховена, картина Леонардо да Винчи «Мадонна среди скал» (Париж, Лувр), скульптура «Ветхозаветная церковь» на соборе в Страсбурге, храм Покрова Богородицы на Нерли. Однако в создании искусства красота может и не иметь художественного достоинства; и тогда правильнее говорить не о красоте, а о *красивости.* У Бенедиктова и Бальмонта можно найти немало стихотворений, не лишенных красивости, но лишенных художественного достоинства; сладостная красивость Мендельсона или ранних вещей Скрябина не делают их художественными; художники Франческо Франчиа, Пьетро Перуджино и Рафаэль создали ряд красивых образов, полных грации, гармонии, изящной естественности, но лишенных настоящей художественной глубины и значительности; то же самое надо сказать о многих

скульптурных произведениях Бенвенуто Челлини и Паоло Трубецкого; а архитектура барокко прямо добивалась красивости в ущерб художественности.

Итак, человек, творящий искусство, должен *всегда* стремиться к художественности своего создания; но он совсем не призван изображать только «красивое» или «красоту» как в смысле внешне-чувственном, так и в смысле внутренне-душевном. Ни телесная красивость Дориана Грэя (Оскар Уайльд), ни душевная красивость Гретхен («Фауст» Гете) не являются обязательными для всякого романиста или драматурга. Шекспир имел право изобразить Ричарда Третьего; Виктор Гюго был свободен остановиться на Квазимодо («Собор Парижской Богоматери») и на Гуинплэне («Человек, который смеется»); а Достоевский создал из Федора Карамазова законченный художественный образ.

Художник вообще служит *не красоте, а художественности.*

2. Художественное совершенство не следует отождествлять также с так называемой «яркой изобразительностью», «образной живостью», или, как говорят еще, «живописностью». Ибо художественное может быть лишено и «яркости», и «живости», и «живописности»; а «яркое», «живое» и «живописное» произведение может оказаться совсем не художественным.

Художественность может потребовать не яркой изобразительности, а сдержанного, скупого, тонкого намека на образ, условно говоря,— не «скульптуры» и не «горельефа», а как бы утонченного «барельефа», не «перепроявленности», а «недоговоренности». Повести Пушкина, вышедшие первоначально в свет под псевдонимом «покойного Ивана Петровича Белкина», вырисованы как бы пером, выдержаны в строгой профильности; они сделаны как бы тонким барельефом, без всякой особенной «яркости», «красочности» или «живописности»; однако их художественная зрелость не подлежит никакому сомнению. В сходных тонах выдержан «Герой нашего времени» Лермонтова, «Маленький герой» Достоевского, многое и нередко лучшее у Тургенева и Чехова. Любители живописи знают, какая художественность может быть заключена в неярком и некрасочном рисунке пером. Четкость камеи не нуждается ни в какой особливой «живости». Искус-

ство знает предметы, которые требуют не «яркости» и не «живописности», а выдержанной простоты, строгой однотонности, видения-подобия, того, чем богата византийская живопись, что воспринял от нее Теотокопули-иль-Греко, что дал Пюис-де-Шаванн в своем цикле «Св. Женевьевы» (Париж), чем красуются зимние пейзажи русских живописцев. Изобразительность совсем не должна быть яркою. Художник может и должен нередко *гасить яркость* и *живописность во имя художественности.* Настоящий актер-артист не терпит «переигрывания» и знает всю художественную силу роли, выдержанной в *намекающих полутонах.* Играя дядю Ваню в пьесе Чехова, Станиславский не пляшет под гитару, а дает лишь намек на пляс, показывает лишь мечту о веселии, лишь жажду неосуществляющегося танца: и создает незабываемый художественный миг.

Художественно недопустимо передавать «бледный» предмет посредством «яркого» образа, мертвенный предмет — живо, неуловимый предмет — живописно. Нелепо думать, что только импрессионистически-красочная живопись, что только назойливо-хроматическая и пряная музыка, что только чувственно-острая скульптура и литература художественны. На самом деле один намек гениального предметовидца может быть художественнее всех полотен Рубенса, Веронезе, Тинторетто и Тьеполо. Напротив, портрет, вылезающий из рамы (срв. рассказ Гоголя «Портрет»), есть не художественное произведение, а безмерное и безвкусное создание сатанистической магии.

В довершение всего самое «достоинство» «образности», «яркости», «красочности», «живописности» *условно* и *не самодовлеюще;* оно живет не в последнем и не в главном плане искусства, где родится и откуда начинается *измерение художественности,* а лишь в подчиненном, изображающе-передающем плане; не в сфере предмета, а в сфере его эстетической «оболочки», его образного одеяния; там, где талант развлекает, услаждает, а нередко и ослепляет или подкупает, а не там, где царит творческое созерцание. Человек, творящий искусство, должен всегда стремиться к *художественности* своего создания; но он совсем не призван творить непременно «ярко», «красочно» или «живописно»...

Итак, истинная художественность не есть ни «красота», ни «изобразительная яркость».

Что же она такое?

И как надо формулировать ее критерий?..

Глава восьмая

КРИТЕРИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕРШЕНСТВА

Художественность не есть отвлеченное понятие, а *живой строй,* развернутый в произведении искусства. Ее нельзя постигнуть одною отвлеченною мыслью, сколько бы ни перебирать ее «признаки» и до какой бы ясности ни доводить ее определение. Ее необходимо увидеть, вообразить, проследить творческим вниманием сначала от поверхности искусства в глубину, а потом из глубины опять на поверхность. Художественность надо представлять себе не как *внешнюю меру,* извне прилагаемую к разбираемым произведениям,— к зданию, картине, к поэме, сонате,— но как *внутренний порядок,* заложенный в самом произведении искусства; это есть как бы живой и властный строй его «души» или его внутренний уклад; способ бытия, необходимый для него и составляющий живой закон его жизни.

Если мы выразим в словах и понятиях этот живой строй художественности, то мы будем иметь *критерий художественного совершенства.*

Что же есть художественность и как выражается ее критерий?

Художественность есть *символически-органическое единство в произведении искусства, идущее от его самого глубокого слоя, от его главно-сказуемого, которое может быть названо художественным предметом.* В истинно художественном произведении *все символично,* т. е. все есть верный знак высшего, главного содержания — художественного предмета; и *все органично,* т. е. связано друг с другом законом единого совместного бытия и взаимоподдержания; и потому все слагается в некое *единство, связанное внутренней, символически-органической необходимостью, все образует законченное, индивидуаль-*

но-закономерное целое. Проследим это сначала от поверхности в глубину.

Творящий художник имеет дело обычно с *тремя* слоями искусства, из коих третий, самый глубокий и таинственный, духовно-предметный, *призван к власти и над другими слоями, и над душою самого художника.* Для того чтобы создать художественное произведение, творящий автор должен *всецело подчиняться этой власти и через это подчинить ей и первые два слоя.*

I. *Первый слой,* самый поверхностный и легкодоступный, состоит из *внешней, чувственной матерйи.* В поэзии, и вообще в литературе, а отчасти в театре (драма, опера) и песне это есть звучащее *человеческое слово*, язык* и его орудие — *голос;* в музыке это поющий *звук и инструмент* (от коего зависит качественная природа музыкального звука); в скульптуре и архитектуре — глина, камень, дерево, металл и пространство; в живописи — цвета, краски, линии и материал, держащий грунт; в танце и театре — само человеческое тело, в его видимом движении и слышимых проявлениях, а также декорации и обстановка.

Эта внешняя чувственная *материя искусства* дается иногда в *законченном* виде — напр., картина, барельеф, горельеф, создание скульптуры и архитектуры; но иногда она дается в виде не-до-осуществленной «схемы», требующей *воспроизведения,* например, чтения, декламации, сценической игры, пения, музыкального исполнения, живого танца.

Во всем и всегда эта «эстетическая материя» имеет *свои законы.* В литературе это законы языка, его фонетики, его грамматики, его начертания (орфография); в музыке и пении это законы верного звучания, законы лада, тембра и созвучия; в скульптуре и архитектуре это законы вещества, не только тяготения, веса, статики и сопротивления материалов, но и законы, определяющие своеобразный «язык» каждого из этих веществ (дерева, кирпича, мрамора, воска); в живописи это законы цветов и их гармонии, законы красок и их своеобразного языка, закон линеально-плоскостного разнообразия и соприна-

* Потенциально, для внутреннего слуха и для воображения, оно звучит и при безмолвном чтении «про себя».

лежности и др.; в танце это законы человеческого тела, его строения и его выразительности; в театре это законы человеческого существа в его целом, в сочетании с чисто сценическими законами обстановки, декорации и театрально урезанной перспективы.

И вот, для достижения художественности эти законы *должны быть соблюдены;* однако не в смысле простой формальной верности — это обеспечило бы не художественность, а всего-навсего *эстетическую грамотность;* они должны быть соблюдены с подчинением двум более глубоким слоям — *образному и предметному.* Ибо чувственная материя искусства есть лишь *средство,* или *орудие;* она не самостоятельна и не смеет быть самодовлеющей. Она призвана быть выразительным проявлением художественного *образа* и точным, насыщенным знаком художественного *предмета.*

Так, безграмотное *стихотворение* не может быть художественно совершенным, какие бы яркие образы и глубокие помыслы оно ни несло читателю. Но понятно, что одна грамотность, и даже легкость, «стильность», не спасет дело. Подобно этому, нельзя попирать основные законы *музыкальной* материи: верность, точность, чистоту звука, единство ведущей тональности, строй голосов, меру диссонанса, как это делают заразившиеся духовным дребезгом модернисты; но ни музыкальная грамотность в композиции, гармонии, инструментовке в исполнении, ни математически верный слух отнюдь не обеспечивают еще художественности произведения и воспроизведения. В *живописи* мастер линии и цвета может создать совершенно не художественную картину; мастер *скульптурной* грамоты и техники может создать художественно пустую или мертвую группу; мастер единственного, легкого, технически тренированного *телодвижения* может художественно провалить свой танец или даже целую роль. Над эстетической материей должен царить *зрелый, цельный, точный, необходимый образ;* а точность и необходимость образа *определяются содержанием присутствующего в нем и развертывающегося в нем художественного предмета.*

II. *Второй слой искусства,* который воспринимается *через* эстетическую материю и как бы узнается или распознается в ней воображением, есть слой *эстетического образа.*

Если чувственная материя является изобразительно-удачной, то мы воспринимаем или узнаем показанные через нее образы непосредственно и мгновенно: мы *видим* их сразу, и сознание наше не замечает этого перехода от первого слоя ко второму. Певец поет: «Уж гасли в комнатах огни, благоухали розы...»[52], а мы слушаем слова К. Р. и музыку Чайковского, *непосредственно* созерцая чувственным и нечувственным воображением вечер, усадьбу, сад, благоухание, биение двух сердец и все договаривающую песнь соловья, которая показана у Чайковского отдаленным намеком, а душою воспринимается во всем ее обаянии.

Но если чувственная материя оказывается изобразительно неудачною — смутною, невнятною для воображения, как бы *непроглядною,*— то мы чувствуем, что нам не удается «понять» данное произведение искусства... Так, напр., когда мы читаем стихотворение (т. е. слова и фразы, слагающие его эстетическую материю) и не постигаем, *о чем* здесь говорится*, то воображение, мысль, чувство, воля изнемогают, застревая между первым и вторым слоем искусства. Приблизительно то же самое мы переживаем перед «непроглядным» полотном или мрамором, скрывающим от нас какой-то образ; или внимая музыке, которая льется на нас потоком звуков, но не вылепливает в нашем внутреннем опыте решительно ничего определенного, говоря уху, но не душе и не духу.

За эстетической материей всегда скрывается (вернее — *должен* скрываться!) законченный в себе образ,— то внешне чувственный (протяженный, «телесный»), то внутренний, не-протяженный (переживаемый чувством, волею, мыслью, нечувственным воображением; особенно в музыке). Диапазон этих образов доступен различным искусствам не в одинаковой степени; но присутствуют эти образы всегда и везде. В этом надо убедиться самому посредством живого созерцания.

Так, архитектор не просто скрепляет дерево, сталь и камни, но создает и показывает образ жилища, храма, крепости, сторожевой башни, моста, памятника и т. д.;

* Таких стихотворений немало в ранних произведениях русских декадентов и у Александра Блока («Стихи о прекрасной даме»); их целое множество в «Späte Gedichte» у Reiner Maria Rilke[53].

причем эти образы могут срастаться и переходить друг в друга*. При этом они живут в пространстве в виде самого полезного или украшающего здания, с которым они сращены и которому они одноименны. И в этом одна из границ архитектуры.

Воображение скульптора свободнее: оно занято обычно не созданием полезной вещи, а воплощением образа и потому оно может удовольствоваться горельефом или барельефом, приближаясь к живописи. *Скульптура и живопись* владеют всеми образами, доступными архитектуре, и *сверх того* могут дать зрителю образы *всего вещественного:* плодов, цветов, деревьев, животных, гор, моря, неба, человеческого тела; а через человеческое тело — и человеческой души**.

Воображение *поэта* властно изобразить *сверх всего этого* еще и внутренно-душевный мир человека, совершенно отвлекаясь от внешности и от чувственных образов***.

И наконец, воображение музыканта властно изобра-

---

* Таковы храмы *башне — или столпо*образные (храм в Дьякове, храм в Коломенском, церковь в Шеговарах, храм св. Патрокла в Зёсте, Германия; храм Райарани в Бхубанесвара, см. W. Cohn. Indische Plastik. Табл. 55); храмы *крепостев*идные (церковь Сретения в Борисоглебском монастыре; церковь Воскресения на сев. воротах Ростовского Кремля; собор в Альби во Франции; собор в Чертоза ди Павиа); храмы *памятнико*подобные (церковь Знамения Богородицы в Дубровицах, правосл. храм в Лейпциге); *жилище*образные (собор Печерского монастыря в Эстонии); *часовне*подобные (храм Христа Спасителя). Таковы *храмо*подобные *ворота* (Спасские ворота московского Кремля, ворота Стендаля, Вейссенбурга и Нейбранденбурга в Германии); храмоподобные *мосты* (Альтштедтский мост в Праге, старый мост в Гейдельберге); срв. *крепосте*образную *ратушу* Сиены.

** См. поучительные, но не во всем убедительные соображения у Леонардо да Винчи: Libro di Pittura. I. 40.

*** Так, чувственные образы отсутствуют в стихотворениях: *Жуковского* «Голос с того света»; *Пушкина* «Я вас любил», «Если жизнь тебя обманет», «Козлову», «Дар напрасный, дар случайный», «К портрету Жуковского», «Пора, мой друг, пора»; *Лермонтова* «В минуту жизни трудную», «И скучно и грустно», «Мне грустно потому»; *Веневитинова* «Моя молитва», «Жизнь»; *Баратынского* «В дни безграничных увлечений», «Царь небес, успокой». У *Тютчева* в стихотворениях «Сумерки» и «День и ночь» чувственный образ тает и уходит; он отсутствует совершенно в стихотворениях «Silentium», «Еще томлюсь тоской желаний», «Не рассуждай, не хлопочи», «В разлуке есть высокое значенье», «Наш век», «Любовь, любовь гласит преданье»...

зить по-своему не только все это*, но и множество других ни чувственно, ни словесно не закрепимых образов мира и человеческого духа. Напрасно было бы думать, что уход музыки от чувственного образа в сферу нечувственного созерцания означает уход ее от *образов вообще*. Уходя в нечувственное созерцание, человек вообще и музыкант в частности не перестает воспринимать обстояния и события, и притом такие, которые сами по себе не имеют никакой осязаемой оболочки. Он созерцает духом эти душевно-духовные сущности, обстояния и свершения; и вынашивает в себе их образы до законченной духовно-скульптурной зрелости. От этой-то законченности нечувственного образа получает свой законченный состав, свое художественно-мелодическое, ритмическое и гармоническое тело и музыка. Говорить об этих обстояниях и образах *словами* музыкант не может или не хочет; но он выпевает в звуках их душевно-духовное содержание, их связь, их пластику, их закономерность, всю их судьбу, бессловесно и непротяженно развертывающуюся в его музыкальном творении.

Все эти образы — чувственные и нечувственные — подчинены *особым законам,* детальное и научно-эстетическое исследование которых является делом будущего. Эти законы элементарны для эстетического образа, и соблюдение их составляет как бы *образную грамотность* в искусстве. Для достижения художественности они должны быть соблюдены (подобно законам эстетической материи). Образно безграмотное произведение искусства не будет художественным. Но простое соблюдение этих *законов эстетического образа* не создаст еще художественного произведения. Ибо образный состав искусства не есть последняя и решающая инстанция; взятый сам по себе, образ не самостоятелен и не самодовлеющ; он должен быть точным и насыщенным явлением самого художественного предмета. Поэтому законы его имеют

* Чтобы доказать это, можно начать с *архитектурной* темы только что построенной Валгаллы у Вагнера («Rheingold», начало второй картины) и найти в музыке все, кончая всеми тающими неуловимостями чувственного мира (срв. у Метнера: романсы на слова Тютчева «Сумерки», ор. 24 № 4; «День и ночь», ор. 24 № 1; «Как океан объемлет шар земной», ор. 45 № 3). Но настоящее, свободное царство музыки начинается именно с ухода ее от чувственного образа в сферу *нечувственного созерцания.*

значение элементарное, но не окончательное. Неполное соблюдение их или верное, гибкое видоизменение их требований остается не только возможным, но и необходимым в зависимости от требований художественного предмета.

Для полной ясности мы можем указать здесь некоторые из этих законов образного плана. Само собою разумеется, что они формулируются различно в зависимости от того, какое именно искусство имеется в виду.

А. Таковы, например, для *архитектурного* образа «закон достаточной опоры»*, закон достаточной вознесенности в пространстве**, закон эстетической незаметности полезной службы***, закон преодоления массы и ее тяжести****, закон соразмерности силы и гра-

---

* Этот закон явно нарушается во всех зданиях, расширяющихся снизу кверху, хотя бы линией грузных балконов: воображение зрителя видит в таких зданиях элемент нависания, расползания, выпирания, неуспокоенности, непрочности, угрозы.

** Так, почти все приземистые постройки, как бы боящиеся подняться от земли, будут всегда производить впечатление образной неудовлетворительности: они *не разрешают* главную проблему архитектурного искусства — *овладение высотою,*— а *обходят* ее. Поэтому воображение зрителя почувствует в таких зданиях прежде всего и больше всего то, что они «не состоялись»: оно почувствует в них как бы раздавленность пространством сверху, приплюснутость, согбенность, недерзание, униженность или просто-непостроенность. «Достаточная» вознесенность будет определяться *относительно,* в связи с «полезным заданием», но главное — в зависимости от художественного предмета: приземистый храм будет образно столь же неудачен, сколь непозволительны все вавилонски-столпотворящие человеческие жилища (небоскребы!).

*** Сущность этого закона в том, что образная цельность архитектурного произведения не должна прерываться *утилитарно* обоснованными, но *эстетически* не обоснованными окнами, пристройками, лестницами и т. д. Так, полезная и необходимая башня водокачки должна быть включена в образный состав дворца или замка. *Полезное должно быть вращено в художественно необходимое,* как бы растворяясь или утопая в нем; и ссылка на простую «полезность» не успокоит и не удовлетворит эстетическое воображение зрителя.

**** Масса не должна подавлять воображения зрителя своею тяжестью. Массивное должно покоиться легко. Здание не должно кряхтеть и задыхаться от собственной тяготы, изнемогая само и пугая других. Примеры несоблюдения этого закона: Венские ворота в австрийском городе Хайнбурге (см. серию «Blaue Bücher», «Tore, Türme und Brunnen». Стр. 57); знаменитые ворота «Arco Etrusco» в Перуджии; церковь св. Мартина в Мюнстермайфельде (см.: Rave. Romantische Baukunst am Rhein. Стр. 35); Palazzo Piccolomini в Сиене (см.: Mirabilia Mundi. Vol. II. Siena. Табл. 48); Palazzo Strozzi во Флоренции. Примеры

ции*; закон вертикальной успокоенности**, закон всестороннего завершения, в силу которого архитектурный образ должен являться целостно законченным отовсюду, с любой точки периферии и расстояния***; закон гармонии и пропорции и другие.

В. Таковы, далее, для *скульптурного* образа: закон образной узнаваемости****; закон анатомической верности и дифференцированности*****; закон органической естественности положения, позы и жеста******; закон

соблюдения этого закона: дворцы в Венеции по Canale Grande, особенно дворцы «Cà d'Oro», «Palazzo Franchetti» и нынешняя «Scuola superiore di Commercio»; Campanile di Giotto во Флоренции, реставрированный минарет в Тунисе, Джам'а эз Эитуна (см. Kühnel. Die Kunst des Ostens. Стр. 103); Capella Colleoni в Бергамо. Из примеров сравнительно утонченного нарушения этого закона можно указать на дворец Дожей в Венеции, где плоскость верхних этажей давит на ажурную резьбу нижних. Поучительна борьба с массою в обоих фасадах ратуши в Перуджий, а также в Пармском Баптистерии и в фасаде церкви св. Марии делла Пьеве в Ареццо (Mirabilia Mundi. Vol. II. Табл. 53); еще поучительнее победа над массой у Палладио в Palazzo della Ragione в Виченце.

* Примеры *соблюдения:* главные башни Московского Кремля — Спасские ворота, Никольские, Троицкие, Боровицкие, Свиблова башня; Альтштедтская башня на мосту в Праге (см. «Tore, Türme und Brunnen». Стр. 56); обновленный фасад собора в Майнце (см. серию «Blaue Bücher», «Deutsche Dome». Стр. 21). Фасады соборов во Фрейбурге, Регенсбурге, Ульме (См. «Deutsche Dome». Стр. 74–75, 79, 107). Примеры *несоблюдения:* Хольстенские ворота в Любеке, Анкламские и Нейбранденбургские ворота во Фридланде, Мекленбурге (см. «Tore, Türme und Brunnen». Стр. 69, 72, 74).

** Примеры *несоблюдения:* все кривые и «падающие» башни и колокольни, напр., в Пизе, в Болонье, в Сан-Морице, а также в Германии (в Кицингене на Майне, в Нордхаузене, в Ульме, в Майене и во Франкенштейне).

*** Примеры соблюдения: храм Христа Спасителя в Москве; храм Покрова Богородицы на Нерли; Московский Кремль в целом; соборы в Кельне, во Фрейбурге (Баден), в Лимбурге (на Лане); в Милане, во Флоренции; собор Божией Матери в Париже и др.

**** Модернистические салоны нередко выставляют мрамор, о котором зритель долго не может сказать, вложен в него образ какой-нибудь вещи или тела или не вложен, и если вложен, то какой именно...

***** Этот закон часто оказывается несоблюденным в примитивах: срв., напр., статую «Богиня на троне» VI века до Р. Х. («Blaue Bücher», «Griechische Bildwerke». Стр. 5); статуэтки Конрада Мейта 1515—1530 годов («Blaue Bücher», «Kleinplastik der deutschen Renaissance». Стр. 54, 55, 57, 61, 63) и др.

****** Пример соблюдения: «Молящийся мальчик», бронза IV в. до Р. Х., Берлин («Griechische Bildwerke». Стр. 51); «Давид» Микельанджело, Флоренция; «Неверие св. Фомы», бронзовая группа Вероккио на «Or. St. Michele» во Флоренции. Примеры несоблюдения: «Спящая

преодоления массы и тяжести*; закон достаточного мотивированного покоя и стремления**; закон всестороннего завершения (законченность отовсюду!)***; закон душевной насыщенности, выразительности и особенно искренности****; закон гармонии и пропорции и др.

С. Законы *живописного* образа отчасти совпадают с законами скульптурного образа. Так, и в живописи обязательны законы образной узнаваемости*****, закон органической естественности положения, позы и жеста******;

Ариадна» I века до Р. Х., Рим («Griechische Bildwerke». Стр. 57); Микельанджело «Победитель» во Флоренции («Blaue Bücher», «Michelangelo». Стр. 21).

* Образцовое соблюдение: греческие «Победы», «Нике Пайония», 420 г. до Р. Х., «Олимпия» и «Нике Самофракии» 306 г. до Р. Х., Париж («Griechische Bildwerke». Стр. 39 и 53); многое у Донателло. Несоблюдение: «Афина Лемния», копия с Фидия, Дрезден (там же, стр. 23); «Fanciulla d'Anzio», III в. до Р. Х., Рим (там же, стр. 58).

** Образцовое соблюдение: Аполлон Бельведерский; «Давид» Микельанджело. Срв. гипс Харламова «Сеятель» (Грабарь. V. 329); группы барона Клодта на Аничковом мосту (там же, стр. 332—333). Примеры несоблюдения — эффектированно взвихренная скульптура барокко (см., напр.: Ludwig Lang. Was ist Barock? Стр. 36, 37, 48, 49).

*** Образцовое соблюдение этого закона производит иногда поистине потрясающее впечатление, напр., конная статуя Коллеони, создание Андреа дель Вероккио (Венеция, площадь св. Павла). Такое же впечатление производит «Победа Самофракии» в Лувре; срв. также бронзовую «Победу» III века в Museo Civico, в Брешии. По-видимому, Леонардо да Винчи не склонен признавать этот закон. «Lo scultore... fa solamente due figure, e non infinite per li infiniti aspetti, d'onde essa puo essere veduta». Libro di Pittura I. 37, абзац второй; срв. I. 43.

**** Срв. «Ночь» Микельанджело в Сан-Лоренцо во Флоренции («Michelangelo». Стр. 22 и 26); Родэн «Lâge Airain». Париж, Люксембург; почти все у гениального русского скульптора Ф. И. Шубина (1740—1805), см.: Грабарь. История русского искусства. Т. V. Стр. 72а — 90; многое у Голубкиной. Срв. фальшивую аффектацию, отталкивающую зрителя в «Maria Immaculata und Engel». 1740 г., Берлин. Kaiser-Friedrich Museum. Барокко. (Lang. Was ist Barock? Стр. 49.)

***** Положительный предел образной узнаваемости дается в известном анекдоте о художнике, написавшем виноградную кисть столь жизненно, что ее расклевали птицы. Отрицательный предел создал Пикассо, хаотически разбросавший в одном «портрете» части изображаемого лица по всему полотну.

****** Среди насыщенно-напряженных и несколько изысканных поз и положений у Микельанджело истинным чудом естественности является фигура создаваемого Адама, а также фигуры пророков Иоиля и Захарии в Сикстинской Капелле (см. «Blaue Bücher», «Michelangelo». Стр. 43—44, 70, 81, 68). Русской живописи вообще мало свойственны неестественные или натянутые позы. Демон Врубеля является прямым исключением.

закон анатомической верности и дифференцированности*; закон достаточно мотивированного покоя и движения**; закон душевной насыщенности, выразительности и искренности***; закон гармонии, пропорции и др.

Однако живописный образ имеет и свои особые законы, напр.: закон верной передачи трехмерных вещей и тел в двух измерениях (перспектива и ракурс!)****; закон светового фокуса и тени*****; закон достаточного и верного использования образного поля******; закон образного единства или единого образного узла*******; закон

---

* Этот закон обычно нарушается в примитивах. Нарушение этого закона в иконописи имеет особые, чисто религиозные основания (духовно разумеемое «тело» может не входить в детали анатомической дифференциации...).

** Замечательно, что у такого гиганта, как Микельанджело, бурные, порывистые движения его фигур далеко не всегда воспринимаются зрителем как достаточно мотивированные: срв. особенно фигуры безымянных юношей в плафоне Сикстинской Капеллы, а также фигуры пророков Ионы и Иезекииля (там же, стр. 69, 75, 90, 91, 94, 95, 97). Превосходны движения ангельских хороводов у Боттичелли (см. его картины: «Рождество Христово». Нац. Галерея в Лондоне и «Коронование Богоматери», Accademia di Belle Arti во Флоренции).

*** Срв. у Леонардо да Винчи «Studio di profilo», рисунок (Флоренция, Уффици); у него же лик св. Анны (Париж, Лувр); у Рафаэля лик Христа в «Сикстинской Мадонне» (Дрезден); у К. А. Сомова «Дама в голубом платье» (Москва, Третьяковская галерея).

**** Пример неудачного ракурса являет картина Андреа Мантеньи «Христос перед погребением». «Обратная перспектива», встречающаяся иногда в иконах, имеет *не* живописные, а религиозные основания.

***** Замечательно, что проблема светового фокуса осталась неразрешенною в «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Мастерство Леонардо в «светотени» видно и в св. Анне, и в Моне Лизе, и в Иоанне Крестителе (Париж, Лувр). Лучи этого мастерства передавались потом последующим векам и особенно такому мастеру светотени, как Рембрандт.

****** Примеры чрезмерного загружения или насыщения живописного поля см. у сиенского мастера Маттео ди Джованни. «Вифлеемское избиение младенцев» («Früh-Renaissance der italienischen Malerei». Издание Diederichs. 1909. Снимок 117); у Лука Синьорелли, фрески в Орвьето «Избранники и отверженные на Страшном суде» (там же, снимки 86 и 87); в этом отношении поучительна также величайшая (по размеру) картина мира «Рай» Тинторетто в большом зале дворца Дожей в Венеции.

******* Согласно этому закону, картина не должна представлять из себя механической суммы отдельных индивидуальных образов, как это бывает на фотографических группах. К таким, лишенным образного единства, конгломератам приближаются древние мозаики Равенны (напр., мозаика в церкви св. Виталия «L'Imperatore Giustiniano offre denaro

неповторения образа*; закон правдоподобной длительности**; закон непробуждаемого отвращения*** и др.

Надо помнить, что простое соблюдение этих законов живописного образа не ведет еще к художественности картины; но элементарное попрание их может закрыть ей доступ к настоящей художественности.

Укажем еще для иллюстрации на основные законы *литературного и музыкального* образа.

Если в архитектуре, скульптуре и живописи**** образ объективно предстоит зрителю, закрепленный чувственно

рег il Tempio». VI века). Уже Чимабуэ ищет в своих фресках образного организма (срв. его фреску «Madonna col Bambino in trono» в церкви св. Франциска в Ассизи); у Джиотто в его фресках из жизни св. Франциска эти поиски увенчиваются великим успехом; в «Тайной вечери» Леонардо да Винчи это единство 13 человеческих фигур насыщено истинным духовным трепетом. В русской живописи сравни «Боярыню Морозову» Сурикова).

* Этот закон не допускает двукратного или многократного появления одной и той же фигуры в одной и той же картине. Пример несоблюдения: потрясающая по своей значительности и динамической силе фреска Лука Синьорелли «Деяния антихриста» (Собор в Орвьето), где антихрист в искаженном образе Христа появляется многократно в объеме единой образной перспективы.

** Живопись дает единый миг, удерживая его навсегда и придавая ему вечную длительность. Это «увековечение мига» должно быть убедительным для зрителя и не должно шокировать его содержанием увековеченного деяния или позы. Это нарушается всюду, где изображаются поющие или кричащие люди с открытыми ртами, напр., ван Остаде. «Бродячий музыкант», Петербург, Эрмитаж; срв. рисунки Леонардо да Винчи к «Битве при Ангиари», хранящиеся в Будапеште (см. Seidlitz. Leonardo da Vinci. Табл. № 150 и 151); срв. также картину Мурильо «Мальчик, поедающий макароны». Это увековечение образного мига изумительно использовано у швейцарского живописца Ходлера «Дровосек»: размах вечно неопускающегося топора повышает интенсивность образа с каждой дальнейшей секундой созерцания.

*** Отвращение к содержанию картины искажает, а иногда делает и совсем неосуществимым весь акт художественного созерцания. Напр., «Распятие» Матиаса Грюневальда (Кольмар, Музей); «Уроды» Леонардо да Винчи (Венеция, Accademia di Belle Arti); Маттео ди Джованни «Избиение младенцев в Вифлееме» (Сиена, церковь св. Августина). К этой грани приближаются: Н. Н. Ге. «Христос перед Пилатом» (Москва, Третьяковская галерея); его же «Голгофа» (Париж, Люксембургский музей); Репин. «Иван Грозный и сын его Иван» (Москва, Третьяковская галерея); и некоторые эротически-рискованные произведения замечательного русского мастера К. Сомова.

**** А также и в приближающихся к ним театральном деле и искусстве танца.

и пространственно, то в литературе и музыке образ не дается во внешнем порядке: он только *пробуждается внутренно* посредством литературного и музыкального звука; так, что это слово и этот звук должны как бы взять на себя и осуществить то, что в пластическом искусстве делает внешний материал. Поэтому литературные и музыкальные образы подчинены иным законам*.

D. Так, в литературе образы должны стоять *непосредственно* за словом, *насыщая* его, владея им, *точно* изливаясь в нем (доходя, может быть, даже до ощущаемого, зримого, слышимого, обоняемого присутствия в нем)**; эти образы должны предстоять как *объективно-подлинные,* т. е. не как условная иллюзия («будто бы»), а как обстояния и события, сущие на самом деле***; каждый из этих образов должен быть завершенным, верным самому себе, выдержанным и в своей внутренней скульптуре, и в своих отражениях в душах других героев****; каждый из этих образов должен иметь свою внут-

---

* Несмотря на то, что имеются и сходные законы или, по крайней мере, приближающиеся.

** Срв. у Пушкина («Арион»): «в молчаньи правил грузный челн» (тяжесть и скрип перегруженного корабля); у Тютчева («Весенняя гроза»): «как бы резвяся и играя, грохочет в небе голубом»; у Бальмонта: «чуть слышно, бесшумно шуршат камыши». Срв. изобразительно-словесное мастерство — чувственное у Бунина; чувственное и нечувственное — у Шмелева.

*** Всякий оттенок, всякий оборот, намекающий на «выдуманность» описываемого, всякое «выглядывание автора из-за образной кулисы» — образуют прорыв в образной ткани и нарушают этот закон. Таковы все заговаривания с «любезным читателем» (в небольших рассказах Тургенева и Достоевского); все нагромождения явных неправдоподобий из разных эпох, стран и бытов, обнажающих выдумку и разочаровывающих воображение читателя (у Ремизова в «Трех серпах» можно найти целую коллекцию таких «шуток») и др. В свое время Московский Художественный Театр, угадав чутьем этот закон, отменил выходы артистов к публике для поклонов; и затем, не продумав этого закона до конца, ввел «чтеца» в постановку «Братьев Карамазовых»...

**** Классическим примером несоблюдения этого закона является образ Сони в «Войне и Мире». Вначале это — страстная «кошечка» (том первый, часть I, гл. XII); потом девушка, способная на глубокую любовь и самоотвержение (том первый, часть 3, гл. VI; том второй, часть I, гл. I, XI, XVI; часть 4, гл. I, VIII, XII, XIII; часть 5, гл. X, XV; том третий, часть I, гл. XX; часть 3, гл. XVII; том четвертый, часть I, гл. VII, VIII и др.); и наконец — безличная приживалка и «пустоцвет» (эпилог, часть I, гл. VIII). Законченной скульптурности и выдержанности лишены у Толстого и образы Пьера Безухого и Андрея Болконского:

реннюю жизнь, движение, поступки, свою необходимую динамическую судьбу*; все эти живые образные потоки должны быть связаны воедино, их судьбы должны скрещиваться в единый образный фокус**; в изображении их должно быть всегда соответствие между приемами описания и описываемым явлением или персонажем***. Все эти и другие законы литературного образа должны быть соблюдены для того, чтобы литературное произведение было в художественном отношении совершенным; несоблюдение их повреждает совершенство *образного плана,* а потому и совершенство всего произведения в целом. Но простое соблюдение их не обеспечивает еще художественного совершенства; для этого необходимо нечто большее.

Е. Музыкальный образ имеет свои особые законы. Тому, что мы называем «индивидуальным образом» в литературе, в музыке соответствует *особое содержание, скрытое в музыкальной теме.* Тема в музыке есть начало «индивидуальности» (может быть, и совсем нечеловеческой). Иногда это содержание является действующим лицом, героем, обличие которого тема выговаривает музыкально****; таким содержанием может быть и

Толстой нередко приписывает им обоим, а иногда даже Николаю Ростову (напр., том третий, часть I, глава XV) *свои собственные* мысли и настроения, не вырастающие органически из *их* души.

* Эта динамика не должна распадаться на множество статически показанных положений, как обычно бывает у писателей, не объективирующих в художественном акте стихию *воли,* напр., у Чехова, обычно у Ремизова.

** Величайшие мастера такого скрещения — Шекспир и Достоевский.

*** Так, автор, прикрепленный к внешне чувственному видению и описанию, не должен браться за изображение героев с глубокой и утонченной душевной жизнью; иначе он начнет не *изображать их,* а рассказывать *о них* или же прямо навязывать им свои рассуждения. Эта опасность всегда грозила Л. Н. Толстому и очень часто настигала его. От нее несвободен был и Тургенев. Та же опасность настигла Бунина в «Митиной любви» и в «Деле корнета Елагина».

**** Например, у Вагнера — лейтмотивы Вотана, Логе, Зигфрида, великанов, нибелунгов, Хагена, Лоэнгрина; у Мусоргского — темы Дмитрия, Бориса, Ксении, Пимена; у Римского-Корсакова — несколько тем Иоанна Грозного в «Псковитянке»; у Чайковского — основная тема Татьяны, вступительная тема Онегина и т. д.

любая вещь внешнего мира (замок, вода, клад, меч, шлем, радуга, огонь, птица, медведь и т. д.)*.

Наибольшей свободы музыка достигает, однако, обращаясь к нечувственному миру — т. е., во-первых, к душевным состояниям и отношениям человека** и, во-вторых, к безымянным и неизреченным образам космоса и духа***. Таким образом, в музыке тема является носительницей индивидуального эстетического образа: образ в музыке есть *звучащий* образ, а тема есть его *музыкальное «тело»*. И даже там, где образ обособляется от темы и воображается отдельно от нее (в опере, в романсе и во всей конкретно-«программной» музыке), а тема становится, по-видимому, лишь музыкальной «иллюстрацией» или «толкованием» образа,— и там тема выговаривает самую глубокую и сокровенную сущность эстетического образа (самую «душу» Онегина и Татьяны у Чайковского; самое движение целомудренно-любящего женского сердца у Шумана****; самый дух мефистофельства у Листа. Музыка родится из того, что эстетический образ начинает звучать, и петь, и раскрывается в виде темы.

---

* Срв. у Вагнера — лейтмотивы всех перечисленных и других подобных содержаний; срв. тему моря в «Садко» Римского-Корсакова; краткую, но бездонную тему моря у Шуберта («Am Meer»); тему мельницы у него же («Die schöne Müllerin». № 1); тему вязания у Куперэна («Les Tricoteuses»); тему птичек у Рамо («Le rappel des oiseaux); тему кукушки у Дакэна («Le coucou») и мн. др.

** Срв., напр., у Вагнера — темы страха, отреченья, проклятия, размышления, ненависти, радости, блаженства, любви и т. д. («Кольцо Нибелунгов»); тему страсти Татьяны у Чайковского («Евгений Онегин»); изумительное психологическое живописание в романсах Шумана (Особенно op. 42 «Frauen-Liebe und Leben» и op. 48 «Dichterliebe»; неисчерпаемое *эмоциональное* богатство мазурок, прелюдов и ноктюрнов Шопена и мн. др.

*** Срв. тему «заката богов» у Вагнера; тему рока в V симфонии Бетховена; тему рока у Бородина («Князь Игорь»); тему зари, восходящей над Россией, в «Хованщине» Мусоргского. См. особенно романсы Метнера на слова Пушкина, Тютчева и Фета; вслушавшийся в эти романсы увидит за их музыкальными темами нечувственные образы духа и мира и научится искать и находить эти образы и за такими темами, которые совсем лишены словесного наименования. Ибо неизреченно-пропетый нечувственный образ таится за всякой значительной музыкальной темой.

**** Цикл «Frauen-Liebe und Leben» на слова Шамиссо.

Из законов, которым подчинена музыкальная тема, укажем для примера следующие*.

1. Тема должна иметь зрелую, проявленную** индивидуальность; она не может оставаться ни «эмбрионом», ни «шумом», ни «междометием», ни рядом случайных, бессвязных звуков***. Она должна быть музыкально выдифференцирована и предстоять в виде самостоятельного острова, или лучше — живого организма музыкального бытия.

2. Этот живой организм темы должен содержать в себе не только свою внутреннюю мелодическую скульптуру**** и свой ритм, но еще и свою *динамику:* стремление к движению и развитию, как бы способность к музыкальным «поступкам» и «отношениям», определяющим ее собственную судьбу и «форму» всей пьесы. В теме должна быть «воля» к мелодизации, модулированию, ритмическому, гармоническому и контрапунктическому преображению.

3. Темы единого произведения должны иметь внутреннюю связь друг с другом; они должны сопринадлежать, нуждаться друг в друге, вступать в общение, врастать в единое драматическое развитие и свершение; они не должны нанизываться мертвенно, безразлично и случайно, как некие со-поставленные рядом-жители.

4. Темы должны слагаться в образное единство, расчленяющееся на особые образные «узлы», но не распадающиеся на бессвязные, самостоятельные куски.

5. Изложенная, отзвучавшая тема не «уходит» из пьесы, а только покидает музыкальную «авансцену», отходя на задний план, и остается в образной ткани пьесы в качестве ее определяющего «героя».

6. Должна соблюдаться мера в тематическом насыщении музыкального «пространства» пьесы, а также в гар-

* Само собой разумеется, что эти законы образно-тематического плана приводятся здесь, как и ранее, лишь в виде примера, без всякого обязательства систематически раскрыть их сполна. Это остается задачей для будущего.

** Или хотя бы *постепенно проявляемую* индивидуальность.

*** См. об этом драгоценные указания в замечательной по музыкальному опыту и по глубокой мысли книге Н. Метнера «Муза и мода» стр. 46—48 и сл.[54]

**** «Тема не есть всегда и только мелодия» (Н. Метнер, стр. 48). Но мелодия должна присутствовать в теме, хотя бы в спящем виде, в виде потенциального заряда или нераскрытого запева.

монически-контрапунктическом насыщении его звучащей авансцены и т. д.

Все эти и другие законы образно-тематического плана должны соблюдаться в музыке как основы тематической композиции. Попирание их лишит пьесу совершенства; но простое соблюдение их не придаст ей еще истинной художественности.

III. Истинная художественность не осуществляется через соблюдение одних законов эстетической материи (I), или через соблюдение одних законов эстетического образа (II). Она не осуществляется и через простое подчинение эстетической материи требованиям эстетического образа.

Она осуществляется через *верность материи себе, образу и предмету; и через верность образа себе и предмету.* А это означает, что последней и высшей властью является *художественный предмет. Его* содержание и *его* требования должны царить в образном плане так, как содержание и требования образа должны царить в плане эстетической материи. Это не следует понимать так, будто требования предмета освобождают художника от самостоятельных законов образа и материи; низшие законы остаются обязательными для художника до тех пор, *пока они покорно гнутся и склоняются перед требованиями предмета;* и только властное требование предмета может заставить художника творчески отступить от негибкого и непокорного закона материи или закона образа.

Так, законы эстетической материи должны соблюдаться, но при соблюдении подчиняться требованиям образа и требованиям предмета. Ибо эстетическая материя есть лишь средство и орудие; она не самостоятельна и не смеет становиться самодовлеющей; она призвана быть верным воплощением эстетического образа и художественного предмета, а не расти буйно и беззаконно по произволу или капризу автора.

Подобно этому, законы эстетического образа должны соблюдаться, но при соблюдении подчиняться требованиям художественного предмета и его прорекающейся тайны. По отношению к предмету образ есть лишь его «знак», как бы его «облачение» или его «жилище»; он не самостоятелен и не смеет претендовать на независимость. Образный состав искусства имеет свою обязательную

«грамотность», свои, специфические для каждого искусства, основы и законы. Но эти законы и основы должны *покорно гнуться* перед требованиями предмета, слагаясь по его воле и следуя его малейшим желаниям.

Согласно этому, *правило художественного совершенства* может быть формулировано так.

Будь верен законам эстетической материи; овладей ими до полной, царственной властности над ними, до полной органической гибкости и лепкости; и, осуществляя их, подчини их живую комбинацию и самую материю воплощаемому эстетическому образу и изображаемому художественному предмету!

Будь верен законам описываемого или воплощаемого образа; овладей ими до полного господства над ними; и, осуществляя их, подчини их живую комбинацию и самую образную ткань главному замыслу, являемой тайне, художественному предмету!

А художественный замысел выращивай всегда из живого и непосредственного созерцания художественного предмета, доводя это созерцание до конца: чтобы художественный предмет действительно присутствовал в твоем духовном опыте, насыщая его, отождествляясь с тобой и вдохновляя тебя; чтобы сам предмет выбирал, лепил, говорил и пел через тебя.

Тогда тебе удастся найти законченный эстетический образ, целостно пропитанный предметом; и найти для этого образа *точную* эстетическую материю, «насквозь» прожженную предметом. Тогда в твоем произведении *все* верно, точно и необходимо, рождено неошибающимся художественным вдохновением; все будет внутренно согласовано, как в организме...

Это и имел в виду Пушкин, когда говорил в виде похвалы о «точности» в литературе*. Именно в этой связи он осуждал «писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мысли — истинной жизни его, не зависящей от употребления»**...

---

* Напр., «Точность, опрятность — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — блестящие выражения ни к чему не служат». «О Слоге»[55]. 1822 г. Еще: «все это не точно, фальшиво или просто ничего не значит». «Фракийские элегии»[56]. 1836 г. «Никогда не пожертвую искренностью и точностью выражения». Отрывок «Habent sua fata libelli» (1825—1831)[57].

** См. набросок «О русской литературе с очерком французской» (1834)[58].

Это имел в виду Гоголь, когда писал о художественном совершенстве: «нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре»*... И именно *в этой связи осмысливается* его требование «разумной осмотрительности» в употреблении слов и выражений, заставляющей удалять «малейшую соринку»**...

Художественный предмет должен стать внутренним солнцем произведения, его всепронизывающей, всеуточняющей, всесогласующей «мыслью»***, его таинственным и властным, животворным двигателем. Именно это имел в виду поэт Шевырев в своем мудром и прелестном стихотворении «К Фебу»****:

Плодов и звуков божество!
К тебе взывает стих мой смелый,
Да мысль глядится сквозь него,
Как ты сквозь плод прозрачно-спелый;
Да будет сочен и глубок,
Как персик, вскормленный лучами,
Точащий свой избытный сок
Благоуханными слезами!

Таково и было всегда все великое и классическое в искусстве. Таково оно будет и впредь.

Вот откуда открывается людям сущность художественного совершенства; и творящим художникам, и воспринимающим зрителям. Именно здесь начинается также и настоящая, плодотворная художественная критика.

Глава девятая

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРЕДМЕТЕ

Верное и глубокое понимание искусства ведет человека к художественному предмету: оно ведет к нему творящего *художника,* чтобы он испытал его духовным опытом, облек его в верные образы и воплотил их в точную эстетическую материю; оно ведет к нему *зрителя и слушателя,* чтобы он воспринял его в художественном произведении через

* «Выбранные места из переписки с друзьями». XIV. «О театре».

** «Выбранные места из переписки с друзьями». VII. «Об Одиссее».

*** Отнюдь не в смысле рационалистическом!

**** К Аполлону — богу света, солнца и плодов; богу пророчества и искусства...

материю и образы; оно ведет к нему *критика*, чтобы он достоверно показал его во всей его глубине и власти и самому критикуемому художнику, и неуверенному зрителю-слушателю. В предмете — первый источник художественного творчества и последнее основание художественной критики. Отсюда возникает вопрос, что такое художественный предмет и как можно воспринять его?

Для того чтобы уразуметь этот вопрос и верно ответить на него, необходима прежде всего *воля к предмету*. Человек, лишенный этой воли (все равно — художник, зритель или критик), не только не найдет его сам, но совсем и не поймет, о чем здесь идет речь. А для того чтобы эта воля проснулась, достаточно установить то, что высказано в предшествующих главах, а именно: художественный предмет есть *главное* в искусстве; он есть то *основное духовное содержание*, которое во-ображается (облекается в образы, как в свою верную ризу) и воплощается (находит себе плоть эстетической материи); он есть то таинственное *«сказуемое»*, которому должна принадлежать вся власть при творческом выборе образов и материи; он есть *источник* органически-символического *единства* в произведении искусства, т. е. первое условие его художественности; он есть как бы *духовное солнце*, излучившее себя в *эти* образы и в *эту* материю и излучающееся через них все в новые и новые человеческие души...

Нам всем — творящим, воспринимающим и критикующим — надо *научиться находить художественный предмет*, требовать его от себя, от художника и от всякого произведения искусства. Надо не успокаиваться, пока мы не найдем его; помогать в этом друг другу; требовать этого от третьих лиц; и, найдя его, от него вести и творчество, и наслаждение, и толкование, и критику; исходя от него, надо создавать и теорию искусства, и историю отдельных искусств. В каждом произведении искусства надо искать и находить тот «главный помысл», тот «художественный заряд», то драгоценное и священное «творческое ядро», ради которого стоило комбинировать и закреплять эти массы, эти плоскости, эти линии, и краски, и слова, и звуки, и жесты; ибо все, что изображает настоящий художник, он изображает для того, чтобы высказать, выразить этот таинственный «главный помысл».

Нельзя быть искусству без него, как нельзя быть чело-

веку без души, природе без солнца, миру без Бога.

Итак, искусство есть прежде всего и глубже всего *культ тайны,* искренний, целомудренный, непритязательный. Где нет этого сосредоточенного и ответственного вынашивания тайны, где нет *художественного тайноведения,* там нет и настоящего искусства; там или совсем нет творческого «замысла», или же он подменяется рассудочными выдумками и произвольными «построениями». Истинный художник не только «жрец прекрасного» (Пушкин), но и жрец *мировой тайны,* постигаемой им в глубине сердечного созерцания. Он внемлет этой тайне во всем: и «в дольней лозы прозябаньи», и в «подводном ходе гад морских», и в песне «девы за холмом», и в «грохоте громов», и в «криках сельских пастухов»,—

И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении чумы...
(Пушкин)[59]

И если художник желает, чтобы «читатели-зрители-слушатели» воспринимали его собственное создание не поверхностно, а до конца, не останавливаясь на материи и образах, а проникая в его главный, заветный замысел и вникая через него в художественное совершенство целого, то он сам, кто бы он ни был (архитектор, скульптор, живописец, поэт или музыкант) должен так же воспринимать все явления внешней природы и внутреннего мира, *проникая в их сокровенную сущность.* Так, он должен воспринимать и ночь, и звезды, и сумерки, и море, и цветы, и горы; и человеческую страсть, и комнатный «interieur»; и кружащуюся в солнечном луче «золотинку» (Шмелев), и великое историческое событие. Его духовное чувствилище должно иметь для всего зоркий глаз и чуткое ухо, чтобы постигать во всякой вещи ее главное и существенное, как бы *ее собственный предметный помысел о себе самой, то зерно священного,* что заложено в ней от века, то *дуновение Уст Божиих,* коим она обстоит и животворится.

Художник должен обращаться к каждой вещи как бы со сказочным заклятием Ивана Царевича: «Избушка, избушка, стань к лесу задом, ко мне передом», так чтобы всякая «избушка на курьих ножках» повертывалась к не-

му своею дверью и давала ему гостеприимный кров. Или еще глубже, священнее: художник должен взывать ко всякой вещи тайным, властно-молчаливым зовом: «Открой мне душу свою! покажи мне лице свое! дабы мне верно увидеть *Божью идею, в тебе скрытую*»... Ибо в каждой вещи есть как бы сокровенное тихое пение, *пение, ее о ее собственном священном естестве,* о том, *что́ она есть перед лицом Божиим.* Все это известно каждому лирическому поэту; и многие из них выражали это с необычайной точностью.

Вот как выражал это Эйхендорф:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort*.

Вот как судил Тютчев о тех, кто слеп и глух к этим предметным тайнам мироздания:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнцы, знать, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них леса не говорили,
И ночь в звездах нема была!

И языками неземными,
Волнуя реки и леса,
В ночи не совещалась с ними
В беседе дружеской гроза![61]

Вот что писал Гоголь о предметном ясновидении Пушкина: «Из всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творении Бога,— его высшую сторону, знакомую только поэту. Он заботился только о том, чтобы сказать одним одаренным поэтическим

* «Wünschelrute». В несовершенном русском переводе:
В каждой вещи песня дремлет:
Мир, исполнен тайных снов,
Твоим зовам вещим внемлет
И запеть всегда готов[60].

чутьем: «смотрите, как прекрасно творение Бога!»*...

Художник есть прежде всего *очевидец мировых тайн и духовных обстояний.* Ибо:

> Есть некий час, <в ночи,> всемирного молчанья
> И в оный час явлений и чудес
> Живая колесница мирозданья
> Открыто катится в святилище небес.
>
> *(Тютчев)*[63]

Это видение и эту очевидность художник получает в созерцающей медитации, т. е. в сосредоточенном и целостном погружении души (и чувства, и воображения, и ощущений, и воли, и мысли) в развертывающиеся перед нею обстояния мира. В этой медитации он *художественно отождествляется с самосутью мира* (природы и духа), с его *предметным составом,* с его *субстанциальным естеством;* и в этом отождествлении иррациональный опыт его приобретает те медитативные заряды и те духовные содержания, которые становятся в дальнейшем творческом процессе *художественными предметами его созданий.* Вступая в разверстое, восприемлющее чувствилище художника, мировая самосуть дается ему в том обличии, которое соответствует его творческому акту: она дается музыканту в виде звучащих тем; она светится живописцу протяженным зрительным обликом; она открывается драматургу в виде героических характеров и деяний; она населяет душу архитектора видениями возносящихся масс и завершающих все плоскостей. Но каждому из них она дает некое требовательное бремя, некий содержательный заряд, некое предметное богатство, требующее послушного и ответственного творчества — цельного и точного художественного раскрытия.

Это означает, что *художественный предмет* как медитативный *помысел* художника отнюдь не есть его произвольная выдумка. Этот помысел вступает в душу художника от Бога или из Богозданных недр мирового бытия в качестве субстанциального (и священного!) отрывка, или состояния, или видоизменения мировой сущности. Этому

* «Выбранные места из переписки с друзьями». XXXI. «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность». Срв. признание Флобера: Je me suis toujours éfforcé d'aller dans l'âme des choses et de m'arrêter aux généralités les plus grandes»...[62] Correspondance. IV. <Paris, 1893.> P. 220.

помыслу соответствует на самом деле некое *объективное обстояние* — в Боге, в человеке, в природе. Иногда только в Боге, когда, напр., художник помыслит «совершенство», или «благодать», или «откровение» («неупиваемую чашу»), «пучину милосердия», или «неопалимую купину», или «необуреваемое пристанище». Иногда это обстояние присуще и Богу, и человеку, напр., «любовь», «милость», «прощение»; иногда — только человеку: «молитва», «страсть», «преступление», «совесть», «ревность», «бессонница». Есть обстояния, присущие человеку и природе: «томление», «гроза», «тревога», «мрак», «страдание», «озаренность», «вознесенность». Есть обстояния, воспринимаемые и в Боге, и в человеке, и в природе: «покой», «глубина», «гармония», «чистота».

Все эти предметные обстояния сами по себе *не* «художественны» и доступны *не только* художникам. Они могут быть восприняты актом иного строения — актом религиозным, философическим, нравственным или познавательным. Но когда они воспринимаются именно художником и входят в душу творчески воображающую и творчески воплощающую, они получают место в *художественном опыте* и становятся *«художественными предметами»*. Таких обстояний, могущих стать художественным предметом, множество; им нет числа; и лишь немногие из них имеют названия на человеческом языке. Философский ум склонен давать им наименования; религиозное созерцание и художественный опыт обходятся нередко без имени*. Все вместе они образуют как бы некую неопределимую и неисчерпываемую сокровищницу, из коей каждый человек почерпает то, что сможет воспринять, удержать и вместить. Это есть как бы тот «звездный мир», у которого музыканты подслушивают, а поэты списывают свои создания. Здесь онтологический корень, священный родник искусства. На него указывал еще Гафиз[64]:

Сошло дыханье свыше,
И я слова распознаю:
— Гафиз, зачем мечтаешь,
Что сам творишь ты песнь свою?

* Срв. чудесное описание у Шмелева: «отыскивая что-то далекое, чему и имени не было, но что было». «Неупиваемая чаша». Гл. XVI.

С предвечного начала
На лилиях и розах
Узор ее волшебный
Стоит начертанный в раю!*

Его утверждал по-сво́ему и в другой связи Платон (в учении о воспоминании). К нему возводил свою поэзию Лермонтов («Ангел»):

И звук его песни в душе молодой
Остался без слов, но живой...

Его описал по-своему граф А. К. Толстой:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений твоих ты создатель.
Вечно носились они над землею, незримые оку...
...Много в пространстве невидимых форм и неслышимых звуков,
Много чудесных в нем есть сочетаний и слова, и света.
Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть, и слышать,
Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово,
Целое с ним вовлекает созданье в наш мир удивленный.
О, окружи себя мраком, поэт, окружися молчаньем,
Будь одинок и слеп как Гомер, и глух как Бетховен,
Слух же душевный сильней напрягай и душевное зренье...[65]

Описывая свое восприятие духовных предметов, все три поэта — Гафиз, Лермонтов и граф Толстой — переживают предметные обстояния так, как если бы эстетически форма была присуща этим обстоянием *объективно и изначально:* у Гафиза «узор» его стихотворений *уже написан* на райских лилиях и розах; у Лермонтова ангел *поет песнь* о Боге, о безгрешности и блаженстве; у Толстого чудесные сочетания слов, звуков, света, форм и рисунков *так и носятся от века* в умопостигаемом пространстве. Так чувствуют и другие поэты. У Пушкина — сама «муза» играет на семиствольной цевнице. Фета вдохновение осеняет,

...когда, как бы во сне,
Твой светлый ангел шепчет мне
Неизреченные глаголы...[66]

У Гете** поэт, этот «сновидец наяву», подсматривает и подслушивает тайнодействия нимф и граций и пересказывает воспринятое музам. Можно с уверенностью сказать, что все великие поэты верили в *объективный источник искусства;* и верили они именно потому, что оно вырастало в их душах из *предметного опыта.*

Итак, *«художественным предметом»* следует называть

* Перевод Фета.
** «Geweihter Platz»: «Wenn zu den Reihen Nymphen...»[67]

то духовное содержание, которое художник почерпает из объективной сущности Бога, человека и мира с тем, чтобы облечь его в верные образы и воплотить в точной эстетической материи. По составу и содержанию «художественный предмет» *объективен;* по увидению, облечению и воплощению он *субъективен* субъективностью творящего поэта; но раз во-ображенный и во-площенный, он как бы *входит символически* в образы и в материю созданного произведения, насыщает их и *объективно* присутствует в них, хотя уже иною, так сказать, *осубъективленною объективностью.* В этом виде он дается для того, чтобы воспроизводящие артисты (музыканты, певцы, актеры и танцоры), зрители-слушатели-читатели и, наконец, критики верно извлекали его из этой осубъективленной объективности и, может быть, через ее посредство возносились к первоначальному духовному обстоянию в его *чистой* объективности, *им* измеряя, *им* исправляя, восполняя и критикуя изображенный и воплощенный художником «художественный предмет». Вот почему бывает так, что гениальный исполнитель раскрывает «дух произведения» лучше, чем это удалось сделать самому композитору, поэту или драматургу; а настоящий художественный критик показывает всем, и прежде всего самому автору-художнику, где, в чем и как автор, выбирая свой художественный предмет, недосмотрел первоначального духовного обстояния, недовнял ему, недоносил своего замысла и не только создал неточную материю или неверный образ, но именно исказил объективно данную ему духовную тайну.

При таком понимании искусства обнаруживается, что художественный предмет действительно есть нечто *существенное и главное:* и в каждом художественном произведении искусства, и в душе творящего автора, и в восприятии зрителя и критика, и, наконец, *в объективном составе мироздания.*

В художественном произведении искусства эстетический предмет есть то главное-сказуемое, которому символически служат все образы и вся материя. Он подобен телу, облеченному в свою одежду; или душе, живущей в своем теле; или солнцу, пронизывающему все мироздание из единого центра. Он как центр в круге; так что все ведет к нему центростремительно, по радиусам, и все исходит из него, по радиусам, центробежно. В совершенном про-

изведении искусства не должно быть ни «касательных», ни «эксцентрических-секущих». В таком создании власть предмета едина, неограниченна и всепроникающа; оно есть осуществленное самодержавие художественного предмета, причем все служит ему как своей высшей цели*. Все являет его, все ведет к нему: от каждого «куска» или свойства эстетической материи, от каждого отдельного образа идет линия радиуса к предметному центру**; линия, обретаемая, конечно, не геометрическим воображением, а одухотворенным, символически постигающим чувственным восприятием,— *духом сквозь зрение, духом сквозь слух.* Можно было бы сказать вместе с Гегелем, что художественное произведение подобно тысячеглазому Аргусу, у которого душа светится через глаз из каждого пункта поверхности***; и тот, кто смотрит в эти глаза, видит в каждом из них главное, сияющую душу — художественный предмет.

Понятно, что такое художественное произведение может осуществиться только тогда, если душа творящего автора, творя, пребывала (сознательно или бессознательно) в предмете как своем главном и существенном центре, выращивая все из него и проверяя им все. Понятно также, что восприятие зрителя и критика должно пройти тот же самый путь, но только в обратном направлении: художник шел из глубины, от предмета, от центра к образной и чувственной поверхности, а зритель и критик идут от чувственной поверхности к образу и к центру, к предмету, в глубину.

Но художественный предмет есть нечто «существенное» и «главное» не только для *данного* произведения искусства, но и объективно, в мироздании, перед лицом Божиим. Именно там, где он перестает быть предметом «искусства», он является существенным обстоянием в плане объективного бытия. Настоящее искусство не создает призраков и не играет ими. Оно утверждает сущее: *«так есть»;* или: *«внемлите, вот что обстоит в недрах бытия».* Духовная

---

* В политической монархии дело обстоит иначе: ибо государь не есть высшая цель государства, но лишь орган и служитель высшей цели.

** Срв., напр., у Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива» — к предмету ведет прямая линия от нивы, от ландыша, от ручья...

*** Hegels Werke. Vorlesungen über die Ästhetik. I. 197; II. 384; 392—396[68].

рука художника, протянутая к миру, ищет существенного, не «типичного», т. е. часто встречающегося или общераспространенного и потому наглядно-доступного, как думают иные критики и читатели, а именно *существенного, глубинно-коренного, судьбоносного, субстанциального* и потому *властно-определяющего*. Такому обстоянию надо подлинно приобщиться, чтобы верно явить его; и это есть главная задача всякого художника.

Вот почему истинный художник «хочет великого» (in magnis vult) и успокаивается только тогда, когда в нем слагается уверенность, что он действительно несет и неошибочно дает подлинно-существенную предметность Бога, мира и человека. В этом смысле можно сказать, что для искусства «нет неглавного». И именно в этом смысле искусство не должно служить ничему постороннему: оно есть «самоцель», «искусство для искусства», ибо оно само по себе есть *и молитва, и познание, и духовность, и добродетель, и право, и характер, и творчество, и служение.*

Истинное искусство правит свой путь по предметным огням мира; по горным вершинам бытия; по Божественному, таинственно присутствующему во всем. И так как Божественное действительно есть во всем и во всем присутствует, искусство *имеет право петь обо всем;* и даже ничтожное и пошлое озаряется при этом Божиим лучом, то живя им, несмотря на все, то слабо сияя его отблеском, то отрекаясь от него и противопоставляясь ему и тем обнаруживая свое ничтожество (сатира, комедия, трагедия, эпиграмма, басня, карикатура).

Произнося эти ответственные слова «так есть», художник призван не посредничать между предметом и воспринимающею душою, оставаясь между ними или напоминая о себе своею «манерою», или, еще хуже, заигрыванием, кокетством и т. п. Он должен поставить предмет и душу зрителя-слушателя лицом к лицу, оставить их как бы наедине: с одной стороны — художественный предмет, взирающий на зрителя сквозь образы и материю, с другой стороны — зрителя, призванного взять предмет сквозь материю и образ*.

* Срв. у Флобера: «Mais dans l'idéal que j'ai de l'art, je crois qu'on ne doit rien montrer des siennes, et que l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son oeuvre que Dieu dans la nature. L'homme n'est rien, l'oeuv-

Настоящий художник не рисуется своею «манерою»; ибо это уже не *его* «манера», а способ бытия, присущий самому предмету: это стиль *самого предмета, его* ритм, *его* свет, *его* тона́, *его* модуляция. Художник призван как бы «уйти» из своего произведения и даже «замести свои следы»; опредметить свое видение и свою манеру настолько, чтобы они не обращали на себя внимание зрителя, чтобы они уводили его не к автору, а к предмету. Художник не «рассказывает о предмете»; он не историк, не «свидетель на суде» не «конферансье», не бытовой сплетник, сплетничающий о своих героях. Он оставляет предмет и зрителя с глазу на глаз; и для этого *отводит весь гром художественного предмета в образ и в материю,* как в громоотвод, предоставляя ему разрядиться в душу зрителя. Он дает *подлинное предстояние самого предмета.* И даже тогда, когда эстетическая «форма» его произведения имеет повествовательно-описательную видимость (сказка, исторический роман, батальная картина, портрет Наполеона, бюст Гете) и когда опасность застрять в эмпирическом бытописании и не выбраться совсем в сферу *художественно-метафизической онтологии* становится особенно велика, истинный художник творит не «типичное» и не просто «правдоподобное», но *само сущее бытие.*

Он всегда как бы говорит: «вот что есть (хотя бы этого никогда и не было, а может быть и нет, и не будет, и никто не видал)»*. Это не то, что «могло быть» с точки зрения исторической вместимости в событиях или с точки зрения образного правдоподобия; это и не то, что «бывает»; но то, что *есть, подлинно есть, не может не быть; что необходимо.* Это *предметно обстоящая, сосредоточенная сила бытия,* которой нельзя противопоставлять ни историческое опровержение, ни бытовое наблюдение. С точки зрения истории это — небывальщина; а в измерении духа и худо-

re est tout!.. Et pour moi, du moins, c'est une sorte de Sacrifice permanent que je fais au bon goût. Il me serait bien agréable de dire ce que je pense et de soulager le sieur Gustave Flaubert par des phrases, mais quelle est l'importance du dit sieur?» Correspondance. IV. P. 220[69].

* Срв. у Шмелева: «вливал в себя неземное, чего никогда не бывает в жизни», «все, чего и не видали глаза его, но что есть и вовеки будет — вот красота Господня. «Неупиваемая чаша». Гл. X и XII. Срв. еще у Шмелева: «Песни неспетые, образы непокорные, неуловимые для резца, для глаза... Живые были они; из тонкого камня — света, нерожденные никогда,— уже минувшие. И голос во мне шептал: святое». «На пеньках». Гл. IX.

жества — это необходимый и существенный «фрагмент» подлинной реальности, несравненно более реальный, чем одноименные с ним «факты» или «явления» во всей их эмпирической навязчивости. «Иван Карамазов» реальнее, чем все человечки на него похожие; «Отелло» реальнее, чем все ревнивые убийцы; «неприятие личной смерти» в трагической сонате Шопена опус 35 — есть метафизическое событие; «Ночь» Микельанджело (Флоренция) — есть сущее откровение космического сновидения. Истинное произведение искусства есть не «подобие» и не «воспроизведение», а некое *духовное «оно само»*.

Не следует спрашивать, «где оно находится»; ибо его способ бытия не определяется ни протяженностью, ни пространством, ни его измерениями. Духовный предмет, получающий в душе артиста значение «художественного предмета», не «находится» вообще, его нет ни «здесь», ни «там». Он нигде; но он *может состояться повсюду*. Где находится «покой»? Нигде. Но он может обнаружиться всюду. Где находится «раскаяние»? Нигде. Но им может быть объята всякая живая душа.

Это можно выразить так, что духовный предмет *может присутствовать во всем, что имеет духовное измерение*. Но поскольку это измерение присуще *всему*, постольку можно сказать, что духовный предмет живет во всем — или «потенциально» (наподобие непроявленного негатива), или «актуально» (в раскрытом осуществлении). Поэтому и постольку о нем можно сказать, что он «всеобщ». Это можно представить себе так, что он есть некое «зерцало мира» (spaeculum mundi), так, что весь мир может глядеться в него, как в зеркало, и сам он сосредоточивает в себе лучи всего мира, как некий «микрокосм» (мир в малом). Художник смотрит в это зерцало и узнает в нем и себя, и мир, и других людей, постигая их сразу в их живом существе; а возможно это потому, что весь мир отображается в этом зерцале и вместе с ним вступает в человека. Здесь снимаются все условные разграничения, установленные человеческой наукой, и дух художника свободно вращается в содержаниях мира. Нелепое для трезвого, дневного рассудка оказывается великим и мудрым в ночных откровениях художества. В искусстве мир живет иной жизнью: здесь травинки поют хоралы, лес ведает тайны человеческого сердца, а душа парит орлом;

здесь горные вершины спят, а нива человеческой души орошается влагой откровения; здесь цветок влюблен безнадежною страстью, а человеческая душа не менее моря таит в себе обломки сокрушившихся кораблей...

Художественное предмето-созерцание *наивно,* но наивность эта законная и основоположная. Художник как бы «не знает» законов эмпирического мира; не потому, что он не понял или отверг их своим сознанием (напротив: живописец и скульптор изучают анатомию и физиологию, скульптор и архитектор — механику и сопротивление материалов, прозаик и стихотворец — грамматику и филологию); но потому, что он уходит своим предмето-созерцанием в другой план бытия, в сферу, где весят и значат иные, более существенные законы — законы духа. И вот духовный опыт и художественное созерцание открывают ему *присутствие* духа, его *содержание,* его *силу,* его *живой ритм* там, где недуховное «наблюдение» видит только внешнюю оболочку явления, подчиненную своим, духовно неосмысленным законам. Вот почему художник с такою уверенностью и убедительностью утверждает «всеобщность» своего предмета: он видит весь мир и нас всех в подчинении ему; мы все пронизаны его жизнью, его ритмом, его законом; мы все как бы его сосуды или его о́рганы; мы все призмы, пронизываемые его лучами; или цветы, согретые его теплом. И даже тот, кто лишен этих лучей, определен в своей судьбе *их отсутствием.* Художник видит все единичное как озаренное или пронизанное, или насыщенное как освященное, или же, наоборот, отвергнутое и обреченное лучами духовного Предмета как его живую ризу, колеблемую его движением. Таково его *художественное мировосприятие* и, если угодно, *миропреображение.*

И то, что художник делает в творчестве, есть прежде всего *о́бразная индивидуализация «всеобщего» духовного предмета;* и далее — *эстетическая материализация выношенного им индивидуального о́браза.* Он как бы облекает предмет в образ и затем зашифровывает его в чувственную материю. А так как предмет древен, вечен и всем доступен, то человек, воспринимающий истинное художественное произведение, бывает потрясен чувством *древлезнакомого, вечно-исконного, и давно-искомого;* и так как каждая «образная риза» предмета всегда нова и невидан-

на, так же как ее чувственно-материальный «шифр», то человек, воспринимающий художественное произведение, бывает потрясен чувством *абсолютно-нового, невиданно-небывалого,* вполне творчески *оригинального.* И оба эти чувства вместе слагают в его душе единый художественный праздник: *праздник узнавания* древле-желанного, вечного и *праздник познавания* абсолютно-нового, открытия. Но *открытие вечной истины* есть не что иное, как *переживание откровения;* а в этом-то и состоит глубочайший и священный смысл художества.

Так воспринятый и выношенный духовный предмет становится, далее, тем *художественным солнцем* в произведении искусства, из которого все остальное излучается и к которому все сводится. От него исходит то *органическое единство* и та *художественная необходимость,* которые столь существенны, столь драгоценны в произведении искусства, составляя начало художественного совершенства в нем.

Имея все это в виду, следовало бы установить в искусстве такое соотношение, отдаленно напоминающее математическую пропорцию: художник призван воспринять в *Божиих* созданиях ту «душу» их, которую он изобразит в своем произведении, а воспринимающий искусство созерцатель должен воспринять в *его* произведении эту «душу» так, как художник усмотрел ее в Божиих созданиях. Согласно этому, Господь есть как бы художник мира, а творящий художник — Его духовный «зритель», «слушатель» и «читатель». Он внимает Богу духом, с тем чтобы изобразить внятое в ткани образов и воплотить его в материальном обличии. И чем глубже и искреннее внимает художник Творцу, тем лучше вынашивает он в себе художественный предмет своего произведения, тем художественно-совершеннее будет его создание.

Таков духовный и эстетический смысл художественного предмета.

Глава десятая

ПРИМЕНЕНИЕ КРИТЕРИЯ

Для того чтобы довести все изложенное нами учение об искусстве и о критерии художественности до бо́льшей

ясности, было бы важно раскрыть его на конкретном примере, т. е. показать, как именно применяется этот критерий и что может дать его применение.

Есть у Жуковского художественно законченная и мудрая баллада, вдохновенно пересказавшая прозрение немецкого поэта Людвига Уланда*. Она озаглавлена «Мщение». Вот ее эстетическая материя.

Изменой слуга паладина убил:
Убийце завиден сан рыцаря был.

Свершилось убийство ночною порой —
И труп поглощен был глубокой рекой.

И шпоры и латы убийца надел
И в них на коня паладинова сел.

И мост на коне проскакать он спешит,
Но конь поднялся на дыбы и храпит.

Он шпоры вонзает в крутые бока —
Конь бешеный сбросил в реку седока.

Он выплыть из всех напрягается сил,
Но панцирь тяжелый его утопил.

Прежде всего надо верно воспринять эстетическую материю, т. е. словесный состав этой баллады, забыть обо всем и художественно сосредоточиться; и затем вчитаться, вжиться в нее; увидеть воображением зарисованные образы, содрогнуться сердцем от злодейства и, несмотря на это, войти инстинктом и волею в душу злодея, как бы надеть вместе с ним шпоры и латы убитого паладина, вместе с ним вскочить на коня и ринуться по мосту через ту самую реку, которая только что поглотила останки убитого господина... Почему вздыбился конь?.. Почему он храпит в страхе и не слушает поводьев?.. Что почуял он там внизу, в темной реке?.. И ужас его — не передается ли злодею? Спасут ли шпоры затрепетавшего беглеца? Миг — и он в волнах. Еще несколько мгновений — и панцирь

* Переводы Жуковского бывают художественно совершеннее переводимых им оригиналов и их надлежит рассматривать не как «переводы» и даже не как «заимствования» или «подражания», а как *самостоятельное творчество, вдохновленное уже использованным художественным предметом.* Тому, кто хотел бы в этом убедиться, достаточно было бы сравнить художественно и поэтически слабое произведение Шиллера «Thekla. Eine Geisterstimme» и совершенное создание Жуковского «Голос с того света (из Шиллера)».

увлекает его на дно. Свершилось: из преступления выросла кара и настигла виновного.

Первое, что потрясает душу, воспринявшую эту балладу,— ее материю, ее образ, ее предмет,— это завершенная краткость, кованая мерность стихотворения, его сжатость и насыщенность.

Всего двенадцать строчек; шесть пар рифм; тридцать секунд чтения. И в них трагедия двух человеческих судеб; злодейство и мзда; восстание и ниспровержение; посягательство и приговор. Сверкнула молния, ударил гром; и все снова покрылось мраком.

Это стихотворение имеет свой устойчивый поэтический размер, который можно условно передать ударяемыми («долгими») и неударяемыми («краткими») слогами так:

Изменой слуга паладина убил

⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ –

Убийце завиден сан рыцаря был

⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ –

В каждой строке четыре стопы. Стопа ⏑ – ⏑, состоящая из трех слогов с ударяемым слогом посередине, называется «амфибрахием». Стопа ⏑ –, состоящая из двух слогов с ударяемым на конце, называется «ямбом». В настоящем стихотворении ямб, стоящий последним в строке, может быть приравнен «амфибрахию» с оборванным последним (кратким) слогом. Тогда можно будет определить схему стиха в данной балладе как «четырехстопный амфибрахий с оборванной последней стопой». Амфибрахий, как, может быть, ни одна другая стопа, способен и призван передавать мерное движение в пространстве*, и в особенности скачку, и притом топот скачки, по схеме «тата́па, тата́па, тата́па, тата́»...

Схема стиха у Жуковского сохранена без изменения на протяжении всей баллады**; двенадцать раз обрывается стремление амфибрахия урезанной стопой (ямбом).

---

* «Воздушный корабль» Лермонтова дан в схеме трехстопного амфибрахия с оборванной стопой в четных строках.

** Уланд осуществляет иную схему стиха. Вот его текст и размер.

Текст:	Схема:
1. Der Knecht hat erstochen den edeln Herrn,	⏑ – ⏑ / ⏑ – ⏑ – ⏑ / ⏑ –
2. Der Knecht wär selber ein Ritter gern.	⏑ – ⏑ / ⏑ – ⏑ / ⏑ – | ⏑ –

Этим передается то своеобразное сочетание *стремительности и крушения,* которое характеризует эстетический образ и художественный предмет баллады.

Это сразу: прерванная скачка; прерванная предательством служба оруженосца; прерванная убийством жизнь паладина; и прерванная карающей смертью жизнь предателя... Здесь обнаруживается положенный предел: кто преступил закон духа и его ранга, тот не переступит предела своего злодейства.

Вот откуда эти двенадцать мужских, твердых рифм (с ударением на конце): это как бы удары о стену, срывы, крушения, переданные обрывами сокрушающихся строк («убил», «рекой», «надел», «спешит», «бока», «утопил»). А за этим слышится большее и видится глубочайшее: это как бы стремительный скок самого *времени*, несущего

---

3. Er hat ihn erstochen im dunkeln Hain ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ –
4. Und den Leib versenket im tiefen Rhein. ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – | ⏑ –

5. Hat angeleget die Rüstung blank, ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – | ⏑ –
6. Auf des Herren Ross sich geschwingen frank. ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – | ⏑ –

7. Und als er sprengen will über die Brück, ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – | ⏑ –
8. Da stützet das Ross und bäumt sich zurück. ⏑ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ –

9. Und als er die güldnen Sporen ihm gab, ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ –
10. Da schleudert's ihn wied in den Strom hinab. ⏑ – ⏑ | ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ –

11. Mit Arm, mit Fuss er rudert und ringt,
12. Der schwere Panzer ihn niederzwingt.

Таким образом, у Жуковского из 48 стоп 36 полных основных амфибрахиев и 12 оборванных, заключительных ямбов.

У Уланда мы находим те же 12 оборваных, заключительных ямбов. Из остальных же 36 только 17 являются основными амфибрахиями (⏑ — ⏑); наряду с ними имеются 16 ямбов (⏑ —) и три анапеста (⏑ ⏑ —). Двенадцать строк относятся к шести различным строительным типам: 1) амфибрахий — амфибрахий — ямб — ямб — строки первая, третья и десятая; 2) ямб — амфибрахий — ямб — ямб — строки вторая, пятая и двенадцатая; 3) ямб — амфибрахий — амфибрахий — ямб — строки седьмая и одиннадцатая; 4) амфибрахий — ямб — амфибрахий — ямб — строки восьмая и девятая; 5) анапест — амфибрахий — ямб — ямб — строка четвертая; 6) анапест — ямб — анапест — ямб — строка шестая. Ритм Уланда не только разнообразнее, но и выразительнее; пусть читатель сам попытается уловить его единую закономерность и художественную обоснованность. Ритм Жуковского однообразен, но зато выигрывает в стремительности, в вихревой силе; повторяемость его как бы подчеркивает единство в цепи событий, их предметный смысл, силу высшего рока в завязке и развязке...

каждого из нас к смертному обрыву; это несущийся полет самой нашей *жизни* с таящимися в ней нежданными ударами судьбы; это, в особенности, судьба благородного *рыцаря*, доверяющего свою жизнь ночному мраку и коварному оруженосцу; и судьба *предателя,* готовящего себе нежданную погибель самым предательством своим. Вся баллада насыщена этим *свершением судьбы;* и каждая строчка, обрываясь как бы в пропасть, несет и героев, и события навстречу року...

В этом стихотворении — все необходимо и символически осмыслено, подобно *размеру и рифме: и цезуры,* эти насыщенные аффектом перерывы среди строки, переломы, вызываемые подъемом эпического повествования и трагическою напевностью:

Свершилость убийство — ночною порой
И труп поглощен был — глубокой рекой...

Таков и *акцент*, всегда стоящий на важнейших словах, образно, логически и ритмически ударяемых:

«изменой», «рыцаря», «ночною», «мост», «шпоры», «выплыть», «панцирь»...

Все — на своем, необходимейшем, единственно-верном месте; и все кратко, насыщено, лаконично, интенсивно, ударно; подобно гвоздям, забитым в подковах коня; подобно металлу шпор, лат, меча. Ни слова лишнего. Все просто. И все слова ведут прямо к образу и предмету. Вот *«ночь»:* в плане образа она скрывает преступление; в плане предмета — она символизирует мрак предательской души, мрак черной зависти и таящейся измены. Вот *«река»,* поглотившая тело паладина; ее черта, ее мост станут последним рубежом преступника. Вот *«шпоры»* — похищенный знак рыцарства; они-то и поднимут коня на дыбы: ибо кара таится в самом преступлении и вырастает из него. Вот «конь», который не переступит тела своего господина, но восстанет наподобие совести и осуществит возмездие; вот *«латы»* паладина — будущий гроб его оруженосца: ибо бремя господина не по плечу слуге; и не завистливому убийце носить одеяние рыцаря.

Какая выразительность в этих брошенных словах и акцентах! Какая сосредоточенная борьба в этих сдвинутых твердых гласных конца: «дыбы», «шпоры», «крутые», «выплыть», «панцирь», «тяжелый»!.. Какое трагическое движение! Какая мощь русского языка!

Двенадцать строк. Шесть рассказывают о преступлении. Шесть отведены описанию кары.

Поэт ставит читателя перед лицом событий как раз в середине рассказа, на половине стихотворения. Именно поэтому он описывает преступление в прошедшей форме, как уже совершенное: «убил», «свершилось», «поглощен был», «надел», «сел»; а возмездие описывает, как бы показывая перстом («смотри, видишь?!»): «спешит», «храпит», «вонзает», «напрягается»... И только окончательное наступление казни он рисует в «прошедшем-мгновенном», изображающем только что наступившее, финально-непоправимое событие («видишь?»): «сбросил»... «утопил»...

В последних шести строках, посвященных наказанию, каждая нечетная строка (1, 3, 5) показывает попытку злодея спастись:

> и мост на коне проскакать он спешит...
> он *шпоры* вонзает в крутые бока...
> он выплыть из всех напрягается сил...,

а каждая четная строка (2, 4, 6) рисует наступающую и добивающую кару:

> но конь поднялся на дыбы и храпит...
> конь бешеный сбросил в реку седока...
> но панцирь тяжелый его утопил...

Все сказано. Исчерпано. Кара свершилась. Баллада кончена. Видел? Трепещи!..

Поэт стал живописцем и создал потрясающую картину. А читатель стал присутствующим зрителем, очевидцем. Что же показал ему поэт? И что увидел читатель? Ради чего создавалась эта картина? Какой художественный предмет скрыт и явлен в ней?

Зависть родит посягание и ведет к злодейству. В самом злодеянии уже заложена судьба злодея. Он захотел «стать рыцарем». Для этого нужны «только» конь, шпоры и латы... Ведь «рыцарь» — это тот, кто *одет рыцарем и выдает себя* за такового; а сан следует за одеянием... Река времен поглотит труп; ночь истории скроет совершённое; а что никому не известно, того и нет... Разве убийство есть привилегия рыцарей? А измена разве не есть лишь проявление «ума» и «воли»?

Из зависти родится посягание. Но судьба посягания в том, что оно *не по силам посягающему*... Ему не по силам

бразды власти — и конь встает под ним на дыбы. Ему не по силам и понуждающие шпоры; и он будет сброшен в ту самую реку, которая должна была сокрыть его злодейство. Не по силам ему и тяжелый рыцарский панцирь, который ограждает сильного, но губит слабого. Облекаясь в доспехи, он облекается в собственную гибель; садясь на коня, он отдается в руки надвигающегося наказания. Самая добыча его предопределяет его судьбу. Ибо он добыл себе не *сан* рыцаря, а только его доспехи. Он захватил власть и бремя паладина; но не получил ни его *духа,* ни его *дара,* ни его *силы.* Рыцарь не тот, кто нарядился рыцарем; и сан не следует за одеянием. Убиение в рыцарском поединке не то же самое, что убийство изменившего слуги. Служение рыцаря требует иного ума и иной воли; а у предателя обычно хватает ума и воли не более, чем сколько нужно для ночного нападения. Первое же испытание может обнаружить это; а сознание собственной преступности повергнет его в растерянную торопливость («спешит»...), когда придет время спасаться. Не Эринии[70] ли гонят его к реке и на мост? Не сама ли природа вещей восстает на него вместе с «бешеным конем»?

Из самых недр преступления встает возмездие, и преступник падает под тем самым бременем, на которое он посягнул. Возмездие как бы заложено в злодеянии; и развивается из него с тою же стремительностью и необходимостью, которою проникнута вся баллада. И баллада эта уже не литературное только произведение, а живописное; а по эстетическому строению своему — явление истинной архитектуры.

И все это выращено из глубины подлинного предметного созерцания, из недр самого художественного предмета.

Вот этот предмет:

Судьба злодейства: возмездие заложено в самом преступлении, развертываясь из него и настигая преступника.

Это *не* есть «мщение». И Уланд, и Жуковский выбрали неверное слово. Здесь никто никому не мстит. Это — кара, которая таится в самой разрушающей преступной зависти, в измене и убийстве. И кара эта — не от человека. Это — перст Божий, обрекающий завистника, предателя и убийцу — его судьбе.

Этот предмет — эта необходимая связь между преступлением и наказанием — есть некий *закон Божий во вселенной,* начертанный перстом Божиим на небесных скрижалях; а потому это есть некий status mundi ac hominis (состояние мира и человека), некое spaeculum mundi (мировое зерцало), коему подчинена всякая человеческая тварь на земле. Эту власть постигли Уланд и Жуковский и явили ее художественно в своей балладе.

Сам по себе этот предмет есть духовный, а не эстетически-художественный. Он может быть постигнут и ужасом сердца, и потрясенной, надломленной волей, и личной судьбою, и созерцающей мыслью, и взывающей молитвой. Уланд и Жуковский увидели его *в образах;* эти образы можно было бы передать и в живописи, и в музыке; они передали его в словах, литературно. Эта литературная передача могла бы вылиться в форму сказки, драмы или романа. Они дали ей форму краткой, лаконически-насыщенной баллады.

Баллада, созданная Жуковским, предметно насыщена; символически-органически едина и цельна; образно верна, изобразительна и необходима; в эстетической материи предметна, точна и художественно убедительна. Она вся во власти своего эстетического предмета и потому *художественна.* Кто воспринимает эстетическую материю ее слов, в того врывается вихрь образов со всею его двойною катастрофою; и этот вихрь образов как бы ударом молнии выжигает в душе огненную черту или огненный глагол предмета. Власть предмета, овладев поэтом, овладевает образом и материей баллады, а через это овладевает и будет овладевать всякой человеческой душой, воспринимающей эту балладу. Всякий читающий получает в духовный дар новую-древнюю медитацию о Боге, о преступлении и возмездии и, потрясенный, чует себя самого во власти этой медитации и этого предмета. Зло, совершаемое людьми в их земной жизни, имеет свою особую, Богом установленную судьбу, от которой человеку нельзя уйти: она настигнет его и в бегстве, и на коне, и в оружии, и в провалах потока.

И вот, *все это произведение, как бы прожженное насквозь молнией предмета, само уподобляется молнии, падающей в душу читателя.* Мгновенно расступается мрак невидения и неведения, и с силой ослепительной оче-

видности человек, трепеща, видит Божественный закон, правящий миром и злом.

Создание гения дает человеку сразу — и религиозное прозрение, и нравственное умудрение, и художественное созерцание; и все это — в эстетически-совершенной форме. Чье сердце не содрогнется, читая эти накаленные строки и прозревая сквозь них, через их глубину Предмета? Кто не почувствует перста Божия над всеми злодеями мира и над самим собою?..

Вот что может дать аналитическое и синтетическое применение нашего критерия художественности.

А отсюда видны и задачи художественной критики вообще.

Глава одиннадцатая

ШКОЛА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Основные идеи художественного творчества и художественного критерия, здесь выдвигаемые, свидетельствуют о том, что есть особая школа художественности и что всякий, творящий искусство, может и должен учиться своему делу.

От этой обязанности не освобождает никакой талант, никакая гениальность; и различие между талантом и гением состоит здесь только в том, что гений всю жизнь неутомимо учится, *сам* учится, и творя, и погружаясь с виду в бездействие («лень» Пушкина); а таланту необходимо напоминать об этом, ибо ему всегда грозит самодовольство и мертвое повторение своего собственного трафарета... Напоминать же ему об этом должна художественная критика.

Говоря о «школе» и об «учении», я разумею не технику только и, главным образом, *не ее*. Нет сомнения, что артисту необходима техника, т. е. умение владеть своим материалом — камнем, деревом, глиной, краской, словом, жестом. Техника дает власть: материал должен покоряться. Техника требует изучения и упраженения; изучение и упражнение предполагают школу. Для целого ряда искусств это уже общепризнано: архитектура, скульптура, живопись, танец, музыка и пение преподаются. Здесь будущий артист проходит школу: изучает, познает и упражняется; ищет власти над эстетической материей

и приобщается этой власти. Однако в других искусствах нет ни зрелой техники, ни верной школы. Так, сценическое искусство доселе все еще пытается выработать свою школу; бесспорные законы декламации впервые открыты в наши дни князем С. М. Волконским; а что касается стиха и изящной прозы, то человек должен здесь или прямо родиться мастером, или учиться у собственной «музы», ибо никто не предложит ему ни техники, ни школы, ни научения. И доныне художественная критика призвана восполнять все пробелы в этих технически отсталых искусствах...

Однако говоря *о школе художественности,* я имею в виду нечто иное. Всякий творящий артист может и должен учиться, помимо техники, еще и художественности. «Техника» и «художественность» совсем не одно и то же; это должно быть уже ясно из всего изложенного. Большой художник может обладать малым умением и обратно: великий «техник» может создавать совершенно нехудожественные вещи. Так, живописные примитивы нередко поражают сочетанием *слабого умения с высокой художественностью;* так, пианист с почти акробатической техникой может художественно «проваливать» пьесу за пьесой; так, человек, овладевший «литературной техникой», может не создать ни одного художественного произведения. Мало делать «вихрем трепещущую» трель октавой в левой руке; мало иметь «соловьиную» колоратуру и «стальную» твердость носка; мало уметь врезать в мрамор легчайшие зефиры[71]; мало нарисовать виноград так, чтобы птицы поверили и склевали картину без остатка... Все это может быть «изумительно», «поражающе», «единственно в своем роде» — и в то же время *нехудожественно.* Мало иметь власть над материалом: надо мочь, хотеть и уметь — еще нечто высшее, труднейшее, священнейшее. «Техника», как умение, власть, мастерство, очень важна, драгоценна в искусстве; но сама по себе она не есть искусство и не создает его. Одно дело — *искусник;* а другое дело — *художник.* Одно дело — *мастер средств;* а другое дело — *мастер* созерцаемой и осуществляемой *цели.* Одно дело — рука, глаз, ухо; а другое дело — предметный замысел, дух и око.

Надо учиться не только «технике», но и художеству. Есть пути, ведущие к этому научению. И для того чтобы

не утверждать это голословно, укажу на один из верных и необходимых приемов этого научения.

Он состоит в том, что *творящий художник внутренно связывает себя законом «экономии»*.

Этот закон «экономии» имеет два значения или как бы два лица: одно обращено к творческой душевной глубине самого художника, к художественному предмету, который пленил его душу и привел ее в движение; другое обращено к внемлющему человеку (читателю, зрителю, слушателю), которому художник хочет «показать» свое создание. На этих двух «экономиях» творящий человек может и должен воспитать в себе истинного художника. Первую можно описать, как домоводство художественного предмета; вторую — как *домоводство немощного внимания*.

Я остановлюсь сначала на экономии предмета и ради ясности и простоты выделю специально художественную *литературу*.

Когда художник творит, его душевный взор и слух должны быть направлены внутрь, в глубь себя; но не в свои личные душевные состояния, а к тому живому кладу, к тому предметному сокровищу, которое пришло в движение и хочет подняться вверх в виде поэмы, повести, романа или драмы. Творящий художник творит *изнутри*. Но это не «нутро» его изменчивых настроений, а нутро созревшего и художественно-рождающегося Предмета: это *Он, Предмет*, ищет себе *художественных* образов и *художественных слов*. И в этом *все*. Ибо он ищет себе не «всяких» образов и слов, и не *«каких-нибудь»* образов и слов, а *верных, необходимых, незаменимых, художественных;* не тех, которые «нравятся» самому господину писателю, а тех, которые подходящи для Него, для Предмета, и которые писатель испытывает не «яркими», или «благозвучными», или «эффектными», а *точными* (классическое определение Пушкина). «Точность» означает некую *полноту соответствия;* соответствия чему?— Главному Сказуемому, художественному Предмету. «Точность» обозначает, что этот образ или это слово не только «подходит», *но вполне* подходит; соответствует до полной верности, до необходимости, до *единственности,* до *незаменимости*. В глубине души творчески ожил и зажил художественный Предмет: он жаждет облечься в одежду *точных образов* и завернуться в *точных* словах. Поэт или прозаик повинны удовлетворить

это требование: и произведение их будет художественно лишь постольку, поскольку это требование будет удовлетворено.

Легко сказать: найти «точные образы» и «точные слова»... Но как это сделать? Путь к этому один: необходимо сосредоточить всю свою интуитивную силу на самом рождающемся и облекающемся художественном Предмете и отдать в его распоряжение свое чувство, свою волю, свое воображение, свое слово; отбросить все остальное, особенно всякое личное мнение, самомнение и тщеславие и стать верным рупором Предмета, как бы его флейтой, или цевницей, или его *медиумом*. Этот Предмет есть как некий «уголь, горящий во мне самом» (Лесков), образующий как бы самое «сердце мое».

«А что ж я взговорю,— спрашивает дьякон Ахилла протопопа Туберозова,— если где надобно слово? Ведь сердце мое бессловесно».

«Слушай его,— отвечает Туберозов,— и что в нем простонет, про то говори, а с сорной земли сигающих на тебя блох отрясай!»*

Чего потребует Предмет из этой глубины, то верно и необходимо, а остальное — неверно и ненужно. Так, Вагнер искал когда-то свою царственную тему для Валгаллы[72] — возвышенно властную, мирообъемлющую, которая далее, именно вследствие своей мирообъемлющей царственности, стала темою самого бога Вотана. Вагнер рассказывает, что он много раз, отодвинув найденную тему, уходил в сосредоточенное созерцание идеи Валгаллы — божественного зáмка, твердыни мировой власти, куда приводятся души храбрейших героев, призванных к борьбе с предстоящим восстанием черных нибелунгов...[73] И много раз прислушиваясь к пению из глубины, вслушиваясь в художественный предмет, он слышал все ту же самую тему; и успокоился только тогда, когда понял, что эта мелодия есть лучшая, единственная и необходимая, что эта тема есть *«она самая»*...

Легко сказать: «Уйти в сосредоточенное созерцание Предмета»... А как это делается? Ведь уйти надо цельно, не думая о себе, о своем «таланте», о разных изобретенных на досуге образных и словесных эффектах. Если Предмет

* Лесков. «Соборяне». Часть пятая. Глава четвертая.

несет боль, то уйти в эту боль и замереть в ней, забыться в ней и писать из нее. Если Предмет несет радость — то в ней утонуть и из нее писать. Надо поверить Предмету: он сам начнет диктовать или петь; а я не смею ослушаться. Этот-то момент Пушкин и выразил трепетными словами о музе:

«Сама (!!) из рук моих свирель она брала»...[74]

Вот *этого* надо добиваться; *этому* надо учиться. Это и есть главное.

Благо и счастье тому, к кому «вдохновенье слетает *само*», и слетает *легко*. Но надо научиться *звать его и взлетать* ему навстречу, хотя бы «в томленьях крайнего усилья» (Фет)[75]. Надо стучать, чтобы отворили. Надо чистить и подметать хижину своей души навстречу «богам». Надо будить и поддерживать в себе волю к художественности; ибо все «дело письма» не в «изобразительности», как думают многие, а именно в *художественной изобразительности.*

Что же делать для этого?

Обязать свою душу к образной и словесной *экономии;* твердо решиться на то, чтобы оставлять *только необходимое,* а критерий «необходимости» переложить в глубину Предмета, сосредоточенно запрашивая его священный мрак.

Писатель должен помнить общее правило художественности: *где можно сократить,* там *обязательно сократить.* То, без чего можно обойтись в развертывании предметной ткани — то должно быть убрано. То, что остается, должно вести к Предмету, развертывая его, показывая его как потребованное и утвержденное им. Художник делает это, конечно, не сознанием и не анализом, а интуитивным, как бы дремотно-созерцательным пребыванием в Предмете. А принцип экономии, который он берется соблюдать, *заставляет его уйти в это созерцание.*

В одном из своих писем Чехов дает такой совет начинающему писателю: если ты написал рассказ, то разорви его пополам; половина, наверное, не нужна; если ты в первой главе сообщил, что «на стене висело ружье», то в течение рассказа оно должно у тебя выстрелить, иначе не сообщай о нем... и т. д.

Совет Чехова, этого великого мастера художественной краткости, этого ювелира образа и слова, глубоко верен

и поучителен в своей идее. Художественность не терпит безбрежного водолея. Она допускает и длинные поэмы, и большие романы, но и в них она *не терпит лишнего*. Конечно, сказать «длинно» гораздо легче, чем сказать кратко; шлака всегда гораздо больше, чем золота. Но художественность требует чистого предметного золота. Поэтому писатель, который хочет учиться художественности, должен делать *ставку на краткость;* он должен учиться домоводству образа, экономии слова. Он не должен начинать с «большого романа»; это была бы претензия на вдохновение долгого дыхания. Нет, он должен учиться на миниатюре; он должен требовать от себя изобразительной экономии. И если он вынужден писать для заработка и ему некогда шлифовать, то он непременно должен завести еще и «домашнее» писание *для совершенствования* и шлифовать — строго и требовательно.

Здесь ему нужно как можно меньше снисходительности к случайным побегам своей фантазии и к эффектным словосочетаниям. Надо научиться нещадно урезывать свой собственный текст. «Красивый» образ?.. Этого мало: он должен быть не только красивым, но и художественно необходимым. «Яркое» описание?.. А может быть, Предмет требует здесь не «яркости», а бледных, чуть намечающихся контуров?.. Бывает художественно неуместная изобразительность. Непозволительно записывать все подряд, что идет из души, в порядке ассоциаций, сколь бы «облегчительно» и «успокоительно» это ни было для автора. Обидно вычеркивать?.. Жалко сокращать?.. Психологически это понятно: «дитя, хоть гнило, а отцу-матери мило»... Но *школа художественности* решительно не терпит такого сентиментального отношения к себе и ко всем своим блесткам, такой самовлюбленности, такого ребяческого тщеславия.

Облекаясь в образы и слова, Предмет не может тащить за собою все свои «возможные» «гардеробы». Художник обязан искать необходимого — единственно верного и единственно точного. Он должен учиться кузнице, ювелирному делу. Непозволительно увлекаться «облаками», «воланами», «рюшами» и «красочностью». Надо учиться не восхищаться собственной пышностью; недопустимо заставлять всю сцену декорациями так, чтобы главному герою (художественному Предмету) негде было появиться.

Две истинно художественные страницы стóят больше, чем пять романных трилогий, каждая в 1500 страниц.

Это можно было бы выразить так, что *лаконизм есть истинная школа художественности.* Именно этим потрясает проза Пушкина: это проза великого *поэта,* которого *рифма* приучила экономить каждое слово и который внес эту экономию и в состав живописуемых образов... Это проза, хрустальная по прозрачности, серебряная по звону, лаконичная по экономности и насыщенности и в то же время такая простая, легкая и благородная! Но прежде всего — *точная:* в прозе Пушкина и образ, и слово пронзены Предметом до такой степени, что читатель непрерывно чувствует его резец, вычерчивающий по душе алмазом... Вот образец! Вот школа!..

Но ведь художественный Предмет может потребовать и словесной щедрости, и обилия образов, и декорации, и «облаков», и «воланов» и даже... водолея. Это верно: *может* потребовать. Но надо сначала научиться распознавать, требует ли он всего этого *на самом деле*... Требует ли он образного мотовства, словесного «кутежа», всяческой щедрости... вплоть до водолея... Если он этого требует, то душа писателя *обязана* отозваться на это требование и *дать все необходимое;* но и здесь — не иначе как в меру *художественной необходимости;* так, чтобы вся эта щедрость и все это мотовство были не полой водой писательской субъективности, а мерным, сильным, необходимым потоком самого Предмета. И тогда длинный роман будет производить впечатление сжатой насыщенности, экономии, лаконизма, и сократить в нем будет нечего.

Начинающим писателям было бы полезно расчленить функцию *записи* и функцию *отбора;* сначала записывать «все подряд», так, как образы и слова приходят в потоке непосредственного творчества; затем отложить записанное и уйти в созерцание предмета; найти в душе то художественное солнце, излучения которого вызвали эти образы и слова, и попытаться пронизать этими лучами, как бы прожечь ими каждый атом записанного текста (отбор!), с тем чтобы жертвенно вычеркивать и нещадно исправлять каждое *не* необходимое или неточное слово.

Если при этом окажется, что художественный предмет «не дает указаний», что «требования» его неопределительны или неясны или же, что этих «требований» совсем

нет, то это будет означать, что предмет или совсем не увиден, или не выношен до конца, т. е. что литературное «поползновение» (Пушкин) или писательский «зуд» и «гон» преобладают в душе над художественно-предметным опытом как главным и священным источником искусства*. Надо научиться писать «не окончательно»; не сразу писать «закон», а ограничиться сначала «законопроектом», подобно тому, как скульптор создает сначала «модель», живописец пишет «этюды», а актер проходит через ряд сценических репетиций.

Таким образом, соблюдение закона предметной экономии приучает творящую душу к вынашиванию предмета и к созерцанию его; и в то же время оно заставляет автора сосредоточенно требовать *от себя верности предмету,* а от своих *образов и выражений—необходимости и точности***.

В этом и состоит школа предметной экономии в искусстве.

Обратимся теперь ко второму закону экономии — к *домоводству немощного внимания.*

Искусство всегда творится *для других.* У самых гордых, замкнутых, самодовольных художников в сердце таится мечта о том, что их «услышат», и «оценят», и «отзовутся». И они правы в этом. Ибо самая сущность искусства состоит в том, что один человек создает *для других* людей *некую художественную медитацию,* раскрывающую им природу Бога, мира и людей, дающую им мудрость и блаженство, духовную силу и победу. Поэтому искусство требует живой духовной встречи людей, в которой один дает, а другой берет. И если эта встреча не состаивается, или состаивается, но неудачно, то искусство не совершает своего назначе-

---

* Срв. у Флобера: «Je ne trouve pas la chose assez mûre pour me mettre aux phrases»[76]. Correspondance. Ed. Charpentier. 1893. Quatrième serie, p. 163. Флобер приводит (IV. 225) формулу Бюффона: «Bien écrire c'est à la fois bien sentir, bien penser et bien dire»...[77]

** Срв. слова Гоголя о Пушкине: «Все уравновешено, сжато, сосредоточено, как в русском человеке, который немногоглаголив на передачу ощущений, но хранит и совокупляет его долго в себе, так что от этого долговременного ношения оно имеет уже силу взрыва, если выступит наружу». «Никто из наших поэтов не был еще так *скуп на слова и выражения,* как Пушкин, так не смотрел осторожно за самим собою, чтобы не сказать неумеренного и лишнего, пугаясь приторности и того, и другого». «Выбранные места из переписки с друзьями». XXX. «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность».

ния: читатель не воспринял, не понял, внял неверно, исказил в своей душе или холодно отвернулся. Писатель остается непонятным и одиноким; читатель — не затронутым и не отозвавшимся. Предложенное художником создание как бы остается витать в воздухе, взывая к другим людям, а может быть, и к новым поколениям; до тех пор, ...пока *тело* созданного произведения не погибнет от огня, от тления или от исчезновения всей национальной культуры.

И вот искусство *состаивается* в *полном* смысле этого слова только тогда, когда внимание читателя (или зрителя, слушателя) принимает в себя и воссоздает, вылепливает у себя в душе создание автора. *«Внимание»* означает «внутрь имание», взятие внутрь, принятие в душу; от этого художественное произведение и получает впервые свою *полноту бытия,* ибо ему необходимо быть не только *созданным,* но и *воспринятым.* Слушая сонату, оперу, поэму, погружаясь в созерцание танца, картины, скульптуры, храма и т. д., человек дает художественному произведению полноту бытия. И это настолько существенно, что поэт часто предпочитает резкую критику действительного читателя пустозвонной славе, сопряженной с забвением...

Внимание есть драгоценнейшая способность и готовность сосредоточенно раскрыться душой и принять дар художника. Есть ли для автора что-нибудь более обидное, возмутительное, нестерпимое, чем *невнимательная* публика, снобирующая на выставке картины, болтающая во время симфонии, «перелистывающая» поэму, просматривающая газету в театре, приезжающая на концерт пианиста к шапочному разбору? Невнимательная публика лишает художественное общение всякого смысла. Она творит *пошлость;* а пошлость есть смерть искусства. Есть артисты, которые умеют *заставить* публику сосредоточиться; это люди — духовной силы и власти; это — художники-повелители. В музейной зале такого живописца всегда благоговейная тишина; во время его монолога на сцене все застывает в неподвижности; в его концерте только чуткое ухо уловит в зале шелест восторга и ужаса; во время его танца все приковано и поглощено. Он властвует над вниманием, и оно ему повинуется. Он властвует и над его *интенсивностью,* и над его *длительностью,* и над его *глубиной.* Он как будто побеждает общий психологический

закон человеческого внимания, согласно которому оно, вообще говоря, сосредоточивается с *трудом, редко, ненадолго и поверхностно*. Он заставляет душу совершать такие усилия, разверзать в себе такие просторы, лететь за собою так долго и напряженно, что человек сам не верит потом совершившемуся.

Помню, как я в первый раз в жизни слушал знаменитую сонату Метнера E-moll (ор. 25, № 2) с эпиграфом из Тютчева: «О чем ты воешь, ветр ночной»... Она идет без «частей» и без перерыва; и длится тридцать пять минут; длительность для фортепианной пьесы огромная. Музыка бездонного содержания, стихийного порыва, сложнейшего развития и построения. И власть этого изумительного артиста так велика, что все просторы души, к которым он воззвал, разверзлись, все вихри вскружились, все осанны из бездн пропелись, и внимание отпало лишь с последним, дерзновенно-прекрасным, упоительным финальным аккордом. Долгие годы прошли с тех пор; а душа никогда не забудет этого полета, этого художественного потрясения.

Не так ли слушаем и созерцаем мы великих артистов сцены и эстрады?

Не так ли читаются чудеснейшие художественные создания мировой поэзии и литературы, требуя и получая от нас такую *полноту внимания*, к которой мы доселе не считали себя способными?

Откуда эта власть над нашим немощным вниманием, откуда это неожиданное для нас самих повиновение?

От соблюдения артистом закона двойной экономии: *экономии предметной и экономии внимания*.

Первая дает артисту особую, *предметную власть:* уверенность в своем создании, в его необходимости, художественной обоснованности, непререкаемой силе. Это не *само-мнение*, а *предмето-уверенность;* это не «внушающая» сила «человеческого» «темперамента», а нечто несравненно большее, чем «внушение», чем «темперамент» и «человек». Внушение обращается к элементарным низам души; а здесь — *подъем и полет*. Темперамент есть интенсивность неодухотворенной страсти; а здесь — *вдохновение, власть духа*. Носителем ее выступает человек; но разряды и свершения эти — *более* чем человеческие...

Вот почему читатель и зритель чувствует себя захвачен-

ным некоторой высшей, убедительно-победительной *необходимостью,* которая требует его внимания *целиком* и *овладевает* им. В его душу вступают художественные образы с *насыщенным лаконизмом*: их можно уподобить или когорте латников; или гармонии светил; или прекрасному организму, завершенному в своей красоте и целесообразности; или той «песне», из которой «ни одного слова не выкинешь». Художественной экономии присуща особая *сосредоточенность, власть и убедительность.* На них душа отзывается *разверзанием всего своего внимания,* даже до «сверх сил».

И замечательно, что эта победа дается артисту тем легче и тем глубже, чем более он соблюдает второй закон экономии — *экономию внимания.*

В. О. Ключевский отметил однажды, что «внимание студента» есть «птица» непостоянная, беспокойная и неусидчивая; поймать ее нелегко, а удержать — еще труднее. И артист должен помнить, что это относится ко *всем* зрителям, читателям и слушателям. Внимание их сосредоточивается с трудом, ненадолго и поверхностно. Не следует на него полагаться: нельзя его растрачивать; необходимо его экономить. Оно кое-как доносится до искусства: ведь «другие дела» будут *«поважнее» искусства!..* Оно собирается наспех, кое-как, неумело. Слушатель-зритель-читатель отнюдь не летит навстречу художнику...

Внимание его можно уподобить узенькой и засоренной щелке, в которую трудно проникнуть; или же, наоборот, пустому пространству, через которое все проносится бесследно, рассеиваясь и исчезая. Такого человека надо еще разбудить, позвать, заставить его сосредоточиться, приказать ему. Он сам не сумеет вылепить в душе воспринимаемый образ искусства; душевная глина его слаба, ни лепкостью, ни держкостью не отличается, отзывается трудно и неточно, и очень легко рассыпается. Материал, из которого надо лепить в душе читателя, плох, а сроки коротки. Поле для художественного посева дается маленькое, условно, клочками, урывками; и душевная земля сия есть (в художественном отношении) чаще всего каменисто-песчаная неудобь.

Вот почему творящий художник должен всегда помнить следующее правило: «эстетический миг краток, внимание внемлющего еле внемлет, оно должно быть завоевано

первым же явлением художественного предмета»... Это завоевание должно сразу углубить и укрепить внимание воспринимающего и продлить эстетический миг настолько, чтобы миг и внимание вместили всю образную ризу и всю материальную ткань предмета, все художественное произведение до конца.

Это приблизительно то же самое, как если бы человеку сказали: «поезд стоит одну минуту; не сумеешь в эту минуту объясниться в любви,— пропало твое дело... А если сумеешь... тогда, о, чудо, остановка поезда может продлиться и целый час... Но рассчитывать ты смеешь *только на минуту*. Удастся тебе это — и тогда нежданно из глубины раздастся повелевающий глас: «Мгновение, остановись! Ты — прекрасно!»...

Художник должен понять, что душа читателя-слушателя-зрителя идет ему навстречу вяло, неумело и лениво; с совершенно неприличным (в художественном отношении) словечком на устах: «Некогда!» Субъективная емкость внимания ограничена и в глубину, и по длительности. Большинство зрителей не умеет смотреть *(созерцать!)*; большинство слушателей не умеет слушать *(внимать!)*; большинство читателей не умеет читать *(лепить верные образы!)*. Хотят развлечения; ищут удовольствия; жаждут не «запречься» и «везти», а «распречься» и «поваляться», как усталые и ленивые кони... Словом, воспринимающий дает себя плохо и неумело; давая, дает себя мелко и на коротко. Артист же есть не только *пророк Предмета,* но еще и *педагог своего слушателя*. «Некогда!» Это значит: не тяни, не откладывай; не проматывай читательского внимания; не пустословь ни в звуках, ни в линиях, ни в жестах танца, ни в архитектурных «пристройках» и «надстройках», ни в «эпизодических» действующих лицах, ни в интермедиях и в интерлюдиях, ни в образах, ни в словах. Ибо «некогда»! Говори только самое нужное и важное; отбирай минимум; конденсируй! «Поезд стоит всего одну минуту». В эту минуту ты должен завладеть вниманием и сердцем читателя. Не сумеешь, разочаруешь, не успеешь — плохо твое дело!..

Но если сумеешь... сумеешь не ослепить читателя дешевым эффектом фраз, или окриком, или своего рода «психологическим щекотанием», или драматической «завязкой», или заинтриговывающими предчувствиями (на

которые был таким великим мастером Лесков); или вызвать каким-нибудь иным эффектным литературным «трюком» краткое пробуждение любопытства, этого нездорового эстетического аппетита; нет, если сумеешь *воззвать в недра души читателя,* столь властным заклятием, чтобы оттуда отозвался гетевский «дух земли» — «Wer ruft mir?» — «Кто воззвал ко мне?» — тогда ты победитель... Тогда объем и длительность читательского внимания в твоей власти.

Поэтому художник должен блюсти прежде всего *предметную экономию* и через нее заручиться призванностью и властью. И затем блюсти *экономию читательского внимания* (что так редко удавалось Тургеневу, иногда совершенно не удавалось Лескову и почти всегда удается Шмелеву), чтобы прежде всего не разочаровывать его и не растрачивать его силу. Самое важное здесь — это вызвать *доверие* и, по возможности, *безусловное доверие* этого внимания: чтобы читатель почуял, что он не получает *ничего лишнего,* что все, идущее к нему от автора,— важно, *художественно обосновано и необходимо;* что надо слушать и слушаться; и что это художественное «повиновение» всегда вознаграждается. *По мере того как это доверие будет упрочиваться, емкость художественного внимания будет увеличиваться в объеме и во времени.* Большие артисты и писатели достигают этого сразу; иногда они приковывают читателя или слушателя почти мгновенно. Небольшие артисты достигают этого лишь постепенно; и они достигают этого тем быстрее и прочнее, чем больше они блюдут указанные нами обе «экономии».

Ограниченная емкость читательского внимания есть нечто такое, с чем все писатели, композиторы и артисты вынуждены и обязаны считаться. И когда они с нею действительно считаются — хотя бы в порядке «снисхождения»,— то в их душах возникает целая *школа художественности:* экономия *педагога* вызывает к жизни *творческую* экономию; художник, теснимый этим домоводством, сосредоточивается, уходит вглубь и начинает искать той высшей, истинно художественной необходимости, без которой нет и не было великого искусства на земле.

Итак, можно и нужно создавать внутри себя школу художественности в искусстве, школу духовного углубления в предмет, школу верного образа и точной эстетической

материи. Указанный нами путь не единственный, но необходимый. И тот, кто его не убоится, создаст в искусстве настоящую дисциплину предметного мастерства.

Глава двенадцатая

БОРЬБА ЗА ХУДОЖЕСТВО

Прошло то время, когда в искусстве можно было ограничиваться наивным восприятием и непосредственным созерцанием.

Это не значит, что наивно-доверчивое восприятие и непосредственно-художественное пребывание в произведениях искусства «устарело» или «должно исчезнуть». Напротив, оно составляет самую сущность художественного общения людей и не может, и не должно прекратиться. Тот час, когда люди окончательно разучились бы

> ...Пред созданьями искусств и вдохновенья
> Безмолвно утопать в восторгах умиленья...—
>
> *(Пушкин)*[78]

был бы часом конца в истории искусства. Но в переживаемое нами время великого духовного разложения и великой смуты мы не смеем более ограничиваться таким созерцанием и такою радостью. Мы должны осознать основы и источники истинного искусства, утвердить критерий художественного совершенства и повести борьбу за возрождение и укрепление подлинной художественности в искусстве. Ибо если мы не поведем ее, то мы окончательно снизим, извратим, растратим и потеряем всякую художественность и самую волю к ней; и от искусства останется одна пустая видимость.

Эта борьба должна, думается мне, вестись в таком порядке.

Необходимо утвердить в личном и национальном сознании народов, в мастерских и на кафедрах художественных академий — как крепкую и несомнительную аксиому:

что искусство имеет духовный и духовно-священный смысл;

что творящий артист несет великую духовную и духовно-национальную ответственность;

что он должен стремиться не к изживанию своих фантазий и страстей, не к успеху у публики, а к художественному совершенству своих созданий;

и что, наконец, в искусстве имеется критерий художественного совершенства, незримо связующий — и творящего художника, и воспринимающего зрителя, и художественного критика.

И вот, необходимо, чтобы люди верно поняли и усвоили эту единую *аксиому художественного бытия.*

Искусство имеет духовно-священный смысл, ибо все великое на земле — и в мире, и в человеке, и в истории — есть Божественное, священное. Но когда я говорю о «Божественном» и «священном», я не разумею только церковно-религиозное, догматическое или обрядовое. С одной стороны, мы все знаем, что икона может быть написана по уставу, но безвдохновенно, мертвенно, нехудожественно; что есть религии, питавшиеся искусством страха и чудовищности; что есть исповедания, пытающиеся совсем исключить художественный акт из религиозной жизни (реформаты). С другой стороны, так называемое «светское» искусство — архитектура, скульптура, живопись, поэзия, музыка — может быть исполнена священным содержанием, молитвенным духом, религиозным видением. История человечества знает это явление: духом насыщенного и пророчески-водительного светского искусства, эти героические очаги религиозного созерцания в душах гениальных мирян и профанов. Дух Божий дышит и веет где хочет; там, где он находит чистое сердце, правый дух и искренний пламень. Ткань ризы Божией незримо присутствует и живет во всем; и дуновение Духа Святого касается и той души, которая не связана ни догматом, ни обрядом, ни приходской общиной. Художникам же дано призвание видеть эту насыщенность мира Божественным и раскрывать, и петь ее на всех языках и во всяческом, словесном и бессловесном, изображении, отдаваясь голосу духовного и художественного предмета.

Для того чтобы люди верно поняли и усвоили эту единую аксиому художественного бытия — аксиому его *духовной предметности* (ибо отсюда все!),— надо утвердить в искусстве начало *критерия, спора и доказательства.*

О личных «вкусах», о субъективном «нравится» не спорят; но в вопросе о художественном совершенстве или несовершенстве каждого произведения искусства можно и должно добиваться единого, верного суда и суждения. «Вот критикуемое произведение; а вот критерий художественности. Смотрите же, созерцайте, слушайте, испытывайте: это вот в нем плохо — потому-то; а это в нем хорошо — потому-то». Спор есть предметное состязание об истине. Это означает, что в эстетическом споре надо увидеть и осознать художественный предмет; показать его другому, собеседнику, возражателю, соискателю; и показать его верное или неверное раскрытие в образах и в эстетической материи данного произведения. Такое *предметное показательство* несовершенств и совершенств данного произведения и есть доказательство в эстетическом споре.

Такой спор в искусстве и об искусстве возможен только в порядке духовного общения; духовное общение предполагает у обоих спорящих наличность духовного опыта — не «кое-какого», не случайного, не обывательского, не формального, не извращенного, но *художественного* опыта в полном смысле этого слова. При этом спорящие все время должны заботиться о том, чтобы у них был *художественно-воспринимающий акт однородного* и притом *верного строения.* Иначе они не встретятся в опыте и созерцании ни с художественным предметом воспринимаемого произведения (для этого нужен *верный* акт), ни друг с другом в его восприятии (для этого необходим *однородный* акт); а тогда все состязание их окажется мнимым и пустым.

Здесь недостаточно восприятия одной эстетической *материи,* сколь бы приковывающа она ни была и сколь бы интенсивно ни было ее восприятие. Душа должна овладеть полным составом эстетического *образа,* проникая через него в самую глубину художественного *предмета.* И вот, оказывается, что *опыт художественного предмета нигде и никак не культивируется и не преподается.* Большие художники ведают его и живут им, но почти не говорят о нем; а из других многие совсем ничего о нем не знают. Все или многое в искусстве преподается; но *главное* не преподается, именно то, *ради чего все,* без чего все есть видимость и прах. То, что делает человека *духом;* что открывается во всех вещах только *духу* и им же творчески врабатывается в произведение искусства; то, без чего произведе-

ние искусства не может быть художественным; именно это не преподается. И именно вследствие этого люди приучаются считать его неглавным, неважным, обходиться без него. Выходит так, как если бы старшие поколения художников и мастеров говорили новым, младшим, из поколения в поколение: «а *это* — добывайте уж как знаете; *это* — уж не наше дело, а ваше дело; *это* — каждый приобретает про себя; а если не умеет приобрести... тогда обходится без *этого*». И люди стали привыкать «обходиться без этого».

За последние десятилетия множилось повсюду число литераторов, прозаиков, драматургов и поэтов; а духовный опыт, отмиравший в душах вместе с секуляризирующим просвещением, становился все более мелким и случайным. Множились консерватории и музыкальные школы; а о том, что музыка создается духом и вырастает из духовного опыта, что она делается не пальцами, не ударом, не педализацией, не выдумкой, люди не умели или не успевали сказать своим ученикам; иногда только гениальный музыкант келейно ронял своему ученику несколько слов о вдохновении, о его природе и проявлениях — скупо, целомудренно, как полагается жрецу говорить о тайне; и все! Создавались академии живописи, где преподавалась натура, перспектива, анатомия, композиция, идущая не от художественного предмета, а от насыщения или ненасыщения полотна образами, т. е. теория использования и упорядочения живописно-пространственного объема; но практика насыщения души живописца предметным содержанием, но теория и практика рождения картины из художественного предмета, но практика сердца, совести, духовного видения, национального чувства, молитвы — не преподавалась. И опять, лишь иногда, келейно шептал гениальный живописец своему ученику о значении сердца и созерцания, о трепете, охватывающем душу в момент подлинного художественного видения, о муках, о молитве, о восторге и о совершенстве...

Так и ныне множатся повсюду школы декламации, где чаще всего преподаватель, сам не умеющий декламировать, неумело преподает свое неумение ученикам, искусственно разжигающим в себе нехудожественный «пафос»; или театральные студии, где в лучшем случае преподается техника сцены, а не техника творчества, рутина, а не

искусство, умение обходиться без вдохновения, внешне обнаруживая его признаки. И как часто душа, ничего не переживающая, кроме жажды успеха, начинает напряженно изображать, будто она насыщена «переживаниями», искусничая без искусства и воодушевляясь без вдохновения...

И в результате всего этого среди авторов и исполнителей размножается беспредметное и безвдохновенное искусство, а среди зрителей и критиков — снобизм и безвкусие. А те, кто действительно достигали высоты в своем искусстве,— те выстрадывали его самостоятельно и одиноко, вспоминая с благодарным пиететом одного или двух вдохновенных учителей, помогших им или шепотом келейного совета, или огнем собственного вдохновения.

Итак, в вопросах *техники* образа и материи люди искусства учатся друг у друга и даже создают школу и традицию, за исключением литературы и поэзии, где школа заменяется свободным подражанием. Но эта техника учит лишь умению пользоваться *возможностями* и *средствами* искусства. В обращении же к *цели* искусства, к предмету, а следовательно, и к художественности люди предоставляются на произвол «судьбы» или «случая». Но «судьба» благоприятствует только тому, кто способен внимать предмету; а «случай» чаще всего не ведет никуда. Вот откуда это опустошение и омертвление в искусстве.

Этой больной атмосфере опустошенного искусства надо противопоставить *волю к художественности и борьбу за художественность*. Надо показать, что нехудожественное искусство есть неудавшееся, несостоявшееся, *мнимое* искусство. Надо утвердить аксиому, что *искусство призвано быть художественным* и что художественности можно и должно учиться.

Забота об этом должна лежать на всех четырех участниках искусства: на преподавателе, на творящем авторе, на разбирающем критике и на воспринимающем зрителе-слушателе-читателе.

1. И прежде всего, на *преподавателе* — на профессоре консерватории, академии художеств, театрального училища, балетного училища, на профессоре литературы, эстетики, истории искусства. Преподавание не должно ограничиваться техникой и формой; оно должно идти дальше, глубже, к *законам художественности,* к *эстетическому*

акту и предмету, к правилам художественного зачатия, вынашивания и творчества. Программа преподавания должна включать в себя особые предметы, воспитывающие в учениках *духовный опыт,* как, напр., историю духовной культуры родной страны, историю всех ее искусств, основы миросозерцания и характера (учение о первоисточниках веры, совести, вкуса, правосознания, патриотизма); и в особенности — эстетику и теорию творчества, где должны быть собраны творческие советы и указания всех великих мастеров от Леонардо да Винчи до Бетховена и Гете, от Леона Баттиста Альберти до Пушкина, от Флобера и Родэна до Станиславского. Я отнюдь не думаю, что можно искусственно насадить вдохновение; но можно и должно преподавать *духовный опыт и творческое созерцание.* Ни таланту, ни гению научить нельзя; но *культуре духа, духовной концентрации, систематической интуиции, творческому акту* можно и должно учить.

2. Молодой автор — музыкант, живописец, скульптор или архитектор, кончая свое учение, должен знать, как творили великие художники до него; и — как *нельзя* подходить к творчеству, чтобы не повредить ему; и — что *необходимо* для того, чтобы воспринять художественный предмет и «заряд». Культура требует, чтобы духовно-творческая традиция передавалась из поколения в поколение, чтобы новый художник не начинал все с самого начала, одиноко и беспомощно открывая вновь те духовные пути, которые были уже выстраданы и открыты до него. И в то же время начинающий автор должен иметь в себе *волю* к художественному совершенству своих произведений; он должен чувствовать, видеть и разуметь, в чем состоит вообще художественное совершенство, и — хотя бы чуять или приблизительно нащупывать, как оно достигается и как оно ни при каких условиях достигнуто быть не может. Здесь нужны не общие слова о «красоте», «вдохновении», «творчестве», но верное, хотя бы и приблизительное чувство верного пути или *метода* художественного творчества.

3. Художественный *критик* должен быть прежде всего опытным созерцателем духовного предмета, мастером художественного восприятия. Он должен уверенно и творчески проникать вглубь, к замыслу, к художественному предмету, владеющему данным произведением; с тем чтобы дважды пройти эту дорогу — первый раз от эстетической

материи к образу и предмету, второй раз обратно, от художественного предмета к образу и к эстетической материи. Тогда перед ним раскроется верность и цельность разбираемого произведения, или соответственно — его неверность и нецельность, которую он и сможет убедительно и показательно установить для автора и для воспринимающей публики. Только так он может разрешить ту задачу, к которой он призван: помочь автору в его искании художественного совершенства и помочь читателю-зрителю в его искании художественного восприятия и предмета. Для этого критик должен быть мастером акта и созерцания, верным «чтецом» образа и материи, непритязательным и неподкупным учителем духовного опыта.

4. И только все трое вместе — преподаватель искусства, творящий художник и предметный критик могут соединенными усилиями поднять духовный уровень *публики* и приучить ее искать в искусстве не развлечения, не забавы, не демагогического угождения, а духовного умудрения и художественного совершенства.

Все это можно было бы выразить в форме такого обращения.

Художник! Ты хотел бы, чтобы твой зритель или слушатель проник в твое произведение до самого дна и воспринял бы через это скрытое тобою в нем богатство? Проникни для этого сначала сам в сокровенные веяния Божии, одушевляющие и движущие мир. Помни, что ты сам Божий зритель, слушатель и ученик. Вынашивай узренное до полной зрелости и обнаруживай его в верных образах и точной материи. Тогда ты создашь художественное, которое будет завоевывать сердца «с силою и властью многою».

Учитель академии! Ты хотел бы, чтобы твои ученики создавали художественное и бессмертное? Тогда учи их не только технике, но и духовному опыту, творческому созерцанию, ответственному вынашиванию художественного предмета, закону совершенства. И они будут творить великое.

А ты, внемлющий зритель, слушатель, читатель! Ищи в каждом произведении искусства тот главный художественный помысл, который художник творчески встрадал в свое создание; ищи его напряженно, сосредоточенно, в уверенности, что этот предмет есть *живое солнце* произведения и что художник *не мог* обойтись без него, *не смел*

творить помимо него. Он *должен был* впитать его в себя из Богом созданного мира; он должен был стать слушателем и зрителем Божиих тайн; он имеет сказать тебе нечто из этих сокровенных помыслов, сокрытых в мире. Требуй этого от каждого произведения искусства и успокаивайся только тогда, когда твое требование будет удовлетворено.

А ты, о критик, ты не призван быть ни любезным льстецом, ни придирчивым зоилом[79], ни эмоциональным болтуном. Ты призван видеть вместе с артистом, но независимо от него ту Божию тайну, тот художественный предмет, который принадлежит к самой субстанции Бога и мира. Ты должен видеть не менее артиста, но более рядового зрителя; и показывать зрителю творческую душу художника и его художественный предмет; и показывать художнику душу зрителя, его верные художественные ожидания, его требования и пределы его восприятия. Ты должен пронизать взором и духом критикуемое произведение до дна — поэму, драму, картину, сонату, скульптуру, здание; попытаться свести образы и материю к художественному предмету и снова вырастить из него все произведение; и тогда установить, имеется ли вообще в этом произведении художественный предмет. И если есть, то в чем он, и все ли в образах и материи выращено из него; и нет ли *мертвых* слов, сцен, групп, образов, масс, художественно ненужных, лишних; и нет ли в предмете лучей, которые остались нераскрытыми в образах, нет ли провалов, пробелов, недосмотров, недоговоренностей. Что перед нами — художественный организм, выросший из Божьего луча, или случайный хаос деталей, сложившийся из безбожного мрака?.. Так и только так ты призван судить о художественном совершенстве и несовершенстве. Только так ты сможешь творчески помочь художнику и станешь истинным воспитателем зрителя и слушателя.

Таковы основы истинного художества. Так надо бороться за художественное искусство. Вот что необходимо прочувствовать и продумать прежде, чем углубиться в эстетику, в эту философическую науку о художественном совершенстве.

О ТЬМЕ И ПРОСВЕТЛЕНИИ

Книга художественной критики

Бунин — Ремизов — Шмелев

ВВЕДЕНИЕ

О ЧТЕНИИ И КРИТИКЕ

1

Когда художник творит свое произведение, то он втайне мечтает о «встрече». Как бы ни был он замкнут, одинок или даже горд, он всегда надеется на то, что его создание будет воспринято, что найдутся такие люди, которые верно увидят или услышат его «слово» и понесут его в себе. И может быть, даже самые одинокие и замкнутые мастера с особою нежностью, с особым трепетом думают об этой желанной, предстоящей «встрече» полного «понимания» и «одобрения»; и потому, может быть, и замыкаются в себе, что жаждут этой «встречи»; и потому, может быть, заранее приучают себя к мысли о «неизбежном» одиночестве и не надеются на ее возможность...

Мечтая о художественной встрече, художник *прав*. Ибо искусство подобно молитвенному зову, который должен быть услышан; и любви, которая требует взаимности; и беседе, которая не осуществима без внимания и ответа. Молящемуся довольно, если ему внял Господь. Но художник обращается и к людям. Искусство желает быть услышанным, оно требует любовного внимания, ему необходима встреча; и не «все равно, какая» встреча; не «какая-нибудь», а *художественная*, т. е. такая, при которой в душе слушателя и читателя расцветут *те самые* цветы, что цвели в душе художника, и запылает и засветит *тот самый* огонь, что горел и светил автору; так, чтобы художник,— если бы удалось ему заглянуть в душу своего слушателя и читателя,— сказал бы в радости: «Да, я *именно это* видел! Да, я *именно это* пел!» И стал бы счастлив от состоявшейся художественной встречи.

Так обстоит во всех искусствах: и в музыке, и в пении, и в живописи, и в скульптуре, и в архитектуре, и в танце. И конечно, в литературе.

В долгом, трудном и нередко мучительном творческом

процессе писатель выносил, увидел, выбрал, соединил, срастил в единое целое внешние (чувственные, живописные) и внутренние (нечувственные, душевные) образы, нашел для них единственно верные слова, записал их и оторвался от них, отпуская их на вольный мир в печатном виде. Он развернул помысл своего сердца в целое образное повествование, уложил эти образы в живые, описывающие и вздыхающие слова и согласился на то, чтобы эти слова были спрятаны за беззвучными, мертвыми буквами и чтобы сонмы этих черных, молчащих значков, отпечатанных на бумаге, были *художественно доверены* читателям. Читатели неизвестны ему; подавляющего большинства их он никогда в жизни и не увидит. Он дал им все, что мог: целый мир своих помыслов и образов, зашифрованный в словах и буквах... Сумеют ли они и как они сумеют художественно расшифровать его? Он не в состоянии побудить их к этому,— разве только если сам прочтет свое произведение вслух, превращая своих читателей в слушателей и помогая им верно подойти к восприятию своего произведения: *исполняя* его, т. е. давая записанным словам подобающее звуковое, и живописное, и сердечно-чувствующее, и волевое, и последне-глубинное наполнение, подобно композитору, играющему свою сонату из той же самой глубины души и духа, из которой первоначально родилось самое произведение — из того же созерцания, из той же боли, из той же радости. Читая свое произведение вслух, писатель сам как бы поет ту песню, которая уже найдена и создана им; как бы вторично рождает ее для своих слушателей... Но сколько же бывает счастливцев, которым удается внять такому исполнению?

И вот, раз что такое исполнение недоступно, читатель должен *сам* расшифровать доверенное ему в печатном виде произведение: поэму, повесть, роман, драму. Он призван сам *исполнить, воссоздать, увидеть и постигнуть* их; и тем самым как бы принять протянутую ему руку автора, оправдать его доверие и пройти навстречу ему ту часть художественного пути, которую никто за него и *вместо* него пройти не может. Без этого *вос-создания* художественного *создания* обойтись нельзя. Это вторичное рождение слова, образа и глубинного замысла каждый читатель должен осуществить в своей душе самостоятельно и одиноко. Захочет ли он этого? Сумеет ли он это сделать? Знает ли

он, что это совсем не так легко. Понимает ли он, что *чтение есть художественное творчество,* требующее от читателя художественной сосредоточенности, внимания и верного участия всего душевно-духовного, многострунного «инструмента»?..

Дело совсем не обстоит так, что художественный процесс происходит единожды в душе писателя, а читатель — «просто читает», т. е. бегает глазами по строчкам и страницам и при этом представляет себе «что-то в этом роде», а потом заявляет, получил он от этого удовольствие («понравилось») или нет («не понравилось»)! ...Читатель есть *соучастник творческого процесса, со-художник.* Ему доверена поэма, как бы замершая на бумаге: он должен вызвать ее к жизни и осуществить ее сполна в своем внутреннем, замкнуто-одиноком мире. От него зависит, состоится ли вообще «встреча»; эту встречу он может и погубить. Не следует думать, будто вся ответственность падает на писателя, ибо у читателя есть своя доля ответственности. В музыке это начинают понимать. В литературе до этого еще не дочувствовались. Если душа современного человека не слышит Софокла или Шекспира, то это не значит, что Софокл и Шекспир плохие художники, а значит, что душа современного человека стала мелка духом и слаба волею и не умеет читать Софокла сердцем и созерцать волею вместе с Шекспиром. *Читать* о титанах и героях — не значит словесно проноситься мимо них, но значит *воссоздавать их в себе;* а для этого необходимо найти в своей собственной душе тот материал чувства, воли, видения и мысли, из которого слагается титаническая и героическая натура.

Это не означает, что читатель призван во время чтения носиться в пустотах своей души по прихоти своего воображения и по произволу своего чувства, выдумывая *«свое» по поводу* того, что дает автор. Есть темпераментные фантазеры, которые «читают» именно так; но именно поэтому они, строго говоря, совсем не умеют читать — им в сущности нет дела ни до автора, ни до его создания; они не способны *внимать*; они заняты *собою,* своим душевным материалом, своими внутренними зарядами и разрядами; и писатель «нравится» им тем больше, чем меньше он мешает им фантазировать и волноваться по-своему...

На самом же деле *читать* — значит *внимать,* т. е.

«имать», брать внутрь созданное и предложенное автором. Писатель *создает* впервые, первоначально; а читатель только *вос-создает,* уже созданное, вторично. Писатель ведет и показывает; а читатель призван идти за ним и *верно видеть именно то самое,* что старается показать ему писатель. И желанная встреча состоится только тогда, если ему это удастся.

Для того чтобы это удалось, читатель должен доверчиво раскрыть и предоставить автору *всю свою душу,* как некую скульптурную глину, способную воспринять, воспроизвести и удержать все то, что понадобится художнику. Это нелегко, но это необходимо. Это бывает особенно трудно, если душевная жизнь читателя сама по себе тесна и несвободна, и кроме того, *не умеет перестраиваться.* Так, например, если читатель не живет сердцем и презирает жизнь чувства, то ему будет очень трудно или даже невозможно *читать* Диккенса, Достоевского, Шмелева, Кнута Гамсуна. Или если воображение читателя прикреплено к повседневному быту и за его пределами не живет, не парит, не радуется, то он, может быть, сумеет *прочитать* бытописателей привычной обстановки — Л. Н. Толстого, Тургенева, Бунина, но сказки «Тысячи и одной ночи», химерические видения Э. Т. А. Гофмана, вихрящаяся нежить Ремизова не дадутся ему в чтении. Или еще: страстно-волевая натура может упиваться Вальтером Скоттом, Шекспиром, Шиллером, Ибсеном и томиться при чтении романов Гете или рассказов Чехова и Анатоля Франса. Читатель, не способный вызвать в себе изощренность чувственных ощущений, свойственную Гюисмансу, или ненасытный фотографический интерес к деталям обстановки, характерный для Эмиля Золя, или вкус к экзотическим декоративным «панно», столь щедро расставляемым у Мережковского,— не одолеет их произведений или начнет читать их, что называется, «из пятого в десятое».

У каждого писателя-художника есть *свой* особый творческий уклад; свой способ задумывать произведение, вынашивать его и облекать его в образы (во-ображать свой замысел); *своя* манера видеть, чувствовать, желать и изображать увиденное, почувствованное, желанное; как бы *свои художественные очки.* И вот, читателю надо завести эти художественные очки, если он хочет верно увидеть и пережить, т. е. действительно *прочитать* произведения дан-

ного писателя и вычитать из них духовное содержание, может быть — целое богатство. *Читать* — не значит скользить по словам и по кое-как улавливаемым из-за них сценам. Настоящий читатель *живет* вместе со своим автором, вослед ему, *населяя свои душевные пространства его* образами и помыслами и пребывая в них. Ему удается воспроизвести их лишь постольку, поскольку он *верно воспроизводит творческий акт самого художника.* Следуя своему художественному инстинкту, он перестраивает свою душу с первых же глав, с первых же страниц читаемой книги; и перестраивает свою душу именно так, как того хочет данный художник. Он должен быть *способен* и *согласен* на это. Иначе читаемое произведение не откроется ему и художественная встреча не состоится.

Для того чтобы верно воспринять религиозно-слепого писателя, у которого все ограничивается измерением земной обыденности и ни вещи, ни люди не имеют никакого Божественного смысла,— надо временно согласиться на это духовное оскудение, чтобы художественно вглядеться и вчувствоваться в его плоский мир. Напротив, чтобы верно воспринять художника, исполненного религиозного чувства и полета, надо самому зажить религиозным созерцанием и расправить крылья своего духа. Один писатель совсем уходит от внешних вещей и явлений природы во внутренний мир человеческих страстей и помыслов; чтобы идти за ним и уйти в его мир, надо погасить в себе чувственное воображение и окунуться в *его* воды. Напротив, другой писатель показывает жизнь человеческой души только через ее телесные проявления или через ее отражение в природе; чтобы воспринять *его* художественную ткань, надо разбудить, может быть, разжечь в себе чувственное воображение и ориентироваться по зрительным и обонятельным указаниям, по движениям тела, по линиям и массам. Словом, читатель должен видеть оком автора, слушать его ухом, чувствовать его сердцем, думать его мыслями; и только это даст ему возможность верно перевоплотиться в его героев, воссоздать в себе все его видения и образы и проникнуть в их последнюю глубину.

Эта последняя глубина и есть то *Главное,* что художник хотел выразить в своем произведении. Ради этого *главного «помысла»* он и создал свою поэму, повесть или драму. Этот «помысл» посетил и освятил его душу, как некий

таинственный луч; самый луч очевидности меркнет и исчезает, а воспринятый помысл уходит в глубину души и остается в ней; и оставшись, превращается как бы в *художественный заряд,* требующий творческого внимания к себе и *ищущий себе образов и слов.* Повинуясь этому требованию, художник и создает свое произведение, как бы выращивая его, бережно и ответственно, из этого первоначального «помысла» или «заряда», который мы условимся называть *«художественным предметом».*

Итак, «художественный предмет» есть то Главное, из которого выросла и которому служит вся поэма, повесть или драма. Проникнуть к нему есть задача читателя и художественного критика. Верно воспринять его — значит осуществить художественную встречу с автором.

Этот первоначальный «помысл» или художественный «заряд» не следует представлять себе в виде сознательной мысли или тем более в виде отвлеченной идеи, посетившей художника. Напротив, обычно поэт не может ни помыслить, ни выговорить своего художественного предмета; если он «мыслит» его, то не умом, а особым сложным актом эстетического чутья; если он «видит» его, то лишь как в смутном сне; он может испытывать его воображением любви, или волевым напряжением, или как некий камень, лежащий на сердце, или как радостно зовущую даль... Поэт *может* его выразить только тогда, если он облечет его в *образы,* во-образит его и найдет для этих *точных* и *необходимых образов точные и необходимые слова.* Этих образов и слов он и ищет; эти поиски и составляют процесс его творчества.

Если писателю-художнику удается выносить зрелый «помысл», найти для него точные и необходимые образы и описать их в точных и необходимых словах, то произведение искусства «удается», оно оказывается художественным или даже *художественно-совершенным.* Тогда в нем *все необходимо* — и образы, и стиль речи, и слова, ибо все потребовано из глубины самого предмета, все им обосновано; тогда в нем все художественно, «точно» и эстетически «убедительно». Это можно выразить так: художественный предмет скрыт за образами и словами повести как некое «солнце», которое целиком присутствует в них своими лучами; в каждом слове и в каждом образе имеется его луч, который сияет из него и ведет к нему; все им насы-

щено, все о нем говорит, все ему служит. Нет художественно «мертвых» слов и «мертвых» образов, лишенных луча, *ненужных* предмету, лишних. И нет предметных лучей, которые остались бы не раскрытыми в образах и не выговоренными в словах, нет в повести провалов, пробелов, недосмотров, несогласованностей, недоговоренностей. Словесная ткань стала верной «ризой» художественных образов; а художественные образы слагают как бы верное «тело» художественного предмета. Если автору это вполне удалось, то он сказал *художественно-совершенное произведение;* и читатель, владеющий искусством чтения, узна́ет это по тому духовному трепету, который охватит его так, как если бы он стоял перед великой тайною или перед чудом Божиим; а такое произведение и есть на самом деле *великая тайна* и *Божие чудо,* явленное в человеческом создании.

Так сходятся пути художника и читателя. Художник идет от своего предмета к образу и слову, от внутреннего к внешнему, из глубины на поверхность; но так, что предмет вливается в образы и насыщает собою слова; и так, что внутреннее вступает во внешнее и глубина излучается на поверхность. А читатель идет от напечатанных слов к тем образам, которые в них описаны, и тем самым к тому предмету, из коего они родились, т. е. через внешнее к внутреннему, от поверхности к насыщающей ее глубине. И если эта встреча состоялась, то искусство справляет свой праздник.

Для того чтобы этот праздник состоялся, автору необходимо искусство «писать», а читателю необходимо искусство «читать». Читать — значит: верно и чутко воспринимать ткань слов (эстетическую материю), легко и покорно усваивать творческое видение художника (его эстетический акт), точно и лепко воспринимать описываемые им картины внешнего и внутреннего мира (эстетические образы) и с духовной зоркостью проникать до того главного помысла, из которого рождено все произведение (до эстетического предмета). Вот чего ждут и чего требуют от нас писатели-художники. Вот как мы должны идти навстречу их созданиям. Вот что нам даст настоящее чтение художественной прозы.

2

Именно такое чтение и только такое может дать читателю известное право на *художественную критику*.

Задача художественного критика состоит *не* в том, чтобы опубликовывать, что ему «понравилось» и что́ ему «не понравилось» — это дело личное, частное, так сказать, биографическое. Писатели совсем не призваны и не обязаны «угождать» читателям или критикам, доставлять им «удовольствие» или «наслаждение». Художник *вправе* дать читателю и радость, и горе, и наслаждение, и муку, и утешение, и ужас. Он *обязан* показывать то, что видит, хотя бы это шло наперекор всем запросам и вкусам «современности», хотя бы это было ненавистно толпе и «неприемлемо» для господ критиков. Он *призван* повиноваться своей собственной религиозной и художественной совести, внутренно взывая к тому неизвестному Мудрому Критику, которому доступны и постигнутый им предмет, и его творческий акт, и самый закон художественного совершеиства, которого он, может быть, никогда не встретит. А такой Критик никогда не позволит себе подменить вопрос о «совершенстве-несовершенстве» вопросом *о* том, что́ ему лично «понравилось-не понравилось».

«Понравиться» может и нехудожественное создание: то своим отделанным стилем, то по своему общедоступному, обывательски-тривиальному акту, то «интригующей фабулой», то сценами из «знакомого, милого быта», то «яркими», «забавными» «типами», то «благополучной развязкой». И наоборот, художественно-совершенное произведение может и «не понравиться»: или своим напряженным, насыщенным стилем, или по своему тонкому, трудно воспроизводимому эстетическому акту, или своей сложной, запутанной фабулой, разобраться в которой господину читателю «лень» или «некогда», или сценами из чуждого, экзотического быта, или отсутствием «комического», или трагической развязкой. Одному «нравится» то, что другому не «нравится»; это вопрос *субъекта* и решается он субъективно. Вопрос же художественного совершенства трактует не настроение читателя, а самое произведение; он касается данного *«объекта»* и решается *его* восприятием и исследованием.

Однако задача литературного критика *не* состоит и в том, чтобы измерять художественные произведения *нехудожественными мерилами,* чуждыми искусству, например партийными, революционными, социальными, социалистическими, либеральными, республиканскими, монархическими, профессиональными, конфессиональными или какими бы то ни было другими. Все это — неверно и непредметно; все это — чужеродно и для искусства вредно; и чаще всего это прикрывает художественно-эстетическую несостоятельность/самого критикующего рецензента. За последние 50—75 лет русская литературная критика без конца грешила, а в лице радикальных и революционных эпигонов и доныне грешит этим снижением, этой пошлостью. Всякая нарочитая тенденция — и «прогрессивная», и «реакционная», и просто рассудочно-выдуманная,— нехудожественна. Она эстетически фальшива и в произведении искусства, и в художественной критике. Искусство имеет *свое* измерение: измерение *духовной глубины и художественного строя.* Именно это измерение обязательно для всякого художественного критика. Именно с этим мерилом я и подхожу в моей книге к произведениям и авторам современной русской изящной прозы.

Художественный критик должен быть на высоте прежде всего как *читатель:* он должен искать художественной «встречи» с писателем, воссоздавая через данную словесную ткань образное тело произведения и проникая через его слова и образы к его эстетическому предмету. Это *первый* этап его пути: вглубь, к замыслу, к художественному солнцу, сокровенно владеющему данным произведением.

Однако критик не может этим ограничиваться. Он больше, чем просто читатель: он *художественно-аналитический читатель.* Он должен пройти от слова через образ к предмету и обратно — от предмета через образ к слову,— не только интуитивно, чувством, воображением и волею, но и *сознательной мыслью;* он должен свести все к главному и опять развернуть все из главного, следуя за указаниями автора; как бы *вобрать все произведение в его собственное художественное солнце,* а потом проследить, пронизывает ли оно своими лучами все свои образы и всю свою словесную ткань. Критик должен проследить все это удостоверительно и убедительно и на основании этого выска-

зать *обоснованное суждение* о художественном совершенстве или несовершенстве данного произведения. В этом состоит вторая его задача.

В этом исследовании критик иногда может получить драгоценные разъяснения и подтверждения от самого автора. Это возможно; ибо, казалось бы, кому же лучше знать свой замысел, свой акт, свою символику, свою словесную ткань, как не самому автору? Однако эта возможность не всегда оправдывается; ибо авторам-художникам далеко не всегда дано *сознавать* свое творчество, его истоки, его замыслы и его законченные проявления. Художественное творчество нередко бывает несравненно мудрее своего носителя; а сам художник редко обладает столь зорким и глубоким сознанием, которое проникало бы в глубину и утонченность его собственного творческого процесса. Именно этим объясняется то обстоятельство, что поэт нередко плохо разумеет «самого себя» — сильные и слабые стороны своего творческого акта, его строение, его пределы и его опасности. И еще труднее бывает поэтам осознать свой эстетический предмет — настолько, что они бывают склонны или совсем отрицать его наличность, его значение и его смысл, или же говорить о нем неверные, несоответственные слова. К. С. Алексеев-Станиславский рассказывал мне, что такой умный и тонкий писатель, как Чехов, считал сначала свою драму «Три сестры» веселой комедией и был изумлен и встревожен, когда режиссура и труппа Московского художественного театра в его отсутствие начали истолковывать ее как тонкую психологическую драму; Чехов успокоился и согласился с артистами только тогда, когда он по приезде в Москву увидел свою драму на сцене. Здесь художественно-даровитые читатели (артисты) помогли поэту осознать «самого себя» и свое произведение. Этот наглядный пример может считаться классическим в истории литературы. Он показывает, что критик не может и не должен смущаться, если критикуемый художник воспринимает самого себя и истолковывает свои произведения (или тем более оценивает их) *иначе. Художник часто знает о своем произведении меньше, чем его произведение «выказывает» о самом себе.* А критик имеет дело именно с законченным произведением, которое говорит само от себя и само за себя. Нельзя помешать автору любить и ценить выше всего свои самые слабые

произведения, подобно родителям, нередко сосредоточивающим свою нежность именно на неудачных детях. Нельзя требовать от всех писателей той поразительной зоркости, зрелости и свободы суждения о самом себе, которою обладал Пушкин.

Вот почему иногда критику бывает очень полезно *не обращаться* с тем автором, о котором он пишет. Ибо, в сущности говоря, он пишет *не о человеке, а об его художественных произведениях.* Это различение образует целую грань, ее необходимо всегда помнить.

Это важно, *во-первых,* в том смысле, что *биография* поэта не должна заслонять и вытеснять собою его *художество.* Ни история литературы, ни тем более художественная критика не имеют своим предметом жизнь самого автора. Им позволительно интересоваться его жизнью лишь постольку, поскольку это необходимо для уразумения его художества. Провести и соблюсти здесь верную границу может только нравственный такт и исследовательское чутье ученого. При отсутствии того и другого художественная критика неминуемо выродится в постыдные альковные сплетни или в психоаналитическое разоблачение души распинаемого поэта. Такой «критик» должен почаще вспоминать о том, что он сам — тоже писатель и что его собственные писания тоже дадут кому-нибудь повод для альковных сплетен и психоаналитического разоблачения. Впрочем, наше время не отличается джентльменством и имеет неудержимую склонность питаться продуктами разложения.

Грань, отделяющую человека от его художества, необходимо соблюдать, *во-вторых,* в том смысле, чтобы не смешивать *живую душу писателя с его художественным актом.* О живой душе писателя художественному критику нечего распространяться; она ему не дана и неизвестна. Обычно она сложнее и богаче, чем ее художественный акт, который может и обновиться, и переродиться из ее собственной глубины. Так, почти на наших глазах переродил свой творческий акт граф Л. Н. Толстой; и наивно было бы думать, что усвоение его художественного акта равносильно постижению его души.

Акт исследуется критиком не по данным интимной жизни, а по художественным произведениям. Этот акт осуществляется самим поэтом; он объективируется им в

его созданиях; он отдается им самим на публичное восприятие; мало того, художник предполагает и требует, чтобы его художественный акт воспроизводился его читателями и критиками. Но этот акт, подлежащий воспроизведению, анализу и критике, не определяет собою ни *души* поэта, ни его внутренней и внешней жизни. Так, поэт может быть религиозным и творить из нерелигиозной установки; он может быть в жизни целомудренным аскетом, а писать непристойные новеллы; он может иметь нежную, лирически-задумчивую душу, тогда как писания его будут рассудочно-холодными; не свершив в жизни ни одного волевого поступка, он может писать драмы и трагедии большого волевого напряжения; он может быть человеком утонченной культуры и аристократического благородства, а творить из злодейски-примитивной, дикарски-хищной установки души; он может быть трезво-разумным человеком, а творить свое художество из юродствующего акта. Словом, здесь имеется грань — и предметного характера (ибо душа и акт *два различных предмета),* и методологического значения (ибо душа и акт *исследуются на различных путях).*

Это различие, к сожалению, легко стирается и забывается вследствие многих обстоятельств и, между прочим, вследствие того, что оба предмета одинаково обозначаются именем одного и того же автора. Достоевский как живой и глубокий, гениальный дух и Достоевский как осуществленный им литературно-творческий акт — совсем не одно и то же; и тем не менее оба эти обстояния одинаково обозначаются именем «Достоевского». А между тем критик, вскрывая силу и слабость, зоркость и незоркость, уравновешенность и неуравновешенность его художественного акта, имеет в виду именно этот *акт,* а не его живую *душевную субстанцию.* Непозволительно умозаключить от свойств художественного акта к общему душевному состоянию или к жизни данного автора и обратно. И даже тогда, когда сам автор говорит, пишет и печатает о «самом себе» (например, Бунин в «Цикадах» или Ремизов — «Кукха», «Взвихренная Русь», «По карнизам»), критик должен относить это не к *личности художника, а к его творческому акту,* о котором каждый из художников умеет высказываться лишь в ту меру, в какую он его осознал.

3

Вот почему и я в критических анализах моей книги, обозначая произведения по имени их авторов, буду иметь в виду не самих авторов, не их личные души или духовные субстанции, а *только осуществленные ими художественные акты.* Это относится в особенности к исследованию о том, кто из них является художником *внешнего опыта* и кто — художником *внутреннего опыта.*

Каждому из нас доступен и внешний, и внутренний опыт.

Внешний опыт прилепляет нас к *чувственным* восприятиям и состояниям. Мы обращаемся к миру зрением, слухом, обонянием и осязанием, воспринимаем его мускульными ощущениями, пространственным созерцанием, чувством холода, тепла, боли, тяжести, голода и т. д. Мы живем нашим *телом,* прислушиваемся к нему и воспринимаем мир именно через него. Именно постольку мир является над миром материальных вещей, миром света, цвета, красок, линий, плоскостей, масс, движений, звуков, запахов..., постольку люди предстоят нам как живые тела, доступные нам только со стороны своей телесности; постольку холод, голод, телесная мука и вызываемые ими страсти кажутся нам «важнейшими» состояниями человека; и самая любовь воспринимается нами как чувственная влюбленность и половая страсть.

Художник, воспринимающий и рисующий мир из такого художественного акта, есть *художник внешнего опыта.*

Напротив, *внутренний опыт* уводит нас от чувственных восприятий и состояний и открывает нам иной мир, мир, воспринимаемый *нечувственно.* Связанная с телом от рождения до смерти, душа может отвертываться от тела, не верить ему, не считать его существенным, нн предаваться его зовам и соблазнам, не пребывать в нем своим вниманием и интересом,— идти не *к* нему, а или *через* него, или *мимо* него, к *нечувственным обстояниям и состояниям мира.* Тогда все вещественное, материальное, телесное перестает быть для человека главною или самодовлеющею реальностью, а становится лишь *символом* иных, важнейших, субстанциальных обстояний, на которых и сосредоточивается все или почти все внимание. К таким обстояниям

относится, прежде всего, мир *человеческой души* во всех ее не подчиняющихся телу интересах, чувствованиях, желаниях, помыслах, фантазиях и страстях. К таким обстояниям относится, далее, весь мир добра и зла, греха и нравственного совершенства, мир Божественного откровения, таинственных судеб вселенной, религиозного смысла жизни, высшего назначения человека. Это мир, в котором люди суть живые и свободные духовные личности, доступные нам в своей внутренней жизни; мир, в котором любовь прилепляется к нечувственному облику человека и самые страсти, одухотворяясь, получают значение некоего священного трепета.

Художник, воспринимающий и рисующий мир из такого художественного акта, должен быть обозначен как *художник внутреннего опыта.*

Как бы ни прилеплялся человек к внешнему опыту, как бы ни тяготел он к чувственному, материальному, телесному, ему невозможно обойтись без внутреннего опыта; и обратно: пока человек живет на земле, он не может оторваться совсем от стихии пространства, вещи и чувственной страсти. Поэтому и художникам не дано обходиться совсем без внешнего и без внутреннего опыта. Но им дана возможность творить *преимущественно* из внешнего или *преимущественно* из внутреннего опыта или владеть *обоими* этими источниками, временами сочетая их в своем акте. Так, акт Л. Н. Толстого живет преимущественно внешним опытом*; акт Достоевского — преимущественно внутренним опытом; гений Пушкина владел обоими источниками, и притом не только совместно, но и порознь.

Понятно, что внешне-опытному, чувственному акту доступно многое такое, что недоступно акту внутреннему; и обратно, художник внутреннего опыта призван воспринять и раскрыть такие стороны мира и человека, которые не дадутся мастеру внешнего созерцания.

Художник чувственного опыта есть прежде всего живописец и скульптор; ему дано видеть природу, ее краски, звуки и запахи; ее перспективу, ее красивость, ее панораму, ее детали. Он зорко видит человеческое тело, знает его красивые формы, его выразительность; он точно опишет

* Это было отмечено впервые в литературно-критическом опыте Д. С. Мережковского «Толстой и Достоевский».

его ощущения, а при большом мастерстве проникнет и во внутреннее содержание этих ощущений. Он может стать знатоком человеческого инстинкта в его чувственных проявлениях; он будет верно и ярко живописать элементарные переживания элементарных натур, инстинктивные движения масс в быту, на войне и в мире; он сумеет дать потрясающую картину чувственной влюбленности и физиологической животной страсти как в ее естественных порывах, так и в ее противоестественной судороге...

Но здесь он подходит к пределам своего художественного акта. Поскольку мир души и духа *неуловим при помощи чувственного опыта,* он не постигнет его и не сумеет ни увидеть его, ни показать.

Напротив, *художник внутреннего опыта* есть ясновидец душевно-духовной жизни человека и мира. Он не живописец, а психолог; и притом психолог самодовлеющих глубин души. Он скульптор не тела, а характера. Он архитектор не материальных и не инстинктивных, а духовных масс. Он знаток душевной раздвоенности, борьбы между духом и телом, борьбы между совестью и инстинктом, между диаволом и Богом. Он ходит по кругам человеческой духовной проблематики и диалектики, как Богородица по мукам[1]. Его акт есть чаще всего страдающий акт; его мысль идет со дна духа: ему доступны все сокровенные Божественные лучи, живущие в человеческой глубине. А образами внешнего опыта он пользуется лишь постольку, поскольку он видит в них таинственные знаки Высшего, символы глубоких внутренних состояний.

Отсюда видны и пределы его художественного акта. Поскольку он пренебрегает чувственным опытом, он не достигнет в его живописании и раскрытии величайшего мастерства.

Этим определяется и многое другое, отличающее этих художников друг от друга.

Так, *в образном* плане опасность *внешне-опытного* художника состоит в том, что его «живопись» сведется к бесконечному описанию внешних деталей (наподобие Эмиля Золя) или превратится в художественно беспредметный красочный фильм, как бы в ленту кинематографа, снятую из окна вагона — без смысла, цели, формы и художественной предметности. В плане же *предмета* такой художник окажется *поэтом* и *ясновидцем инстинкта;* и можно

всегда ожидать, что темная бездна этой таинственной силы окажется в его описании сильнее или даже упоительнее всех духовных сил.

Опасность же *внутренно-опытного* художника в *образном* плане состоит в том, что его «хождение по мукам» сведется к описанию нераспутывающихся клубков больной души, ее больной проблематики, ее сумасшедшего, душевно заразительного хаоса (наподобие Э. Т. А. Гофмана) или превратится в художественно беспредметное разлагательство ничтожно-пошлых, а может быть, и гнилостно-кощунственных залежей души. Но если такой художник преодолеет эти опасности и обретет тот Божий луч, который один только и может исцелить мятущуюся бездну человеческой души, тогда он окажется *поэтом и ясновидцем духовного, ангельского естества в человеке* и сумеет показать, что светлая бездна духа сильнее и упоительнее всех уклонов и соблазнов темного инстинкта...

После этих разъяснений нетрудно понять, что, в сущности говоря, ни один писатель не прикован к какому-нибудь одному, определенному акту. Есть писатели с однообразным актом, достигающие в нем большого мастерства, но совсем не меняющие или почти не меняющие его строения на протяжении всей жизни (Чехов); есть писатели, вырабатывающие себе определенный художественный акт, с тем чтобы в дальнейшем пережить духовный кризис и уйти от него, может быть, даже осудить его, создать новый и опять вернуться к прежнему акту, осуществляя его уже без прежней силы и былого блеска («Воскресение» Л. Н. Толстого); наконец, есть писатели, обладающие только такою художественною гибкостью и творческой силою, что создают *каждое* или *почти каждое произведение свое из нового акта,* явно повинуясь тому основному закону художественности, согласно которому *не поэт навязывает свой талант эстетическому Предмету, а Предмет диктует таланту необходимый Ему художественный акт:* то трезвый, то фантастический, то бессмысленный, то умственный, то волевой, то расслабленно-безвольный, то холодный, то огненный, то чувственно-внешний, то нечувственно-внутренний... И чем покорнее будет художник зову эстетического предмета, тем шире по объему, тем проникновеннее и полновластнее сделается его искусство...

4

Итак, какое же произведение следует признать художественно совершенным?

Литературное произведение имеет, прежде всего, *словесный* состав (эстетическую материю). Словесная ткань имеет *свои* специфические законы: фонетические, грамматические, синтаксические, ритмические, стилистические. Эти законы должны соблюдаться. Попрание их вредит художественности.

Однако верная словесная ткань не самодовлеюща; она служит высшему; она является его покорным и выразительным орудием, орудием эстетического образа и эстетического предмета. Язык должен быть проникнут ими, рожден из них, ими отобран, ими обоснован. Он должен быть точен и экономен; он должен быть их верной и прозрачной средой. И перед лицом этих, художественно высших требований — правила фонетики, грамматики, синтаксиса, ритма и стиля должны обнаруживать величайшую гибкость и уступчивость, сгибаясь до пределов возможного, но не ломаясь...

Литературное произведение имеет, во-вторых, *образный состав* (план эстетического образа). Это есть как бы фантастическое тело произведения, тело «чувственное» (воображенные вещи, тела, природа) и «нечувственное» (воображаемые души, характеры, духовные события). Образный состав имеет свои специфические законы: объективной подлинности, индивидуализации, завершенности, верности каждого образа самому себе и своим отражениям, динамики, сопринадлежности и др. Эти законы похожи на те, которым подчинены реальные вещи и живые люди, но не совпадают с ними*. Попрание их вредит *правдоподобию* рассказа, делает образы «невероимными» и все произведение неудобно воспринимаемым.

Однако образный состав литературного произведения не самодовлеющ; он тоже служит высшему — эстетическому предмету; он является его верным, необходимым орудием. И чувственный, и нечувственный образ должен быть рожден из эстетического предмета, развертывая и выявляя

* Формулирование и обоснование их требует особого эстетического исследования; срв. краткое перечисление их в моей книге «Основы художества. О совершенном в искусстве». Гл. 8. Стр. 111—113[2].

его содержание, *его* ритм, *его* волю; образ должен быть точен и экономен; он должен быть верной и прозрачной средой, за которою скрыт предмет и через которую предмет лучится. И перед лицом этого художественно высшего закона все специфические требования вещественных и душевных образов должны обнаруживать величайшую гибкость и уступчивость, сгибаясь до пределов возможного, но не ломаясь...

Литературное произведение имеет, в-третьих, духовно-предметный состав (план эстетического предмета). Это есть *тот главный помысл,* который заставил поэта творить, т. е. искать для *него* верных образов и точных слов. Этот помысл поэта отнюдь не есть его выдумка; ему соответствует некое объективное обстояние — в Боге, в человеке или в природе; иногда — только в Боге (напр., «совершенство», «всеведение», «благодать»), иногда и в Боге, и в человеке («любовь», «прощение»), иногда только в человеке («молитва», «совесть», «грех»), иногда и в Боге, и в человеке, и в природе («покой», «страдание»). Эти объективные обстояния отнюдь не следует воспринимать как «отвлеченные понятия» или как простые «настроения поэта» — лирические или трагические. Нет, это *реальности;* живые, классические *способы жизни;* или, если угодно,— *мировые состояния, видоизменения бытия,* доступные каждому человеку. Поэт должен приобщиться им, подлинно войти в них, чтобы запеть и заговорить *из них и о них.* Без этого он не станет художником и поэтом. Но пребывание в них отнюдь не составляет его привилегию или монополию. Приобщаться им может *каждый.* И художественный критик способен и призван изведать и ведать их в самостоятельном, личном опыте, *до того,* как он станет верным и чутким читателем данного поэта. Именно это дает ему возможность «читать» поэта сразу во всех трех планах, читать его *слова,* видеть его *образы* и созерцать его несказанный и вот все-таки во-ображенный и высказанный *Предмет.*

Каждое произведение искусства как будто говорит человеку: «Восприми меня, заживи мною; дай, я наполню твою душу, овладею ею, обрадую, озарю, углублю, измучаю, очищу, умудрю!»... Или проще и короче: «Возьми меня, я дам тебе крупицу мудрости и счастья!»... Или еще: «Вот новая духовная медитация, живи ею!»...

Медитация есть сосредоточенное и целостное погруже-

ние души в какое-нибудь жизненное содержание. Человек медитирует в молитве, в философии, в искусстве, в познании, в природе; он может медитировать над математической теоремой, над шахматной партией, над юридической нормой; в политике и в торговле...

И вот, по основному закону духа, душа человека делается похожею на те предметы, над которыми она часто и подолгу медитирует. Отсюда — значение монашеского богомыслия. Отсюда — опасности демонологии и сатанизма. Отсюда же призвание и ответственность искусства. Каждое произведение искусства есть предложенная людям медитация; читатель, читая, медитирует тою святостью и мудростью или греховностью и мерзостью, которые художественно осуществились и развернулись в читаемом произведении. *Эстетический предмет* и есть то, что поэты и писатели предлагают людям для медитации — в одеянии описывающих слов и под покровом описанных образов. Чем духовно значительнее предмет и чем художественнее его образная и словесная риза, тем более велик художник, тем глубже его искусство, тем выше его место в национальном и мировом пантеоне. Большой художник как бы говорит читателю: «Вот духовно значительное состояние — природы, человека, Бога,— заживи им, и ты увидишь их путь и величие; ты понесешь бремя мироздания и вступишь в великое ристалище судеб и страданий человечества»... Он как бы открывает своим читателям доступ к сущности жизни, в недра мира, в глубины Божии; он плавит души и кует их; он дарует им в художественной форме возводящие, окрыляющие, очистительные и укрепительные медитации. Он как бы благословляет их своими прозрениями и страданиями; он научает их входить в храм мировой мудрости и молиться в нем новыми словами единому и единственному Богу всяческих.

Таково призвание истинного искусства, от которого должен отправляться художественный критик и которым он призван измерять и оценивать всякое художество не как «двумерное» явление (образ, скрытый в материи), а как «трехмерное» создание (предмет, облекшийся в образ и явленный через материю).

Это понимание искусства, согласно которому оно есть источник *озарения и умудрения,* явилось с самого начала основополагающим и направляющим в истории русского

искусства, как древне-народного, так и позднейшего, зрело-культурного. Оно составляет у нас в России традицию, существенную и укорененную традицию русского национального искусства; и тот, кто захотел бы исторически проследить возникновение этой традиции, должен был бы раскрыть ее религиозные корни, т. е. определяющее влияние воспринятого нами из Византии греко-восточного православия.

Началось, конечно, с *живописи,* которая была в то время *иконописью* и должна была создавать образы Божественного *озарения и умудрения.* Этот дух царил и в *музыке,* которая была в то время *пением* и должна была возносить человека к Богу и проливать в душу Божественный свет и чистоту. Этот дух не мог не передаться и в архитектуру, которая шла от храма и монастыря, и в литературу, которая была в то время словом церковным, монашеским и духовным — славо-словящим или поучающим. Так было впоследствии и с театром, выводившим в первых комедийных действах образы библейские и душеспасительные. *Искусство в России родилось как действие молитвенное;* это был акт церковный, духовный; *творчество из главного;* не забава, а ответственное делание; *мудрое пение* или *сама поющая мудрость.*

Кто сумеет вчувствоваться и всмотреться, тот найдет ту же самую традицию и в песни о полку Игореве, и в пении калик перехожих, и в былинах, и в русских народных сказках. Русское искусство прежде всего умудряет; оно есть своего рода «Книга Голубиная»[3], содержащая мудрость «вселенной»; оно дает или *жизнеумудрение,* как в былине и в светлой сказке, или *богоумудрение,* как в акафисте, житии и легенде. Тот, кто не заметит или недооценит эту русскую национальную традицию, тот немного поймет в истории русского искусства.

Для русского художника, не выветрившего эту русскую, классическую традицию, но соблюдшего ее вживе, в искусстве существенно не удовольствие, не развлечение и даже не просто украшение жизни, но *постижение сущности, проникновение в мудрость и водительное служение* на путях медитации. Служение, не имеющее непосредственно никого в виду, но обращенное к *своему* народу уже в силу одного того, что он творится духовно-художественным актом русского национального строения...

Само собою очевидно, что русское искусство, двигаясь по этому пути, подвергается опасности стать искусством тенденциозным: выродиться в моральную, политическую или социальную проповедь, потерять свою духовную независимость, свою художественную самозаконность и самосильность («автономию» и «автаркию»), исказить свой творческий акт и превратить свои создания в орудие чуждых искусству, посторонних ему целей; или, еще хуже, в орудие «модных течений» или сатанинских наветов. И вот, мы видим, что русская литература 19 века действительно не сумела уберечь себя от всех этих опасностей, то впадая в отвлеченное морализирование (граф Л. Н. Толстой), то предаваясь политическим или хозяйственно-политическим тенденциям (народники), то подчиняя все революционному обличительству или коммунистической пропаганде (большевизм и «социальное задание»). Замечательно, однако, что из этого извращения духа чистой художественности не возникло еще ни одного сколько-нибудь замечательного произведения или тем более художественно значительного направления в русской изящной словесности. Сколько бы ни настаивала радикальная публицистика семидесятых, девятисотых и девятьсот-двадцатых-тридцатых годов на том, что «настоящая» литература должна морализировать, народничать, республиканствовать, поклоняться революции, демократии и коммунизму, сколько бы она ни шипела и ни клеветала на представителей настоящего художества, из этого возникли у нас не великие пути искусства, а только переулки, закоулки и тупики дурной литературы. Сколько бы люди ни поднимали на щит Тараса Шевченко, Чернышевского, Писарева, Максима Горького и всех принимавших или принимающих «народническое» или «революционное» задание,— величие русской художественной литературы творилось на иных течениях и из иного акта; а Златовратский, Глеб Успенский, Короленко и сам Лев Толстой были художниками не тогда, когда они тенденциозно «учили», а когда они постигали, не уча, и давали мудрость, ничем не задаваясь.

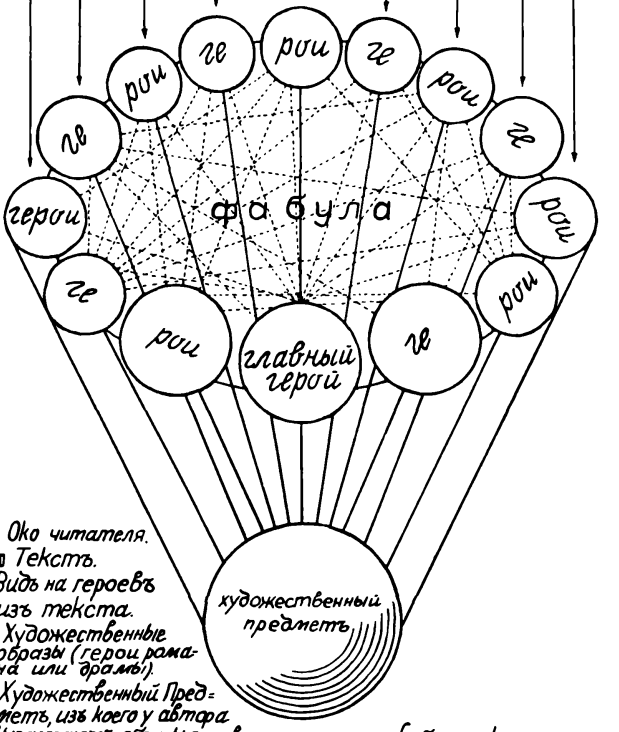
Здесь всегда останется мерилом следующее правило; не стремись «учить», навязывать готовые теории и доказывать или иллюстрировать их; не посягай на проповедь; стремись глубоко постигнуть и верно изобразить, а не подтвердить предвзятую доктрину; изображай, а не навязы-

Художественное произведеніе

Видъ „аналитическій", перспективный

Око читателя
читающаго текстъ, воображающаго героевъ и фабулу и всѣ описанія, и созерцающаго сквозь нихъ Художественный Предметъ.

×)



×) Око читателя.
Текстъ.
Видъ на героевъ изъ текста.
Художественные образы (герои романа или драмы).
Художественный Предметъ, изъ коего у автора вырастаютъ образы героевъ и слагается фабула, и къ чему читатель идетъ черезъ чтеніе о герояхъ и о фабулѣ.

Нехудожественное произведеніе
(безпредметное)

Космосъ безъ солнца...
Міръ безъ Бога... Хаосъ.
Пустая игравъ возможности.
Интенція угасла...

Око читателя
отъ скуки и отвращенія уснуло!

Безконечный сквознякъ ненужнаго текста!

Ненужный бредъ о несостояв=
шихся „герояхъ".

Единой фабулы нѣтъ!

Хаосъ эмбріональныхъ
образовъ, тщетно ищущихъ связи,
строя и фабулы!

Путь модернизма!

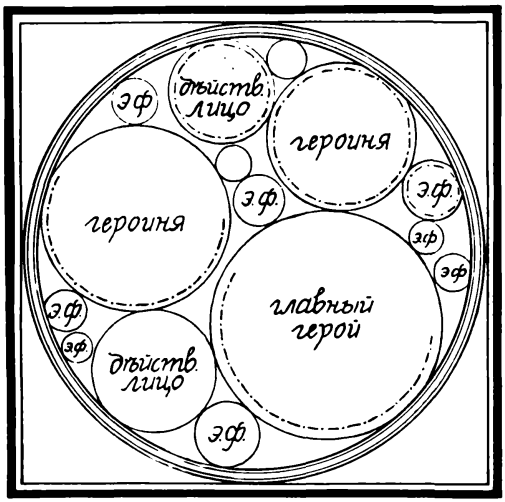
Завѣса художественнаго мрака и слѣпоты!

Неузрѣнный авторомъ Художеств. Предметъ остается вѣчно литературнаго произведенія, эстетически неосуществленнымъ.

Лучей его авторъ не воспринялъ и читателю не показалъ.

Художественное произведеніе

Видъ „синтетическій"



„Рама" литературнаго текста.

Кругъ все обосновывающаго, проникающаго и сдерживающаго Художественнаго Предмета, просвѣчивающаго въ удачныхъ образахъ героевъ и отсутствующаго въ неудачныхъ.

Художественные образы (герои: главный, вторые, третьи, дѣйствующія лица, эпизодическія фигуры. Пунктиръ обозначаетъ художественную предметность, недопредметность или безпредметность образовъ.

вай, и главное — не рассуждай вне образов; не принимай ни от кого, и даже от самого себя никаких посторонних заданий; блюди тайну, свободу и неприкосновенность твоего художественного созерцания; пиши непреднамеренно, не нарочито (desinvolto), ни для чего иного, как только *для художества*. И всегда вынашивай свой художественный предмет в последней глубине созерцающего сердца. Показывай мудрое, но не доказывай выдумки. И ты будешь верен классической традиции русского искусства.

Эта классическая традиция русского искусства должна найти себе признание и осуществление и в художественной критике.

Послужить этому делу должна по мере сил и предлежащая книга.

Августа 15. 1935. Кокнезе

ТВОРЧЕСТВО И. А. БУНИНА

Чашу с темным вином подала мне богиня печали.
Тихо, выпив вино, я в смертельной истоме поник.
И сказала бесстрастно, с холодной улыбкой богиня:
«Сладок яд мой хмельной. Это лозы с могилы любви».

Бунин[4]

1

Творчество Ивана Алексеевича Бунина (род. 1870) — последний дар русской дворянской помещичьей усадьбы, дар ее русской литературе, России и мировой культуре. Это она, наша средняя русская земледельческая полоса, уже подарившая русскому народу столько замечательных талантов — литературных, музыкальных и философических,— говорит в его созданиях. Веками происходил здесь, вокруг Москвы, этот своеобразный, национальный, сословный, душевно-духовный и культурный отбор, отбор тонких и даровитых натур, который дал России Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Тютчева, Хомякова, Тургенева, Толстого, Фета, Чичерина, Трубецких, Рахманинова и многих других созидателей русской культуры. Тут все соединилось: и этот крепкий, строгий климат с его большими колебаниями и бурными порывами; и ласковый, мечтательно-просторный ландшафт; и столетний отбор крови и культуры; и непосредственная близость к простонародной крестьянской стихии, к дыханию земли; и досуг помещичьей усадьбы с ее культом, родовой, наследственной *традиции служения;* и близость к патриархальной Москве; и удаленность от цензуры Петербурга... Так и сложилась эта своеобразная духовная атмосфера независимого творческого созерцания, дерзающего по-своему видеть и честно выговаривать узренное, не считаясь ни с чем, кроме личной религиозной, художественной или познавательной совести...

Помещичья усадьба была достаточно состоятельна, чтобы не гнаться за государственной службой, посматривать на правительство независимо и — то вольнодумно обособляться, то консервативно смыкать ряды на дво-

рянских или земских выборах. Она была достаточно состоятельна, чтобы дать своей молодежи утонченное, всесветно обогащенное образование и не нуждаться в профессиональном применении его, выдвигая то свободного ученого (Б. Н. Чичерин), то всеотвергающего художника (граф Л. Н. Толстой), то кочующего западника (И. С. Тургенев); но она была достаточно состоятельна и для того, чтобы освободить своего отпрыска от всякого образовательного ценза, предоставить его собственному, самородному уму и ненасытному чтению, с тем чтобы увидеть его потом в звании российского академика (И. А. Бунин). Она собирала чудесные библиотеки на четырех, пяти языках и больше*, не думая о предстоящей им огненной гибели (1917—1919). Она сочетала мировую культуру с русской душою и русской природою, навсегда привязывая своих питомцев к России и в то же время открывая им пути для путешествий по всему миру. И в эти путешествия они уносили душу, пробужденную к созерцательности русскою природою; и обогащенные, возвращались опять к тому «творческому досугу», которого Аристотель требовал для всякого человека, «свободного по природе»...

Кто хочет читать и разуметь Бунина, тот должен почуять эту атмосферу русской усадьбы** и уловить ее сложившееся за девятнадцатый век духовное наследие: этот дух скептического просвещения, офранцуженного аристократизма; эту струю небо-опустошающего вольтерианства*** с его замечательной зоркостью к злому началу в человеке и с его особою подслеповатостью к Божественному началу Добра; этот тонкий аромат разочарованного байронизма с его мрачной и горделивой, но пустоватой проблематикой и с вечной тягой к вольнодумству; эту ширину души, совмещающую мысль со страстью, барское гостеприимство, охоту и кутеж с народническим толстовством, а толстовскую мораль с вечною жаждою чувственного, и умственного, и созерцательного наслаждения, и с действительным умением наслаждаться; эту близость к природе —

* См. у Бунина: «Начальная любовь», стр. 22—23; «Жизнь Арсеньева», 136; и др.

** Срв., напр., у Бунина: «Антоновские яблоки», «В поле», «Обуза», «Суходол», «Жизнь Арсеньева».

*** Срв.: «Долго упиваешься Вольтером». «Начальная любовь»,

и к сумасшедшим метелям*, и к пышным листопадам**, и к нещадному солнцу***, и к этой душемутительной откровенности и скотного двора****; этот чуткий и простосердечный подход к крестьянству, полный того обостренного интереса и дивования, который характеризует процесс национального самосознания, ибо поистине русская художественная литература, воспринимая и живописуя душу русского крестьянина, совершала акт *национального самопознания и самоутверждения.*

Крестьянская, простонародно-всенародная стихия — вот, наряду с усадьбой, второй исток творчества Бунина. В эту стихию он вжился во всей ее первоначальности; он принял в себя весь ее первобытный отстой с его многовековою горечью, с его крепкой ядреностью, с его соленым юмором, с его наивной неопределенно-татарскою жестокостью, с его тягою к несытному посяганию. Но крестьянская стихия не дала ему ограничиться этим: она заставила его принять в свою душу и кое-что из тех сокровенных залежей *мудрости и доброты, свободы и Богосозерцания,* которые образуют самую субстанцию русского народного духа. Пусть эти божественные искры проносятся скупо и редко через художественную ткань Бунина; пусть он сам определяет их с несколько вольтерианским высокомерием как «изрекаемые» «общие места, мудрые пошлости»*****; пусть голос инстинкта слышится ему сильнее и достовернее, нежели голос духа,— *художественная зоркость и художественная честность,* столь характерные для Бунина, заставили его воспринять и отметить *и* эту сторону русской простонародной души******.

2

Достаточно указать на эти основные истоки искусства Бунина для того, чтобы сблизить предположительно художественный акт с актом Л. Н. Толстого. Эта близость имеется и в самом деле; и притом она настолько существенна, что требует аналитического внимания.

---

* Срв. «Лапти», «Сверчок».
** Срв. «Листопад».
*** Срв. «Солнечный удар».
**** «Игнат».
***** «Странствия», стр. 140.
****** Срв. «Божье древо», «Поруганный Спас», «Обуза», «В саду».

Бунин близок к Толстому во многих отношениях, не только по *истокам* своего творчества, но и по *строению своего эстетического акта.* Однако эту близость отнюдь нельзя сводить к «влиянию», «заимствованию» или «подражанию». Искусство Бунина — *первоначально* и *самостоятельно;* оно не живет чужими перепевами и не нуждается в этом; у него *свое* видение, *свои* образы и *свои* слова. И сопоставление его с искусством Толстого говорит гораздо больше о *сходстве,* чем об ученическом отношении.

О своем исключительном, восторженном отношении к Толстому Бунин рассказывает сам в своих воспоминаниях*. Это отношение отнюдь не случайно; оно имеет серьезные основания. Здесь не только обще-литературное впечатление, но личный, творчески-интимный отклик не окрепшего еще, одиноко слагающегося творчества на проявление зрелого, могучего и притом художественно-сродного мастерства. То, что Бунину еще предносилось, на чем начинающий художник утверждал свое искусство, но в чем он именно поэтому не был уверен до конца,— *верно* ли вижу? *можно* ли так? *удастся* ли мне это? — зрелый и могучий художник развертывал в целый поток художественно убедительных образов, как бы удостоверяя с силой убедительности и очевидности: «да, *так* можно и должно! будь спокоен и уверен: ты стоишь на верном пути...» Мастерство Толстого как бы удостоверяло Бунина, укрепляло и творчески развязывало его, обнадеживая и как бы «помазуя» его на самостоятельное художественное творчество. В этом — смысл их духовной связи.

Однако водительным и предобразующим был для Бунина не позднейший, перестроенный и обновленный акт Толстого-моралиста, а первозданный акт Толстого-художника, эпически созерцающего и лирически живописующего. Морально-социальное «толстовство», которым Бунин увлекся сначала с юношеской беззаветностью**, было скоро преодолено и отброшено. Именно *не* этот акт был близок Бунину; не он был узо-развязующим для его собственного творчества. Толстой был близок ему как *ясновидец и живописец человеческого инстинкта.*

---

* См. «Толстой» в сборнике «Божье древо», стр. 158—170.
** Там же, 161—164.

Замечательно, что во всех величайших произведениях Толстого герои его суть по большей части люди инстинктивные, пребывающие и цветущие в инстинкте со всей наивной непосредственностью; и притом так, что чем целостнее они пребывают в этой биологической непосредственности, тем убедительнее становится искусство Толстого, тем выше оно поднимается, тем проникновеннее и монументальнее оказываются его герои по всей их наивной, стихийной элементарности, иногда — в их массовой первобытности. Именно в этой сфере искусство Толстого становится совершенным, бесспорным, классическим. Наоборот, все инстинктивно-нецельные, раздвоенные герои Толстого видятся и изображаются им самим раздвоенно: художественный акт его теряет свою необоримую силу, инстинктивная интуиция оттесняется внешним наблюдением, гений отступает перед натиском рассудка и эмпирического «ума», и Толстой становится подчас неузнаваем. Эти резонирующие и томительно морализирующие интеллигенты — Пьер Безухий, Левин, Нехлюдов, Николенька Иртеньев в «Юности», а до известной степени и скучающий от своего сухого и пустого ума Андрей Болконский,— созданы другим художественным актом, чем тот, который дал русской литературе Ерошку, Хаджи-Мурата и их светские отблески — семью Ростовых, особенно Николая и Наташу, Анатоля Курагина, Стиву Облонского, Вронского и Анну Каренину. Толстой был на высоте своего художественного творчества и счастья именно тогда, когда живописал *людей цельного инстинкта:* он знал их и показывал их, *их самих,* с силой таинственной подлинности и объективного присутствия. Он переживал их актом целостного инстинкта, обычно вне морали и рефлексии; и они выходили у него не думающие, не морализирующие; иногда просто а-моральные, целостные во всей своей обаятельной непосредственности, бездонные в инстинкте, но совсем лишенные или почти лишенные духовного измерения. И стиль его становился естественным и легким, изящным и живописующим, влюбленно-забвенным, как бы инстинктивно-природным... Напротив, раздвоенных интеллигентов он переживал актом наблюдающей за собой моральной рефлексии, актом резонирующего проповедника, придирчивого расценщика «добра» и «зла»; и самый стиль его приобретал черты его позднейших «философических» писаний: он

становился тяжелым, вымученным, скрипучим, переснащенным, спотыкающимся, оговаривающимся, забегающим во все ненужные боковые переулки, застревающим в своих собственных баррикадах...

Как же обстоит дело у Бунина?

Бунин — *поэт и мастер внешнего, чувственного опыта.* Этот опыт открыл ему доступ к жизни человеческого инстинкта, но затруднил ему доступ к жизни человеческого духа. *Зоркость и честность видения* привели его к таким обстояниям в недрах инстинкта, видеть которые нельзя *без содрогания.* Содрогнувшийся поэт научился отвлеченному наблюдению и анатомии и стал *объективным анатомом человеческого инстинкта.*

Бунин знает эту особенность своего художественного акта; но говорит о ней таким тоном, как если бы всякий художник, как таковой, имел одну-единую задачу, главную и единственную: *видеть внешний мир и сквозящую через него жизнь инстинкта* и их живописать.

Бунин близок Толстому по строению своего художественного акта; и сам знает об этом. Он близок к нему в двух различных смыслах. Это есть прежде всего *подобие, сходство* двух самостоятельных мастеров. Это подобие привело в дальнейшем к известному ограниченному *влиянию* Толстого, которое лишь в редких случаях может быть обозначено как *подражание.*

Художественный акт Бунина есть исконно и органически акт внешнего опыта*, акт чувственного восприятия, созерцания и воображения и соответственно этому акт инстинктивного художника, раскрывающий ему жизнь человеческого инстинкта. В этом он близок Толстому; но этим его близость и ограничивается. Толстой очень хорошо знает стихию человеческой материальности, телесности, чувственности, инстинктуозности; он умеет пребывать в ней и вещать из нее; но сам он как художник почти никогда не уходит в нее целиком, не становится ее покорным медиумом; он подобно Святогору ушел в землю, но не более, чем по пояс. Бунин же обычно уходит в эту стихию целиком и нередко становится ее чистым *художественным медиумом.* Для Толстого инстинкт есть источник морального заболевания; он противится этой темной силе, и совесть разъедает

* См. Введение.

цельность его художественного акта угрызениями и рефлексией. Художественный акт Бунина не подвержен этому; он мужественно пребывает в инстинкте и хладнокровно, с неумолимой объективностью развертывает из него свои видения. Толстой *поэт* инстинкта; Бунин его *анатом*. Толстой знает положительные силы инстинкта, его здоровые, творческие проявления. Бунин созерцает преимущественно слепую власть инстинкта*, его разрушительные порывы, его больные, смятенные судороги**. Толстой показывает не только нравственные провалы инстинкта («Власть тьмы»), но и его зиждущий, живой «этос»[5], развертывая его в великую *национальную панораму* («Война и мир»). Бунин сосредоточен почти исключительно на донравственных струях инстинкта, он *не* живописует его *созидательных, благих сил* и ограничивается при этом *индивидуальными событиями*.

При такой творческой самобытности и самостоятельности Бунин моментами все же подчиняется стихийно веющему на него дыханию Толстого, и тогда приходится говорить не только о «близости» или «подобии», но просто о влиянии. Иногда Толстой овладевает им в силу глубоких оснований, скрытых в самой художественной задаче произведения. Так обстоит, например, в «Митиной любви», где Бунину приходится изображать *внутренно раздвоенную* душу героя силами *внешне-опытного* восприятия, непризванного и неприспособленного к этому делу; это делает неизбежным восполнение *внешне-показывающего* приема аналитической рефлексией, не показывающей душу героя, а только *сообщающей* о том, что происходило в его душе; вследствие этого акт Бунина невольно приближается к рефлектирующему акту Толстого, и целые фразы, по-толстовски переобремененные и неясные, слетают на страницы Бунина. Иногда дух Толстого овладевает Буниным внезапно, обычно в этой, столь характерной для Толстого морально-разоблачительной, установке, которая заставляет его называть все вещи по их прозаическому имени и, как бы

* Напр.: «Грамматика любви», «При дороге», «Легкое дыхание», «Сын», «Метеор», «Солнечный удар», «Мордовский сарафан», «Митина любовь», «Иоанн Рыдалец», «Слава», «Аглая», «Суходол» и др.

** Напр.: «Игнат», «Дело корнета Елагина», «Страшный рассказ», «Я все молчу», «Деревня», «Весенний вечер», «Казимир Станиславович», «Петлистые уши», «Ермил», «Ночной разговор», «Веселый двор» и др.

«раздевая их», щеголять чрезмерной, аффектированной точностью описания*... И только один-единственный психологический набросок («Старуха» в сборнике «Роза Иерихона») мог бы дать строгому критику основание заговорить о действительном «подражании» Толстому.

В понимании Бунина великие мыслители и художники — он называет единым духом Будду, Соломона и Толстого** — суть «люди райски чувственные в своем мироощущении, но, увы, Рая уже лишенные***. Это «люди, одаренные великим богатством восприятий», «люди мечты, созерцания, удивления себе и миру»****. «Богатство способностей, талант, гений» есть для Бунина не что иное, как «богатство... отпечатков (и наследственных, и благоприобретенных)», остающихся в человеке от того, чем он жил и чем жили его предки, и сохраняющихся в нем «как бы на каких-то несметных, бесконечно-малых, сокровеннейших пластинках»...***** К этому богатству отпечатков присоединяется особая «чувствительность» их и «количество их проявлений»...****** Такие люди суть одновременно «великие мученики» и «великие счастливцы******* и *...напоминают горилл.*

«Гориллы в молодости, в зрелости страшны своей телесной силой, безмерно чувственны в своем мироощу-

---

* Приведу пример из рассказа Бунина «Господин из С.-Франциско». Властно сдержанный, как бы замороженный дух обличения, породивший этот рассказ, внезапно прерывается таким чисто толстовским эксцессом, посвященным императору Тиберию: «На этом острове, две тысячи лет тому назад, жил человек, совершенно запутавшийся в своих жестоких и грязных поступках, который почему-то забрал власть над миллионами людей и который, сам растерявшись от бессмысленности этой власти и от страха, что кто-нибудь убьет его из-за угла, наделал жестокостей без всякой меры — и человечество навеки запомнило его и то, что в совокупности своей столь же непонятно и, по существу, столь же жестоко, как и он, властвуют теперь в мире, со всего света съезжаются смотреть на остатки того каменного дома, где жил он на одном из самых крутых подъемов острова». Стр. 37—38. Срв. также описание деревенских похорон в рассказе «Веселый двор» («Крик», 270); а также «Роза Иерихона», 179. «Божье древо», 84.

** «Цикады». Сб. «Солнечный удар», стр. 121.

*** Там же, 127—128.

**** Там же, 127.

***** Там же, 123—124.

****** Там же, 123—124.

******* Там же, 121.

щении, беспощадны во всяческом насыщении своей плоти, отличаются крайней непосредственностью, к старости же становятся нерешительны, задумчивы, скорбны, жалостливы... Какое разительное сходство с Буддами, Соломонами, Толстыми! И вообще, сколько можно насчитать в царственном племени святых и гениев таких, которые вызывают на сравнение их с гориллами даже по наружности! Всякий знает бровные дуги Толстого, гигантский рост и бугор на черепе Будды и припадки Магомета»...* «Все эти Соломоны и Будды сперва с великой жадностью приемлют мир, а затем с великой страстностью клянут его обманчивые соблазны»...** Эти особые люди, «которых называют поэтами, художниками», обладают «способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих,— то есть, как принято говорить, способностью перевоплощения и, кроме того, особенно живой и особенно образной (чувственной) памятью***.

Оставим в стороне вопрос, почему Бунин выбрал именно Толстого, Соломона, Будду и Магомета и насколько он прав, характеризуя их творческий акт именно так. Установим только, что в этом философически-биографическом наброске («Цикады»), являющемся образцом особой литературной формы *«мечтания»,* он говорит о *самом себе,* освещая из своего творческого акта жизненное дело тех, кого он считает (правильно и неправильно) особенно близкими себе. Свое творческое побуждение он в дальнейшем характеризует так:

«Кто и зачем обязал меня без отдыха нести бремя, тягостное, изнурительное, но неотвратимое,— непрестанно высказывать свои чувства, мысли, представления, и высказывать не просто, а с точностью, красотой, силой, которые должны очаровывать, восхищать, давать людям печаль или счастье? Кем и для чего вложена в меня неутолимая потребность заражать их тем, чем я сам живу...?»**** Эта потребность столь первоначальна, исконна, что поэт испытывает ее, как уходящую в глубину родового начала.

* Там же, 122.
** Там же, 121.
*** Там же, 121.
**** Там же, 128.

«Даже и в древнейшие дни мои, тысячи лет тому назад, мерно говорил я и о шуме моря, пел о том, что мне радостно и горестно, что синева небес и белизна облаков далеки и прекрасны, что формы женского тела мучительны своей непостижимой прелестью»...*

Бунин — поэт большого, тонкого ума и самосознания. В этих признаниях он поднимается до большой зоркости и точности в характеристике *своего акта.*

Художественный акт его состоит в *чувственном восприятии и чувственном изображении воспринятого.* Требования, которые он себе ставит, суть *точность, красота и сила, способные заражать других тем, чем он сам живет.* Условием для исполнения этих требований являются: *райская чувственность мироощущения; непосредственность и ненасытность* в наполнении своей образной, чувственной памяти; *богатство и чувствительность этих чувственных* отпечатков. «С годами» у таких людей «возрастает религиозность», «то есть страшное чувство своей связанности со Всебытием — и неминуемого в нем исчезновения»**.

Не будем поднимать вопрос о том, религиозность ли это и в чем состоит *настоящая* религиозность. Бунину действительно присуще это чувство, именно как *страшное* чувство, уводящее его в глубину *темного, родового* и *всемирного* опыта, того опыта, из которого Шопенгауэр почерпнул свое учение о темной воле как субстанции мира, а Эдуард фон Хартман — свое учение о Бессознательном[6].

Художественный акт Бунина таков, каким он сам его осознал и описал. Этот акт присущ не только Бунину, но и другим, близким к нему, *внешне-опытным* художникам. Есть, однако, множество *художников,* которым такое строение акта *не* присуще.

Это акт *естественного, природного* человека, плененного природою и выходящего из нее лишь настолько, насколько это необходимо, чтобы описать и выразить ее. Это акт существа, живущего прежде всего и больше всего *инстинктом* во всей его первобытной цельности, непосредственности, несломленности, родовой-предковой древнос-

* Там же, 128.
** Там же, 122.

ти, наивности и жестокости; может быть, первозданности, дикости, свирепости... То, что Бунин видит и описывает, соответствует именно такому опыту и восприятию: это есть или *природа, внешняя человеку,*— пространственное инобытие; или же человек, оставшийся природою — «homo sapiens», прикрытый оболочкою цивилизованного быта; *биологическая особь, еще не ставшая личностью.* И замечательно: чем полнее человек остался *природою,* тем точнее, убедительнее, разительнее искусство Бунина; тем более пронизывающе и потрясающе оно действует на душу читателя.

Как *художник чувственного естества,* Бунин не касается всех *духовных раздвоений* и всей *драматической и трагической проблематики,* которая из них возникает. Он *знает* ее; но касается ее *только мыслью, философическим изумлением и обобщением, не включенным в художественную ткань.* Его искусство молчит о ней. Все проблемы борьбы с инстинктом, возникающие из чувства стыда, запрета и отвращения, все проблемы его обуздания, одоления, укрощения, одухотворения, духовного осмысления и оправдания остаются чуждыми его искусству: проблемы инстинкта и духа, пола и аскеза, чувственности и греха, сломленного страдания и праведнического парения, порока и добродетели, возможной победы над плотию и духа над похотью... Об этом парении, которое может очистить инстинкт, примирить его с духом, так что инстинкт *радостно понесет духовную силу и будет творчески служить ему* — искусство Бунина, безмолвствует*. Выражаясь в категориях живописи итальянского Возрождения, можно сказать: проблематика Боттичелли не существует для Бунина; а из проблематики Леонардо да Винчи он знает, как редко кто, сферу зоологической грешности, но опыт святости (доступный великому Леонардо) ему неведом.

За исключением нескольких мастерских и прелестных набросков, как бы выхваченных из записной книжки, все остальное искусство Бунина по существу своему *до-духовно.* Он остался почти свободным от той сентиментальной морали, в которой Толстой спасался от страха и греха темного инстинкта. Бунин остался верен естественному, сво-

---

* *Кажущимся* исключением является рассказ «Аглая».

бодному инстинкту. Движимый моральными соображениями, Толстой воспретил себе самоценную красоту, наслаждение ею, служение ей. У Бунина иначе: ему больше всего говорит именно естественная природная красота, как таковая, и самоценное пребывание в ней. В «неустанных скитаниях» и «ненасытных восприятиях» своей жизни* Бунин голодает по ней вечно, неутолимо, как некий сказочный «ненаеда». И смысл его жизни — в восприятии этой чувственной красоты и в литературном изображении ее — *неуемном, самодовлеющем.*

Здесь основное побуждение его творчества, и как он сам говорит о себе — даже его жизни...

3

Еще маленьким мальчиком он живет, истаивая в сладости от созерцания природы.

«Что, как сон, помню я? Вот вечереет прекрасный летний день. Солнце уже за домом, за садом, пустой, широкий двор в тени, а я (совсем, совсем один в мире) лежу на его зеленой холодеющей мураве, глядя в бездонное синее небо, как в чьи-то дивные и родные глаза, в отчее лоно свое. Плывет и, круглясь, медленно меняет очертания, тает в этой вогнутой синей бездне высокое, высокое белое облако... Ах, как все-таки разъединен я с ним! Какая томящая красота!»**

Именно в такие минуты в одиноком и самозабвенном, насыщенном и духовно-беспредметном созерцании пробуждался в душе и слагался акт взрослого художника, который *находил себя в этом упоении.* И понятно, что после такого упоения остальное детство может действительно казаться «временем несчастным, болезненным, чувствительным, жалким...*** Экстазы не длятся вечно; а кто вкусил их раз, для того томительно меркнет остальное... Эти поэтические экстазы были связаны именно с чувственным опытом; они рождались при восприятии внешнего мира, его вещества, его форм. «О, как я уже чувствовал это божественное великолепие мира и Бога, над ним царящего и

* См. предисловие-факсимиле к сборнику «Крик».
** «Жизнь Арсеньева», 13.
*** «Жизнь Арсеньева», 12.

его создавшего с такой *полнотой и силой вещественности*»...* Вот он ест на огороде «шершавые и бугристые огурчики» и «за этой трапезой» «приобщается самой земли, всего того чувственного, вещественного, из чего создан мир»**.

Вот он трогает «белый клинок» «старого охотничьего кинжала»: «Какой сладострастный восторг охватывал меня тогда при одном прикосновении к этой гладкой, холодной, острой стали! Мне хотелось поцеловать, прижать ее к сердцу и затем во что-нибудь вонзить, всадить по рукоятку»...*** «При виде всякого стального оружия я до сих пор волнуюсь—и откуда они у меня, эти чувства?»****

Эти первобытные чувства овладевали им и в детстве.

«Помню, двор был пуст, в доме почему-то было тоже пусто и тихо, и вот я внезапно увидел большую и очень черную птицу, которая куда-то спешила, боком, неловко, распустив повисшее крыло, прыгала по траве по направлению к амбарам. Я кинулся в кабинет, схватил кинжал, выскочил в окно... Грач, когда я настиг его, вдруг замер с ужасом в диком блестящем глазу, откинулся в сторону, прижался к земле, весь яростно нахохлился и, широко раскрыв и подняв клюв, ощерясь, зашипел, захрипел от злобы, решив драться со мной, видимо, не на живот, а на смерть... Убийство, впервые в жизни содеянное мною тогда, оказалось для меня целым событием, я несколько дней после того ходил сам не свой, втайне моля не только Бога, но и весь мир простить мне мой великий и подлый грех, ради моих великих душевных мук. Но ведь я все-таки зарезал этого несчастного грача, отчаянно боровшегося со мной, в кровь изодравшего мне руки, и зарезал с страшным удовольствием»...*****

Рассказ, превосходный в своей простоте, картинности и искренности, показывает, между прочим, насколько *душа человека не сводима к его художественному акту*. Грача зарезал «с страшным удовольствием» не Бунин, а тот инстинкт, из которого потом возник его художественный акт, творящий его искусство; Бунин каялся, а инстинкт наслаж-

* «Жизнь Арсеньева», 25—26. Курсив мой.
** «Жизнь Арсеньева», 25, срв. 26.
*** «Жизнь Арсеньева», 46.
**** «Жизнь Арсеньева», 47.
***** «Жизнь Арсеньева», 47.

дался: это *он* взорвался первобытной, охотничьей жаждой крови и потряс духовное существо человека...

Этот инстинкт «полон жадного любопытства ко всему и ко всем»*. Это он «все видит, все замечает и чувствует»**; и ненасытно, бесконечно путешествует по лицу земли. Он видит внешнюю природу — и сливается с нею; он «чувствует свое кровное родство» с нею*** — будь это гора или долина, птица или зверь. Когда он едет верхом, он сливается с лошадью в единое существо и говорит ей: «О красавица, умница, любимая моя! Как передать словами нашу с тобой близость, нашу любовь,— *нет тоньше, таинственней и чище этой любви*****, навеки безмолвной, навеки верной, не обманывающей, любви между человеком и животным! И как постигнуть все то несказанное, все то как будто несуществующее, не имеющее ни образа, ни имени, ни на что в мире не похожее и, однако, такое сущее, с такой остротой ощутимое, что есть между мной и между этим, столь для меня в сущности непонятным и даже ужасным четвероногим творением, с которым я почти одно?»***** Именно из такого первобытного, всаднически-инстинктивного опыта родился некогда миф о кентаврах...

Это не просто «влияние» природы на человека, о котором Бунин вздохнул однажды, обобщая: «первобытно подвержен русский человек природным влияниям»...****** Это — *художественный возврат инстинкта к природе, погружение его в древнее лоно материального естества,* сращение с ним, слияние с его великим «Всебытием»... Художественный акт Бунина и есть *акт земной плоти:* «без земной плоти» ему «слишком жутко в этом мире»*******; и именно этот акт «ищет опьянения в созерцании земли»********. И если Бунин говорит о Боге, то он разумеет именно и только того Бога, который создал этот чувственный мир «с такой полнотой и силой вещественности»...

---

* «Жизнь Арсеньева», 233.
** «Роза Иерихона», стр. 67.
*** «Перевал», 39.
**** Подчеркнуто мною. *И. А. И.*
***** «Звезда любви», 145—146. Сборн. «Роза Иерихона».
****** «Жизнь Арсеньева», 108.
******* «Звезда любви», 146. «Роза Иерихона».
******** Раннее собрание сочинений <1915> года. Том IV, стр. 129.

4

Таков художественный акт Бунина в его общем очертании: внешний опыт восприемлет чувственные содержания мира и, сочетая их в яркие образы, показывает — *то их самих* в их естественной самоценности, то *через них* те душевные содержания, которые в них выражаются и сквозь них могут быть уловлены и описаны; но *не более*.

Обратимся теперь к детальному строению этого самобытного и острого, но далеко не «всемогущего», как думает Бунин*, художественного акта.

Акт внешнего опыта живет зрением, обонянием, слухом, вкусом, осязанием и пространственным воображением.

Так, Бунин прежде всего мастер *внешнего зрения*. Он видит телесным глазом — точно, остро, тонко, обычно «в фокусе». Он оптический мастер, живописец слова: его искусство напоминает моментами те впечатления, которые нам дает бинокль Цейса, подзорная труба, волшебный фонарь или метко снятая кинолента. Вот несколько образцов.

«Поляна глухая в глубоком снегу. Над головою уже совсем по-ночному блещет луна, тени меж сосен черны, четки, на краю поляны тонет в сугробах черная изба без окон, снежная, пухлая крыша ее вся играет белыми и синими бриллиантами. Тишина мертвая»...**

Это — почти зрительный эксперимент: звуки погашены, запахов нет, видят одни глаза...

Вот осенний, утренний мороз говорит глазу в двух строках: «Мороз солью лежал на траве, на сизо-зеленых раковинах капустных листьев, раскиданных по двору»***.

Вот эффект света, темного пространства и движения: «Автомобиль несется по раскату шоссе вниз, взмывает на подъем, упираясь светлыми столпами в какой-то кустарник, и опять смахивает их в сторону, роняет в темноту нового спуска»****.

О чем бы Бунин ни повествовал, он прежде всего вдвигает в душу читателя *зрительный* образ — почти всегда

* Срв. «Роза Иерихона», 67.
** «Метеор», 101. Сб. «Грамматика любви».
*** «Последнее свидание», 12. Сб. «Последнее свидание».
**** Сб. «Роза Иерихона», 95.

прекрасный, когда речь идет о природе, пластно-картинный, но часто отталкивающий, мучительно-томящий, когда речь идет о людях. Читать Бунина — значит жить «вовсю» зрительным воображением и нередко чувствовать, что оно при всем своем напряжении не успевает схватить, осуществить, покрыть весь тот поток зрительных образов, который неудержимо льется в его душу. Ибо Бунин, описывая, нередко дает волю *всему* потоку видений, его одержащему, не считаясь с возможным бессилием или медленностью воображения в душе читателя... Он щедр, неистощим; он хочет быть точен и исчерпывающ; и не связывает себя в описаниях *законом художественной экономии**, требующим бережливого отношения к объему и силам читательского внимания**.

Той же остротой и точностью отличается у Бунина мастерство *обоняемого образа*. Он обоняет мир всегда и везде; он слышит и передает запахи — и дивные, и отвратительные, и утонченные, и непередаваемо-сложные. Он умеет показать вещь через ее запах с такою яркостью и силой, что образ ее как бы вонзается в душу. Бунин *вдыхает* мир; он нюхает его и дарит его запахи читателю; и мир благоухает или смердит ему. Иногда он описывает этот запах по содержанию, а иногда просто относит его к вещи, предоставляя читателю вспоминать его самостоятельно.

«И сладко, лесом, цветами, травами пахнет легкий холодок зари»***.

«Помню <кленовые аллеи>, тонкий аромат опавшей листвы и—запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести»****.

«Войдешь в дом и прежде всего услышишь запах яблок, а потом уже другие: старой мебели красного дерева, сушеного липового цвета, который с июня лежит на окнах»...*****

«Крепко пахнет от оврагов грибной сыростью, пере-

* См. в моей книге «Основы художества. О совершенном в искусстве». Глава II, стр. 156—163[7].

** Срв., напр., превосходное описание осеннего парка и гибнущего столетнего клена. «Жизнь Арсеньева», 120—121. Или описание весны в деревне, «Митина любовь», стр. 30—32.

*** «Роза Иерихона», 142.

**** «Начальная любовь», 7.

***** «Начальная любовь», 16.

гнившими листьями и мокрой древесной корою»*.

«В запертых сенях пахнет псиной»**.

Особенный запах у мелкопоместного дворянина: от него пахнет «порохом и лошадью»***.

«Поднявшись на крыльцо» (церкви), «слышу тот сложный и холодный особый запах, что бывает только на папертях русских церквей ранней русской весной»****.

«Сладко пахнет в Италии земля после дождя, и свой, особый аромат есть у каждого ее острова*****.

Вот телята в катухе: отдавало от них запахом мокрой коровьей шерсти, молоком парным, каким-то утробным теплом»******. А вот смешанное злоухание шорной мастерской в усадьбе»*******.

А запахи вагонов, станционных буфетов...******** «Вода <тут> пахнет ужами»...*********. От «Сверчка» «пахло... махоркой, кожей и еще чем-то острым, как от всех стариков, купающихся два-три раза в год»...********** Вот еще разительный переход от «особого, уездного, старого зловония отхожего места в непроглядном мраке в сенцах» к «светлой, людной и теплой кухне, густо пахнущей горячей солониной и ужинающими мужиками»***********. Мы найдем у Бунина целый набор запахов деревенской лавки************, запах трактира************, ярмарки*************, разгоряченного тела бегущего рикши в Коломбо...************** «Какой-то особый вкусный запах у этих тарантасов: мягкой кожи, лакированных крыльев, теплой колесной мази, перемешанной с пылью...»*************** И в довершение—запах покойни-

* «Начальная любовь», 21.
** «Начальная любовь», 26.
*** Там же.
**** «Роза Иерихона», 68.
***** «Господин из С.-Франциско», 24.
****** «Игнат», 34. Из сборника «Крик».
******* «Сверчок», 205. Из сборника «Крик».
******** «Жизнь Арсеньева», 138.
********* «Божье древо», 142.
********** «Сверчок», 208. Из сб. «Крик»; срв. «Ночной разговор», 178.
*********** «Жизнь Арсеньева», 190.
************ «Деревня», 37.
************* «Деревня», 126.
************** «Подторжье», 169. Из сборника «Митина любовь».
*************** «Братья», 72. Из сб. «Чаша жизни».
**************** «Веселый двор», 237. Из сб. «Крик».

ка, «тот ужасный, ни на что в мире не похожий запах, который все утро сводил меня с ума возле гроба», а потом «особенно возбуждающе мешался с сыростью еще темных от воды полов и с весенней свежестью, отовсюду веявшей в доме...»*

Бунин знает, что сосредоточившийся и «забывшийся» человек теряет «обоняние»**. Он знает и силу обоняния в любви: «и я слышу все ее запахи — дыхания, волос, тела, платья»...*** Он запоминает навсегда запах «ее духов от своей первой влюбленности или запах окрестностей при свидании с ней...**** Ее рука «пахнет загаром»*****; или еще: «запах ее платка, волос, луковый запах всего ее тела, смешанный с запахом избы, дыма — все было до головокружения хорошо, и Митя понимал, чувствовал это»******... И наконец — запах любимой лошади: «И я обнимаю и целую сильную атласную шею своей бессловесной возлюбленной, чтобы слышать ее грубый запах, чтобы чувствовать земную плоть, потому что без нее, без плоти, мне слишком жутко в этом мире»...*******

Бунин не просто чует запахи вещей; он их «слышит», он через них видит вещь и показывает ее, он осязает ее и дает потрогать другим. Образы обоняния прокрадываются *в самое чувствительное место чувствительной души,* поют ей или же волнуют ее, мутят, обжигают, вызывают в ней ужас и отвращение...******** Настоящее торжество чувственного опыта над всем объемом и всеми силами человеческой души...

Нельзя не отметить далее *звуковое* мастерство Бунина. Опять то же умение — изобразить вещь через ее звук, дать ощутить ее присутствие с силою полной наглядности; и не только вещь, а целую совокупность обстоятельств, целую обстановку, восстающую перед воображением читателя. Бунин владеет искусством и звука, и беззвучия,

---

* «Жизнь Арсеньева», 159.
** «Сверчок», 209. Из сборника «Крик».
*** «Мордовский сарафан», 33. Из сборника «Солнечный удар».
**** «Жизнь Арсеньева», 180, 98.
***** «Солнечный удар», 7.
****** «Митина любовь», 86.
******* «Звезда любви», 146. Сб. «Роза Иерихона».
******** Срв. «К роду отцов своих», 47. Сб. «Божье древо».

он показывает качество и природу звука, отправляясь от тишины, а иногда показывает самую тишину или же через нее — затишье души перед готовящейся бурей инстинкта...*

«...И прохладную тишину утра нарушает только сытое квохтание дроздов... голоса́ да гулкий стук ссыпаемых в меры и кадушки яблок»...**

Вот город, зимою, в большой мороз, «весь скрипит и визжит от шагов прохожих, от полозьев мужицких розвальней»...*** Поэт входит в собор во время богослужения: «мы вступаем в прохладное величие широко раскрытого портала, и тысячепудовый звон ревет и гудит уже глуше, над самой головой, широко и благостно-строго встречая, принимая и покрывая тебя»****.

Звук может показать пространство и перспективу. «Вон, кажись, пассажирский поезд идет... Долго прислушиваемся и различаем дрожь в земле. Дрожь переходит в шум, растет, и вот, как будто уже за самым садом, ускоренно выбивают шумный такт колеса: громыхая и стуча несется поезд... ближе, ближе, все громче и сердитее... И вдруг начинает стихать, <глохнуть>, точно уходя в землю»...*****

Но показываемый звук может быть просто воспроизведен словами, почти звукоподражательно, с перебойным ритмом, чтобы вдвинуть в душу зрителя целую картину. Весна... На солнце тает... И Бунин показывает слуху: «ка́пли капе́ли»******...

Сладостный мир в красках и линиях своих; упоителен и в ароматах; но, может быть, слаще еще — в звуках; настолько, что может и святого ввести в грех и у Бога вымолить прощение. Однажды решил Господь погубить корабль с разбойниками; а Фока — Угодник, святитель морской — спас их вопреки Божьему велению. И спросил его Господь грозно: «Ради чего же ты осмелился мне противиться?» — «Ради третьих петухов, Господи... Как подумал я, что не

---

* См. вышеприведенный пример угашенного звука из расск. «Метеор».

** «Начальная любовь», 8.

*** «Жизнь Арсеньева», 109.

**** «Жизнь Арсеньева», 96.

***** «Начальная любовь», 10.

****** «Митина любовь», 7. «Игнат», 18. «При дороге», 58.

слыхать больше разбойникам того радостного предутреннего голоса, восскорбела душа моя горькой нежностью. Ей, Господи! Сладка земная жизнь, Тобою данная! Ради одного этого голоса, новый день, новый путь темным и злым людям обещающего, будь во веки веков благословенно земное рождение!» — И прощает Господь Фоку-Угодника»*.

С тою же, если не большею, силою и наглядностью передает Бунин *осязаемые* свойства вещей, даже таких, которые, по-видимому, почти не поддаются осязанию. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить, как он описывает восприятие воздуха и ветра.

«Ветер мягко и сильно бьет в лицо»...** Или: «Дул на лужи сильный западный ветер, и была в нем пьянящая влажность, сила ранней весны, одолевающей зиму»...*** Вот обоняние и осязание сливаются: «металлически запахло морозным воздухом»****. Вот воздух как бы исчезает: «воздух так чист, точно его совсем нет»...***** А вот он сгущается до осязаемой, египетской тьмы, образуя «темные своды подземелья»****** или уподобляясь черной и мягкой «саже»*******.

Когда же все эти восприятия, столь утонченные и изощренные, соединяют свои силы, чтобы дать живой, сложный и бурный образ природы, и к ним присоединяется мастерство *перспективы, пространственной архитектоники и усиления-ослабления,*— то возникают незабываемые картины и страницы. Довольно одного примера. Поэта настигла ночная буря в поле.

«И что за ночь была! В сумерки, как только мы выбрались на шоссе, потянуло ветром, стало быстро и как-то неверно, тревожно темнеть от надвигавшихся с востока туч, стало тяжко греметь, сотрясая все небо, и все шире пугать, озарять красными сполохами... Через полчаса наступила кромешная тьма, в которой со всех сторон рвало то горячим, то очень свежим ветром, слепило во все стороны метавшимися по черным полям розовыми и белыми мол-

* «Роза Иерихона», 71—72.
** «Роза Иерихона», 95.
*** «Игнат», 20.
**** «Начальная любовь», 137.
***** «Начальная любовь», 7.
****** «Костер», 156. Из сборника «Начальная любовь».
******* «Роза Иерихона», 96.

ниями и поминутно оглушало чудовищными раскатами и ударами, с невероятным грохотом и сухим, шипящим треском разражавшимися над самой нашей головой. А потом бешено понесло уже настоящим ураганом, молнии засверкали по тучам, во всю высоту их, зубчатыми, добела раскаленными змеями с каким-то свирепым трепетом и ужасом, точно перед Страшным Судом,— и хлынул обломный ливень, с яростным гулом секший нас под удары уже беспрерывные, среди такого апокалипсического блеска и пламени, что адский мрак небес разверзался над нами, казалось, до самых предельных глубин своих, до самой седьмой бездны горных святилищ, где мелькали какими-то сверхъестественными, довременными Гималаями медью блистающие горы облаков»...*

Поистине — целое богатство света и мрака, звука, видений и слов: пространство, огненно пирующеее во всех своих перспективах и слоях; воздух, сгущающийся до обломного ливня... И все это несется на читателя в неуемном потоке сверкающих, прожигающих и разверзающих слов...

«В числе моих особенностей», пишет Бунин от лица Арсеньева, «всегда была повышенная восприимчивость к свету и воздуху, к малейшему их различию»...**

Эта восприимчивость, эта меткая и острая чеканка, свойственная его художественному акту, становится, если это возможно, еще более точной при переходе к *материальным вещам,* и в особенности к состояниям и ощущениям *человеческого тела;* причем нередко вещи показываются так, как если бы сквозь них глядела человеческая телесность.

Вот в помещичьем, за зиму нетопленном доме «с потолка в зале *огромным животом* висит отставшая, в коричневых подтеках, бумага»***. Поэт на морском берегу: «море с утра до вечера переливается через мол пенистыми чревами»...**** и т. под.

Самые ощущения человека передаются с такою силою, как если бы в душу вонзался гвоздь. Двое замерзают в по-

* «Жизнь Арсеньева», 175. Срв. описание другого дождя, там же, 203.

** «Жизнь Арсеньева», 227.

*** «Всходы новые», 16. Сборник «Последнее свидание».

**** «Роза Иерихона», 9.

ле в метель: «ног, рук уж не чуем, губ вроде как совсем нету — одна челюсть голая»...* Бунин знает, как у испуганного человека от сильного страха «колотится в горле сердце»...**, как человек, замирающий от вожделения, может «шепотом крикнуть»...*** Он передает, иногда с томительной, отвращающей картинностью, моменты человеческого уродства. Вот деревенский дурачок, у которого на лицо «не хватило кожи»: «кажется, что если малый сомкнет» (глаза), то «нужно будет рот разинуть, если закроет — придется широко раскрыть веки»...**** Постарел деревенский лавочник; «Лицо уподобилось грязно-серому вымени. Глаза околели. Брюхо обвисло, издрябло»...***** У ночующего урядника из-под чуйки торчат «грязные ноги, с длинными, как у собаки, ногтями...»****** А при апоплексическом ударе тело человека «ползет» с дивана «на пол»...*******

Такие описания всегда физиологически точны и до навязчивости изобразительны. Они входят в воображение с некоторой *безмерной силой,* и читатель иногда не знает впоследствии, как от них отделаться.

Как не увидеть мгновенно этого провинциального полового, который «пошел на своих растоптанных ногах вперед»...******** Как не вообразить тотчас же ленивого мерина, который «дуется, ноет и ревет нутром»...?*********

Но чтобы изведать силу этой изобразительности, надо самому читать Бунина, и притом с тем художественным вниманием, которого требуют его мастерские создания.

5

Таково строение художественного акта у Бунина. Этот акт определяется повышенным и обостренным переживанием чувственного мира, чувственных содержаний и телесно вызванных, а следовательно, и телесно

---

* «Сверчок», 216. Из сб. «Крик».
** «Суходол», 347.
*** «Деревня», 47.
**** «Деревня», 37—38.
***** «Я все молчу», 39. Сб. «Последнее свидание».
****** «Деревня», 51.
******* «Чаша жизни», 37—38. «Господин из С.-Франциско», 31.
******** «Солнечный удар», 8.
********* «Последнее свидание», 5. Срв. «Митина любовь», 32.

выразимых состояний души; и притом — в ущерб, в устранение, может быть, даже в утрату *нечувственных содержаний и состояний.*

Этим определяется сила его искусства, власть его изображений, точность и законченность его произведений. Но этим определяется и *предел обозреваемого им мирового объема,* граница его художества,— и в смысле того, *что* именно он дает, и в смысле того, чего он *не* воспринимает и *не* воображает, и наконец, в смысле того, что оказывается для его ви́дения *неизобразимым.*

Каждый художник имеет свое особое художественное *чувствилище,* которое служит ему и *органом любви.* И если это восприемлющее лоно по природе своей чувственно, то может оказаться, что мир нечувственный закрыт для него. Напрасно кто-нибудь захотел бы найти у Бунина что-нибудь о той нечувственной, духовной любви, которую некогда раскрыл Платон и о которой умели петь Данте и Петрарка, которая вы́носила рыцарственный акт средневековья, огонь, который жег Пушкина и Лермонтова, которую знал Тургенев, которую глубинно и трепетно раскрывал Достоевский, прозрачную чистоту которой явил бы в целом ряде образов Шмелев. Бунин творит *из* другой любви и пишет о другой любви. Художник обостренно-чувственного мировосприятия и наслаждения, он раскрывает любовь *инстинкта,* предельно-чувственную, земную; плотскую страсть; человеческое сладо́страстие, не причастное серафическому духу, любовь не ведущую и не строящую, а терзающую и опьяняющую...

Так обстоит уже в простом восприятии природы и вещей. «А я видел все семь звезд в Плеядах, за версту слышал свист сурка в вечернем поле, *пьянел от той остроты,* с которой вдыхал запах осеннего утра, зимней метели, старой книги или ландыша»...* Эта острота и это опьянение столь сильны в его мировосприятии, что, кажется, делают ненужным всякое «искусственное» усиление или повышение. «И хмель, и музыка, и любовь в конце концов обманчивы, только усугубляют это несказанное в своей *остроте* и в своем *излишестве* ощущение мира, жизни»...**

Да, именно — *излишестве.* Вот откуда у Бунина э́тот

* «Жизнь Арсеньева», 136. Курсив мой.

** «Дело корнета Елагина», 68—69. Сборник «Солнечный удар». Курсив мой.

образ странника, блуждающего по Руси с *завязанными глазами*. «Встретился им», бабам-богомолкам, «у речки... привычный скиталец по святым местам, видом невзрачный, отрепанный, даже просто чудной, по причине того, что глаза у него под старым господским котелком были платком завязаны». «Вам,— сказал он,— небось *жутко* со мной,— и я не дивлюсь этому, *многим со мной не мед*... Уж чересчур, по грехам моим, жадные да быстрые глаза у меня, *зрение столь редкостное и пронзительное,* что даже ночью, как кошка, вижу, будучи и вообще не в меру зряч, в силу того, что не с людьми я иду, а сторонкою; ну вот и решил я сократить немного свое телесное зрение»...*

Так говорит странник-богомолец. Но Бунин-художник не «сокращает» своего чувственного восприятия; он пользуется им вовсю. Отсюда и возникает то *сладострастие воображения***, которое Арсеньев пережил в юношестве, впервые читая русских поэтов. Это «сладострастие» пробуждается в нашем художнике при всяком сильном ощущении или потрясении. Вот священник начинает всенощную возгласом: «Слышу я знакомый милый голос, слабо долетающий из алтаря, и по всему моему телу проходит сладострастный трепет и уже всю службу стою я потом как зачарованный»...*** Он знает, как редко кто, сладострастие *жизненного* процесса; и знает, как разве еще Эдгар По, сладострастие *смерти* и даже *страха смерти.* Можно себе представить, какое значение приобретает женщина, и притом желанная женщина в его художественном творчестве****. Состояние влюбленности, и притом именно чувственной влюбленности, открывает ему доступ к *главной сфере его художественного видения* — к восприятию *глубин родового, полового инстинкта.*

С какой быстротой, цельностью, *медиумичностью* придается этому состоянию Арсеньев!.. «Удивительна была быстрота и *безвольность, лунатичность,* с которой я отдался всему тому, что так случайно свалилось на меня, началось с такой счастливой беззаботностью, легкостью, а по-

* «Аглая», 65. Сборник «Господин из С.-Франциско». Курсив мой.

** «Жизнь Арсеньева», 143.

*** «Жизнь Арсеньева», 106.

**** См. 1-е восприятие женщины у Арсеньева, «Жизнь Арсеньева», 113—115.

том принесло столько мук»...* Бунин знает до конца это «блаженное безволие» и «помутнение всех чувств»**, как бы «тяжелую болезнь»***, преддверие «сверхчеловеческого счастья»****; это состояние, «когда человек чувствует себя лунатиком, покоренным чьей-то посторонней волей»*****. «Первым признаком» этого состояния является «быстрота, исчезновение времени»; его начало — «всегда бессмысленно-веселое, похожее на эфирное опьянение»; этим объясняется и то «восхищение предметом своей влюбленности, в котором живешь иногда подолгу, чтобы потом, когда оно пройдет, совершенно не понимать его, дивиться на себя прежнего, как на человека, пережившего *подлинное сумасшествие*»...****** В этой связи осмысливается и то ощущение «древности», и то чувство «тайной связи с отцами», которое вызывают в нем цыганки*******.

Такая любовь, перенесенная на все в мире, есть ключ к пониманию художественного акта и художественных произведений Бунина. Она открывает ему *видение чувственных тайн.* Вот откуда он знает, например, с такою определенностью, что́ испытывают мужчины «обостренно-чувственные не только по отношению к женщине, но и вообще во всем своем мироощущении»...******** В это чувствилище вступают у него и краски, и запахи, и звуки, и птицы, и животные, и лошади*********, и коровы**********, и собаки***********, и весь остальной плотский мир. Вот почему он, помышляя о своей возможной смерти, просит у Бога отсрочки: «еще как женщина вожделенно мне это водное ночное лоно»...************

---

* «Жизнь Арсеньева», 255; срв. «Митина любовь», 76; «он чувствовал себя лунатиком, покоренным чьей-то посторонней волей». Срв. «Игнат», 31.

** «Сын», 89—93. Из сборника «Господин из С.-Франциско».

*** «Митина любовь», 19,51.

**** «Митина любовь», 48.

***** «Митина любовь», 76.

****** «Жизнь Арсеньева», 256. Курсив мой.

******* «Костер». 159—160. Из сб. «Начальная любовь»; «Жизнь Арсеньева», 212.

******** «Дело корнета Елагина», 71. Сборник «Солнечный удар».

********* «Роза Иерихона», 146.

********** «Игнат», 25. Сборник «Грамматика любви».

*********** «Игнат». Там же.

************ «Цикады», 130. Сборник «Солнечный удар».

Поэт счастлив, пока он блаженно пребывает в силе этого восприятия и выражения, в этом лунатизме, где он медиумически воспринимает мир как чувственную стихию и творчески закрепляет его в словах. За пределами этого опьянения начинается «скука», и «пыль», и «пустота»*. Гаснет *«желание»* — гаснет и жизнь. И нет на свете несчастнее человека, у которого желание погасло настолько, что исчезло и самое *желание желать*... Вот откуда этот образ Темир-Аксак-Хана, «испытавшего все сладости земли и утратившего волю к жизни»... «Перед кончиною сидел Темир-Аксак-Хан в пыли на камнях базара и целовал лохмотья проходящих калек и нищих, говоря им: «Выньте мою душу, калеки и нищие, ибо нет в ней более даже желания желать»!..** В этой же связи осмысливается другой символический образ, очерченный Буниным. На берегу священного Львиного острова в ночь весеннего урагана и ливня некий отшельник славит Бога, «победившего желание», и заклинает Мару, который искушает его рождением «новой жизни», чтобы он отступился от него со всеми его соблазнами. И вот, исполинское изваяние Будды, сидящего на земле, но возвышающегося до самых верхушек пальм, отвечает ему громообразным голосом: «Истинно, истинно говорю тебе, ученик: снова и снова отречешься ты от Меня ради Мары, ради сладкого обмана смертной жизни, в эту ночь земной весны»...***

Этот голос не ошибается. Упоенному созерцателю чувственного мира не удается отречься от него. Для этого надо *усвоить другой акт,* может быть, мироотреченный, во всяком случае акт *нечувственного духовного опыта,* уводящего человека в иные поля, в иные и совсем по-иному священные пространства. Это акт трезвения, а не опьянения; напряженного и нередко горького созерцания, а не «оптического» или «одоративного»[8] вкушания. Этот другой акт владеет иным огнем, дарит иным восторгом, иною мукою... Но разве это *иное* нам доступно? И особенно нам, русским?

«Ах,— восклицает Бунин,— эта вечная русская потребность праздника! Как чувственны мы, как жаждем упоения

* «Крик», 129. «Жизнь Арсеньева», 185.
** «Роза Иерихона», 93.
*** «Ночь отречения», 99. «Роза Иерихона».

жизнью — не просто наслаждения, а именно упоения — как тянет нас к непрестанному хмелю, к запою, как скучны нам будни и планомерный труд»...* И еще: «Знаменитое — Руси есть веселие пити — вовсе не так просто, как кажется. Не родственное ли с этим веселием,— и юродство, и бродяжничество, и радения, и самосожигания, и всяческие бунты — и даже та изумительная изобразительность, словесная чувственность, которой так славна русская литература»...**

Отведем вопрос о том, такова или в самом деле русская душа вообще и как смогла бы она создать великое государство и великую культуру из этого чувственного наслажденчества, и верно ли указана вся цепь этого русского «самоопьянения»... Но *к своему собственному творчеству* Бунин дает здесь опять настоящий ключ. Да, его художественный акт — инстинктивен, чувствен, опьянен и опьянителен, эротичен и завершается «словесной чувственностью». Бунин-художник вступает в чувственный мир — и природный, и человеческий,— опьяняясь; опьяненный уходит в него до дна, на самое дно, страстное и страшное; там он добывает опыт и ви́дение; и с добытыми там содержаниями и видениями творит свои литературные образы, пребывая *в* них и создавая *из* них...

Этим по существу и определяется его художественный акт.

6

Все остальные функции человеческого духа подчиняются этой основной установке.

1. Так, *воображение* у Бунина настолько захвачено чувственными восприятиями, настолько к ним прилепляется и приспособляется, что почти не имеет дела с *нечувственными* содержаниями. Исключением являются все более или менее автобиографические произведения***.

Поскольку его акт обращается к *природе,*— он описывает ее красиво, точно, ярко, остро, подлинно, изобразительно и «заразительно». Но нелегко найти пример того, чтобы чувственное обличие природы раскрывалось у него как вещественный знак *нечувственных обстояний,* как *сим-*

* «Жизнь Арсеньева», 118.
** «Жизнь Арсеньева», 120.
*** «Цикады», «Жизнь Арсеньева», «Воды многие» и нек. др.

вол духа. Природа и инстинкт человека почти всегда находятся у Бунина в созвучии и обычно так, что природа владеет инстинктом. Но *сверхчувственную глубину и значительность природы* этот художественный акт не раскрывает.

Поскольку же его акт обращен непосредственно к людям, их состояниям и отношениям, эмпирическая наблюдательность Бунина достигает (в пределах его компетенции) великой силы, зоркости и обобщающей власти. Если сопоставлять Бунина с кем-нибудь в этом отношении, то уже не с Толстым и не с Тургеневым, которые в описаниях остаются нередко суммарными и далеко не всегда ставят описываемое «в фокусе» внимания; а скорее с Чеховым, этим великим мастером изображать целое через, казалось бы, неуловимую, но, вот, уловленную деталь. Однако наблюдение у Чехова всегда сдержано чувством меры; оно, при всей его зоркости и точности, деликатно, любовно, снисходительно-усмешливо, сосредоточено не на жизни тела, а на жизни души, лирично, грустно, почти женственно... Наблюдение Бунина несравненно острее, пронзительнее; в нем нет чеховской любовности, доброты, снисходительности; оно всегда мужественно, часто бывает злым, жестоким, иногда — безмерным. Оно «ведает» *тело* и идет от него. Никогда Чехов не показал бы весеннюю влюбленность в таких чертах: «он медленно побрел по двору, опять чувствуя нытье в животе, тоску в предплечьях, в ослабевших ногах»...* Здесь Бунин приближается по физиологическому реализму уже не к Чехову, а к Мопассану или Золя...

Описывая человеческую душу почти исключительно по ее *внешним* проявлениям, Бунин достигает в этом деле большого мастерства. Правда, это мастерство остается прикрепленным именно к тем струям души, которые раз навсегда связаны с чувственным естеством человека: таковы струи первобытного, элементарного инстинкта — от обоняния до проявлений мускульной силы, от охотничьей страсти до полового влечения, от жадности до ревности, от жестоковыйной пролазливости** до свирепой мнительно-

* «Игнат», 20. «Грамматика любви». Срв. стр. 40, со слов: «Купец, отвалясь к спинке дивана...»

** Срв. образ сводни в «Личарда», сб. «Последнее свидание» или образ рассказчицы в «Хорошая жизнь»; сб. «Крик».

сти*. Но и для обыденного человека мастерство Бунина имеет утонченное зоркое внимание. Вот милая, втайне влюбленная, но ничем не замечательная девушка «ясно, по-девичьи (и немного бессмысленно) оглядывается»... ** Вот красивый корнет рассеянно молится за панихидой: «...и склоняет маленькую головку с той недоведенной до конца почтительностью, с которой кланяются святым и прикладываются к ним люди, мало думающие о святых, но все-таки боящиеся испортить свою счастливую жизнь их немилостью»...*** Вот человек «самолюбивый, как все маленькие ростом»...**** А вот праздник в деревне: «в безлюдии села чувствовалось: все дождались чего-то, оделись получше и не знают, что делать»...***** И такие превосходные наблюдения и черты Бунин дарит читателю во множестве.

2. Жизнь чувства — аффектов и эмоций,— с такой пламенной силой и переживаемая и изображаемая Достоевским; с такой лирической утонченностью то вычерчиваемая «пером», то выписываемая «пастелью» у Чехова; столь определительная, богатая и духовно бурная у Шмелева,— почти всегда сводится у Бунина к движениям инстинктивной страсти в том или ином ее видоизменении. Если это «чувства», то чувства элементарные, родовые, древние, *бездуховные,* или, вернее, *додуховные.* В них живет *особь,* а не *личность;* в *них* человек *биологически* индивидуален, но *духовно,* а иногда и *психологически,* еще не стал или уже не стал личностью. И потому вся жизнь этих «чувств» развертывается в атмосфере некоего неизменного *холода...*

Бунин-мыслитель иногда рассказывает *о своих личных* чувствах — то услаждающих, то потрясающих, то обжигающих, то замучивающих его******. И мы верим ему беспрекословно, что он их переживал и испытывал... Читатель сочувствует им и принимает их к сведению. Но *не пере-*

* Срв. «Ермил», сб. «Последнее свидание».
** «Ида», 19, сб. «Солнечный удар».
*** «Иоанн Рыдалец», 29, сборник «Последнее свидание».
**** «Чаша жизни», 12.
***** «Учитель», 97, сборник «Начальная любовь».
****** «Жизнь Арсеньева», «Цикады», «Воды многие», «Тень птицы»; или, напр., «Мухи», 129, сборник «Митина любовь».

живает их, как свои собственные; тем более что автор сообщает о них в форме автобиографической. Нельзя сомневаться в том, что Бунин—человек и мыслитель—живет сильными глубокими чувствами. Но Бунин-художник, пребывающий в своем творческом акте, почти всегда холоден. Холоден и объективен. *И чем выдержаннее эта холодная объективность, тем ткань рассказа становится художественно убедительнее...* В изображении чувственной страсти Бунин стоит в первых рядах мировой литературы: когда он изображает холод инстинкта вообще или, в частности, голод «любви», то он зорок и ярок, как самые замечательные мастера. Но это есть та страсть с ее зноем, та мука, которые томят, изводят человека, но могут совсем миновать сердце, оставить его холодным. Чувственная страсть *не есть чувство* именно потому, что она *чувственна, во-площена,* изживается в состояниях тела, в телесных разрядах. В чувственной страсти все чувства сгорают, растрачиваются поземному; и чем томительнее и бурнее эта страсть, тем цельнее растрата, тем меньше *чувствование* как душевное состояние достигает силы, зрелости и утонченности, тем *опустошительнее* эта страсть оказывается для души, тем больше разочарования, горечи, может быть, даже злобы и отчаяния она оставляет человеку в наследство.

Описанная Буниным чувственная страсть входит в душу читателя ярко и властно; иногда она просто вонзается в нее и действует на нее с настоящей душемутительной силой; а в иные критические минуты она может доводить читателя до физической тошноты и даже до отвращения*. Но это чувственный зной, а не чувство; если это любовь, то безостаточно ушедшая в тело; она требовательная, несытая, напористая, эгоистическая, холодная, мучительная и горькая. Это *любовь, заболевшая плотию и ушедшая в нее.* Она следует законам биологии и физиологии и лишь постольку и через это отражается в душе; но она не следует ни законам сердечного чувствования как самостоятельного акта, ни путям одухотворенной души.

3. Еще меньший вес в художественном акте Бунина имеет *воля* и вследствие этого читателю не нужно волевых напряжений при восприятии его созданий.

---

* «Дело корнета Елагина», «Игнат», «Петлистые уши», «Ночной разговор», «Веселый двор», «Страшный рассказ».

Как бы ни были страстны, упорны и катастрофичны порывы человеческого *инстинкта,* они, вообще говоря, не являются выражением *воли.* Это не решения, а взрывы вожделений; это не проявления характера, а провалы бесхарактерности; это не жизненное творчество, а посещающее человека несчастие; это не борьба, а покорность стихии. Инстинкт не воля; напротив, он безволен; и для полноты своего действия и проявления ему нужно именно безволие, тот своеобразный «лунатизм», о котором пишет сам Бунин, или медиумизм, пассивная подчиняемость души, открытой всем ветрам страстей... Инстинктивная одержимость не воля; и пути ее — иные.

Художественный акт Бунина не знает волевых напряжений и поступков; он не «решает», не «поступает», не «достигает», не «завершает». Искусству Бунина чужд драматизм волевых столкновений и волевой борьбы. Ему чужда и волевая трагедия, т. е. жизненная безысходность, овладевающая сильным характером. Трагические положения и развязки в произведениях Бунина рисуют безвыходность чувственных страстей, владеющих человеком. Одержимый такой страстью, человек без борьбы катится вниз по линии наименьшего сопротивления, то с безвольной легкостью*, то с тяжелым отвращением**, то с чувством фатальной обреченности***, то в злой и темной судороге...**** Он — *жертва* поддонных сил; и тогда читателю приходится жалеть его. Или же он *раб* своего инстинкта; тогда читатель испытывает смесь из легкого презрения, гнева и сострадания. Или же он *зверь* в страстях своих; и тогда читатель испытывает ужас и отвращение. Но волевой акт читателя остается художественно ненужным и нетронутым.

Бунин — ясновидец инстинктивных состояний, мук, порывов и провалов, но не волевых свершений. И волевых фигур среди его героев нет*****.

4. Нет, или почти нет среди этих фигур и мыслителей. У Шекспира, у Достоевского — почти все мыслители.

---

* «Легкое дыхание», сборник «Грамматика любви».

** «Мордовский сарафан», сборник «Солнечный удар».

*** «Дело корнета Елагина», сборник «Солнечный удар».

**** «Игнат», сборник «Грамматика любви».

***** Исключением является разве лишь «Чаша жизни». Ни госпожа Маро («Сын»), ни «Митя» не суть люди воли.

У Толстого *есть* мыслители; они рассудочники, резонеры. У Чехова мыслители вялы и расплывчаты. У Шмелева мыслители эмоциональны, пламенны. У Бунина нет мыслителей; изредка встречаются умные наблюдатели, иногда роняющие кое-что о жизни. Обычно вместо них мыслит *сам автор,* но чаще всего *за пределами художественной ткани.*

Сам автор, человек умный, наблюдательный и тонкий, мыслит обычно *не душами своих героев, не в них, не из них;* мысль, накапливающаяся в *нем*, не укладывается в *их* жизнь, не вырастает из *их* души, не входит в художественную ткань рассказа; и тогда она высказывается автором отдельно, самостоятельно, в виде философического, социологического или психологического обобщения или как бы «нравоучения». Например: «Все-таки самое страшное на земле — человек и его душа. И особенно та, что, совершив свое страшное дело, утолив свою дьявольскую похоть, остается навсегда неведомой, непойманной, неразгаданной»*. «Только один Господь ведает меру неизреченной красоты русской души»**. Или иногда, по поводу какой-нибудь детали, в середине рассказа: «Ибо ведь в конце-то концов, может быть, и не важно, что́ именно пробуждает девичью душу — деньги ли, слава ли, знатность ли рода»...*** Это всегда как бы авторское «a parte»[9], иногда связанное с рассказом, иногда прямо противоречащее художественному предмету его...**** Это осколки мыслителя, не уложившиеся в художество художника и не уложившиеся именно потому, что основной акт Бунина художественно созерцает *немыслящую* глубину человеческого инстинкта.

Обычно автор видит своих героев из инстинкта — и видит их инстинктивными. Его умным и тонким мыслям нет места в их немыслящих душах. Поэтому он выделяет их и произносит от *своего* лица. Но когда он пытается вложить свои помыслы в *их* души, то возникает своеобразная психологическая неправдоподобность или натянутость.

---

* «Страшный рассказ», 84. Сборник «Солнечный удар».

** «Святитель», 94. Сборник «Митина любовь».

*** «Господин из С.-Франциско», 21.

**** Таков именно последний пример, ибо художественный предмет этого рассказа есть именно vanitas vanitatum[10], обреченность мировой-бытовой пошлости, а приведенное обобщение никак не мирится с тем высшим созерцанием, из которого и от которого ведется это «обличение».

Так, в «Деревне» он приписывает деревенскому лавочнику Тихону, жадному кулаку, целый ряд таких тонких наблюдений, соображений и помыслов, которые естественны в душе Бунина, но художественно неубедительны в душе грубого и злого Тихона*. Подобно этому все эстетические восприятия и оценки Мити на Катином экзамене в театральной школе очень тонки и верны, но решительно не входят в душу и не выходят из души неразвитого, духовно совсем еще не родившегося гимназиста...**

Словом, Бунин — мыслитель. Но художественный акт его не включает в себя мысль, не объективирует ее в человеческие души и характеры и *не требует от читателя мыслящего пребывания в его героях.* И именно художественная чуткость Бунина к своему собственному художественному акту удерживает его от детального и углубленного живописания мыслящих натур: воспринимая их и художественно прельщаясь ими, он создает не зрелое художественное произведение, а набросок, «кроки», портрет карандашом, как бы пораженный неожиданностью, редкостностью и значительностью такого явления, *лежащего за пределами его художественной компетенции.* Надо признать, что наброски эти бывают превосходны***.

Таково в основных чертах строение его художественного акта.

7

Этот акт Бунина определяет собою состав его художества: и *словесную ткань* его произведений (эстетическую материю), и *образную ткань* (эстетический образ), и природу его *эстетических предметов.*

Начнем со словесной материи.

Словесное мастерство Бунина велико и богато, но *неодинаково и неуравновешено.* Замечательно, что русские рецензенты, восхваляя его дар, не заметили эту особенность его стиля, не сумели объяснить ее и создали Бунину репутацию стилиста, изощренно шлифующего свою словесную ткань и не знающего в этом деле ни ошибок, ни небрежностей, ни затруднений. На самом деле это не так.

* Срв. «Деревня», 16, 28, 29, 89, 93, 95, 220, 246.

** «Митина любовь», 14. Такие же психологически-умственные неубедительности см. стр. 12, 16, 18, 58, 81.

*** «Божье древо», «Обуза», «В саду».

Вот основные законы, определяющие неуравновешенность его стиля; эти законы обусловлены строением его художественного акта.

1. Словесность Бунина цветет и льется в описании внешнего, чувственного мира, достигая величайшей и даже чрезмерной щедрости в *зрительных* восприятиях и нередко сжимаясь до классической скупости и точности в описании запахов, звуков и осязаемых качеств. Зато в описании внутренних душевных состояний стиль Бунина не льется и не летит, а становится затрудненным, осложненным, спотыкающимся, иногда почти беспомощным (наподобие психологических анализов Л. Н. Толстого).

Я уже приводил примеры цветущей щедрости и пронзительной точности его чувственных описаний. Вот образцы по-толстовски затрудненного стиля, особенно характерного для психологического романа «Митина любовь».

«Однако даже стихи и это чтение, то есть то самое, что больше всего напоминало Мите среду, отнимавшую у него Катю, остро возбуждавшую его ненависть и ревность, он перенес сравнительно легко в этот счастливый день девятого марта, его последний счастливый день в Москве, как часто казалось ему потом»*. Здесь нагромождение придаточных предложений (напоминающее тягостной памяти «Воскресение» Л. Н. Толстого) таково, что читателю не сразу удается решить, кто, собственно, «возбуждал ненависть и ревность» — «среда» или «Катя»... «Да даже и в эти дни Катя была во всем и за всем, как когда-то (девять лет тому назад и тоже весной, когда умер отец) долго была во всем и за всем смерть»**. В последнем отрывке психологическая затрудненность стиля выражается в том, что начиная со слов «как когда-то» и до самого последнего стилистического «гвоздя» — *«смерть»* — мысль и воображение читателя как бы повисают в воздухе, не зная, *к чему* все это отнести и доходя к концу до полной смысловой растерянности...

Понятно, откуда этот стиль. Душевный процесс, переживаемый героем, сложен. Описывать его по данным внешнего опыта*** невозможно; его надо раскрыть изнутри, из глубины, интуитивно-синтетически, силою художествен-

* «Митина любовь», 9.
** Там же, 27, срв. также стр. 35. «И теперь, когда ее не было...»
*** Как, напр., в рассказе «Игнат».

ного *отождествления.* Чувственный акт здесь недостаточен. И вот Бунину, как и Толстому в таких случаях, приходится идти *аналитическою рефлексией,* от поверхности вглубь, проталкиваясь рассудочно-аналитическими фразами в чащу душевных переживаний, которую мастер внутреннего опыта показал бы совсем иначе: из глубины, от целого, обнаруживая сокровенную мглу бессознательного в оттенках обыденных переживаний и поступков. Бунин, подобно Толстому, описывает душевно-духовные конфликты в порядке рефлексии, выкручивающей из души автора непосильную ни для какой отдельной фразы сложность с тем, чтобы вкрутить эту сложность в душу читателя. Замечательно, что этот стиль иногда распространяется у Бунина и на сферу внешних описаний, прерывая их непосредственную и легкую текучесть...*

2. Стиль Бунина тем легче и певучее, чем непосредственнее он подходит к чистой природе, никак психологически неосложненной или осложненной минимально. Такова непередаваемая прелесть некоторых ранних рассказов его, собранных впоследствии в сборнике «Начальная любовь» (срв. особенно «Антоновские яблоки» и «Над городом»); сюда же надо отнести рассказы «Клаша»** и «Всходы новые»*** и некоторые другие.

Чем меньше рассудка, рефлексии, тенденции, обличительства, тем более акт Бунина верен самому себе; тем более стиль его поет. Чем наивнее, тем музыкальнее; чем непосредственнее, тем поэтичнее; чем больше самозабвения во внешнем созерцании, тем нежнее и упоительнее. И обратно: морально-тенденциозный очерк «Старуха»**** мучителен по рассудочности и безмузыкальности своего стиля, и самый плач обиженной жизнью бабы не изливается в живое пение; и не случайно, что в такой связи у Бунина может возникнуть и записаться такая какофония: «долгие годы голода, холода»...*****

Таков закон стиля у Бунина: *чем психологичнее тема, тем рефлективнее стиль;* чем рефлективнее акт, тем

* «Митина любовь», стр. 31, 35 и др.
** Сборник «Господин из С.-Франциско».
*** Сборник «Последнее свидание».
**** Сборник «Роза Иерихона».
***** «Роза Иерихона», 56.

меньше в стиле непосредственности, поэтичности, музыкальности, изящества.

3. Стиль Бунина льется тем щедрее, экстенсивнее, шире, пенистее, чем более его художественный акт субъективно-взволнован, чем более он личен, интимен, согрет чувством доверия и откровенностью. Такая интимная взволнованность делает его стиль более расплывающимся, менее собранным, менее разительным и убедительным. И обратно: чем субъективно-холоднее, чем объективнее акт Бунина, тем скупее, собраннее, интенсивнее, зрелее, проще и убедительнее делается его стиль. Все это, конечно, в пределах единого, присущего Бунину стилистического мастерства.

Образцом интимно-взволнованного щедрословия являются «Жизнь Арсеньева» и местами «Деревня»; в меньшей степени это характерно для «философемы» «Цикады» и для «марины»[11] «Воды многие».

Для второй категории собранного, интенсивного, почеховски лаконического стиля характерны рассказы «Солнечный удар», «Хорошая жизнь», «Чаша жизни» и другие.

Понятно, почему это так. По основному укладу своему художественный акт Бунина есть акт холодный, объективно-описывающий. Он *не* есть акт чувствующего сердца. И потому прилив чувства выводит его из творческого, уравновешенного мастерства, уменьшает его острую наблюдательность и властную, скупую точность.

4. Бунин пишет совсем иначе в зависимости от того, творит он *из народной стихии* или рассказывает «от себя».

Подходя к народной, простонародной, первобытной стихии, Бунин перевоплощается и создает совсем особый стиль и язык: первозданный, крепкий, древний, ядреный, горько-отстойный; сразу-наивный и верный, выразительный и дерзновенно-простой, яркий, буйный и убедительный. Естественность и первобытная мощь этого языка радостны, изумительны; и слышно, как сам автор им наслаждается. Таковы «Божье древо»*, «В саду», «Слава», «Об-

* В этом художественно-почти-совершенном наброске читателя все время *образно затрудняет* то неопределенное «мы», от лица которого ведется рассказ. Рассказ от лица «я» вообще *освобождает* воображение читателя, позволяя ему подставить себя самого на место рассказчика. Но «мы» — «узнали», «засмеялись», «остановились», «надели длинные сапоги» — художественно напрягает и недоуменно беспокоит душу.

рок», «Сила», «Захар Воробьев», «Сверчок» и другие*.

Но за пределами этой народной стихии, в словосочетающем акте литератора-интеллигента Бунин может быть стилистически спорным, приблизительным и даже неприемлемым**. И эта особенность стиля объясняется из художественного акта: этот акт инстинктивно цветет именно в стихии первобытной простонародности, там он — во вдохновении, и словотворчество его великолепно; а вне инстинкта Бунин-художник становится «литератором», и рассудочный «литератор» начинает затрудняться и ошибаться...

5. Пребывая в своем основном, чувственно-инстинктивном акте, Бунин создает и соответствующий ему *стиль;* именно тот «изобразительный» и «словесно-чувственный» стиль, которым, по его неубедительному замечанию, «так славна русская литература» и который он сам приводит в связь с русским пьянством, юродством, бродяжничеством, радением, самосожиганием и бунтарством. Когда Бунин плывет в этом потоке, он предается особому литературному наслажденчеству; он опьяняется чувственным восприятием и опьяняет читателя чувственным изображением. Тогда уже не он художественно набирает слова, а слова текут через него упоенным потоком. Словесное излияние становится некоторой самоценностью и саморадостью. Оно начинает довлеть себе; оно связуется с примитивными, *до*-художественными слоями души, *предшест-*

* Целый ряд великолепных народных словечек собраны (или созданы?) Буниным в сказке «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее». Читая их, душа веселится русским словотворчеством, хотя сама сказка лишена художественного предмета, она не содержит ни научения, ни мудрости; не доведена до художественной необходимости образов и в отличие от народных сказок явно соблазнительна.

** Вот примеры: «Приготовления к празднеству *закипели с остервенением*». «Богиня», сборник «Митина любовь», 112; *«во весь дух работая локтями»*. «Игнат», сб. «Грамматика любви», 17; «он вел себя глупо в каких-то своих *намерениях на кого-то»*. «Митина любовь», 66; *«снисхождение* во ад». «Жизнь Арсеньева», 61; *«чесался* он на прямой ряд». «Клаша», сборн. «Господин из С.-Франциско», 119; «Митя *надбежал над* обрыв». «Митина любовь», 39; *«хлестая* кнутом», «Начальная любовь», 2; «чай с *печеньями*». «Господин из С.-Франциско, 12; «стояло *стадо* коров, поминутно *отправлявшее свои* нужды». «Деревня», 33; «толпа крестилась, крепко прижимая *пальцы ко лбам*». «Последнее свидание», 20; «Все дерево трещало воробьями». «Казим Станиславович» из сборника «Господин из С.-Франциско», 52. Все это идет из уст самого автора, а не условно и неправильно выражающегося «персонажа»!

вующими искусству, его власти и его целям; слова текут из первобытной глубины, где нет трезвения и меры, где «гениальное» и «анимальное»[12] пребывают в первозданном смешении, где священное еще не отличено от любострастного, где дифференциация духа и похоти или *еще не состоялась,* или *уже не удалась.*

6. Именно в этой связи осмысливается, далее, та особая *синтаксическая недифференцированность,* которая присуща стилю Бунина.

Акт его стихийно-чувственного мировосприятия так поглощен наплывающим на него чувственно-образным богатством красок, звуков, запахов, линий, масс; и акт его изобразительного творчества настолько одержим жаждою остановить, закрепить, исчерпать весь этот поток впечатлений, что фраза его уподобляется реке, несущей свои «воды многие» и с ними все, что они успели захватить и увлечь. Возникают длинные, бесконечные предложения, в которых отдельные фразы *не подчиняются, а сочиняются;* они нанизываются, как бусы, а не развиваются в мерный, расчлененный и сочлененный организм; они следуют *психологии* чувственного восприятия, а не логике мысли и воли; выходят из повиновения художественному закону; попирают меру экономии и необходимости; смешивают главное с неглавным; осложняют «проспект» изложения «боковыми улицами», улицы переулками, переулки тупиками, бросаясь из одного ответвления в другое и предоставляя читателю разбираться во всем этом, как ему будет угодно. Такие периоды развертываются в бесконечные недифференцированные гирлянды предложений, отделенных друг от друга только запятыми и иногда не поддающихся пониманию при первом чтении. Вот два примера.

«И он (Митя) целиком ехал по этим жнивьям и взметам по направлению к лесу, лежащему вдали, в лощинах, и издалека видел его в чистом воздухе,— голый, маленький, видный из конца в конец,— потом спустился в эти лощины и зашумел копытами лошади по глубокой прошлогодней листве, местами совсем сухой, палевой, местами мокрой, коричневой, переехал засыпанные ею овраги, где еще шла полая вода, а из-под кустов, с треском вырывались прямо из-под ног лошади смугло-золотые вальдшнепы»...*

* «Митина любовь», 31—32.

Сквозь такую стилистическую чащу осмысливающее воображение читателя пробирается лишь с большим напряжением: только что оно сосредоточилось на «Мите», как надвигаются определения «леса»; а существительные «Митя» и «лес» оба мужского рода — и на один краткий миг возникает опасность, что прилагательные «голый», «маленький» будут отнесены... к Мите; только что внимание сосредоточилось на лесе, как надвигаются новые образы — «лошади» и «листвы», и воображение затопляется определениями «листвы», которые на один краткий миг пытаются прицепиться к «лошади» (обе — женского рода!)...

Вот еще образец: «За думами о будущем дворе Семен и не заметил, как поднялся из села по широкому прогону на гору и отмахал по большой дороге с версту — до своей запотолоченной, но еще не крытой избы, стоявшей на опушке хлебов, в пустом поле, черневшей окнами без рам и тускло блестевшей против месяца концами свежих бревен по углам, паклей, торчавшей из пазов и щепой на пороге»...*

Только что воображение читателя освоилось с шествующим «Семеном», как в фокусе детального описания оказывается изба, и уловить, что́ в этой избе «стоит», «чернеет», «блестит», «торчит», «лежит» (щепа) и что́ к нему относится, удается только после второго или даже третьего прочтения фразы**.

У читателя делается такое чувство, что его воображение задергано; что на него навалилось некое множество, толпа требовательных, но не расчлененных, ярких деталей; словно на него накричали и натопали; или будто ему на голову стрясли целую яблоню, предоставляя ему утешаться тем, что это яблоки прекрасного сорта... Воображение читателя не успевает следовать за автором, потому что автора самого закружило в вихре ярких деталей. Не успевая, воображение устает, изнемогает, отказывается; и читатель начинает,— о, ужас! —*просто пропускать такие фразы.* А если он заставляет себя вернуться, разобраться и все

* «Жертва», 30. Сб. «Последнее свидание».

** Срв. еще, напр.: «Благосклонное участие», 80—81. Сб. «Божье древо»; «Игнат», 23. Со слов «Долго прощались». Сб. «Грамматика любви»; «Я все молчу», 41—42. Со слов: «Приехали торгаши» до конца абзаца. Сб. «Последнее свидание». И мн. др.

точно представить себе, тогда он скоро замечает, что многие, а иногда почти все эти точные детали, меткие определения, зоркие характеристики *в дальнейшем рассказе не нужны, к существу дела не относятся и напрасно утомляют внимание читателя.* Все это загромождает рассказ потоком чувственно изобразительных, но *художественно излишних деталей.* Экономия не соблюдена: ни в эстетической материи, ни в душе читателя; художественное доверие настоящего, глубокого читателя проматывается. Чувственная мера нарушена. Несущественное процветает или даже первенствует. Драгоценный талант растрачивается. И в конце концов — *недифференцированность стиля соответствует недифференцированности художественного акта.*

7. Отмечу еще одну особенность стиля у Бунина, связанную со всем тем, что я только что отметил. Это особое строение фразы, при котором *подлежащее отодвигается* к концу. Например: «после же этого пошли теплые *туманы,* дожди... тронулась *река,* стала радостно и ново чернеть, обнажаться в саду и на дворе *земля...*»*

Такое строение фразы создает иногда затруднение для читателя: текст несет ему две и три строчки тонких и острых определений, а воображение его решительно не знает, к чему их отнести: качества, состояния, действия нагромождаются, а субъекта, стержня — нет; воображение недоумевает, выходит из своей художественной непосредственности, зовет на помощь мысль, чтение прерывается, мысль отыскивает подлежащее в конце, душа на время успокаивается, и чтение возобновляется. Например: «еще с утра до вечера, неустанно, изнемогая от блаженной хлопотливости, так, как орут они» (?!) «только ранней весной, орали *грачи* в голых вековых березах в соседнем помещичьем саду»...**

Эта стилистическая манера отнюдь не искусственна и не надумана; она рождена актом. Такое строение фразы передает *ритм духовного безволия* — падающий, сникающий, покорно отдающийся, томно томящийся, чувственно упоенный, расслабленно опьяненный; оно рисует не бытие, не действие и даже не обстояние, а безвольное разморенное эротическое состояние... Эстетическая материя точно пере-

* «Митина любовь», 31.
** «Митина любовь», 35.

дает здесь строение акта и природу образа, а может быть, и предмета. Это художественно: но только при соблюдении меры в стиле и в образе. Иногда же эта мера не соблюдается.

«А весна требовала любви. Плывя (?), дрожа, опираясь на колени передних ног, потом неуклюже поднимала зад одна корова, другая, третья»...*

В душе читателя происходит следующее. *Воображение* прилепляется к образу «весны», и грамматическое чувство удерживает ее в качестве подлежащего. Обе силы сообща доверчиво ждут от автора свойств и проявлений весны, тем более что она выступила властно *требующим* субъектом. И вот текст, не дав читателю никакого нового образа, субъекта, подлежащего, начинает вдвигать ему в душу одно определение за другим, в подходящем женском роде, но в невозможном сопряжении с весною... В душе мгновенно воцаряется растерянность — стилистическая, осмысливающая, воображающая беспомощность... Миг смятения... И наконец только выручает в качестве нового субъекта — образа-стержня — «корова».

Такие миги вырывают душу читателя из цельного и непосредственного созерцания, из самозабвенного пребывания в образе и предмете. Словесная ткань перестает быть прозрачно-служебной средой и начинает требовать от читателя нарочитых рефлективных напряжений. Значит, поэт, следуя за своим актом и стилем, пренебрег художественным процессом, совершающимся в душе читателя...

Таков стиль Бунина. Поистине — стиль, рожденный актом. Но инстинктивный акт движется *своими потребностями и своими видениями.* И рожденный им стиль оказывается не прокаленным ни мыслью, ни волею, он оказывается недифференцированным в своем синтаксическом строении и склонным *приносить интерес образа, предмета и читателя в жертву радостям чувственного словотворчества.*

Такова опасность инстинктивного акта: *эстетическая материя грозит художнику непокорным своеволием.*

---

* «Игнат», 25. Сборник «Грамматика любви».

8

Обратимся теперь к исследованию *эстетического образа* в творениях Бунина. Этот образ тоже обусловлен в своем составе строением его художественного акта.

То, что́ Бунин дает читателю из своего акта и своим стилем, есть *природа* и *человек*.

Точность, щедрость и красоту его природной живописи я отмечал уже не раз. Природа царит у него и над человеком, и в самом человеке. Акт Бунина — инстинктивен. И в силу этого природа как таинственное лоно инстинкта должна была получить в его изображении *первенство и верховенство над человеком*. Бунин-художник мыслит не от человека — вниз, к природе; а *от природы — вверх, к человеку*. Здесь не природа очеловечивается и одухотворяется, а человеческий дух оестествляется, материализуется и становится *элементарным*.

Это торжество природы над человеком выражается в том, что героем Бунина является существо *первобытное*. Видя *такого* человека, именно такого или даже *только* такого, Бунин со всею своею художественною честностью, объективностью и смелостью показывает человека именно *таким,* а не другим. Своих героев он не выдумывает, не построяет, не сочиняет; а *видит* их и описывает их такими, какими увидел. Не его вина, что ему дан такой акт; и кто возьмется судить или винить художника за строение его акта? Бунин видит человека в его *инстинктивно-родовом примитиве. Всякого* человека: русского, и не русского; и европейца, и американца, и индуса; и крестьянина, и интеллигента, и полуинтеллигента. Из этого примитива, духовно не опаленного, не дифференцированного, расхлестнулась в России большевистская стихия; и потому Бунин является в идейном смысле предчувственником, прозорливцем и предсказателем большевизма (подобно Голубкиной в скульптуре)*.

* При этом Бунин никогда не говорил, что человек этим исчерпывается или, в частности, что русский человек к этому сводится. Он местами и сам показывает это другое, но обычно в виде очерков, набросков, так, как если бы он касался здесь сферы, лежащей за пределами его специального видения и созерцания. Искусство Бунина непозволительно толковать ни в смысле социологического обобщения, ни в смысле презрения его к русскому народу. К какому бы народу Бунин ни принадлежал, он, наверное, всюду увидел бы ту же самую стихию и оказался бы ясновид-

Есть в человеческой душе некое темное лоно, гнездо инстинкта во всей его первобытности, остроте, необузданности и бездуховности. Именно в это лоно ведет нас Бунин; именно его он и показывает нам, читателям, с неумолимой честностью. Он видит его во всех — и в тех, кто еще совсем первобытен, и в тех, кто живет на высшей ступени цивилизации, и в некультурном дикаре, и в культурнейшем ученом. Дело не только в том, что «на свете есть еще первобытные люди», но в том, что «примитив» таится, по-видимому, во *всех* людях; он может проснуться и овладеть ими. Мало того: люди прямо склонны впадать в первобытность. «Человек весьма охотно, даже с радостью освобождается от всяких человеческих уз, возвращается к первобытной простоте и неустроенности, к дикарскому образу существования — только позволь обстоятельства, только будь оправдание»...* Почему? Да потому, что люди близки к примитиву всегда. И в любви матери к младенцу: это чувство «непрестанного восторга и умиления, чувство телесной любви к рожденному, сладкая тревога видеть, обонять, осязать и прижимать к своей груди это растущее и с каждым днем более пробуждающееся для мысли и сознания существо»...** И в любви к животным***. И в кровожадных порывах охотника****. И во взаимной любви между мужчиной и женщиной.

В рассказе «Солнечный удар» это, по-видимому, *солнце*, многонедельное лежание на солнце в Анапе повергает молодую и порядочную женщину на любовный роман с незнакомым офицером на одну ночь... Но в действительности дело было решено, конечно, не солнцем, а первобытною силою, которая не угасала в ней никогда и только ожидала своего мига... Одному этот миг дается — солнцем, другому — метеором, третьему — весною, четвертому — стечением обстоятельств... Примитив живет в людях всег-

---

цем и живописцем животной глубины до-духовного инстинкта. Срв. «Сын». «Господин из С.-Франциско», «Петлистые уши» и многие очерки в сб. «Роза Иерихона». Поэтому неправы те в Западной Европе, кто пытается доказать на основе произведений Бунина варварство и ничтожество русского человека».

* «Роза Иерихона», 134.

** «Роза Иерихона», 85.

*** Срв. «Антоновские яблоки», 20. «Игнат», 19, 20.

**** «Жизнь Арсеньева», 47. «Русак», сб. «Митина любовь».

да. Именно поэтому культурный человек, когда видит голых дикарей, испытывает «странное, даже как будто стыдное райское (да, истинно райское) чувство»*. Именно поэтому его может потянуть и к крестьянскому быту; и Бунин действительно однажды описывает, как заманчиво и чудесно было бы стать мужиком. *Первобытное зовет назад,* в недра родового, до-духовного инстинкта; зовет и звуками, и запахами, и полом, и кровью, и рождением, и смертью. Вот, например, двое подростков татар танцуют под дудку на крыше сакли: «какое душу раздирающее блаженство в дудочных переливах и воплях»**... какая древность отзывается здесь в мятущейся и тоскующей примитивной душе...

Это инстинктивное лоно есть темное лоно, подобно океану с его «во́дами многими», в объятиях которого Бунин провел так много упоенных часов***. Оно живет в каждом из нас. «Чужая душа — потемки»,— отмечает Бунин; и добавляет: «нет, своя собственная гораздо темней»****. Оно есть царство глухой превобытности, которую Бунин художественно сближает то с лесной, то со степной глушью. «Там мхи, лишаи, сучья в гнили и еще в чем-то, что висит подобно зеленоватым космам сказочных лесных чудищ, образуют дебри, некую дикую русскую древность»*****. Или, иначе: здесь «кровное родство наше с глухоманью степи»...****** Это жилище того *опыта*, без которого разум человека малого стоит: «Да, да, разум наш так же слаб, как разум крота, или, пожалуй, еще слабей, потому что у крота, у зверя, у дикаря хоть инстинкт сохранился, а у нас, у европейцев, он выродился, вырождается»...*******

Здесь человек приобщается *древности,* опыту своих предков — древней любви, древней чуткости, древней жестокости и кровожадности. И самые люди, живущие из этого инстинкта, выглядят как древние пришельцы — не то персы, не то индусы, не то гориллы. Таков, напр., лакей Герваська, странно родственный Смердякову: «Бу-

* «Воды многие», 147.
** «Божье древо», 88.
*** «Воды многие». Сб. «Солнечный удар».
**** «Божье древо», 117.
***** «Первая любовь», 90. Сборник «Божье древо».
****** «Суходол», 276.
******* «Братья», 86. Сборник «Чаша жизни».

дылястый, очень широкий в плоской костлявой груди, с маленькою головою и глубокими орбитами, тонкими пепельно-синими губами и крупными голубоватыми зубами, он, этот древний ариец, парс из Суходола, уже получил кличку — борзой»*. Смеясь, он «скалит по-собачьи голубоватые челюсти»**. Развязен до наглости, преступен. Внешностью и прозвищем (борзой) он близок к «Мите», этому фатально-страстному, лунатическому, ревнивому примитиву с Молчановки...***. Такова первая любовь Арсеньева, девушка-горничная: «очень смуглый цвет кожи, ловкое и крепкое девичье сложение, маленькие и сильные руки и ноги, узкий разрез черно-ореховых глаз. Она была похожа на индианку: прямые, но грубоватые черты темного лица, грубая смоль плоских волос. «Прелесть несколько дикарская»****.

Или же это гориллообразные люди*****, не раз зарисованные Буниным: Иванушка и Почтарь в «Деревне», Горизонтов в «Чаше жизни», Захар в рассказе «Захар Воробьев»... Вот он — почтарь: «огромный, сутулый, с густыми, серыми волосами, торчавшими из ушей и ноздрей, с большими бровными дугами и глубоко запавшими глазами — настоящая горилла»******. Таков и учитель Горизонтов, из семинаристов: «Он ходил в крылатке, в широкополой шляпе», в «чугунных калошах, с костылем в одной руке и громадным парусиновым зонтом в другой. К старости он еще более раздался в кости, стал еще более велик, сутул, неуклюж — и был прозван в Стрелецке Мандриллой. Вся купальня дивилась на него, когда в первый раз появился он в ней»... Прожорлив. С громоподобным басом. Цель его бытия — «в долголетии и наслаждении». «Крепко и заботливо держа в своих руках драгоценную чашу жизни»...*******

---

* «Суходол», 319.

** «Суходол», 320.

*** «Митина любовь», 9, 11, 12, 13, 16, 20, 21, 23, 48, 49, 76 и др.

**** «Жизнь Арсеньева», 198; срв. встречи с цыганками «Костер», 159—160. «Жизнь Арсеньева», 212.

***** Срв. о гориллообразности Толстого, Будды, Соломона «Цикады», 121—122.

****** «Деревня», 69—70.

******* «Чаша жизни», 26, <29>.

Такова внешность этих людей, когда она верно передает их душевный уклад. А душевный уклад, свойственный этим героям, изображается так.

Прежде всего в них живут первобытно-древние побуждения и способности. «Смутно звучало в его сердце то, что было смутно воспринято несметными сердцами его предков»*. Идет ли гроза, этих людей охватывает «древний страх огня»**. Полюбляют ли они — они переживают свою любовь так: «потому я избрал ее, что вспомнила ее душа моя»***. Наряду с первичным страхом и забвенной памятью в них живет и древняя тоска:

> Гляжу вокруг, остановив коня,
> И древний человек во мне тоскует...****

Обостряющийся инстинкт дает такому человеку необычайную чуткость: «сердце его колотилось, руки дрожали, лицо горело, слух был *чуток, как у зверя*»*****. Это именно то и так, как было у первобытных охотников-следопытов******, ощущающих «изумление и восторг» при виде добычи или при звуке того «пронзительного, младенческого вопля, которым кричит зарезываемый заяц, ощутивший в своем горле «этот острый огонь кинжала»...*******

В этих душах цветут *родовые, до-личные страсти;* а то, что индивидуализирует человека, оказывается в их жизни *несущественным;* оно отходит на дальний план или совсем отпадает. Может быть так, что «за этой душой» «решительно ничего, кроме самого примитивного, нет»********. Такой «примитив» отличается чрезвычайной эмоциональной подвижностью и изменчивостью. Вот он — этот рикша в Коломбо, «в чувствах своих резко изменчивый»*********.

---

* «Братья», 59. Сб. «Чаша жизни».

** «Суходол», 351.

*** «Роза Иерихона», 180.

**** «Стихотворение». Сб. «Митина любовь», 192.

***** «Деревня», 19.

****** «Сосны», 134—135. Сборник «Начальная любовь».

******* «Русак», 163—164. Сборник «Митина любовь». Срв. сцену с вороном в «Жизни Арсеньева».

******** Срв. описание «Таганка», этого Древнего Человека в сб. «Крик».

********* «Братья», 60. Сборник «Чаша жизни».

Но таков же и отец автора в «Жизни Арсеньева», и отец рассказчика в поэме «Суходол»*.

Зато примитив не рассуждает и не мыслит: «он за всю свою жизнь ни разу не подумал: да что же такое его Бог?— как никогда не думал он ни о небе, ни о земле, ни о рождении, ни о смерти»...** Так же не рассуждая может он пойти от доброго сердца на нелепый, ненужный подвиг и погибнуть от ненужного риска — полезет на рожон от неосмысленного прилива доброты***. Эти люди «живут младенчески-непосредственной жизнью»****. И могут прожить долгую жизнь, не восприняв никаких сильных впечатлений, не запомнив никаких событий: «нет», говорит столетний старик, «истории, слава Богу, никакой не было»...***** Все в нем «нечеловечески просто» и «пусто, пусто»; и помнит он только, что он древен, что ночь заходит и что «жутко»******. «Вот седьмой десяток живу,— говорит другой,— а благодарю Бога, интересного ничего не было». Все тонет в этом повседневном, безразлично-животном быту бездуховного существа; это быт, в котором нет ни индивидуализации, ни дифференциации, а потому нет ни *событий,* ни *истории;* так что сын не помнит лица своих умерших родителей*******. Этот вне-исторический, или про-исторический быт Бунин сам называет «страшным» в его «обыденности»; здесь жизнь «проста, обыденна, с непонятной быстротой разменивается на мелочи»...******** И от этой «полудикой простоты существования» так близко до озлобленной грызни за кусок добычи. Вот живой символ этой жизни: «грызня собак, пирующих за садом над дохлой коровой»*********.

Острота потребностей и страстей всегда характерна для этих людей. Они — *наслажденцы*; и жизненную остроту они ценят высоко. Их цель — в «долголетии и наслаж-

---

* «Суходол», 282—283. Срв. зарисовку с натуры «журавли», 100. Сб. «Божье древо».

** «Деревня», 171.

*** «Лапти», 144—146. Сборник «Митина любовь».

**** «Братья», 90.

***** «Древний человек», 165. Сборник «Крик».

****** «Древний человек», 160—169.

******* «Оброк», 67. Сборник «Последнее свидание».

******** «Деревня», 117, 130.

********* «Деревня», 173.

дении»...* Страстям своим эти люди отдаются с первобытной безоглядностью. Вот что рассказывает сам о себе бывший помещик, будущий красный генерал: «попал в цирк, увидел рыжую наездницу,— и заметьте, далеко не первой молодости,— и через неделю женат... Глупо до восхищения, до пес plus ultra![13]»** Пьянству всяческому они привержены чуть ли не повально. «Из-за табаку» такой курильщик «готов пойти на какие угодно унижения»***. Когда они «молятся Богу», то на самом деле они веруют в *темную силу* и боятся ее****. Духовного начала в них обычно нет и следа. «Добро» и «зло» — это не их язык и не их различие. Стыдливостью они тоже не страдают; и в этом отношении наивный дикарь мало чем отличается от взрослой красавицы-гимназистки, у которой первобытное, наивное нецеломудрие как бы в крови: у нее было, по выражению автора, «легкое дыхание» в любви...*****

Вот почему эти люди, не индивидуализированные, какие-то *родовые субъекты,* оказываются как бы гнездами и органами своих страстей; это медиумы своих влечений и чужих влияний. Их страсти занимают не только «глубину» их животной души, но и верхние слои их сознания. Жутко смотреть им в глаза: «в черных, блестящих глазах Любки была какая-то преступная ясность, откровенность»******. Вот перед нами Аким, садовый сиделец: «похож на дурачка, лицо небольшое, незначительное, старинно-русское, суздальской работы, тело тощее и какое-то деревянное, глаза под большими сонными веками ястребиные, с золотистым кружком в зрачке. Опустит веки — картавый дурачок, поднимет даже жутко немного»*******. Вот еще Макарка-странник: засаленный подрясник, палка с крестом и копьем, «волосы длинные, желтые, лицо — широкое, цвета замазки, ноздри,— как два ружейных дула, нос переломленный вроде седельного арчака, а глаза, как это часто бывает при подобных носах,— светлые, ост-

* См. «Чаша жизни», 29.
** «Красный генерал», 138. Сб. «Митина любовь».
*** «Деревня», 211.
**** «Ермил», 88. Сб. «Последнее свидание».
***** «Легкое дыхание». Сб. «Грамматика любви».
****** «Игнат», 16. Сб. «Грамматика любви».
******* «Деревня», 161.

ро блестящие». Бесстыжий, сметливый, вор, преступник, бабий прорицатель и изнасилователь; говорит тоном, не допускающим возражений*. Вот злыдень Ермил — убийца не для грабежа, а со злобы, с обдуманным намерением; а кого убить — ему все равно; «нет, я дюже преступный»,— говорил он «с удовольствием»...**

Похотливы эти люди свыше всякой меры. Юшка, «провиненный монах», рассказывает о своем изгнании из Лавры «при посредстве непристойных жестов и телодвижений»: «яровит я — пуще козла лаврского»***... Похотливость их всесторонняя: один взывает всю жизнь «дай мне удовольствия!»****, другой ест без конца; третий пьет чай без краю; четвертый распутничает. Таков юродивый странник Тимоша Кличинский с его вечным возгласом «бяда!» и с вечно несытою утробою: приходит «женоподобно-жирный, жадно начавкивается, изрекает что-то непонятно-неподобное, нагоняет страх и уходит неизвестно куда*****. Таков и другой: «Дроня, длинный, рыжий, не в меру оборванный»; просто пьяница, но играет блаженного»******. А вот еще «сельский писарь», который «жрал больше свиньи, а кричал, что все ему мало, и высох до неузнаваемости*******. И рядом с ним, воплощением жадности, предстает пред нами самоед в зоологическом саду, этот живой идол, весь день дающий публике «представление»: «меж его колен стояли две деревянные миски, одна с кусками сырой конины, а другая с черной кровью — и вот, он брал кусок конины своей короткой ручкой, мокал ее в кровь и совал в свой рыбий рот, глотал и облизывал пальцы»... «и ничего не выражают его темные, узкие глазки, его плоский желтый лик»... И на это «представление смотрит и *навсегда запоминает* его влюбленная пара********...Воронежский «угодник» — «Мужик-Борода»; так сам себя и называет; пьет вечно и безмерно чай из полоскательницы... Пред ним «десятка два баб: со слезами

---

* «Деревня», 88—89.
** «Суходол», 353—354.
*** «Ермил», 97. Сборник «Последнее свидание».
**** «Иоанн Рыдалец». Сборник «Последнее свидание».
***** «Суходол», 350—351.
****** «Суходол», 349.
******* «Деревня», 120.
******** «Идол». Сборник «Роза Иерихона».

умиления смотрят на угодника». «Допьет, вытрет рукавом пот с лысого лба, облизнется и опять шепотком приказывает — «наливай послаже»!..*

В таких бездонно несытых душах (каждая по-сво́ему!), в них и из них как бы всю жизнь кричит *филин,* вопли которого Бунин описывает не раз: «А как совсем стемнеет и выступят над бором звезды, всюду начинают орать хриплыми, блаженно-мучительными голосами филины, и в голосах этих есть что-то недосозданное, довременное, где любовный зов, жуткое предвкушение соития звучит и хохотом, и рыданием, ужасом какой-то бездны, гибели»...** Или иначе: «сначала залаял, потом стал жалобно, моляще, как ребенок, ныть, плакать, хлопать крыльями и клекотать с мучительным наслаждением, стал взвизгивать, закатываться таким ерническим смехом, точно его щекотали и пытали»...*** «Говоря вообще,— замечает у Бунина знаменитый медик, профессор, распутывая старую любовную историю со своим бывшим соперником, ныне случайным пароходным спутником,—более сладострастного животного, чем человек, нет на земле, хитрая человеческая душа изо всего умеет извлекать наслаждение»...**** Но примитив отличается не только чувственной ненасытностью, а и многими иными качествами животного. Он хищен, жаден, лют и зол*****. Жаден мужик: «у него среди зимы снега не выпросишь»******. И недаром, знать, пословица лежит: «Зол злодей, а ты позлей злодея окажись»*******. «Нет, видно, никогда не откажется человек искалечить, пришибить человека, если только с рук сойдет»...******** Люди голого инстинкта живут, как стервятники. Вот он: «зол он, должно быть, невероятно, голоден так, как может быть только стервятник! Вечная брань со всем живущим, <вечная мука голода> и вечное выслежи-

* «Слава», 147—148. Сборник «Митина любовь».
** «Несрочная весна», 204. Сб. «Роза Иерихона».
*** «Митина любовь», 33
**** «В Ночном море», 178—179. Сборник «Роза Иерихона».
***** «Деревня», 242. «Хорошая жизнь» (весь рассказ). Сб. «Крик», «Древний человек», 159. «Божье древо», 117.
****** «Деревня», 164.
******* «Ермил», 89. Сборник «Последнее свидание».
******** Там же, 89.

вание жертв или падали»...* И чем эти люди лучше яростных «рыбалок», расклевывающих свою случайную добычу на морской волне?**

Такой человек жесток самой первобытной злобной жестокостью, нередко бесцельной, самодовлеющей; иногда мстительной, всегда по-звериному рвущей себе и свою, и чужую часть...*** Он подчас и сам знает это о себе и даже выговаривает... Вот откуда эта подслушанная Буниным народная песня: «Зародила, сохранила меня мать — непростительного»...**** Из этого возникает целая «идеология» в устах некоего Соколовича, доказывающего бесстыдную и безжалостную жестокость людей во все века, с тем чтобы сейчас же взять с улицы заморенную, жалкую проститутку, задушить ее ночью ради удовольствия и бесследно исчезнуть в петербургской толпе...*****

О, эти звериные формы обиженной ревности, иногда зреющей через всю жизнь, чтобы разрядиться убийством******, иногда вспыхивающей потоком дикой ругани...******* О, эти хладнокровные, смакующие рассказы убийц о своих мучившихся жертвах, эти драки и взаимные мучительства...******** О, эти хищные люди и их свирепые дела! Насмотревшись этих образов, невольно вздохнешь вместе с Буниным: «пси и человеци единое в свирепстве и уме»...*********

В рассказе «Аглая» поэт повествует о русском юроде «Матвее Прозорливом», кому было даровано видеть в мире лишь одно темное и низкое, проникать в сокровеннейшие скверны людских сердец, «прозревать лики подзем-

---

* «Копье Господне», 166.

** См. стихотворение Бунина «Смятенье, крик и визг рыбалок».

*** «Деревня», 60, 234. «Последний день», 113. Сб. «Посл. свид.»; «Сила», 87—90. Сб. «Крик»; «Хорошая жизнь», 97, 115; «Ночной разговор»; «Веселый двор» — все три рассказа в сб. «Крик»; «Суходол», 311; «Петлистые уши», 29—44. Сборник «Роза Иерихона»; «Весенний вечер», сб. «Чаша жизни»; «Я все молчу», «Сказка», «Будни», сб. «Посл. свид.»; «Страшный рассказ», сб. «Солнечный удар» и др.

**** «Весенний вечер». Сб. «Чаша жизни».

***** «Петлистые уши», 29--44, сб. «Роза Иерихона».

****** «Игнат», сборн. «Грамматика любви».

******* «Божье древо», 104; срв. «В Ночном море», сб. «Роза Иерихона», 179.

******** «Срв. «Ночной разговор», «Сила», «Веселый двор» в сб. «Крик».

********* «Жизнь Арсеньева», 110.

ных дьяволов и слышать нечестивые советы их»...* И невольно спрашивает себя вдумчивый читатель, уж не свой ли дар прозорливости поэт разумеет здесь — дар, подобный Матвею?

9

Однако инстинкт человека отнюдь не сводится к влечениям «непростительной» «свирепости». Инстинкт есть основная движущая сила человечества. Его первобытные, бездуховные или до-духовные формы совсем не суть ни единственные, ни главные. Тысячелетиями инстинкт и дух человека работают над взаимным сближением: *дух проникает в инстинкт, облагораживает его и усиливает себя его силою; а инстинкт, приобретая свет и правоту духа, мудреет и научается служить ему в радости и успокоении.*

Эту первобытную мудрость инстинктивной души Бунин не мог не отметить и не оценить. Но, увы, лишь мимоходом...

Вот садовый сиделец Яков Демидыч, мудро и радостно постигший свое естество. «Я живу, как Бог велит, я, как говорится, Божье древо: куда ветер, туда и она...» «Скучать не годится. День меркнет ночью, человек печалью. А мне скучать не по чем, я завсегда довольный». «Что, значит, кому назначено, всякому свой жребий, на это обижаться нельзя. Бог и колосьев не сравнял». «Скудости» своей он не стыдится; и смерти не боится: «Вона, чаго ее бояться! Все равно, никто жалеть не будя. Лес по дереву не тужит!» А что на том свете ничего не будет — это невозможно: «Нет, это вы глупо говорите. Это выходит, что и Бога нету? Кабы Его не было, вся бы земля пропала»...** Вот еще — караульщик Мелитон: «Грехи-с у всякого есть. На то и живем-с, чтобы за грехи каяться»...*** В страданиях и гонениях такая душа находит спокойствие и бодрость: «У Бога всего много. Хорошо было»...**** Но всю собранную Буниным первобытную мудрость не пересказать...*****

* «Аглая», 60. «Господин из С.-Франциско».

** «Божье древо», 15, 17, 21, <27—28>.

*** «Мелитон», 154. Сб. «Начальная любовь».

**** «Суходол», 329.

***** См. «Божье древо», «Поруганный спас», «Обуза», «В саду», «Мухи», «Мелитон», «Суходол», «Оброк» и др.

Вот откуда у первобытного человека эта способность к беззаботному оптимизму и к эпическому, спокойно-величавому умиранию в простоте: ведь это он отбывает «оброк» Богу*. Это сочетание первобытного инстинкта с духом дает таким людям еще иные способности и прежде всего некое инстинктивное ведение законов и форм природы. Из них выходят знахари и колдуны, пребывающие в таинственном, неуловимом для других ритме природы. Вот почему они умеют так спокойно, но «беспощадно» помогать природе, господствовать над животными и «пользовать» человека — и «от души»**, и «от тела». И сами животные знают их и повинуются им; и даже чужие собаки «нигде не брешут» на них***. Такой ведун «чувствует себя носителем какой-то большой и жуткой силы, с которой он, если бы даже и хотел того, не мог расстаться,— невольным восприемником каких-то знаний, высоких тем более, что, соприкасаясь с колдовством, они, однако, творят на земле не злое, а доброе» и «властно вторгаются в самые сокровенные уставы природы»****.

Но чаще они сами не знают, куда им девать, как истратить великую, накапливающуюся в них естественную силу. Такому гиганту «всем существом хочется сделать что-нибудь из ряда вон выходящее, удивительное»; «*Все равно доброе или злое,*— скорее доброе». Он «смотрит на солнце, не мигая, как орел», а других людей воспринимает, как «плотву, мелкий народишко»... Может быть, это просто «дуб вырос дюже велик»...*****

А когда примитив поет, то возникает нечто «большее», чем искусство (так, по крайней мере, кажется Бунину) — «прежде всего своей изумительной естественностью»...; чувствуется: «человек так свеж, крепок, так наивен в неведении своих сил и талантов и так полон песнью, что ему нужно только легонько вздыхать, чтобы отзывался весь лес

---

* См. «Оброк», сб. «Последнее свидание». Срв. «Антон. яблоки», 12.

** «Суходол». Лечение «тети Тони».

*** «Деревня», 224; «Хороших кровей», 139. Сб. «Последнее свидание».

**** «Хороших кровей», 136, 138.

***** «Захар Воробьев», 135, 136, 145, 146. Сб. «Крик». См. выше о «гориллах». Курсив мой.

на ту добрую и ласковую, а порой дерзкую и мощную звучность, которой «наполняют» его эти вздохи»...*.

И при всем том — это стихия *древняя, языческая.* Она *до*христианская; она и в православии — неправославная. Эти языческие примитивы вносят и в православные представления свои языческие содержания, подобно тому сторожу Ефрему, который не умирает потому, что его «земля забыла»; «и умер бы, может быть, да умереть-то — попу три рубля, да то, да се...», «и с улыбкой, еще более задрожавшей: «а там ну-ка спросят, отчего не пьяный помер, без всякого удовольствия...»; потому что «туда являться» надо «обязательно, чтобы немножко замолаживало, повеселей, да пооткровеннее, в одних порточках!»...**

Все религиозные представления примитива — смутны, грозны, полны языческих проростей. Его «угодники» и «юродивые»— все соблазнительны***. Особенно —«юродивые» и нищие; это все люди голодного инстинкта, лентяи, дерзкие попрошайки, свирепые промышленники... Именно в этой связи осмысливается многое в изображении православия и у самого Бунина. Икона обозначается, как «дощечка в углу»****. Илия Пророк рисуется, как существо совершенно языческое, или ветхозаветно-свирепое, напоминающее Ваала[14]...***** Вот «святая» подвижница Аглая произносит, умирая, слова языческого русальского заклятия...****** Вот появляется идея похоронного пляса над могилою, и притом над могилою матери...******* А вот и сам автор, как бы подчиняясь этой стихии (а может быть, и поддаваясь влиянию Л. Н. Толстого?), описывает православный обряд с какой-то злобной иронией, от которой на все падают прямо зловещие отсветы...********

Вообще когда Бунин или его герои говорят о «боге», то не следует разуметь христианского Бога или хотя бы благого Бога... Обычно это «бог» страшный, темный, загадоч-

---

* «Косцы», 116. «Роза Иерихона».

** «Обуза», 101, Сб. «Солнечный удар».

*** Срв. «Жертва», «Слава», «Иоанн Рыдалец», «Аглая», 60—62. «Суходол».

**** «Я все молчу», 41. «Ермил», 88, сб. «Последнее свидание».

***** «Жертва». Сб. «Последнее свидание».

****** «Аглая». Сб. «Господин из С.-Франциско».

******* «Веселый двор». Сб. «Крик».

******** Там же.

ный, причастный началу язычески-инстинктивному. Перст этого бога — бога чувственной любви — несет полюбившему существу рок и погибель: «сам бог отмечает» его «губительным перстом своим»...* Этот бог мыслится как «красота и беспощадность той живой, той *страшной силы,* что со всех сторон окружает... бессильного», умирающего человека...** Это бог грозный, бог смерти, а не бессмертия: *«бог природной жестоковыйности»,* коего «пути» страстны и *«страшны»****; бог, безблагодатно, но властно «проникающий все сущее», бог инстинктивного натурализма или фантастического пантеизма...*****

Но что есть Бог? Кто Он, несметный днями?
Он *страшен мне.* Он слишком величав
И слишком необъятен. Он — молчанье,
Он штиль морей и пыль сожженных трав,
Он черный сад и бледных звезд сиянье.
Он разум мой, мне чуждый,— оттого,
Что *разум мой не любит ничего.*
И это я, столь чувствующий землю
В ее осенней, сладкой теплоте,
И это я, любовью полный, внемлю,
*Его пустой и хладной Немоте»!...*****

Да, для той «любви», которою «полон» примитивный человек и для того «нелюбящего разума», которым он мыслит, Бог есть «пустая и хладная», а потому и «страшная немота». Он страшен и темен так, как страшна и темна зовущая нас из мрака во мрак тайна животно-человеческого инстинкта. Это он приоткрывается нам зимней ночью, в глухом лесу, в сверкающих волчьих глазах:

Это — волчьи глаза или звезды в стволах, на краю
перелеска?..

Затвердели, как камень, тропинки, за лето набитые...
Ты одна, ты одна, страшной сказки осенней Коза!
Расцветают, горят на железном морозе несытые
Волчьи, Божьи глаза...

Бунин еще раз прав: это, действительно, последнее замешательство мира и последний страх, когда кому-нибудь

* Срв. «Суходол», 359.
** «Астма», 74. См. т. IV раннего издания. Курсив мой.
*** «Старая песня», 90. Там же. Курсив мой.
**** Срв. «Цикады», 122. «О Всебытии».
***** «Роза Иерихона». «Август». Стр. 259. Курсив мой.

несытые волчьи глаза представляются *глазами Божьими.* Поистине воспринимать Бога актом до-духовного инстинкта значит воспринимать *не Бога, а темную бездну человеческой души...* Из этой бездны может восстать множество видений; и в древности их принимали за богов. И тот, кого тянет в эту бездну, может и ныне сказать вместе с тоскующим англичанином, в котором Индия пробудила эти видения; «я не раз чувствовал, что мог бы поклоняться разве только им, этим страшным богам нашей прародины»...*

Таков религиозный предел, к которому ведет художественный акт Бунина.

10

Мы изучили художественный *акт* Бунина, эстетическую *материю* его произведений и содержащиеся в них эстетические образы. Нам остается указать тот художественный *предмет,* который скрыт и явлен в его созданиях.

Этот предмет определяется прежде всего и больше всего строением его акта.

Бунин-художник подобен монолиту — в акте, в стиле, в образах и в предмете. Он — художественный однодум и единовидец: силою своего чувственно-инстинктивного акта он постигает и раскрывает *чувственно-инстинктивные, до-духовные недра человеческого существа.* Человек до духа индивидуален только в *биологическом смысле;* по существу жизнь его заполняется инстинктивными переживаниями и родовыми содержаниями. Его земной состав имеет свою земную «кривую»; но духовной судьбы и духовного творчества он не имеет. Таких людей можно *наблюдать,* на них можно дивиться и ужасаться, но принять их к сердцу, художественно полюбить их невозможно. Это зорко подмеченные и убедительно показанные *вихри родового хаоса, отпрыски животного в человечестве;* нередко — бескрылые стервятники; стоны, вой и хохот ночного филина, несущиеся из человека.

Таков предмет Бунина: *человек как орудие первобытного родового инстинкта* — инстинкта размножения, наслаждения, хищничества. Или, иначе: человеком владеет темное, родовое начало, жаждущее наслаждения и влекущееся к родовым целям; сметающее на своем пути многое, все, даже самого носителя инстинкта; но не ведающее или

* «Братья», 89—90.

почти не ведающее ни Бога, ни духа, ни добра. Это темное начало глубже всякой культуры и цивилизации; оно вечно зияет в человеке первобытным гладом, требовательною похотью; оно вечно готово к страшным и свирепым делам; и даже не делам, не поступкам (ибо в поступке есть воля, характер, духовность), а к ожесточенным состояниям, сокрушительным взрывам, извержениям, падениям...

Именно такою развертывает Бунин перед читателем человеческую жизнь. Вся она (и не русская только!..) — первобытна, как *Деревня;* вся глухоманна, как *Суходол.* Человек есть детище природы, особь, медиумически или лунатически осуществляющая ее волю; *Божье древо..*; древо бога темного и слепого, властно-беспощадного, страшного и неотвратимого. Как некая неумирающая *Роза Иерихона,* вложен в нас волчец этого природного инстинкта, дающий нам родовую «мудрость», родовую память, родовые влечения, всегда для нас неосмысленные и потрясающие наше естество до корня. От колыбели своей, от своей *Первоначальной любви,* и до могилы, до *своего Последнего свидания,* человек несет свою *Чашу жизни,* боясь расплескать ее и все-таки всегда расплескивая ее по воле этого «темного, слепого и непонятного начала»...* Никто и ничто не оградит его от настигающего его *Солнечного удара:* ему подвержен и мальчик с его *Митиной любовью,* и зрелый муж в его *Жизни Арсеньева.* Это она, эта родовая сила, стонет в нас воплями филина; это она *Криком* и убийством отвечает на противопоставляемые ей преграды и отказы. Свершивший ее, осуществивший всю *Грамматику любви* и не погибший в этом, отойдет из жизни, как *Древний человек;* а не свершивший будет настигнут смертью бессмысленной и внезапной, как *Господин из С.-Франциско...* И тогда он покинет *Темные аллеи* своей земной жизни, чтобы исчезнуть в темном провале небытия...

Эту силу можно условно назвать «*любовью*». Но что же это за любовь? И какова ее роковая «грамматика»?

Вот основные свойства и законы этой «любви».

Она «темна, слепа и непонятна»**. Она неодолима, свершая свой ход наперекор всему; и сами «силы небесные не могут остановить ее»; ее приход есть «час страшный

* «Начальная любовь», 165.

** «Осенью», 165. Сб. «Начальная любовь».

и неотвратимый»*, и люди не могут или даже «не смеют противиться» ей**. Она ненасытна, подобно той «страшной могиле богача и скряги», что «провалилась в ту же минуту, как только засыпали ее»***; а может быть, и вообще неутолима****. Иногда она приходит всего раз в жизни — и тогда она ломает судьбу человека*****. И не человек выбирает в любви; он сам делается невольником ее, а иногда и безумцем на век******. Она приходит взрывом в некой таинственной связи с дуновениями и зовами природы, с ее огнями, лучами, грозами и опьянениями*******. Она дает человеку счастье и в то же время такое несчастье, что он чувствует себя сразу постаревшим на десять лет********. Такая любовь не может длиться и «избегает брака»*********. А когда она приходит к молодой душе впервые,— как первая любовь,— то душа человека переживает, «сама того не ведая, жуткий расцвет, мучительное раскрытие, первую мессу пола»**********— то в нежно-целомудренном, сомнамбулически-девственном трепете**********, то в обнаженно-безнравственном, играюще-бесстыдном, беззаботно-легком дыхании**********, то в болезненно-томительном, духовно не озаренном и бесплодном надрыве...********** И в довершение всего — она таинственно связана со смертью, ведя человека то к убийству своей возлюбленной**********, то к самоубийству...**********

---

* «Сын», 90, 91. Сб. «Господин из С.-Франциско».

** «Суходол», 358. Срв. «Солнечный удар». «Мордовский сарафан», «Святые» (в сб. «Чаша жизни»).

*** «Деревня», 26. Срв. «Деревня», 120; «Идол», 71—72. Сб. «Божье древо» и др.

**** «Дело корнета Елагина», 71. сб. «Солнечный удар».

***** «Грамматика любви», «Дело корнета Елагина», «Митина любовь», «Ида», «Игнат», «Солнечный удар».

****** «Грамматика любви».

******* «Солнечный удар», «Метеор», «Страшный рассказ», «Суходол», 356—357.

******** «Солнечный удар», 16.

********* «Дело корнета Елагина»,46. Сб. «Солнечный удар».

********** «Дело корнета Елагина», 48.

********** «Клаша» Сб. «Господин из С.-Франциско».

********** «Легк. дыхание». Сб. «Грамматика любви».

********** «Митина любовь».

********** «Легкое дыхание», «Дело корнета Елагина», «Игнат», «Сын», «Петлистые уши».

********** «Солнечный удар», 15. «Митина любовь», 20, 21, 92. «Сын», 93. «Святые», 150.

Таковы законы этой первобытной «грамматики любви», или, вернее, грамматики бездуховного и додуховного чувственного инстинкта. Первобытная душа томится *жаждой наслаждения* («желанием сладкого обмана жизни»)* и *страхом смерти,* которой все обречены и которая возвращает нас в лоно Всеединого**. Она содрогается, предчувствуя это поглощение и растворение, наподобие того, как в Индии, «в черные, знойные ночи, в горячечном мраке, чувствуешь, как тает, растворяется человек в этой черноте, в звуках, запахах, в этом страшном Все-Едином,— только там понимаем (мы) в слабой мере, что значит эта наша жалкая Личность»***.

Вот эстетический предмет, которому посвящено творчество Бунина; вот какое обстояние развертывает он в своих образах и в своей словесности. Есть, по-видимому, две равно-сильные и равно-верные правды: одна — «жизнь несказанно прекрасна»****; и другая — «жизнь мыслима лишь для сумасшедшего»*****. И эти две правды — упоение несказанной прекрасностью чувственного мира и дарами чувственного инстинкта и содрогание от бесконечной отвратительности человека и животного — Бунин дарит своим читателям щедрою, безжалостною рукою, в видениях ярких, слишком ярких и острых, не у-меренных властью духа и духовного созерцания и не со-размеренных ни с благостью Господа, ни с силами одинокого и беспомощного читателя, может быть совсем неспособного выносить эти *видения звериного зрака* и не впадать при этом в соблазн...

Бунин разверзает перед нами *мировой мрак,* черное, провальное естество человеческой души, не ведающее до-

---

* «Братья», 66. Сборник «Чаша жизни».

** «Братья», 88. «Господин из С.-Франциско», 32. «Жизнь Арсеньева», 37, 148. «Воды многие», 144, 150. «Божье древо», 48, 59. «Роза Иерихона», 148—150, 160, 196—197.

*** «Братья», 91—92. Сборник «Чаша жизни».

**** Срв. «Сладка жизнь», «Оброк», 60. Сборник «Последнее свидание»; «как хорошо жить на свете». «Антоновские яблоки», 11. Сб. «Начальная любовь»; «ах, хороша любовь на свете живет», «Оброк», 63; «истинно тонул в радости существования», «Роза Иерихона», 161; «как все-таки прекрасна жизнь». «Роза Иерихона», 163.

***** Срв. рассказ о безумном художнике, который хотел написать «Рождество» и «на земле мир», а написал «Распятие», мир в пожаре и бойне.

бра и зла и творящее зло в меру своей похоти. Он развертывает его с великою силою, художественной наглядностью и холодной точностью. Именно *так* он видит мир; и, честный в своем видении, он показывает его именно таким. Он видит *эту* «половину» мира — лютую и бездуховную; и живописует эту темную силу. «Сколько ее не только вообще в мире, но и в человеке!»*— восклицает он сам. Она слагает целую стихию, тот «древний мир, где от века победитель крепкой пятой стоит на горле побежденного»**. где зрячий способен от жадности повалить слепого и «камнем перебить ему горло»***; где сам поэт, насмотревшись этих видений, начинает вздыхать и стонать: «все-таки самое страшное на земле — человек, его душа»...****; и еще: «страшны пути твои, Господи!»...***** И непонятным остается, как можно поверить после всего этого в «божественную прелесть человеческой души», в которую вдруг уверовала за чтением произведений Бунина его незнакомая корреспондентка, его «неизвестный друг», заочно и безответно ищущая знакомства с ним...******

Бунин видит в человеке мрак и хаос. Он прав: человек содержит и то, и другое; и сам трепещет, когда *это* развязывается и начинает кощунственно пировать в нем. И трепещет потому, что в *нем самом есть и иное — святейшее и властное, духовное и божественное.* Это иное — мы знаем это — есть в душе самого Бунина; и его душа в ужасе осязает невыносимость *такого мира.* Но чтобы явить этот иной мир, *нужен другой художественный акт:* нужен ангельский зрак, нужна духовная очевидность. Лишь краем своего зрения касается Бунин этих сфер и не приемлет их целиком — ни любовью, ни верою, ни художественным видением.

А между тем этот иной мир живет — *в той же самой человеческой душе,* которая носит в себе начало мрака. Дух обитает в действительности не в *иных* людях, а в тех же людях, в которых живет инстинкт. Люди законченной

---

* «Ермил», 88. Сборник «Последнее свидание».
** «Братья», 76.
*** «Весенний вечер».
**** «Страшный рассказ», 84. Сб. «Солнечный удар».
***** «Старая песня». Раннее издание. Т. IV, стр. 90.
****** «Неизвестный друг», 163. Сборник «Роза Иерихона».

бездуховности стоят не в центре мироздания, а на краю. И созерцание их обнаженного естества — мучительно до невыносимости. Кто насмотрится этих видений вослед за Буниным, тот вострепещет и умолкнет, как бы при виде Медузы-Горгоны[15], не будучи в силах ни принять *такое,* ни отвести глаза, ни забыть эти «темные аллеи» греха...

ТВОРЧЕСТВО А. М. РЕМИЗОВА

Если бы даны были всем глаза,
то лишь одно железное сердце
вынесло бы весь ужас и загадочность
жизни...

Ремизов[16]

1

Вот мастер слова и живописец образов, художественный и духовный облик которого настолько своеобразен и необычаен, что литературный критик, желающий постигнуть и описать его творчество, оказывается перед очень тонкой и сложной задачей. Ремизов как писатель не укладывается ни в какие традиционно-литературные формы, не поддается никаким обычным «категориям»; и притом потому, что он создает всегда и во всем *новые, свои* формы, а эти новые литературные формы требуют новых «категорий» и, что еще гораздо важнее, требуют от читателя и от критика как бы новых душевных «о́рганов» созерцания и постижения.

Своеобразны все люди. Все мы единственны в своем роде, неповторимы и, взятые в целом, ни на кого не похожи. Каждый рождающийся человек приносит с собою целый новый мир и каждый умирающий уносит с собою единственный в своем роде заряд энергии и неповторяющееся сочетание жизненных задач. Но все эти своеобразные личные миры одарены не слишком непохожими друг на друга о́рганами телесного и душевного восприятия, созерцания и выражения, и потому они способны общаться и до известной степени понимать друг друга. Мало того, многие люди имеют дар улавливать чужое своеобразие и приспособляться к нему, как бы видоизменяя «на ходу» свои восприятия, созерцания и выражения. И вот, творчество Ремизова требует именно такого видоизменения и приспособления.

Творящий человек всегда отличается особым своеобразием по сравнению с нетворящим: ибо творчество есть всегда создание «нового», небывалого. И действительно,

каждый художник по-своему видит и не видит, по-своему воспринимает и изображает и потому требует от своего читателя и критика, чтобы они верно уловили акт этого художественного своеобразия, точно увидели показываемый образ и скрытый за ним художественный предмет и верно осознали меру и силу осуществленной художественности.

И тем не менее во всем этом своеобразии и во всех уклонениях от обычного есть некоторая устойчивая и привычная средина, как бы некое тяготение к *классическому,* т. е. мерно-верно-образцовому способу художественно видеть и изображать. Есть как будто бы некий «центр», к которому все художественные повествователи прямо тяготеют или с которым они по крайней мере считаются, памятуя о нем или не отвергая его. Этот «центр» определяется, по-видимому, «средним укладом читательской души» и желанием, чтобы читатель «меня» «понял». Ибо в конечном счете искусство создается «для других», «для людей», не только «для самого себя». Художник всегда остается как бы «оратором», «педагогом», «пророком» или «дающим»; и потому он должен и вынужден помнить о «силах», «средствах» или «органах» берущего. Нелепо показывать слепым картины; безнадежно играть на рояли для глухого; никто из нас не воспримет заумные образы, созданные в четвертом измерении. И потому окрыленному фантасту нельзя забывать о трезвой, прозаической бескрылости среднего (а может быть, и не только среднего) читателя.

Идя по новым путям, художник должен вести с собою и *уводить;* иначе он уподобится проповеднику в пустыне. Созерцая по-своему, необычайно, утонченно или капризно, он не должен оставлять своего читателя в беспомощном состоянии «непоспевающего». Он имеет бесспорное право требовать от читателя доверия, усилий и даже напряжений, как бы говоря ему: «художественный предмет потребовал от меня, художника, особого, нового акта; им я созерцаю, из него пишу; он, может быть, необычаен, своеобразен, труден,— но в этом нет моей вины; попытайся же, читатель, усвоить этот акт и постигнуть написанное: художественный предмет вознаградит тебя за твои усилия»... И тогда у читателя должно быть уверенное чувство, что «это необходимо и обоснованно», что этих усилий действительно потребовал *«сам предмет»* и что эти усилия художественно оправдываются и вознаграждаются. Художе-

ственный предмет властно потребовал спецификации акта, стиля и образа; надо ему повиноваться: *иначе нельзя было;* можно было *только так;* приспособляйся же, воспринимай и обогащайся. Таков, например, стиль Достоевского — хаотический, часто нагроможденный, неуклюжий, как бы изнемогающий от своего собственного бремени, а иногда (при описании подпольных натур и переживаний) впадающий просто в дурной тон, да еще и с вызовом: этого потребовал от него его художественный предмет. Совсем иначе воспринимается стиль и акт Андрея Белого: писатель как будто долго выворачивался и выламывался наедине с самим собой, вне всякого отношения к художественному предмету, изобретая такие слова, словопоследования, акценты и ритмы, которых нигде и никогда не бывало, которым *совсем и не следовало бы быть,*— мучительно слагая вымученную, извращенную ткань слов и образов, кокетничая с читателями своими изобретениями, вызывающе подмигивая ему и дразня его; и за всем этим обычно не укрывается *ничего предметного;* читатель нисколько не вознаграждается в художественном отношении за свои усилия и скоро отвертывается с негодованием от всей этой безвкусной игры в «сумасшедчинку», явно принимаемой самим автором за «гениальность»...

Чтобы читать и постигать Ремизова, надо «сойти с ума». Не помешаться, не заболеть душевно, а отказаться от своего привычного уклада и способа воспринимать вещи. Надо привести свою душу в состояние некоторой гибкости, лепкости, подвижности; и, повинуясь его зову, перестраивать лад и строй своей души *почти при каждом новом произведении Ремизова.* Своеобразие его акта и стиля очень велико, очень неустойчиво и по отношению к читателю требовательно до неумолимости: «не поспеваешь, не умеешь — твое дело: я иду дальше». Нет ничего удивительного в том, что многие читатели изнемогают, не умеют *так* перестраиваться, не справляются с этой задачей и откровенно говорят, что они «Ремизова не понимают».

Правда, у Ремизова есть произведения более обычные, позволяющие читателю спокойно странствовать по полям своего воображения в обычной и привычной читательской установке*; но и в них внимательный и чуткий ум найдет

* Напр., «Пруд», «Пятая язва», «Крестовые сестры», «Бесприютная», «Оля».

следы, а иногда и целые гнезда, *другого Ремизова,* требующего «схождения с ума»; а этот «другой» Ремизов, создавший едва ли не половину всех его творений, никогда не исчезает совсем.

Следовало бы прямо поставить вопрос; имеется ли в истории мировой литературы писатель с таким своеобразным актом, видением и стилем. И если бы пришлось отвечать на этот вопрос, то надо было бы обратиться к капризнейшим фантастам и курьезнейшим романтикам всех времен и народов, к таким, которые имели смелость снять со своей фантазии решительно всякие запреты, грани и удержи. Пришлось бы упомянуть прежде всего о *мировой сказке:* о «Тысяча-и-одной-ночи», повествования которой оказались бы слишком истовыми и эпически правдоподобными по сравнению с Ремизовым; и о «Метаморфозах» Овидия, поэмы которого оказались бы полными богословского замысла и художественно законченными сравнительно с иными фантастическими «кувырколлегиями»* нашего мастера. Подобно этому и русская сказка в том классическом виде, как мы находим ее в собрании Афанасьева, слишком трезва, слишком обременена образной фабулой, слишком стройна в своем развитии от завязки до развязки, для того чтобы к ней можно было возвести «миф», творимый Ремизовым. Русская сказка, да и вообще настоящая народная сказка всегда хочет *выразить что-то* своими образами; она имеет некий эпически-предметный заряд; она никогда не порывает окончательно с некоторым правдоподобием. Тогда как у Ремизова можно найти такие прихотливые вихри полусобытий, такие оборванные гирлянды невообразимостей, такое нагромождение неправдоподобия, что читателю остается только диву даваться. И тем не менее его фантастика близка русской народной сказке, именно тем образным узлам, тем сгусткам химерического ви́дения, в которых миф приближается к галлюцинации, а галлюцинация навязывается читателю раз на всю жизнь. Вот два примера, оба из мифа о бабе Яге.

Русская сказка сказывает: «Вдруг закрутилося-замутилося, в глаза зелень выступила; становится земля пупом, из-под земли камень выходит, из-под камня баба-яга, кос-

* Термин Лескова.

тяная нога, спина* жиленая, на железной ступе едет, железным толкачом погоняет, пестом упирает, помелом след заметает, сзади собачка побрехивает»...**

Или еще: в избушке на курьих ножках «лежит — в одном углу ноги, в другом голова, губы на притолоке, нос в потолок уткнулся»... «откроет заслонку, достанет жареную Аленку — и на стол: ела-ела, пила-пила, и выйдет на двор, и станет валяться по траве: покатаются, поваляются, Аленкина мясца наевшись»***.

В мировой литературе надо обратиться к самым необычайным фантастическим играм и стилистическим дерзаниям Пушкина («Бесы», «Гусар»), Гоголя («Вечера на Хуторе», «Вий»), Э. Т. А. Гофмана, Тика, Жана Поля Рихтера, Эдгара По, Анатоля Франса, Гюстава Флобера, или к Карлейлю в его столь же знаменитом, сколь неудобно постигаемом «Sartor resartus» («Воскресший Портной») или, наконец, ко второй части «Фауста» Гете,— чтобы дать приблизительное представление о том, к чему надо быть готовым у Ремизова. Но все эти указания отнюдь не следует понимать в том смысле, что Ремизов заимствовал у когонибудь из поименованных вихре-видцев или подражал им; нет, Ремизов *совсем самобытен,* совсем самостоятелен и *творчески оригинален* во всем — и в своих художественных достижениях, и в том, что вряд ли удовлетворит читателя и критика.

2

Может быть, вернее и лучше всего подходить к фантастике Ремизова не от других авторов, а от долитературных богатств докультурного человека, от того «материала» образов, которым полна *испуганная и колдующая душа* первобытного существа, склонного *олицетворять все* и не знающего потом, как заклясть жуткое детище своего собственного олицетворения. Сказки, мифы, легенды; апокрифы христианские и особенно византийские[17]; смутные, недорожденные образы, скрытые в «цветущих садах народного словотворчества» (фольклор!); чуть видная нежить примет, обычаев, обрядов, бытовых преданий, шуток, по-

* В подлиннике другое слово.
** Сказки Афанасьева, II, 94—95.
*** Сказки Афанасьева, I, 166; III, 79.

говорок, пословиц, поверий, суеверий, ведовства и колдования,— словом, все то, что живет в подполье всенародного сознания в неоформленном виде и то грезится в сумерках, то снится по ночам, то зрится в страшных мóроках, то тревожит душу поэта — вот скопище и обиталище ремизовских видений и повествований. И чем чуднее обитатели этого жилища, тем они ему милее. И то, что ему мило, цветет у него во всех неуемно-бродящей, играющей, поющей и творящей силе русского литературно грамотного, а подчас и долитературно безграмотного языка.

Ремизов не только напитан, но и пропитан всем этим. Этим бродящим и вечно неперебродившим вином он упился допьяна. Он «піан» иррациональной стихией русского мифа, русского воображения, русско-сказочного небывалого быта и русского языка. И как полагается русскому человеку, переступившему грань трезвости, Ремизов сверх всего еще и *играет* (слегка!) этим «піанством». У читателя иногда даже возникает ощущение, что автор пишет не из самозабвенного упоения, не из наивной веры в реальность своей грезы, а как будто в шутку или в шалость; что он сам не принимает всерьез своих образов, литературно подмигивая читателю, не то рисуясь перед ним и не скрывая, что рисуется, не то дразня его «ненаверностью» своего рассказа, не то дурача совместно с читателем кого-то третьего; кого? И тогда начинает казаться, что Ремизов слишком сознателен и умен для самозабвенного мифосозерцания, что он сам является «маловером» собственной фантазии, что он все это «не вправду, а нарочно»...

Но этот художественно опасный и вредный момент проходит, и мы снова в подлинном мире таинственного. Этот мир, в котором он пребывает,— мир немыслимый, неопределимый, нередко даже неуловимый и неописуемый. Следить за ним бывает часто нелегко, но всегда интересно, подчас увлекательно, иногда потрясающе, умудряюще и в этом умудрении — усладительно. Серьезно и «честно» отдаваясь этому миру, Ремизов является во всей своей творческой силе и славе; тут он — *единственный в своем роде*. Он окружен целыми стаями фантастических сущностей, всегда волшебных, полусуществ-полувещей, не то «духов», не то «гномов», не то *застывших* существ, не то *оживших* вещей, не то игрушек, не то чертей; может быть, это призраки, а может быть, и подлинные метафизические естест-

ва; они бывают то благие, то злые, и очень часто — каверзные и жуткие. Появляются ниоткуда, где другой человек ничего не найдет и не увидит; утверждаются и пребывают; таинственно молчат, чем-то чреватые; выкидывают какую-нибудь штуку; и исчезают неизвестно куда, иногда оказавши жизненную помощь и вызвав душевное умиление, иногда напугав и навредив... Иногда это такие «существа», что даже не знаешь, представляешь ты их себе, хоть как-нибудь, или нет... Что такое «коловертыш»? Понятно, что он все время «вертится» где-то «около», но какой он? А вот какой: «трусик не трусик, кургузый и пестрый, с обвислым, пустым вялым зобом» — «вроде собачьего сына», и просит: «съешьте меня, ради Бога, мне скучно!»* А не сродни ли он сологубовской «недотыкомке»?** Как представить себе «Ведогонь» или «Ауку?» А «чучелу-чумичелу»? А может быть, лучше совсем не представлять себе «Прибируку» или «двенадцатиглазого Ховалду», чтобы не вышло уж очень отвратительно, до невыносимости?.. Ибо когда сам автор пытается иллюстрировать эту «нéзримь», то обычно ее зримые формы не привлекают, а отталкивают.

Вот отрывок из такой невообразимой гирлянды, несущейся на «вертимый пир». За ведьмами («Роганой», «Летавицей», «Лобастой» и «Кощой»...) несется «Нежить» — «колыбаются сивые космы».

— Нежить без души, без обличья.
— То медведем переступит, то утишится тише тихой скотины.
— То перекинется в куст, то огнем прожигает.
— То как старик сухоногий, то разудалым
мальцом,
— И опять, как доска — без души, без обличья.

А за Нежитом нежить и нечисть —
из трущоб, пропастей и расселин —
речные, луговые, озерные,
домовые и домихи,
дупляные, моховые, полевые,
облом, костолом, кожедер,
тяжкун, глатун, хитник,
лядащик, голохвост,
ярун, шпыня, кореха,
шандырь-шептун и шептуха...

---

* «Посолонь», 200—201.

** Срв. Ф. К. Сологуба-Тетерникова. «Мелкий бес» и некоторые стихотворения.

«Видим» ли мы что-нибудь из этого? Может быть, здесь достаточно прислушиваться к вихрящимся в сердце страхам или к легкому холодку, струящемуся от затылка по спине? Во всяком случае, за читателем остается право,— если воображение его изнемогает,— *не представлять себе решительно ничего*; или же идти от брошенного слова-названия, чтобы хоть как-нибудь «поспеть» за этой колдовской кухней. Как бы дразня первобытные родовые страхи или зазывая в вечно крутящийся вихрь фантазии, такое слово несет нам что-то зыбкое, вертячее, скользящее, то сгущающееся, то исчезающее; видится-невидится какой-то маленький чудомор, уродыш, озябыш, таинственный ведунок, себе на уме, с затеями; а за ним — другое имя, совсем иной гаденыш — гладеныш; третье имя — топорщится лохматый, шершавый недотепа, опять совсем иной, хотя и родственный тем, ублюдочек...; и все вместе они составляют неизобразимый хоровод симпатичных полу-отвра́тников; он вихрится и кружится, творя свое назначение и судьбу человека, около которого они все — «коловертыши»...

Вот единственная в своем роде атмосфера, *в* которой живет, видит и творит А. М. Ремизов, о которой и *из* которой он повествует и которая почти никогда не исчезает в его произведениях; а читатель, читая, беспомощно карабкается по чудным именам этих таинственных чудомориков, чтобы хоть через имя добраться до какого-нибудь обличия этих небывалых реальностей. И автор, где возможно, помогает читателю: Коловертыш — он «кургузый», смахивает на «войлок», «заячьим ухом залежанный»; а Болибошка — он «весь измоделый, востренький носик, рукастый», а у Чучелы-чумичелы — «мышиная головка»*.

Что всего замечательней во всей этой фантастической картине, это то, что художественный мир Ремизова почти неотделим от него самого, от его личности, от его жизни и быта. Он сам это знает и не отделяет себя от своих созданий. Он всем своим существом обретается не *вне* своих литературных произведений и описанных в них образов. Не только в том смысле, что он сам в них говорит, вздыхает, плачет и посмеивается; но и в том смысле, что его «герои» нередко окружают его в жизни: это не выдумки, не литера-

* «Русалия», 26—31.

турно-книжные фантомы, но реальные вещи, пребывающие в его обстановке. Он в самом деле окружен ими — конечно, не всеми и не всегда; но он живет с ними и в них. Это его жизненная свита, состав которой меняется и обновляется. Поэтому многие произведения его как бы автобиографичны... Вроде дневников, посвященных единой семье, в коей он есть глава: главный волхв, главный истолкователь и, может быть, главная жертва. Где бы он ни жил, куда бы судьба его ни забросила,— в Петербург, в Берлин, или в Париж, к океану или в чешский католический монастырь,— эта свита быстро отыскивает его или возникает вокруг него, входит в *его* жизнь и вовлекает его в свою собственную.

Иногда эти коловертыши оказываются простыми, живыми людьми: в таком положении оказываются его знакомые или гости, всем известные писатели, партийные политики, ученые, которые входят в его восприятия и грезы, в его воспоминания и сны и описываются именно как проносящиеся видения, часто не имеющие *ничего общего* с живым имяреком, который в действительной жизни является носителем совсем иных свойств*; но иногда духовная сущность этих лиц улавливается Ремизовым с меткостью и нещадностью настоящего прозорливца...**

Все это осложняется и затрудняется обыкновением Ремизова записывать свои личные сновидения — яркие, фантастические, иногда глубокомысленные, но иногда совершенно нелепые, и вплетать их в повествование. Сновидения эти невыдуманные; он их в самом деле видит. И смешивает таким образом *дневную явь, ночные сны и фантастические видения.* И читая эту прихотливую ткань, не всег-

* См., напр., «Ахру». Повесть петербургская о «философе» Ященко; или еще — Андрей Белый — как «ангел небесный, слетевший в наш ров львиный». «Ахру», 41; про него же: «очарован». Безгрешный и чистый — белый». «Кукха», 34; о Горьком: «какой умный и сердечный человек!» «Кукха», 36.

** Напр., о евразийце Сувчинском у Ремизова опубликовано такое сонное видение: «...пришел в театр, в оперу и вижу: сидит в первом ряду П. П. Сувчинский, грибы чистит, поганки. Я с ним поздоровался и сел рядом. «Сам собирал,— сказал Сувчинский,— по новому способу, в закрытом помещении». «Взвихренная Русь», 131—132. Или: он видит во сне Авксентьева, министра внутренних дел при временном правительстве: «Я подошел к Авксентьеву, да пальцем его в живот,— а из него пакля». «Взвихренная Русь», 234. Керенский обещает подарить ему «дудочку-кукушку». Там же, 162.

да можно решить, что неприглядnее — сон или дневная действительность; что более страшно и зловеще — действительность или сонный образ; и что фантастичнее — греза, трезвое событие или нагромождения и провалы сонной души...

3

Художественный критик имеет свою, строго определенную задачу, которой он должен быть верен*. Он исследует *произведения искусства* и осуществивший их *творческий акт,* а не жизнь и не личность самого художника; критик — не историк и не биограф, он судит о созданиях искусства, а не о создавшем их человеке.

Но творчество А. М. Ремизова является прямым исключением. Он сам не только не устраняет свою личность из своих созданий, как этого требует зрелое и законченное художество, но сознательно вплетает себя в них. Прометей сам участвует в хороводе своих чад[18]. Герои Ремизова нередко оказываются живыми участниками его личной жизни, а автор выступает сам среди своих образов**. Этим он дает некоторые права своему критику и даже заставляет его обратиться к живому первоисточнику исследуемых произведений. Этот первоисточник есть лучшее и необходимое пояснение для многого в его творчестве. Чтобы увидеть Ремизова-художника, существенно вступить с ним в личное общение, что мы и попытаемся сделать, соблюдая всяческую меру, почтительность и любовность.

Алексей Михайлович Ремизов родился в Москве в 1877 году, в московском Замоскворечье, откуда и Шмелев родом, бытом и духом.

Веками это Замоскворечье было гнездом народнейшего, коренного и консервативного купеческого слоя, который был как бы сердцем, истоком и живым водохранилищем торговой православной Руси. Здесь хранились древние нравы и уклады, связанные с церковностью, а нередко и с старообрядческой церковностью; они хранились и в большом, и в малом, и в священном, и в пустяковом, как бы некая основа жизни и сокровище. В этой среде вера и

* См. введение.

** Срв., напр., «Взвихренную Русь», «По карнизам», «Ахру», «Кукха».

необразованность срастались нередко в суеверие, а суеверие от искренней наивности возносилось на уровень веры и чуть ли не догмата. Быт срастался с обрядом, а из-под обрядового быта бил струей неистовый русский темперамент, от которого выдержанное скопидомство сменялось внезапно щедрым мотовством, а мотающее буйство заканчивалось покаянным обрядом*.

Это среда, где широкая и богатая торговля веками совершалась без документов, а кредит строился без векселей — на честное слово, на памятную зарубочку у дверей и на страх возможного отказа в будущем; и все вершилось с верностью, крепостью и успехом. Это среда, где «сон», сказка, священная легенда и дурная примета принимались и толковались с одинаковой опасливой серьезностью; где благоговейно чтили Церковь и Писание — и незаметно напитывались церковно-славянской словесностью, со всем ее обще и древлеславянским богатством и парением; где царил великолепный и певучий, «желанный» московский говор и выговор, воспринятый и утвержденный Императорским Московским Малым театром; где этот язык шел прямо «из нутра», свободно отчеканивая и темпераментное ново-словообразование, и крепкую, зазорную ругань, и солено-горькую, гвоздем впивающуюся пословицу, часто мудрую и всегда лаконичную, и художественно-проникновенную молитву. Это среда, где не было религиозных сомнений, но где в то же время верили в гаданье — на гуще, на картах, на бобах, с зеркалом, петухом, кольцом, оловом, воском, в бане, у амбара и с уличным окриком встречного человека; где верили до страха, до муки и пота — и в домовых, и в ведьм, и в чертей, которых явственно ловили на себе с перепоя... и во всю тысячелетнюю нежить и нечисть русского мифа; где странники и странницы, чудотворы, знахари, бабки, монахи и всевозможные юроды** принимались, привечались, кормились-поились, выслушивались, нагоняли страх, оттащивали свое и плелись дальше — с их темными речами, вещаниями, присловиями и немыслиями. Все вместе взятое — целое озеро на-

* Срв. «Чертогон» Лескова, драмы Островского, рассказы Шмелева.

** Срв. в «Бесах» у Достоевского, у Островского и в мастерском описании Бунина. См. у Ремизова «Пруд», «Оля» и особенно «Пятая язва» и «Крестовые сестры», 42.

родного быта, народной были и небывальщины; богатство предчувствий, страхов и видений; родник русско-народного слова и мечты, струящий свои фонетические и мифологические воды через века и века.

Мне неизвестно, в каких жизненных формах и в каком возрасте приобщился А. М. Ремизов этим живым водам русского мифа и фольклора; об этом однажды подробно расскажет его жизнеописатель. Но воды эти струятся в его творчестве еще богаче и живее, чем у Н. С. Лескова и у В. И. Даля. Это и понятно. Он вступил в жизнь с исключительно нежной, сверхвпечатлительной душой, как бы от рождения обреченной на то, чтобы мучиться в земной жизни — долго, остро и всесторонне. Такие души живут как бы с вечно обнаженным чувствилищем, для которого весь мир, от удара камнем до легчайшего дуновения,— и может быть, именно и особенно в легком дуновении,— почти уже нестерпим. Это души, которые ранятся с особенной силой от каждого проявления черствости, грубости, жестокости; мало этого — от каждой нелюбовности, неделикатности, несправедливости, и страдают даже от воображаемого страдания... Такие люди в детстве замкнуты, «завернуты» в свой внутренний мир (интровертированы), одиноки и фантастичны. Они живут «какой-то своей жизнью»*— внутренно богатою**, «затаенною»*** и не похожею на жизнь других детей. Они слишком рано начинают понимать, что «люди вообще существа грубые... и глупые... и лютые»****; и сердце их никогда не перестает содрогаться от этого. Они как бы изначально и навсегда «ранены», а «если ты ранен,— и сам вольный воздух растравит тебе рану»*****.

От этой сверхчувствительности, от этой, так сказать, обнаженности «сердечных нервов» такие люди еще более замыкаются; они уходят в себя хотя бы уже для того, чтобы не выставлять напоказ и не выдавать свое страдание. Тогда им начинает грозить великое одиночество в жизни, ко-

* «По карнизам», 7.

** Там же.

*** «По карнизам», 11.

**** «Пятая язва», 32; срв. «Крестовые сестры», 15. Срв. «По карнизам», 79—86 и др.

***** «Пятая язва». 27.

торое может стать полным, если они не встретят в жизни другую, родную, столь же нежную душу и не срастутся с нею пожизненно. Такой дар Божий А. М. Ремизов имел в лице своей жены, которой он и посвящает все свои произведения*.

Но ему необходим еще и *творческий исход*. И прежде всего как бы некая *«защитная скорлупа»*, в которую он мог бы *творчески прятаться,* т. е. такой *душевный акт,* который избавлял бы его от излишней, непроизводительной и разрушительной боли. Этот творческий акт должен быть в то же время неким *духовным вентилятором,* т. е. творческим исходом для накапливающегося материала сердца и фантазии; и в довершение всего,— *источником радости,* компенсирующим утешения, удовольствия, отвлечения и развлечения. Необходим *ключ живых утех,* который был бы всегда с ним, в нем самом, чтобы он всегда мог вознаградить его за все те огорчения, боли и раны, которые умножаются в нем от общения с внешним миром и людьми.

Люди с сильной волей создают в себе особую более или менее трудно проницаемую оборонительную скорлупу; они приучают себя многого не видеть, не замечать, «идти мимо»; и находят в себе способность изживать свои аффекты, душевные водовороты и бури в активных поступках, в противодействии, в борьбе. Но люди, предназначенные к чувствованию и созерцанию, а не к волевым напряжениям или к борьбе, оказываются неспособными к этому. Из того тягостного опыта, который ждет их на каждом шагу и осложняется угрызениями ангельски-чувствительной совести, они возвращаются в себя с новым бременем, предоставленные себе самим и не найдя никакого жизненно-поборающего исхода. Та компенсация, без коей душевный организм человека может потерять свое равновесие и сломиться в душевной болезни, может быть добыта ими только во внутренних процессах.

О том, как эта творческая компенсация начала слагаться у Ремизова, он сам рассказывает в первой главе своей замечательной по исповедной искренности и по сердечной обнаженности книге «По карнизам».

«Из трех моих братьев — двое лунатики»... «А я и не

* Серафима Павловна Ремизова-Довгелло, ученый-палеонтолог; скончалась 13 мая 1943 г. в Париже.

лунатик, и не во сне, и не в луну, я *искал головокружительных карнизов»**. У него с детства была странная потребность *искать опасности:* как бы будить в себе внешними поводами и обстояниями *страх.* Лазать по трухлявой лестнице на гнилую крышу третьего этажа; «вот рухнет, и я сорвусь!»**; садиться в лодку так, чтобы она опрокинулась; или перегибаться из лодки на глубоком месте, чтобы сорвать цветок; ходить между маневрирующими паровозами, чтобы то и дело «шибало» воздухом и паром; переходить улицу под мчащихся пожарных... Это был своего рода «лунатизм», который так опасно прерывать окриком; «как это страшно — проснуться, стоя с протянутыми руками на карнизе!»***

Эта потребность *внешне разбудить* в себе страх объясняется тем, *что этот страх был пробужден в нем исконно,* «первозданно» и таился в глубине, не находя себе внешних причин, путей и проявлений. Это был внутренний, *метафизический ужас бытия,* родившийся одновременно со столь же *метафизической болью бытия.* Надо было отдаться страху во всей его остроте и глубине; включить его в свою жизнь, прикрепить к причинам и основаниям внешнего порядка. И когда это совершилось и страх действительно стал овладевать душою и телом («с упавшим сердцем я едва передвигал ноги»)****, тогда были найдены первые источники его художественного творчества: *боль и страх.*

Второй источник «дал ему» собиратель бабочек, живший на том же дворе. Он влюбил мальчика в красоту неуловимого «махаона» и заразил его желанием поймать эту бабочку. И однажды эта «красавица бабочка» слилась у него в полусонном полувидении со странной, молча страдающей женщиной, забредшей к ним на двор и отогревавшейся в дворницкой: она вдруг «замахаонилась» и... к утру исчезла. И вот, мальчик «словно перешел еще какой-то мост» и «попал на еще какую-то землю»; в его «затаенность» «с этих пор вошло новое чувство»*****. Он начал неотрывно читать «взрослые» книги; а когда он отрывался от книги, его «разбирало» выдумывать всякие небылицы!

* «По карнизам», 7.
** Там же, 8.
*** «По карнизам», 7—9.
**** «По карнизам», 9.
***** «По карнизам», 9—11.

И все это таинственно связалось на всю жизнь с Э. Т. А. Гофманом...

Так случилось с ним то, что описано в одном из детских стихотворений Лермонтова:

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье,
Я цепью их связал между собой,
Я дал им вид, но не дал им названья...*

Он начал предаваться тем махаонным мечтам, той полусонной фантастике, которою когда-то спасался Гофман и которая давала Ремизову *и защитный механизм* («скорлупу»!), и *творческий исход, и ключ живых утех, вознаграждающих за боль и преодолевающих страх.* Он научился *наслаждаться страхом,* рождая из него *страшную художественную мечту и творчески пребывая в содержаниях мечты* — на грани сна и бодрствования, серьезной веры и шутки, колдовства и игры, на грани страха и наслаждения, трепеща от страха и блаженствуя в наслаждениях этого трепета: блуждая... «по карнизам».

Вот откуда эти волшебные действа или эта игра в волшебство, которая составляет его жизненную и творческую атмосферу.

4

Я звоню вечером у его двери и вдруг вижу, что на двери — это в Париже, а там именных дощечек не полагается...— висит на кнопке зеленый нитяной хвост...**. Это — знак его жилища; по этому знаку его находят многочисленные посетители, знакомые и незнакомые, образуя у него «толкучку». Сначала рядом с хвостом висела еще «денежка» — «неразменное су»; но «не дружные»*** и злорадные французские ребятишки сначала похитили у него монетку, потом «оторвали хвост», потом «содрали и кнопку» и оставили его с одной дыркой от кнопки; по ней-то он и находил свое жилище, жалуясь в печати: «Нынче осенью, знаете, хвост у меня оторвали! Я еще подумал:

* Лермонтов. «Русская мелодия». 1829 г.
** «По карнизам», 79—86-сл.
*** Там же, 79.

теперь конец, шабаш толкучке!— бесхвостье мое всех запутает»... «Раз хвоста нет, стало быть, не я!»*

Но я звоню. Тихие, мягко шлепающие шаги за дверью; отворяют — он сам, в домашних теплых туфлях**. Маленький, худой, согбенный***, как бы настороженно прислушивающийся или присматривающийся к чему-то, с аскетическим бритым лицом, с огромным лбом мыслителя — волосы обычно назад, вдохновенными вихрами или пучками... За большими черными «дипломатическими» очками — очень умные глаза; они то прячутся в веках и стеклах, сощуренно исчезая в миг блаженствующей улыбки, то серьезно смотрят в посетителя — колюче, пристально, в два темных бурава. На плечах старый плед, сложенный вчетверо: он всегда немного зябнет (не от жути ли?), а зимой носит до трех вязаных «кофт», одну на другой — «шкурками»****. Вид бледный, болезненный, усталый — как после долгой болезни или муки (не за других ли?).

Он всегда занят; особенно поздним вечером и до глухой ночи*****: ему нужна тишина. Он не может «заниматься ни на людях, ни на воздухе» — «нет скрыти»******; а он любит «затвор» и «молчание»*******; «тишина мне хорошо»********; и так до третьего петуха; «а после третьего — пора спать»*********.

Он или читает,— охотнее всего первоисточники: чем древнее, тем милее; чем народнее, тем упоеннее; на разных языках — высшее счастье, если попадется древняя рукопись, которую надо переписать, по возможности — fac simile![19] Он страстный каллиграф — во всех стилях, с невероятнейшими выкрутасами; ему известны всевозможные приемы, стили, прописи, образцы; у него настоящий дар «факсимилиста», а росчерки его и посвящения,— и вязью, и клином, и с греческими буквами,— кончаются обычно чем-то вроде *хвоста,* то коротенького, то со страшенными

* Там же, 86—87. Срв. 79, 92.

** «вечером надеваю туфли, чтобы не топать». «По карнизам», 85.

*** «Или меня взять — червяк, в три дуги согнутый». «Ахру», 24.

**** «По карнизам», 115.

***** «По карнизам», 15, 85.

****** Там же, 93.

******* Там же, 103.

******** Там же, 103.

********* Там же, 82.

взвивами и петлями, начинающимися от греческого «кси» в слове Алексей...*

Или он пишет что-нибудь *свое*: «работа моя: перебирать слова, как камушки, и нанизывать слова-раковинки — строчить, «преодолевая материал», со всем ощущением острым упора от бумаги, пера и чернил!»** «Может быть, да и наверное, все написанное мною совсем неважно и бесследно — совсем неизобразительно, а ведь в этом все дело письма! — но для меня всякий раз, когда я писал, казалось важным, и мне хотелось еще жить на белом свете, чтобы начатое непременно кончить»***.

Или он рисует — фантастические, иногда детски-беспомощные рисунки: обычно это иллюстрации к чему-нибудь, к своим химерам или к чужим снам****. Эти рисунки надо рассматривать как явление метафизической фантастики, пребывающее по ту сторону умения и неумения, правдоподобия и неправдоподобия, приличия и неприличия. Они всегда выразительны, по-своему стильны, подчас даже утонченны, иногда (в нечисти!) отвратительны и всегда первобытны какой-то родовой, доисторической первобытностью.

Но больше всего он любит «клеить и красить». «Оттого ли,— пишет он,— что прадед мой — суздальский красильный мастер или... таким зародился я на свете: мой стих и страсть — *весь мир склеил бы и выкрашу землю в самые яркие краски!*»...***** По-видимому, это отвечает его сказочным мечтам — о всеобщем соединении и примирении, о «махаонной» жизни на земле. В этом же порядке он оклеивает стену и даже целую комнату «серебряной бумагой» от

---

* Срв. «Взвихренная Русь», 289; так и под своими показаниями в чрезвычайке Ремизов делает росчерк: «и в конце подпись свою вывел с голубем, со змеей, с бесконечностью — с крылатым «з», со змеиным «кси», с «Ь» в Алексее, с «ижицей» в Ремизов и заключительным твердым знаком»...

** «По карнизам», 15.

*** «По карнизам», 37.

**** Он начал большую коллекционерскую работу по выбиранию сновидений из художественной литературы — из Гоголя, Тургенева и других. Он пытается их иллюстрировать. Срв. «Россия в снах». 1. «Тридцать снов Тургенева». На французском языке: Tourgueniev, poete du réve. Paris. Hippocrate. и др.

***** «По карнизам», 92.

шоколада, чтобы потом усадить ее «всякими чучелками»*,— творит серебряные палаты и в них невиданную жизнь...

Я, по-видимому, отвлек его от работы. К нему ходят слишком много и сидят у него слишком долго: отвлекают его от мечтательного труда и сновидческого созерцания**. Он даже где-то записал, будто «есть художественная казнь» для писателей — это отрывать и рассеивать, ни на минуту не оставляя в покое, ни на минуту не давая человеку сосредоточивать мысли»...*** Но он — сама доброта и деликатность, не показывает этого. Улыбаясь,— сразу мечтательно, лукаво и загадочно,— улыбкой блаженной и как бы прикровенно-уходящей, он ведет меня к своему широкому, неполированному столу, за которым он работает. Стол завален книгами, начатыми рисунками, клочками бумаги, рукописями, карандашами, резиночками, орудиями клейки и всевозможною загадочною гилью...[20] Я задеваю за что-то головой и наклоняюсь; на веревочке через всю комнату, как вешают белье, висит гирлянда странных химер, полувещиц-полусуществ, часто отвратительных, иногда человекообразных, в общем — целый хоровод жуткой нежити.

Вот примерное исчисление участников этого хоровода****.

«*Хвост Бабы-Яги,* и с ней летит еловая шишка, а за шишкой ветреник; *Миша-медведь* с палкой на лыжах скачет по чистому полю из леса в лес, никого не боится; *крылатая ящерица* — яшмовый глаз... лежит в сухих листьях, в красном колпаке *цверг* — трол-садовник, потому у него в руках лейка; *куры* и курицы клюют — хвостиками потряхивают; *унтергрундик* (мэтровский); *серый пыльник,* который пыль подымает на улице, на ногах автомобильные шины; *лесовик,* замшелый дед; летучая черная *кошка; колокольчик-звончик; чертик-бултыжник* в красном с вилкой; *чертик-торопыжник* черный; тоненькая *обезьянка* пробирается с оглядкой; серебряная *Звезда-Коляда* летит, как

* «Взвихренная Русь», 74, 207, 257, 276, 307, 356; срв. также «По карнизам», 107.

** «И в молчании замечать сны». «По карнизам», 103. Срв. «Взвихренная Русь», 353—356. особ. 359, 391.

*** «Взвихренная Русь», 140.

**** Из времен берлинского пребывания (начало двадцатых годов).

хвост, выше Бабы-Яги; четыре *Михеля* — четыре пряника; пятый посередке...; *петушок* из дома выскакивает; *обезьянья-вельможа* в короне — «велобезквелкин»; а под вельможей идет *обезьян* (на ниточке); *прыгун-хампельман лягушатый; заяц* — Schneehase — белый, как снежок; *чернец-сучок голубятник;* два ломаных Михеля — очень страшные; *мышка* и мышкина лодка; обезьянье знамя...; фарфоровая баварская трубка; и занозистый фетюх». Отдельно — «сам гешпенст»... «чернющий ухоглаз — и все хвосты... мягкий!»*

Все эти существа приходят к нему *сами*** и «лезут на стену»***. Вот, напр., деревянного «чура» он нашел в хозяйской «меблированной» подушке...**** Другое ему дарят; третье приходит по почте; четвертое он находит на прогулке. Он называет эту коллекцию своей «паутинкой», «морским дном», «игрушками»*****. Он знает, что это «пыльные сучки, веточки, палочки, лоскутки»...****** и что это собственные рассказы о них: «когда я говорю, они принимают такой вид, какой мне хочется — и все видят»... «А сними я их со стены, и без меня никто не разберет, где и кто»... — «они только со мной живут, ишь, глядят! усатые, носатые, трехрукие, одноногие»...*******

Но продать их американцу-коллекционеру он их не мог...******** И когда в Париже его повалил и чуть не раздавил автомобиль, то он благодарил дома своих чудомориков за то, что они в последнюю секунду прилетели и «подостлались» и спасли его от смерти...********* А как горько ему было, когда какой-то русской сосед украл у него все это «морское дно»!...**********

Состав этих существ меняется. Каждое из них имеет свою историю, которую он мне тут же и рассказывает с великой мифически-сказочной серьезностью. Это маленькая «Лысая гора» или Вальпургиева ночь на Брокене, шабаш

---

* «По карнизам», 18—21.
** «Взвихренная Русь», 104, 114—115.
*** «Взвихренная Русь», 22.
**** «Взвихренная Русь», 99—100.
***** «По карнизам», 107.
****** «Взвихренная Русь», 356, 104.
******* Там же, 356.
******** «Взвихренная Русь», 356—357.
********* «По карнизам», 106, 111.
********** Там же, 110—115.

ведьм и карликов; если угодно — парник для домовых, какая-то чертова детская. Шутливо и страшновато поблескивая глазами, он повествует мне, кто откуда взялся и что́ успел уже натворить... И если кто-нибудь из них «скроется», то «разве можно насильно вернуть? а если надо, они все опять появятся, не одни, так другие!...»*

Что это — бред? Нет — *поэзия страха.* Может быть — безумие? О, нет; он и «был и есть»**— в здравом уме и твердой памяти. А рассказ его есть *живое мифотворчество* — не отчет, не доклад, *а творчески играющее волхвование.* Я, конечно, принимаю всерьез эти коротенькие сказки, и мне уже хочется спросить, что же «тоненькая обезьянка» и «обезьян на ниточке» — признают ли они авторитет «обезьяньего вельможи» и не ссорятся ли друг с другом — «чертик-бултыжник» и «чертик-торопыжник»?.. А когда появляется чай, то я уже привык ко всем этим уродцам и мне кажется, что они посматривают на меня с дружелюбием и пониманием...

Чай заваривается неспроста: обряд торжественный, волхвующий. И самый чай особенный, и засыпается он по-особенному; появляется еще один ветхий плед, чайник тщательно укрывается... Тихо, с ласково-самозабвенной улыбкой стоит сам ведун над закрытым чайником, возложив на него обе руки... и молча волхвует, чтобы чай удался... и ждет, пока новое, душистое существо не сварится, не созреет под покрышкой...

А как вкусен этот чай... и какие играющие и страдающие прозрения произносятся во время его распивания... об этом я не сумею рассказать своими словами... Уходя домой с первыми петухами, я прощаюсь и с ремизовской «паутинкой». Мне кажется, что его коловертыши не будут вредить мне, уже в силу одного того, что они научились у него самого доброте; но завести такое «морское дно» у себя я бы не хотел...

5

Побывав в «волшебном царстве»*** Ремизова и восприняв кое-что от его химеры и от его творчества, мы

* Там же, 112.
** Там же, 8. Его слова о самом себе.
*** «По карнизам», 19.

можем попытаться найти верные слова для предметной оценки его литературы.

Ту «компенсацию», которая была сему необходима с самого начала, он нашел не сразу, и пока он не находил ее, он пребывал в некотором *ожесточенном черновидении;* он видел в людях и живописал *темное начало,* черные провалы зла и злобы, соблазна и порока.

Вступив в жизнь с душою нежною и сверхвпечатлительною, с зарядом *метафизической боли и метафизического страха,* он, по-видимому, еще в детстве скопил множество тягостных впечатлений, изранивших, оскорбивших и взбудораживших его душу, и без того трепетавшую от собственных внутренних причин. И первым способом изжить это бремя явилось для него *искание внешних страхов.* Найдя их, он выработал себе новый, второй путь: *выдумки и шалости.* «Меня разбирало выдумывать всякие небылицы!— я ходил, ничего не замечая, в своем мире, и уж чего только не вытворял, городя, и в смехе и в страхе»*. «Прохохотал всю дорогу,— записывает он осенью 1905 года,— такое выдумывается, не дай Бог!»** Мы не знаем, каким шалостям он предавался в детстве. Но те шалости, которые он описал (или записал?) в своем кошмарном «романе» «Пруд» (1908), свидетельствуют о том *ожесточении,* которое может овладевать его воображением***. Такое же

---

* «По карнизам», 11, 12.

** «Кукха», 24.

*** Этот «роман», вернее, эта *эпопея зла,* была написана, по-видимому, под влиянием «Мелкого беса» Феодора Сологуба (Тетерникова), см. «Кукха», 24; «брежу мелким бесом» — запись от 1905 года. Четверо мальчиков из купеческой замоскворецкой семьи, как бы одержимых и «мелким» и «крупным» бесом, заполняют всю свою жизнь злым, непристойным, хулиганским и кощунственным озорством, вызывающим в душе читателя прямое отвращение; в дальнейшем главный «герой» оказывается членом партии социалистов-революционеров из окружения Каляева (по роману «Катинова») и переходит от разврата и политической тюрьмы к уголовному деянию. Ко всем этим делам причастны и монахи московского Андрониева монастыря... Читая это поистине *черное* произведение русской литературы, написанное из какого-то беспросветного мрака стилем отчаяния и ожесточения, невольно содрогаешься и за русское художественное видение, и за Россию. Это произведение неверно и неубедительно *предметно;* психологически неправдоподобно в плане *образа;* мучительно и нагроможденно в *стиле.* Автор прав: это «уродливо-кошмарная жизнь» (стр. 37); от нее «сердце прогнивает до пустых жил» (115); и кажется, что действительно «где-то за потолком... ворчит и катается страх-страшное, безглазое чудовище»... (49).

ожесточение заметно и в его ранних рассказах, относящихся к девятисотым годам. *Черновидение* из повседневного быта переносится в быт политический и тюремно-ссылочный*, непосредственно известный автору по его арестам и ссылкам за близость к партии социалистов-революционеров**. В дальнейшем это черновúдение начинает сосредоточиваться на тех болезненных, загачных и нередко отвратительных событиях и случаях, которые каждому из нас нетрудно отыскать в жизни***. Здесь чувствуется влияние Гофмана, а может быть, и Сологуба. Автор все еще ищет *себя,* свое самостоятельное творческое созерцание, свою свободу, свою силу, свою тему. Он ищет выхода к *мифу и мифотворчеству,* к сказке; он как будто перебирает различные художественные установки и способы творить; и медленно идет к *своей* сфере, к *своему* эстетическому стилю — к *освобождению своего воображения от всяких условностей, литературных форм и запретов.* Его душа ищет *свободной игры,* вольного колдования в образах, в темах и словах. В ней бродит стихия «неуемная»****, в ней живут поиски, не терпящие никаких ограничений, никаких партийных или «направленческих» трафаретов.

Ремизов ищет выхода к *художественному юродству и литературной вседозволенности.* И постепенно находит этот выход. И когда находит, тогда его *черновидение уходит в мир фантазии,* а мир людей начинает открываться ему в том *страдающем и сострадающем* восприятии, которое было искони присуще ему и которое некогда и довело эту нежную и сверхвпечатлительную душу до ожесточения и бытового черновúдения. Компенсация найдена; художественное творчество его создает себе новые, необычайные литературные формы; ожесточение стихает, и главные темы его жизни и творчества — *общая обреченность, братство, сострадание и вина всех за всех* — находят себе место и признание.

Так постепенно Ремизов становится в русской литературе *«юродивым ведуном».*

---

* Срв. рассказы «Крепость», «Серебряные ложки», «Опера», «Казенная дача», «Эмалиоль».

** Срв. «Взвихренная Русь», 89—90, 108, 139, 172, 173, 175, 178.

*** Срв. рассказы «Чертыханец», «Чертик», «Суд Божий», «Жертва», «Занофа».

****См. его рассказ «Неуемный бубен».

Когда я говорю о его «юродстве», то я отнюдь не имею в виду какое-нибудь «сумасшествие». Вместе с самим автором я убежден в том, что сверхчувствительность и сверхфантастичность делают человека оригинальным и исключительным, но не безумным. Он страдает больше других; он воображает иначе и иное, нежели другие; у него образуется особый характер и уклад жизни, но он трезво несет, и жизненно и художественно, свою духовную силу и ответственность.

Русские юродивые отказываются обычно от разума, культуры и общепринятого бытового и трудового уклада. Чего ради? Во имя чего? Не всегда ради одного и того же. Церковь знает «Христа ради юродивых» и чтит их, как праведников, именно за предпочтение Христа всему на свете. Человек отрицался от всего, что мешало ему пребывать во Христе — от собственности, от труда, от удобства, от прав и обязанностей «мира сего», и, может быть, даже от земного рассудка... Славный русский угодник Андрей-Юродивый ходил в одной рубахе, босиком, зиму и лето, уходил на кладбище и, обняв какой-нибудь надмогильный крест, молился, обливаясь слезами: и молитва его была односложна, один неустанный восклик от полноты сердца: «Господи! Господи!!!» Такие юродивые были искони подвижниками, молитвенниками, правдовещателями и обличителями. В русской художественной литературе они показаны со всею краткостью и силою, таковы: Николка-юродивый у Пушкина («Борис Годунов»), юродивый Гриша у Л. Н. Толстого («Детство и Отрочество»), Вася-блаженный у А. К. Толстого («Князь Серебряный»); и — многими ступенями ниже — юродивый Семен Яковлевич у Достоевского («Бесы»).

Русская история и русская литература знают, конечно, и иных «юродивых», искавших не Бога, а своей похоти. С нещадной точностью показывает их Бунин целой вереницей: *обжорства* ради юродивый, *чая* ради, блуда ради и еще ниже, хуже и ниже...* И при этом — все люди различной сознательности, вменяемости и духовного уровня.

И тем не менее у всех юродивых есть единое основоположение: *все, что мешает жить для «главного», отвергается и совлекается;* все, что не позволяет предаться «единому», ради чего сто́ит жить, отодвигается и обесце-

* См. «Суходол», «Слава», «Деревня», «Божье древо».

нивается — вплоть до рассудка и всяческой формы...

В ряду замечательных русских «юродивых» А. М. Ремизов есть явление особое, небывалое. Он юродивый в *пределах культуры* — умный, образованный, даровитый художник, *со своим,* значительным, но юродивым ви́дением, с самобытным, но юродивым литературным словом. Он отводит традиционную литературную форму, разум и рассудок — но не всегда и не во всем, а лишь постольку, поскольку они мешают ему *жить сердцем* и выращивать из *воображения* свои личные химеры; постольку он отводит и все прочее, *творя беззаветно и беззапретно,* видоизменяя все на свой собственный лад. Он есть *«сердца ради юродивый»* и *«мифа ради юродивый»;* ибо юродствует он именно из своего терзающегося сердца и ради рождающихся в его воображении поэтически-фантастических химер. И именно постольку он всегда готов перешагнуть через все условности, традиции и «обязательные» формы литературного бытия.

Для Ремизова жить — значит *мучиться сердцем;* страдая — *мечтать;* мечтая — *улыбаться;* улыбаясь — *писать.* Писание же у него подобно *запою:* «И это как пьянице скажут так — но что поделаешь, я не мог отказаться и не писать»...* И в то же время он сам испытывает свое писание как своего рода *молитву:* «А писать и молиться одно и то же. Я в церкви раз увидел, как молилась одна женщина, и вдруг понял: ведь я тоже молюсь, ей-Богу, не совсем как эта женщина, когда пишу — «отложив попечение»...**[21]

Эта черта «отложенного попечения» характерна и для остальной его жизни и сближает его особенно с юродивыми.

Я не знаю, как это произошло в его жизни, но только он задолго до революции остался без средств к существованию и с тех пор живет в чрезвычайной необеспеченности, которая периодами обостряется до нужды и до настоящего голода. Он прежде всего поэт и фантаст; и потому к бюрократической службе не склонен и почти неспособен. Свою неприспособленность к борьбе за существование он знает. «Я давно хорошо понял разницу между собой и теми, кто в жизни «хозяин». «В жизни» он «всегда, как посторон-

* «Кукха», 47.
** Там же, 47.

ний»; «в минуту ожиданий» он «всегда, как в чужом доме». «Все равно, на волю судьбы!» И он покорно окаменевает»...* Счет для него дело чужое: «А горе мое: счет для меня, ну никак не могу, всегда в цифрах путаюсь»...** Добывать «вид на жительство» — «для меня это всегда ужасно»***. Дом на улице отыскать не трудно, «а квартиру никак не могу; это моя постоянная мука — всегда не в ту дверь»****. Вот почему так тягостны для него всякие денежные «заботы, от которых *тут* сжимает»...***** И когда его кто-нибудь притесняет, он только беспомощно жалуется: «Ребятишки отняли мою денежку»...****** А когда люди не отзываются на эту жалобу, он идет к тихому тополю и шепчет ему: «денежку у меня отняли»...; и тополь «шелестит — слушает — слышит»...*******

Вот почему он сам называет свою жизнь «кавардашною»********. Улица для него мучительна: «как помню себя, я все делал, чтобы обходить улицу». «И я не могу гулять — как это принято среди людей, и среди рыб, и среди зверей — я только могу идти зачем-нибудь, чтобы как можно скорее забиться в свою нору, откуда я могу, *когда хочу,* тогда и выйду». «Без кротовой норы — без моего затвора я еж без игл»...********* «И от каждого резкого или случайного звука сердце у меня стучит, как птичье»...********** Волевые люди ему страшны и непонятны («хозяева в жизни»): они «как сталь» «холодной сферой окружены», «и в этой стали бьется живая воля и эта воля беспощадна». А он иной: я «сам-то, как кисель, и моя воля — неразлучная»***********; «вот уж никакой стали, никакого железа************. Поэтому он не борется в жизни, а приемлет судьбу. «Глупые! Разве можно убежать — от судьбы никогда не уйти»*************. Ее

* «По карнизам», 38.
** Там же, 23.
*** Там же, 31, 34.
**** «Взвихренная Русь», 331.
***** «По карнизам», 81.
****** «По карнизам», 79.
******* Там же. 80.
******** «Взвихренная Русь», 169.
********* Там же, 103, 104.
********** Там же, 104; срв. «По карнизам», 38.
*********** Т. е. не отрывающая человека от человека. «Взвихренная Русь», 88.
************ Там же, 93.
************* Там же, 94.

«никакой волей не повернешь!»* «Судьба не страшна, а ужасна; это — как безглазый (а по-своему зорче стрелка!) тяжелый камень: или пролетит, или расплющит»**. В эпоху революционного террора он записывает: «...покорный судьбе, я подставляю спину под плети и лицо плевкам... Я не знаю, зачем нужны все мои унижения и зачем весь мой страдный путь? За себя мне не страшно, не за себя...»*** Вот откуда у него это чувство «безвыходности и страшно сказать... пропáда»****, который он называет еще «докáном» (от «доканать»). И когда «накатит» такая «черная волна», тогда лицо его делается мрачно-сосредоточенным, безысходно страдающим; и в одну из таких минут он прислал мне открытку со словами: «доколе, о Господи»!.. Такой он с детства; «с детства все так — какая-то робь, все чего-то стесняешься»*****. Страх тревожит его везде и всегда, и наяву и во сне******; и когда нет ничего страшного вокруг, то он, сам как ребенок, играет с ребенком в воображаемые страхи*******; или же творит литературные страхи для себя и для читателя... Он знает, что «надо же как-нибудь прожить положенный срок!»********; и когда делается совсем трудно до невыносимости, то ждет *чуда,* которое явится своевременно и отведет и «пропад» и «докан». «И существую-то я только чудом»...********* И живя так, он сам, по доброте, отдает каждому, что кто попрóсит, и столько, сколько он попросит, и все, что тот захочет.

Вот почему ему так необходимо утишать свою боль и свой страх *творчеством и игрой.* И с тех пор, как он нашел свой «юродúвый акт», *творчество* его стало как *игра,* а игра его стала как *творчество.* И,— добавляет он сам,— как *молитва.*

---

* «По карнизам», 116.
** Там же. 106.
*** «Взвихренная Русь», 302.
**** «По карнизам», 69.
***** Там же, 73.
****** Срв., напр., «По карнизам», 50, 52, 60, 91.
******* «По карнизам», 120, 121.
******** Там же, 84.
********* Там же, 88.

6

Ремизов настолько умен и зорок, что знает сам о «юродивости» своего творческого акта; и владеет при этом таким юмором, который позволяет ему комически освещать и самого себя. И так, при полной серьезной и мучительной *трагике* своего душевно-духовного уклада, он силою юмора художественно играет своим юродством, *шутит над ним, утверждая его и утверждаясь в нем,* предаваясь ему *по-детски,* чуть-чуть кокетничая им, *по-женски* и сосредоточенно пребывая в нем и творя из него *по-мужски.*

Сущность этого юродства состоит в освобождении души от требований трезвого рассудка и от дневной цензуры разума; от обязательных способов чувствовать, воображать и рассуждать; от всего того, что нам внушает преувеличенно-жеманное целомудрие; от традиционных литературных форм, тем и стилей. Надо признать, что всем этим *настоящий канон художественности** не только не потрясается, но и не колеблется. Подлинно художественное произведение может быть создано не силою дневного мышления, не-трафаретным актом, вне всякой «pruderie»[22], за пределами традиционных стилей, тем и форм. Художеству предстоят еще великие свершения, не связанные с условностями и привычностями прошлого. Но Ремизову такое освобождение кажется настоящим ниспровержением всех граней, не только эстетических, но и иных... Он переживает это освобождение, как водворение некой «вседозволенности», и связывает его с анархией, и с революцией, и даже с бесстыдством, понимаемым в духе В. В. Розанова, которого он бесконечно чтит и безмерно переоценивает**. И все это он развертывает в форме «обезьяньего» мифа, который есть сразу и литературное создание, и попытка эстетически канонизировать свой новый творческий акт, и сатира на нигилизм и большевизм вообще***, и игра взрослых людей в воображаемое и нисколько не осуществляющееся обновление мира

* См. мою книгу «Основы художества. О совершенном в искусстве». Особенно главы 7—12.

** Срв. всю книжку «Кукха», посвященную Розанову и долженствующую показать его мнимую глубину и гениальность. «Взвихренная Русь», 96, 97, 299—300. Духовной соблазнительности и ложной (темной!) глубины Розанова — Ремизов, по-видимому, не замечает и не постигает.

*** Срв. особенно «Взвихренная Русь», 294—295.

в сторону «природы», «естественности» и «свободы»...

В порядке такого жизненного мифотворчества Ремизов изобрел и учредил некое новое общество под названием «Обезьянья великая и вольная палата», или, в сокращении, «Обезвел-вол-пал». Во главе этого общества стоит обезьяний царь Асыка, при палате коего сам Ремизов состоит «забеглым политическим комиссаром» и «канцеляристом», от лица коего Ремизов выдает своим друзьям и знакомым особые обезьяньи грамоты, титулы, ордена, разрисовывая их фантастическими закавыками и красками и снабжая их «собственнохвостными» подписями Асыки. По-видимому, «обезвелволпал» помещался в «серебряной игрушечной комнате» и до известной степени совпадал с нею*. «Обезвелволпал» имел своего старейшего «князя», своего «епископа», «музыканта», послов, кавалеров и даже свою обезьянью «монету».

От лица этого общества в печати появился ряд «документов». Приведем из них три: «Конституцию», «Манифест Асыки» и обезьянье «свидетельство»**.

1) Конституция.

1. Обезвелволпал... есть общество тайное, происхождение темное, цели и намерения неисповедимые, средств никаких.

2. Царь обезьяний — Асыка — Валахтантарарахтарандафура — Асыка — Первый — Обезьян Великий: о нем никто ничего не знает, и его никто никогда не видел.

3. Есть асычий нерукотворенный образ — на голове корона, как петушиный гребень, ноги — змеи, в одной руке венок, в другой треххвостка.

4. Гимн обезьяний: я тебя не объел, ты меня не объешь, я тебя не объем, ты меня не объел!***

5. Танец обезьяний: «вороний» — в плащах, три шага на носках, крадучись, в стороны и подпрыг наоборот с присядом,. и опять сначала.

---

* «Взвихренная Русь», 74.

** По «Взвихренной Руси» и по «Ахру», в зависимости от того, где текст полнее. Стр. 272—274 и срв. 274—275 и особенно 294—295, 296—297. «Кукха», 38—39, 51, 66.

*** По-видимому, указание на то, что в обезьяньем царстве нет взаимной эксплуатации и притеснения?..

6. Семь князей. Семь старейших кавалеров-вельмож, ключарь, музыкант, канцелярист и сонм кавалеров и из них служки и обезьяньи полпреды.

7. Три обезьяньих слова: «ахру» (огонь), «кукха» (влага), «гошку» (еда).

8. Принято отвечать на письма.

2) Манифест.

«Мы, милостью всевеликого самодержавного повелителя лесов и всея природы —

Асыка Первый,

верховный властитель всех обезьян и тех, кто к ним *добровольно* присоединился, презирая гнусное человечество, *омрачившее свет мечты и слова,* объявляем хвостатым и бесхвостым, в шерсти и плешивым, приверженцам нашим, что здесь в лесах и пустынях *нет места* гнусному человеческому *лицемерию,* что здесь вес и мера настоящие и их нельзя подделать и *ложь* всегда будет ложью, а *лицемерие* всегда будет лицемерием, *чем бы они ни прикрывались;* а потому тем, кто обмакивает в чернильницу кончик хвоста или мизинец, если обезьян бесхвост, надлежит помнить, что *никакие ухищрения* пузатых отравителей в своем *рабьем* присяде, как будто откликающихся на *вольный клич,* но не допускающих *борьбу за этот клич,* не могут быть допустимы в *яснооткровенном и смелом* обезьяньем царстве, и всякие попытки подобного рода будут караться изгнанием в среду людей человеческих, этих достойных сообщников лицемеров и *трусливых рабов* из обезьян, о чем объявляем во всеобщее сведение для исполнения; дан в дремучем лесу на левой тропе у сороковца и подмазан собственнохвостно; скрепил и деньги серебряной бумагой получил бывш. канцелярист, забеглый политком обезвелволпала — cancellarius Алексей Ремизов».

3. Свидетельство.

«Обезьянье свидетельство *заменяет визы* во все государства и дает бесконтрольный пропуск в леса, в поля, в болота и прочие трущобы *всего земного шара.*

Дано сие свидетельство кавалеру обеззнака (имя рек) в том, что он поименованный кавалер обеззнака имеет *неограниченные права* переходить, переезжать и перене-

тать все границы и через любые заставы, поставленные «свободолюбивыми» человеческими ячейками, и *не связан никакими обязательствами и клятвами и никому ничего не должен — волен делать, что хочет, и думать, как взбредет в голову, храня хвост»...**

Это анархически-освободительное значение «обезвелволпала» явствует также из позднейших формулировок: *«никаких обязанностей, а права безграничные* и ничего не признается: *ни пространства, ни времени, и образ действия любой, против нормального мышления!»*; «этот знак есть *символ воли и независимости: долой «нормальное мышление»* и больше никаких!»...**

Несомненно, что во всей этой игре или шутке есть зерно серьезного замысла: восстание творческого воображения против «нормального мышления» и прорыв его на свободу. Несомненно также, что в провозглашениях «обезвелволпала» есть значительная доля преувеличения: *такая* нигилистическая свобода не нужна никому и меньше всех самому Ремизову. Ему нужно вернуть себе «свет мечты и слова»; ему надо освободить себя от условных пут «лжи и лицемерия»; ему необходимо было утвердить за собою право на то, чтобы быть «откровенным», «смелым» и «независимым» в своем творчестве и не трепетать перед стеснительными запретами так называемого «нормального мышления». Ему нужно было провозгласить свое *право на художественное юродство;* и вместо того, чтобы сделать это в порядке серьезной статьи или храбро приступить к осуществлению своего юродствующего акта, он выбрал форму все преувеличивающей шутки, *по-юродски* провозглашая свое право на юродство. Впрочем, он, по-видимому, сам испытывал свой бунт не только как *переход к новым образам,* но и как *прорыв в безобразие.*

С этим надо поставить в связь его страсть к шалостям в жизни. Он сам не раз описывает их в своих книгах; и обычно они не лишены символического или мифотворческого смысла. «Признаю,— пишет он,— страсть творить безобразия и в самые тягчайшие годы, и в <са-

* Курсива в подлиннике нет.
** «По карнизам», 57. Курсивы принадлежат мне.

мые> унылые часы жизни никогда не покидала меня»*. То он перекинет качалку с писателем, известным своими самодовольными парадоксами (впрочем, без всякого вреда для оного писателя...)**; то распустит про своего приятеля, упивающегося собственной бесплодной диалектикой, слух, будто он горький пьяница***; или вот, при большевиках во время голода: якобы уполномоченный приятелем именинником, он наглашает к нему на скудный и небольшой пирог из черной муки знакомых и незнакомых, полную квартиру, причем многие из зазванных не знают хозяина даже и в лицо; и потом, создав миф «пира на весь мир», ужасаясь и раскаиваясь, он следит за возникающими мучительными неловкостями...**** И так далее...

Таков Ремизов, мешающий жизнь с литературой, искусство с биографией, выдумку с фольклором, созерцание с шалостью, мудрость с юродством; и роняющий, в виде дневниковой записи или Исповеди, страницы такого глубокого, детски-чистого, *мученического лиризма,* что подчас у читателя сердце в незримых слезах... Боже мой, как сухи, как черствы, как безжалостны люди друг к другу и к животным, без основания злобствуя и бесцельно вредя!.. Бывает так, что даже душу некому излить...

7

После всего сказанного литературный профиль Ремизова должен быть ясен: *и в акте, и в образах, и в стиле, и в предмете.*

Попытаюсь прежде всего описать строение его художественного акта.

1. Я сказал, что жить — значит для него *страдать.* С этого все и начинается. Все, что он воспринимает

---

* «Взвихренная Русь», 344.
** «Кукха», 34.
*** «Кукха», 27. «По карнизам», 22.
**** «Взвихренная Русь», 343—348.

в мире, он воспринимает страдающей *жалостью*. У него как бы «грудная клетка открыта и внутренности обнажены»; «с такой обнаженностью горящей» он и живет, и всякое впечатление становится для него как бы «прикосновением к больному месту»*. Вот почему у него «душа измучена, кожа с нее содрана»...** А «если ты ранен — и сам вольный воздух растравит тебе рану»***. И когда он рассказывает в «Пятой язве» о матери следователя Боброва, то он пишет в сущности о самом себе: «А ей судьбой даны были глаза — такие вот самые. И она видела. И все, что она видела, шло ей в душу. И она мучилась оттого, что все видела. И еще мучилась, что, как есть, одна была»...**** Вот почему у него «сердце захлебывается от гложущей боли»*****; и самый труд его есть «одна живая боль»...******

«Если что еще бодрит дух мой, это скорбь. И *эта скорбь связывает меня с миром. Скорбь же дает мне право быть*»*******. «Все, что я вижу, и все, что я слышу, проникнуто болью»... и все больно бьет «меня по сердцу»********. «Весь мир, все вещи как слились со мной, прохожу через груды, отрываясь, протискиваюсь, и за мной тянется целый хвост, а к рукам до плеч и до пальцев тяготят тягчайшие крылья и сердце стучит, как тысяча сердец всего живого от человека до «бездушной» вещи. И мне жалко всех»*********. И сердце его стучит «ответно со стуком сердца всей страды мира»**********.

2. С «изгвожденным сердцем»********** у него неразрывно связаны *укоры совести и чувство вины*. Совесть его отзывается и трепещет укором при всяком чужом страдании. Мучаются ли больные***********, или бедные, или кричит на улице слепой, замерзающий кита-

---

* «Взвихренная Русь», 317.
** Там же.
*** «Пятая язва», 27.
**** «Пятая язва», 26.
***** «Взвихренная Русь», 450.
****** Там же, 251.
******* Там же, 248. Курсив мой.
******** Там же, 269.
********* Там же, 93. Срв. «По карнизам», 55.
********** «Взвихренная Русь», 105.
*********** «Взвихренная Русь», 472.
************ «По карнизам», 55.

ец* — его совесть отзывается живою мукою. Он видит в церкви бедняка, которому не на что купить свечку,— хочет отломить ему половину своей, это не удается, и вот он стоит и «не смеет» молиться**. Истомленный жизнью при большевиках, «побиральщик, околачивающий пороги», «загнанный» и «просто пропащий», но «открытый для всего», он помышляет жалостью и совестью «о волках, лисицах и всяких зайцах», его «братьях и сестрах безгласных»***. Сколько в жизни муки и беспросветности — «и я никак не могу забыть»****. «И не знаю, куда мне деваться и что сделать, когда я так вижу, и не знаю, как поправить*****. «Совесть болит — все дурное, что сделал людям, до мелочей, до горьких нечаянных слов, все вспоминаю»******. «Господи, чем поправлю? Господи, не могу забыть!»******* «Самое тяжкое — совесть жизни такой********. И вот почему у него бывает «такое чувство, точно» он «виноват перед всеми»; и тогда ему «хочется прощения просить у всякого»...*********

3. Естественно, что Ремизов, воспринимая *мир,* как *поток живого мучения* и встречая этот поток *жалостью и чувством вины,* не может освободиться от вечного *трепета и страха***********, который присоединяется у него к первоначальному заряду метафизического ужаса. Напрасно он уговаривает себя, что «ничего не надо бояться»...********** Мир глядит на него страхом и будит в нем чувство *беззащитности и обреченности.* Такой мир *неприемлем,* разве только в минуты «особенного» религиозного подъема, когда душа «готова все принять и поднять самый тягчайший труд»,— «потому что *так надо*»...********** И вот от неприемлемости этого мира

---

* «Взвихренная Русь», 249—251.
** «По карнизам», 95—96.
*** «Взвихренная Русь», 455.
**** «По карнизам», 316.
***** «Взвихренная Русь», 316.
****** Там же, 93.
******* Там же, 31.
******** «Кукха», 83.
********* «Взвихренная Русь», 313.
********** Он различает «трепетное чувство» и «страх». «По карнизам», 61.
*********** Там же, 73.
************ Взвихренная Русь, 310.

его душа ищет спасения в *молитве, в чуде, в волшебных фантазиях и в снах. И из всего этого — страдания, жалости, вины, страха, молитвы, чуда, волшебства и сновидения — слагается его художественно-юродивый акт.*

Вот образец его молитвенного подъема: «Знаю, много неправды... Знаю, много греха вопиет на небо — надо грех очистить, грех оттрудить. И ты благослови меня в последнюю минуту, ради чистоты земли моей родимой, принять кротко мою обреченную долю!»* Это — молитва обреченного существа. Но именно в этой обреченности Ремизов всегда и во всем *ищет* чуда, *жаждет его и предвосхищает* его явление. Он, как все «страждущие и неутешные, не чающие себе утешения от людей, отчаявшиеся в нашем грешном мире», бредет «за чудом — к святому, освященному верою в веках»**. «Душа не острупелая, душа не задохнувшаяся в мертвых тисках, еще живая — *ищет чудес.* И в этом ее последнее спасение. Хочет воплотить не бывшее, но всем сердцем желаемое и всем духом требуемое»***. А когда *объективное* чудо медлит и не приходит, то он творит *субъективное* «чудо» — в *фантазиях* и в сновидениях.

4. Вот почему *воображение* является второй основной творческой силой в его художественном акте.

Воображение Ремизова знает, конечно, и *чувственный опыт,* но не прилепляется к нему. Внешнее он должен подметить *жалостью* или *страхом,* тогда он передает его с большим мастерством. И когда он заметит что-нибудь жалостью, то изобразительность его,— не подобная ни чувственной зоркости Бунина, ни скульптурной символике Шмелева,— бывает исполнена своей особой *лирической,* за душу хватающей, несколько стилизованной, *нестеровской* прелести[23]. Вот они — глаза Веры Николаевны: «потерянные глаза Святой Руси,— оробевшей, с вольным нищенством... все выносящей, покорной, терпеливой Руси, которая гроба себе не построит, а только умеет сложить костер и сжечь себя на костре»...**** Бывают еще и такие глаза: «их возжигает какой-нибудь очень высокий ангел»...***** А вот старушка Акумовна: «маленькая, чер-

* «Звенигород окликанный», 146—147.
** «По карнизам», 17. Срв. 56.
*** «Взвихренная Русь», 238.
**** «Крестовые сестры», 101. Срв. 63.
***** «Три серпа», 1, 140.

ненькая, лицо смуглое — *жук,* а улыбается и поглядывает как-то *по-юродивому* не прямо, а из стороны, голову немножко набок, и кроткая — никогда ни на кого не осердится»*. Такие образы — сделанные несколькими сердцем уловленными штрихами, не забываются: они остаются в душе навсегда.

А то, что он заметит страхом, он передает или с точностью, доводимой до отвращения**, или же с шаловливой зоркостью сказочника. Однако внешнее восприятие не пленяет его и не ведет его искусства.

В отличие от многих других писателей, которые идут от *наблюдения к изображению,* Ремизов должен сначала *творчески вообразить,* чтобы потом *изобразить****. И так как он часто видит то, чего другие не видят, то «изобразительность» «письма» становится для него главной задачей****. Дневной мир трезвых вещей и отчетливых очертаний мешает ему; поэтому у него «самый лучший час для писания — сумерки: утро — контроль, ночь — запись, а писать — сумерки»...***** В сумерки у него, как у детей, «глаза ясные», «не забиты вещами»******; в это время он «глазат» «стрекозьим глазом»*******. Им-то он и созерцает, и пишет свою зыбкую «воздушную постройку», которую могут «сдуть» «пустяки последние, слово, движение»...******** Его фантазия — «недотрога»...********* Ему нужен не «развитой мозг», который «втиснут в эвклидово железо», но именно поэтому «слеп, не видит»... а «недоразвитой мозг», «который видит», и «зряч» при всей своей беспомощности... «А вот, когда станет тесно и все аксиомы разорвутся, как цепи, ты и не хочешь, а увидишь — и басаркунов, и полудниц, и полдневного, и кикимор, и эспи, и гешпенста, и всяких цвергов — «бесов», но уж не так, не с пустыми руками»**********.

* «Крестовые сестры», 47.

** Срв., напр., хождение Акумовны по мукам. «Крестовые сестры», 48—50; или в сновидениях.

*** В романах «Пруд», «Пятая язва» и «Оля» он ближе к наблюдению, чем к фантазии.

**** «По карнизам», 36.

***** Там же, 115. Срв. 91.

****** Там же, 19. Срв. «Посолонь». Предисловие.

******* Там же, 19.

******** «Взвихренная Русь», 117.

********* Там же, 117.

********** «По карнизам», 67.

Где здесь конец трезвого наблюдения, где начало действительного «духовидения»? И где здесь дневная фантазия *оплодотворяется* сном, где она *смешивается* с ним и где *вытесняется* им — сказать невозможно. Так, напр., свой поэтический лепет о цветке, о «монашке», принесшем «зеленую веточку»,— этим лепетом начинается волшебная книга «Посолонь»,— Ремизов сам характеризует как «полусон-полуявь», что, впрочем, не мешает ему угостить этого аллегорического «монашка»... «турецкими баранками»(?)...*

У него бывают сновидения и во сне, и наяву. И замечательно, что он к своим сонным сновидениям относится столь же серьезно, как и к дневным. Не то чтобы он их толковал предсказательно, хотя он прекрасно владеет русским народным сно-толкованием и иногда с полусерьезной улыбкой преподносит его слушателю или читателю; но он воспринимает приснившиеся ему образы так, как если бы это были *зрелые и равноценные художественные* образы. Это не сновидения его «героев», как бывает у других писателей, описывающих сны ради «психологического» изображения своих персонажей... Это *его собственные сновидения,* которые, по его мнению, ничуть не хуже других описываемых им «образов». А сны у него яркие, неожиданные, то «костяные» и «кровавые»**, то карикатурные, то символические, то нелепые и ни на что не похожие... Это на них он понял, что «дурь» и «бестолочь» суть отец и мать «всего сущего»...*** Таким образом, он *все* сплетает в единое повествование, обычно даже не предупреждая читателя, что вот начинается «сон», а только укорачивая для «снов» строчку на странице****. И когда описываемый им *главный* ряд образов оказывается кошмарным,— как советский быт в эпоху революции во «Взвихренной Руси»,— тогда возникает своеобразный художественный эффект: объективный бедлам событий и субъективный бедлам сновидений отражаются друг в друге, как два сошедших с ума зеркала; из «внешнего» и «внутреннего» возникает единое отвратительное

* «Посолонь». Предисловие, 9. Стр. 13—14. «Кукха», 88.

** «По карнизам», 124.

*** «Кукха», 116.

**** Короткая строчка, впрочем, не всегда означает у Ремизова начало сна. Напр., «Взвихренная Русь», 9, 10, 76, 77, 100, 180—189, 197 и др.

и мучительное умопомешательство, прерываемое лирическими отступлениями и глубокомысленными формулами, идущими из души автора.

5. Естественно, что преобладание *чувства и воображения* в художественном акте Ремизова должно отодвинуть на дальний план *волевое* начало. Так это и есть. «Художественно-юродивый» акт, трепещущий болью и страхом и склоняющийся перед судьбою, покоряется прежде всего тому потоку *образов,* который льется из бессознательного. Вспомним, что волевое начало в творчестве было устранено Ремизовым в лице «норм» и «форм», «традиций» и «запретов». И потому художественно-обезьяний бунт открывает ему путь не к «воле и независимости»*, а к независимости *от* воли, к *безвольному плаванию* по океану фантазии и сновидений.

Искусство Ремизова обычно, если не всегда, возникает из некоторой *безвольной сумеречности,* из фантазирующей полудремы, льющей материал своих содержаний в его перо. Автору, конечно, лучше знать — «вынашивает» ли он свои произведения и строг ли тот «отбор», которому он подвергает свои образы. Но у критика накопляется и отстаивается непреоборимое впечатление, что автор *не властвует* над своим материалом, а *покоряется* ему. Его фантазирующая дрема посылает в его «писательское поле» то глубокомысленные, сверлящие, сияющие, подчас просто гениальные лучи и образы, то капризно-лукавые прыжки в сторону, то странно-жуткие химеры, то дерзновенные преувеличения, то совершенно беспредметные сны, которые Ремизов сам называет «сонной несообразицей»** или своей «абракадаброй»***... Тут и зрелое, и незрелое; прекрасное и отталкивающее; изящное и безвкусное; молитвенно-священное и подчас приближающее к кощунству. Автор *безволен в своем творческом акте;* он как будто не хочет или не умеет владеть потоком своих ассоциаций и образов; он, по-видимому, освободил себя от строгого, творческого «нет!»; он не творит, а «уносится»; не строит, а тонет.

Вот почему искусство Ремизова, при всем его содержа-

* «По карнизам», 57.
** «Кукха», 116.
*** «Взвихренная Русь», 415.

тельном разнообразии и богатстве, приобретает характер *субъективизма, душевного импрессионизма* или, если угодно, *«аутизма»;* аутизм же есть склонность воспринимать, ценить и формировать объективную реальность согласно собственным, личным, аффективно-фантастическим потребностям, «убедительным» только для самого автора... И такой «аутизм» характерен особенно для художников-фантастов, склонных как можно меньше считаться с объективными законами образа, предмета и эстетической материи.

6. В тесной связи с этим «безволием» художественного акта стоит у Ремизова потребность не стеснять себя силою и обязательностью художественного *замысла.*

Ремизов — на редкость умный человек и глубокий мыслитель. В его произведениях рассыпано целое богатство философических прозрений, интуитивных обобщений, глубокомысленных афоризмов. Этот фантаст все время пребывает в состоянии *философического вопрошания* — искреннего, бережного, трепетного; он все время созерцательно ищет и обретает. Он *мыслит сердцем и любит помыслом.* Но как *воображающий художник* — он *юродствует,* сознательно и принципиально восставая «против нормального мышления».

Мысль его уходит и смолкает, когда воображение берется за свое художественное дело. Она почти не участвует в цензуровании, отборе и расположении материала. Она безвластна и не чинит препятствий ничему. Она не подбирает подходящее и не стремится «свести концы с концами». Воображение творит «самозаконно» и «самовольно» (т. е. безвольно); так, как если бы кто-нибудь, собирая веревочки в один большой кубок, привязывал бы их одну к другой в случайном порядке их «прихода»: толстую бечевку, шелковую ленточку, тоненькую ниточку из аптеки, пестрый шнурок из магазина и т. д., всегда готовый покорно продолжить клубок или внезапно закончить его на любом звене... Напрасно было бы спрашивать, почему «там» началось? Почему «тут» кончилось? Произведения Ремизова нередко не заканчиваются, а обрываются: и ко́гда они обрываются катастрофой («Пруд», «Пятая язва», «Крестовые сестры»), то у читателя все-таки остается впечатление «вытолкнутого», а не благодарно и завершительно отпущенного зрителя...

А все мысли, интуитивные проблески, обобщения и те своеобразные, столь характерные для Ремизова лирически-философические вздохи, которыми так богаты его писания,— все это обычно остается *голосом автора,* вставкою «от себя», комментарием к рассказу* или «нравоучением»; и редко рождается из ткани художественного образа...

Таков художественный акт Ремизова в его основном очертании.

8

Если мы обратимся теперь к плану художественных образов, то мы найдем следующее.

В художественном творчестве есть два необходимых «мига» (или, длительно говоря, два «периода» и два «слоя»): миг, когда живет *автор,* и миг, когда, живет его *художественный образ.* Если не будет живого трепета в *душе художника,* то образ или совсем не возникнет (*не* из чего!..), или окажется выдумкой, искусственным «гомункулом». Если не затрепещет рождающийся *образ,* то никакое богатство духа и опыта не сделает человека автором и художником. На самом деле оба эти процесса творческого трепета протекают одновременно и параллельно.

Но есть между ними некое закономерное соотношение, а именно: если автор (подобно актеру)** переживает *свой* жизненный опыт слишком остро, глубоко и мучительно, то может оказаться, что образ его не передает ни этой остроты, ни этой глубины. Человек изживет в *своем* лице слишком многое из того, что должно было войти «зарядом» в его художественные *образы.* «Человек» обессилит «автора»; мученик помешает художнику. Первоначальная субъективная сила личного огня окажется столь интенсивной, что на объективизацию художественных образов пойдут лишь остатки ее. И тогда *форма художественного творчества* не удовлетворит самого писателя: он увидит сам, что не может ни «выдохнуть», ни «выстонать» свои аффективные заряды в худо-

* Особенно в сказках. Напр., «Сказки русского народа». Стр. 13.
** См. об этом в книгах К. С. Алексеева-Станиславского.

жественных образах — и обратится к полухудожественной, полубиографической форме «воспоминаний», «дневника», «исповеди» и т. под. Чем глубже и острее личное переживание, тем большей должна быть и способность «перевоплощения» или «объективизации». В этом смысле Тургеневу как художнику было гораздо «легче», чем Достоевскому; Шмелеву как художнику необходима гораздо большая сила перевоплощения, чем Лескову или Чехову; если бы Шекспиру или Ибсену был присущ дар объективизации в тех скудных размерах, которыми обладал Метерлинк, то они, наверное, не создали бы ни одной драмы.

И вот, в творчестве Ремизова обнаруживается именно эта диспропорция. Его тонкая и нежная, сверхчувствительная и хрупкая душа («обнаженная»!) мешает «автору»; мученик растрачивает заряды художника. И автор обращается к литературной форме «исповеди», «дневника» и «воспоминаний», к созданию произведений, которых главным «героем» оказывается *сам автор* и где «предмет» трактуется в не художественной или полухудожественной форме («Взвихренная Русь», «По карнизам», «Кукха», «Ахру»). Я устанавливаю это не в смысле «осуждения», но ради постижения. *Строение художественного акта у Ремизова таково, что имеющаяся в его распоряжении сила перевоплощения не справляется с глубиной, остротой и сложностью начувствованного им (в любви, в жалости и ужасе) жизненного материала.* Воображение не успевает и не может переработать в образы все то, что несет ему аффект сердца; и автору приходится искать себе особых путей. Эти пути вскрыты уже выше: выработка юродствующего акта; уход и мифотворчество; отказ от чисто художественной объективизации.

Именно этим и определяется образный состав его произведений.

1. Перевоплощение дается Ремизову тем легче и оказывается тем совершеннее, чем больше создаваемые им образы допускают *мифическое построение и произвольное насыщение.* Ремизов, творящий миф, оказывается иногда более изобразительным и художественно убедительным, чем Ремизов, творящий психологический роман с живыми людьми.

Так, когда он одушевляет вещи, то читатель или слу-

шатель верит ему легко и охотно. Да, «вещи живут своей жизнью!»* «Вещи страдают!.. это сущая правда. Вещи иногда больнее чувствуют, чем занятые делами люди, которым ни до чего»**. «Вещь — это дух живой!»*** Что́ думает «корябала»; как «фейермэнхен» скликал «гномов и цвергов» на помощь бедному автору, когда он «брякнулся» на улице под автомобиль...****; почему вдруг с ниточки «пропал гешпенст»; и как это ночью, во «сне», «оно» вдруг «вылезло боком», «из шкапа», «из стенок» расщепляя, как прорезаясь: тоненький, две руки, три ноги, как полагается»...***** Что такое «банная нежить», «она в сырости заводится из человеческих обмылков,— а потому страсть любопытна»****** и многое другое — все это воспринимается нами с мгновенным и подлинным сочувствием. С доверчивой жутью читаем мы и про Бабу-Ягу с ее «коловертышами», не всегда видя воображением, но всегда пугаясь наивною глубиной нашего детского сердца. И когда мы замечаем, что многие известные нам из сказок общенародные образы видоизменяются у Ремизова, приобретают новые свойства или участвуют в новых похождениях, то и этот новый «ремизовский» миф и «ремизовский» фольклор мы нередко готовы воспринимать как *новые, достоверные известия из жизни старой знакомой нечисти.*

Осложнения и затруднения начинаются с того момента, когда Ремизов переходит к миру живых людей.

2. Здесь перевоплощение дается Ремизову тем легче и оказывается изобразительно тем совершеннее, чем *проще,* чем элементарнее описываемое человеческое *существо.*

Понятно, почему это так обстоит. Сила перевоплощения пробуждается у Ремизова на путях *жалости* или *страха.* Он вчувствуется и объективируется с творческой легкостью, когда душа его содрогается от сострадания или когда она воспринимает нечто пугающее. Но жалость и страх суть аффекты первичные и первобытные: они упрощают и восприятия, и самое воспринимаемое содержа-

* «По карнизам», 75.

** Там же, 112. Срв. 113 ссылку на Франциса Жама. Сравните также «Взвихренная Русь», 193.

*** «Взвихренная Русь», 483.

**** «По карнизам», 106.

***** Там же, 39.

****** «Посолонь», 127.

ние; они приковывают субъекта к его собственному состоянию и не уводят его в глубину предмета; они не показывают сложность образа, а дают его в целостно-упрощенном очертании,— желаемого или пугающего. Душу непосредственную, не дифференцированную, плывущую в быту и не осложняющую свою жизнь ни сильными деяниями, ни сложной рефлексией — легче и проще показать из акта жалости: взять ее чувством и вызвать к ней сострадание. Таковы страдающие герои ремизовских *сказок;* таковы почти все действующие лица в романе «Крестовые сестры»; таков «Петушок»; такова, в сущности, и главная героиня романа «Оля».

Но как только начинаются душевные осложнения и духовные углубления в душе героя, так изображение его требует иной, более могущественной силы восприятия и повышенной, прямо-таки скульптурной силы воплощения. Следователя Боброва («Пятая язва»), Маракулина («Крестовые сестры»), Николая Огорелышева («Пруд») нельзя ни воспринять, ни изобразить жалостью или страхом. Они требуют не только целостного акта (дифференцированной жизни чувства, объективирующего воображения, волевой стихии, перевоплощенного мышления), но еще и *индивидуализирующей художественной скульптуры:* такого героя нельзя показать внешним описанием, достаточным для «Неуемного бубна», но недостаточным для сложной внутренней жизни; его нельзя показать и одним проникновенным и пронизывающим лучом сострадания.

Здесь необходима *пластинка внутреннего опыта, скульптура духа,* убедительно показывающая *личностное единство и психическую цельность* изображаемой сложной души. И там, где *это* необходимо, изображение Ремизова становится менее убедительным, а образы становятся иногда мучительно-непроглядными.

3. Такие образы рисуются Ремизовым не как «обособленные», объективированно-отрешенные, а как «прикрепленные»: они остаются прикрепленными к *личности самого автора* и, сообщаясь с ним, получают свою сложность и свои черты в порядке заимствований от него самого.

Есть два способа творить художественный образ: способ «обособляющий» и способ «прикрепляющий».

Обособляющий способ ищет для художественного об-

раза полной самостоятельности, законченного «бытия о себе». Автор перевоплощается и исчезает; его нет; он растворился в образе, переплавился в нем; вливая в него все *свои* особенности, он перечеканивал их в чистое, законченное бытие самого героя. Герой, может быть, и чувствует так, как свойственно самому автору, может быть, думает и поступает подобно ему; но он стал самостоятельным, законченным организмом, художественно объективной величиной. Так пишут всегда Достоевский и Чехов; не всегда Л. Н. Толстой (Безухий, Левин, Нехлюдов — болеют не своими заданиями, а «идеями», заимствованными от автора); Бунину это прекрасно удается при изображении примитивов; Шмелев достигает в этой *скульптуре образа* большого совершенства; Мережковскому это не удается почти никогда.

Напротив, *прикрепляющий способ* не ищет для своего образа законченной самостоятельности и скульптурности; он не заботится о том, чтобы автор «замер» или «умер» в своем художественном создании; он не «заметает следов». Образ остается художественным «выделением» творящей души, не отделяющимся от него, подобно иным «духам» на спиритических сеансах. Автор не перевоплощается, а только «наряжается». Или он не показывает своего героя — «вот, так есть», смотри: *это он, он сам,* и обо всем забудь! — а только рассказывает *о нем,* и притом так, что герой сквозит через автора, а автор выглядывает *из* героя или *из-за* героя. Тогда читателю не удается забыться в душе героя: он тоже не перевоплощается, а только воображает, «представляет себе», наблюдает и «осведомляется» о происходящем. Герой не поглощает читателя, а читатель не верит до конца в реальность героя. Читатель *жалеет* героя или *ужасается на* него и *за* него, но не исчезает в нем и не забывает в нем ни себя, ни автора. Так пишет часто Тургенев; так иногда — сознательно и намеренно — показывает-рассказывает Лесков; так выводит Бунин Митю в «Митиной любви» и корнета Елагина; так создано почти все у Мережковского. И вот именно так показывает своих трагически сложных героев Ремизов.

Ни Коля Огорелышев, ни следователь Бобров, ни Маракулин не воспринимаются нами как законченные, самостоятельно-обособленные индивидуальные личности

(именно «так» сущие). Это душевные пространства, полные муки; и из этой муки мы то и дело слышим остро и нежно чувствующего, умного и не волевого автора. Это котлы, в которых кипит хаос сомнений и отчаяний или, как в душе Огорелышева,— хаос ожесточенных и злых страстей. И этот хаос осложняется в одном случае непреодоленным развратно-хулиганским детством (Огорелышев), в другом — запоем (Бобров), в третьем — явной склонностью к душевной депрессии (Маракулин). И вследствие всего этого читатель воспринимает их *со стороны,* осведомлением и наблюдением, а не *художественным отождествлением* и, расставшись с ними, вспоминает о них, как о подсмотренном и, слава Богу, окончившемся тягостном сновидении...

4. Вот почему у Ремизова бывают произведения, в которых герои остаются *совсем не показанными,* никак — ни внешне-чувственно, ни внутренно-душевно. В таких произведениях, напоминающих романы Писемского или Лескова («Некуда», «На ножах»), автор просто описывает внешнюю обстановку и разные происшествия из жизни героя, нисколько не заботясь о его едином скульптурном образе.

Такая опасность намечалась уже в ранних романах Ремизова — «Пруд», «Крестовые сестры»[24], «Пятая язва». Она окончательно настигает его в романе «Оля».

Этот роман рассказывается как бы по воспоминаниям* главной героини — сначала ребенка, потом гимназистки, наконец революционно настроенной курсистки. *Ее* внешность показана; остальные герои именуются, но не показываются чувственному воображению читателя (за исключением брата и сестры Карауловых). Поэтому все они проносятся перед читателем, как *именованные тени,* и мгновенно забываются. *О них* сообщается немало занимательного и курьезного: почти все согрето любовно-теплым отношением автора к героям, в особенности к главной героине — Оле. Но психологическая скульптура Оли не только не удается, но просто *не состаивается.*

Автор все время стремится внушить читателю умиленное преклонение перед Олей. Читатель быстро улавливает это, настораживается и начинает сопротивляться. Оле, по-

* Срв. «Оля», 104, 111.

видимому, присущ известный заряд темперамента и внешней привлекательности; она своевольна и настойчива. Но это и все, что автору удается показать. Напрасно он уверяет нас на словах, что Оля «смышленая», «умница»*; ибо вслед за тем он повествует о множестве ее слов и поступков, свидетельствующих об обратном**: о ее беспредельной доверчивости***, недогадливости, узком доктринерстве и т. д. Напрасно он говорит о ее доброте и жалостливости****: множество нечутких*****, до жестокости недобрых******, бестактных******* поступков ее говорят убедительнее автора. Если у нее «пламенная воля» и «пробужденный дух»******** — то надо это художественно *показать,* а не уверять в этом читателя на словах. Если она «неисчерпаема»*********, то читатель должен это почувствовать и увидеть, как у Достоевского; а вместо этого ему сообщают о ее узких суждениях и плоских критериях**********. Если она «не может долго находиться на людях», то почему же она так наслаждается на балах********** и так блаженствует в революционной общественности? У читателя слагается убеждение, что Оля *ни минуты не может побыть одна!..* Читатель с изумлением узнает, что вдруг, ни с того ни с сего, все революционное стало для Оли «заветным» и святым***********; а впоследствии, что она вдруг полюбила всех своих домашних...********** Психологического единства нет. Душевная субстанция Оли не показана. Внутренняя скульптура отсутствует; и любовь автора к Оле не передается читателю.

---

* «Оля», 43.

** Напр., «Оля», 34, 42, 45, 55, 59, 60, 182, 183, 230, 237, 244, 283, 310.

*** «Оля», 110, 113 и др.

**** Там же, 11, 171, 263, 325.

***** Там же, 120, 126, 156, 237, 251.

****** Там же, 130, 177, 181, 233, 235.

******* Там же, 164, 189, 223, 260.

******** Там же, 207.

********* Там же, 231.

********** Напр., «Оля», 239, 241, 303.

*********** «Оля», 233.

************ Там же, 200.

************* Там же, 325.

5. С этим недостатком объективной душевной скульптуры тесно связано *затрудненное фабулирование,* присущее всем произведениям Ремизова.

Герои Ремизова безвольны. Они имеют существование, или, если угодно, они «предстоят». Но они не действуют, не совершают поступков. Их бытие — не динамическое, а статическое. Если же они совершают какие-нибудь поступки, как Оля или Николай Огорелышев, то эти поступки возникают *без достаточного художественного основания;* их возникновение, их волевая мотивация в душе героя остаются непоказанными.

Поэтому фабула у Ремизова («ход событий») не заложена в героях, в их свойствах и страстях. Он должен брать ее «извне». Если же она не приходит, то повествование превращается в нанизывание происшествий* или человеческих фигур**. Свершения, развития, восхождения, крушения, борьбы, драмы — нет. Есть острова — и провалы между ними. Таковы не только романы Ремизова, но и сказки его: вот завязки, эпизод, еще эпизод, а развязка не наступает, потому что завязка была случайна и не динамична. В «Оле» ему помогает «биография», «воспоминания»; в «Посолони» — времена года; в сказках и легендах — помощи нет ниоткуда. Поэтому его повествование иногда обрывается «ни-на-чем», и читатель изумленно спрашивает: «и конец? но почему же?!»...*** Да потому что — конец!.. Взвиваются и рассеиваются мечты поэта. Образы сгустились. И разрядились... По греческому философу Анаксимену... Их принесло — так, «нипочему», и так же унесло. Это художественные профили, игры, комбинации. Реальности в них нет; и законам они не подчинены. Аутистически творящий фантаст дает не «необходимое», а возможное»: а это «возможное» возникает из его личных особенностей и потребностей; он поет, исходя из своего желания, себе на радость; и радуется, если другие люди тоже радуются его играм. А сам он не лепит и не формирует, а наслаждается мукою и страдает

* «Пруд», «Оля».

** «Крестовые сестры», «Пятая язва».

*** Напр., «По карнизам» — рассказы Esprit La Matiére. «Пять бубликов», «Бику», «Сказки русского народа», «Христов крестник», «Сторона небывалая». Рассказы «Галстук». Сказки «Е». Вторая сказка. Пятая сказка.

в наслаждении. Если его потребность и радость случайно совпадают с верной дорогой, то выйдет художественное; а если нет — ну, что же делать, не взыщите!..

6. Все это указывает на то, что образный план у Ремизова *не подчинен закону художественной необходимости.* Образная ткань его повествований не имеет единого русла, той *единственной возможности,* которая дается художественно зрелым замыслом и создает «художественную форму». И в этом смысле его ранние романы «Крестовые сестры» и «Пятая язва» и особенно рассказ «Петушок» являются счастливым исключением.

В изложении своей повести Ремизов не движется по главному «проспекту», но вовлекает в дело и «боковые улицы», и «переулки». Состав его «действующих лиц» обширен и случаен. Так обстоит даже в «Пятой язве», где целые главы заняты вычерчиванием «профилей» и где множество людей только упоминается, только снабжается какой-нибудь одной, метко схваченной, обычно компрометирующей чертой. Это даже не «герои», а как бы типические статисты. Это обилие *недействующих* «действующих лиц» смущает читателя и в «Оле»; и кончается тем, что читатель их просто не запоминает или забывает...

Так же обстоит дело и с эмпирическим описанием обстановки. Где только возможно, Ремизов включает в рассказ материал быта и фольклора, сам по себе, может быть, и «любопытный», но художественно не оправдываемый. Вот две страницы — подробная опись «бабушкиного» приданого*; вот полстраницы — исчисление пасх, тортов и наливок**; еще полстраницы — выписка из поваренной книги: рецепт брусничной пастилы***; еще столько же отведено под святочную колядку****.... Наряду с этим всюду вставляются «сны»*****; и читатель часто не знает, что с ними делать и как их художественно осмыслить. В довершение всего иногда появляются такие «вставки», от которых читатель совершенно растеривается. Так, напр., в романе «Оля», действие коего развертывается лет за десять до первой мировой войны, имеется вставка

* «Оля», 25—44.
** «Оля», 44.
*** «Оля», 173.
**** «Оля», 197.
***** Напр., «Оля», 217—219, 278—279.

в три страницы — из «беженского быта», об эмигрантском Париже и Берлине... И вообще о черствости людской и неумирающей сплетне... Включая такие трагические или лирические вставки «от себя», Ремизов, повидимому, не представляет себе, до какой степени эти вставки, совершенно *независимо от их содержания,* срывают в душе читателя художественную установку — внимание, доверие, всю работу эмоционального и созерцающего воображения, самое *желание* читать дальше.

Есть неумолимый художественный закон, согласно которому *все, что может быть исключено из произведения, должно быть исключено из него:* все лишнее, немотивированное, утомляющее, развлекающее, растрачивающее внимание читателя. И с этим законом Ремизов не считается.

7. Это отсутствие заботы об *органической цельности* произведения и о его *образной правдоподобности* выразилось у Ремизова с особенной наглядностью в его двухтомном произведении «Три серпа. Московские любимые легенды». Фантастические рассказы о Св. Николае, Мирликийском чудотворце»*, составлены автором так, что читатель с первых же страниц испытывает художественный испуг и разочарование и не расстается с этими чувствами до конца.

Дело в том, что в этих рассказах бытовой и образный материал берется *сразу* из первых веков после Рождества Христова, из средних веков европейской жизни, из православной Руси, из большевистской революции, из современного эмигрантского быта во Франции и из русской сказки. И все это обрушивается на читателя.

Вот в конце *третьего* века плывет по Черному морю *пароход,* на нем три *православных* купца из *Ростова Великого* и на билетах у них значится: «Cabine de luxe 200»[25]. Все это происходит при жизни *еще не прославившегося* Св. Николая, а купцы уже молятся, и он их спасает**.

Вот Св. Николай летит на *аэроплане* в Александрию, где *«цик»* передал власть *патриарху,* а патриарх велел архонтам надеть *синее* камло***[26].

* Из них не менее 14 было напечатано ранее в книге «Звенигород окликанный. Николины притчи».

** «Три серпа», I, 11—18.

*** Там же, II, 35—45.

Вот Св. Николай летит на *ковре-самолете* и дарит герою рассказа *волшебную* «самогудную скрипку» и *волшебный кремень* для вызывания трех сказочных «ухорезов»...*

Вот мальчик Василий, сын Агрика; он «снес яйцо»; он и его семья *«православные»,* крестьяне во Франции, *верят в Крокмитэна;* автомобили, электричество; корсары, сарацины, похищают мальчика, эмир кормит его швейцарским шоколадом и делает его «обер-глав-дотелем»; он молится Св. Николаю, и тот его спасает...**

Сущность художества состоит, вообще говоря, в том, чтобы *показать образ, правдоподобный и наглядный до реальности,* вызвать *доверие* читателя и завладеть его воображением; и через такой образ ввести ему в душу *художественный предмет.* Между тем хаотическое смешение эпох, бытовых стилей, бытовых темпов и, что еще хуже, смешение *священного с волшебным,* святого *всемогущества с колдовством* и с *техникой* — все это вызывает в душе читателя *отказ доверять, воображать и сосредоточивать художественное внимание.* Ему рассказывается такое, что заведомо *никак не могло быть,* так что и автор, и читатель *оба знают, что этого никогда не было.* Это подчеркиваемое автором сознание неправдоподобности и нереальности образа оказывается *губительным для художественного акта.* И если спросить себя, откуда же взялось это смешение, то ответ будет прост и краток: Ремизов пытается *перенести механизм всесмешивающего сновидения в сферу искусства;* он пытается *сновидствовать в художестве;* и художество от этого *гибнет.*

Правда, с точки зрения художественного слепого сознания — фантастическая сказка тоже неправдоподобна; а с точки зрения религиозно мертвого сознания — чудеса не реальны. Но *художественное* изложение *священных* легенд обращается именно к художественной зрячей и религиозно живой душе; и автору остается только заботиться *о внешней наглядности и о религиозно-духовной обоснованности* образов. И вот внешняя наглядность гибнет от безвкусно-сновидческого всесмешения; а религи-

* Там же, II, 97—115.
** «Три серпа», I, 93—112.

озная обоснованность гибнет от смешения святого всемогущества с грешным волшебством и эмпирической техникой. Такую легенду нельзя увидеть художественно; это *искусство не состоялось*. В такую легенду нельзя поверить религиозно; этот акт веры подорван и скомпрометирован. И разочарованный читатель с изумлением спрашивает себя: почему же *такие* легенды именуются «московскими» и «любимыми»?!.

Так слагается образный состав в произведениях Ремизова; и нет сомнения в том, что все основные особенности этого состава были предрешены строением его художественного акта.

9

Совершенно особого внимания заслуживает *эстетическая материя* в произведениях Ремизова — уже в силу одного того, что она сама утверждает и подчеркивает свою самобытность, свою независимость не только от всяких литературных традиций, но и *от своего собственного художественного предмета*.

Словесно-литературный состав этого искусства не прост и необычен. А. М. Ремизов писатель не только своеобразный, но совершенно небывалый; его стиль столь же оригинален, сколь его художественный акт. Но насколько он развязывает строение своего художественного акта, настолько он обычно *трудится* над своею словесностью. Когда он пишет, он не отдается непосредственному вдохновению легковылетающего слова, но *ищет* слов, *цензурует* их, выбирает, нанизывает их. «А работа моя,— пишет он,— перебирать слова, как камушки, и нанизывать слова — раковинки»*. Это работа *мозаичная,* может быть, даже — *ювелирная;* работа напряженной словесной рефлексии. В ней редко чувствуется легкий и свободный вздох — его нет ни в слове, ни в сочетании слов, ни в ритме, ни в акценте, ни в каденции[27]. Здесь он сам знает за собой «придирчивую волю» и «глаз ремесленника»**. Своему акту и своему образу он *бессознательный слуга*. Но над словом своим он *сознательный господин*. Здесь его *волевая культура;* здесь он отвечает за свой выбор и за свое решение.

* «По карнизам», 15.
** «По карнизам», 55.

Это естественно и понятно. Для тех необычайных содержаний, которые он должен изобразить, нужен необычайный словесный и литературный материал. Он *знает* это; он *понимает* это. Он как бы опасается «испортить дело» дешевкой обычных, заезженных слов. А так как его художественная воля оказывается нерастраченной, то она сосредоточивается над словесной ризой... Здесь его тревожит чувство ответственности и, может быть, даже некоторого недоверия к своему словесно-творческому аппарату. Он подыскивает нужное, «придирается», требует... Так обстоит дело. Впрочем, не тогда, когда он начинает *литературно шалить и шутить*. Тогда цензура отпадает и в литературный акт вторгается струя *юродивого каприза и стилистической вседозволенности*. Ремизов как литератор — или *суровый ювелир,* или *безудержный шалун*. И когда он пишет как ювелир, то стиль его получает характер некоторой *волевой нарочитости*. А когда он пишет как безудержный шалун, то он создает некое *разно-стилие* или *без-стилие..,* на которое читатель иногда дивуется, а иногда негодует, но которое не дает художественного наслаждения...

Ремизов *мастер* слова, хотя в его мастерстве слышится нарочитая изысканность, наподобие изысканности Лескова, любившего подчас шалить словами; но истоки Ремизова — иные. И вот, это мастерство поднимается на настоящую высоту в тот миг, когда к нему присоединяется *вдохновение* — в моменты молитвенного подъема или прозрения, идущего из скорби, из совместной муки или из чувства космической вины. Тогда всякая нарочитость отпадает, слова становятся просты, прозрачны, искренни и жизненно-трепетны...*

Это мастерство родится из неутомимой потребности *влить* в слово ту страдающую раскаленность чувства, которая собирается в его сердце и жжет его острою болью. Отсюда эта интенсивность, накаленность его слова; отсюда эта крепость, меткость, едкость, «ядреность» его выражений. Ремизов как будто ищет *насытить слово до отказа,* сосредоточить *в кратчайшем* слове *сильнейший заряд* — и бросить это слово швырком... Вот отку-

* Таков его лирический отрывок: «Дела человеческие» (1914). Первая часть «Украды» («Звенигород окликанный»). И многие лирически молитвенные места во «Взвихренной Руси», «в «Крестовых сестрах» и др.

да у него склонность к образованию односложных, гвоздеподобных, ударных слов, из коих некоторые, вероятно, сохранились в русском литературном языке. Мы находим у Ремизова целую фалангу их: «дзяб», «грёк», «скрыть», «рынь», «грём», «рыв», «хап», «вздвиг», «взъерш», «креп», «чавк», «крать», «дых», «парь», «храк», «плёв», «кипь», «мык», «лють», «быстрь», «липь», «грюмь».

Если слово насыщено, то оно насыщено тем образом, который оно передает. Взятое в одиночку, само по себе, оно уже изобразительно. И Ремизов ищет его неустанно — и для внутреннего опыта, и для внешнего, не считаясь с требованиями *незаметности* слова и его *благозвучности*. Он пишет: «есть непробиваемая человеческая «упрь»!* Воля лежебок *вскнутнёт*»...** «Взвив и *взвихрь бесячий*»...*** «Жундят жуки», «пичужки чувырчут», стрекозы «вьются — рекозят»...**** «Ночь легко и колыбельно зыблила, как журь источника во дворике»...***** «Панельная сворь»...****** «Дико козить бородами»...******* «Ветер взвиил»...******** «В непроходе, в непроезде, в непрорыске»...********* «Звук щекный»...********** «Человек онегожен»...********** «Дразнящее несбыточье»...********** «Псивое житье»...********** «Наброжье бесчастное», «чернедь беспрокая»...********** «Путь протягливый»...********** «Древяницы и травяницы томнуют по лугу»...********** «Мля газообразная»...**********

---

* «Взвихренная Русь», 517. Слово «упрь» до отказа насыщено чувством преткновения.

** Там же, 481.

*** «Кукха», 78.

**** «Ахру», 41, 42.

***** «По карнизам», 46.

****** «Взвихренная Русь», 459.

******* «Ахру», 16.

******** Там же, 8.

********* «Ахру», 39.

********** «Олю», 55.

********** «Взвихренная Русь», 494.

********** «Пруд», 36.

********** «Взвихренная Русь», 160.

********** «Звенигород окликанный», 143.

********** Там же, 150.

********** «Русалия», 48.

********** «Ахру», 24.

И бывает так, что глубинное чувство языка, бессознательно живущее в каждом из нас, встревоженно спрашивает: «можно ли так?!» — и быстро или постепенно успокаивается: «да, можно...» — и тогда погружается в новорожденное (или в древних языковых курганах откопанное?..) слово, и художественно наслаждается: ибо слово, семейотически насыщенное[28], дает особую творческую радость языка...

Но бывает и так, что чувство языка, проснувшись в душе читателя, недоуменно останавливается перед неслыханным словом, не наполняет его *никаким* значением и сконфуженно (за свое ли невежество? за дерзость ли автора?) ищет спасение в *бегстве*. Как постигнуть это, как прозреть в эти слова? «Щечавый зверь»...* «Тайкий, как постень»...** «Раставрался бор»...*** «В заповедное, где жила человечья небластилось, и сам дебренный зверь загужался»...**** «Вжбулчал старшина»...***** «Перепал поп»...****** «Тяжки и плящи морозы»...******* «Беднищголь»...******** «Постоят они, сдынут свой щит, не дадут врагу ободать тебя»...*********

А бывает еще и так, что чувство родного языка начинает горько жаловаться и протестовать, не постигая, зачем нужны эти уклонения от словесной формы и эти искажения звука, преподносимые не от лица «простонародного» героя, а от лица *самого автора:* «теплая пламень**********; «за пригоркой»**********; «заяцу»**********; «шкуров», «плюшков», «картинков», «конфетов»**********; люди «дохают», как лошади**********; «а скуло вот-вот разнесет»**********; «без шевеля поплы-

* «Ахру», 8.
** «Звенигород», 105.
*** Там же, 142.
**** Там же, 141.
***** Там же, 130.
****** Там же, 112
******* «Русалия», 18.
******** «Ахру», 36.
********* «Звенигород», 144.
********** Там же, 7, 8.
*********** «Е», 7.
************ «Е», 8.
************* Там же, 13. «Ахру», 30, 15. «Оля», 315.
************** «Оля», 212.
*************** Там же, 296.

ли*; «озернулись»**; «чего» вместо «что»*** и т. д. Или еще: «надо какая-то работа»****; мальчики «кидаются в нее» (в гимназистку) «воском»*****; «собаки на голову визжали»******; «Оля никогда одна»*******; «обескровавленные ноги»********; «очень они бедно жили и с каждым днем бедовее»*********; «пускаться *на* все тяжкие»...**********. Читатель с недоумением спрашивает себя: «для чего это?» Что́ это такое — стилистический недосмотр, или особый «юмор», или нарочитое приближение к простонародности? И если все это*********** начертано сознательно и намеренно, то примириться с таким *разламыванием* русского языка можно только при том условии, что это *художественно оправдано,* т. е. что *этого потребовал художественный предмет.* Но усмотреть это читателю не удается, и он вынужден признать, что во всех этих случаях Аргус стилистической цензуры задремал и эстетическая материя стала жертвою шутливой вседозволенности.

Ремизов *любит шутить с читателем,* совершенно независимо от того, соответствуют ли эти шутки тому стилю, которого требует эстетический предмет данного произведения, или нет. Так, игрово-фривольный тон, может быть, и уместный в «отчаянных» воспоминаниях о В. В. Розанове и о его безудержной эротической болтовне************, совершенно неуместен в легендах о Николае Чудотворце; но именно в этих легендах он господствует надо всем. Вряд ли этот стиль подходит и к Оле, жизнеописание которой задумано как своего рода «житие»; но он

---

* «Три серпа», I, 14.
** Там же.
*** «По карнизам», 22. «Три серпа», I, 48.
**** «Ахру», 10.
***** «Пруд», 23.
****** «Оля», 35.
******* Там же, 201.
******** Там же, 286.
********* «Три серпа», I, 20. Вместо «Беднее».
********** «Три серпа», II, 58.
*********** Таких примеров можно привести немало: «По карнизам», 79. «Оля», 73, 237, 268, 286.
************ «Кукха».

прорывается от времени до времени и здесь*. Ремизов вообще не принадлежит к тем писателям, которые вынашивают задание стиля *применительно к единому предмету и выковывают единый стиль,* ненарушаемый никакими отступлениями. Стиль его обычно не уравновешен, капризен, чреват неожиданностями и отступлениями от требований вкуса. И только в лучших произведениях его: «Крестовые сестры», «Пятая язва», «Русалия» он бывает выдержан и целен.

И когда его стиль выдержан, тогда та особая жалующаяся и вздыхающая певучесть — надрывно-скорбная, с вечным подъемом кверху и без финальной, разрешительной каденции, присущая ему почти всегда, приобретает некую хватающую за сердце предметную силу и выразительность. Тогда стиль его *ворожит;* он овладевает душою, подчиняет ее себе и заставляет ее или скорбно воспроизводить все свои скорбно-бытовые ритмы («Крестовые сестры»), или же піанственно качаться на весенних волнах Русалии вместе с неописуемо описанной и все же недопоказанной нежитью: «Тешится Чучела. Не отстают за чумичелой в острых хохолках пери и мери, шуды и луды — шуты и шутихи ягчиные: сцепились куцые ногами и руками, катаются клубком, как гаденыши»**.

Таков самобытный, ни на что не похожий, своенравный и, в сущности говоря, *художественно беззаконный, анархический, юродивый* стиль Ремизова, которому недостает *простоты и предметности.* Такова его эстетическая материя, лишенная равновесия, чуждающаяся *меры и строгого вкуса**** — «против нормального мышления»...

---

* Напр., «Оля», 163—168, 177, 285—287.

** «Русалия», 30.

*** Это относится, увы, и к плачу о России («Взвихренная Русь», 180—189), безвольная и безгневная, заунывность которого, скрывающая за собою глубокое и искреннее чувство, внезапно пересекается таким восклицанием: «закукурекал бы, да головы нет: давно оттяпана!» К таким пугающим образам безвкусия относится и следующий пример: в одной из «легенд» о Николае Чудотворце Александрийский архидиакон летит за угодником на аэроплане и «без удержу» неистощимо сквернословит». «Три серпа», II, 42.

10

Есть писатели-художники, которые знают только одну образно-художественную ризу для каждого своего *Предмета;* через эту верную ризу они не «скрывают» его и не «высказывают» прямо, они только *«показывают его* через посредство образов.*

А. М. Ремизов не принадлежит к ним: он не только изображает свой Предмет в художественном порядке, но и высказывает его *непосредственно,* вне образов и художества. Образы его как бы не вмещают глубину и остроту его духовного опыта; и потому содержания этого опыта ищут для себя иную, *лирически-философическую форму,* то вопрошающую, то отвечающую, то исповедническую. Не уместившись в образах, Предмет ищет себе *прямых формул* и находит их. И бывает так, что эти философические вопросы и ответы влагаются в душу и в мысль самих героев («Крестовые сестры», «Пятая язва»); но чаще бывает и так, что автор выговаривает свои идеи о предмете *от себя,* в виде особых философически-обобщающих отступлений, идущих «от избытка сердца» и прерывающих ткань рассказа**, и наконец, эти же «прямые формулы» можно найти у Ремизова и в его «мемуарно-полухудожественных» произведениях. И тот, кто знает и ценит творчество Ремизова, кто приучил себя к его неуравновешенному стилю и незаконченным образам и в то же время вслушался сердцем в эти вздыхающие и стенающие афоризмы, тот придет к выводу, что облечение предмета в художественные одежды далеко еще не закончено автором: ему надлежит и предстоит еще многое создать и изобразить...

Предмет, данный Ремизову, нелегко облекается в художественные образы; и облекаясь в них, он ведет самого автора через великие страдания. И может быть, то, что огорчает или подчас возмущает читателя в стиле и в образах Ремизова — есть лишь судорога или гримаса, оставшаяся от этих страданий, или же попытка унять, утолить, успокоить их шуткою, которая как и всякая шутка не всегда звучит и удается...

---

* Формула Гераклита[29].

** Напр., «Крестовые сестры», 115. «Оля», 285—287, 295—301. «Три серпа», I, 71—72. «Три серпа», II, 17—18, 19—20.

Ремизов видит в человеке и в мире некую *первозданную тьму*. Может быть, это та самая тьма, которую созерцает и живописует Бунин; но Ремизов видит ее совсем иначе, иным актом, в иных атрибутах, в иных образах. О так называемом «влиянии» Бунина на Ремизова говорить совсем невозможно.

Бунин изведал и измерил опытом силу первобытного родового инстинкта, владеющего человеком,— бездуховного или до-духовного, зовущего человека в свои темные провалы и определяющего его судьбу. Он дал как бы художественную анатомию чувственного эроса.

Первозданная тьма, потрясшая Ремизова, имеет иную природу. Она не инстинктивна, а «диаволична». Это более, чем человеческая мгла. Она живет и в человеке, но человеком не исчерпывается. Ремизов чует ее *сверхчеловеческую* природу и пытается выразить ее в образах *потусторонних*. Это удается ему в смысле художественном, но не в смысле религиозно-метафизическом, ибо почти вся его «нечисть» являет эту тьму в образах сравнительно «невинных», сказочных, полупризрачных; от нее веет игрою, шуткою, мифом; она полу-страшна, полу-забавна, часто добродушна, иногда даже «благодетельна». По-видимому, именно *страх*, давший Ремизову этот опыт, помешал ему найти для содержания этого поистине *страшного* опыта последние, сатанинские образы... Но может быть, такое задание вообще не по силам человеку?.. Во всяком случае, к этим дьявольским содержаниям первозданного мрака Ремизов подходит гораздо ближе в кощунственных судорогах своего первого романа («Пруд»), в страшных рассказах своей ранней поры («Чертыханец», «Чертик», «Жертва», «Занофа» и др.) и в некоторых своих сновидениях, чем в живописных сказках о Бабе-Яге или в своем бытовом мифотворчестве...

Эту первозданную тьму Ремизов показывает в виде *черствой злобы и живой муки*.

Человек есть существо грубое, глупое и лютое*. И относится он к ближнему то как «бешеный зверь», то как «бревно»: «сколько ни молись ему, не услышит, сколько

* «Пятая язва», 32, 97.

ни кличь, не отзовется», «не пошевельнется»...* От черствости возникает «непробиваемая стена» между людьми** или «пропасть»***. Люди «друг дружку поедом едят»****; и иногда кажется, что «вся наша жизнь есть только» «подкапывание и подсиживание соседа, только отравление и подтачивание века ближнего — убийство скрытое, а война, это уж убийство откровенное и ничем не прикрытое*****.

А революция?.. О, этот «выверт жизни», эта «жесточайшая месть и злоба»******, это «безумие»*******, где «свиная толпа» с «тупым черепом» «орет от голода», и «визжит от похоти»********, и предается «последнему зверству»!*********

Откуда это все в человеке? В этом ли подлинная природа его души? Откуда все это озлобленное озорство, кощунством срывающее всякую святость («Пруд»), ...«злобно и горько перемеживающее божественное с непотребным»?!.********** Откуда эта жизнь: «сверху разгром, снизу погром», смешение предательства со злодейством, хулиганства с самооплеванием («Пятая язва»)***********?!. Подумать, послушать — и в глазах чернеет...********** и начинаешь завидовать мертвым...********** И думается невольно: «если бы были такие могилы, куда бы клали живых — я лег бы»...**********

И все это покрывается *живою мукою.*

Вот предсмертно мучается на дворе мяукающая кош-

---

* «Крестовые сестры», 15.
** «По карнизам», 86.
*** «Пятая язва», 30.
**** «Звенигород», 15.
***** «Взвихренная Русь», 22.
****** «Взвихренная Русь», 68.
******* Там же, 74.
******** Там же, 250—251.
********* Там же, 454.
********** «Крестовые сестры», 34.
*********** «Пятая язва», 48— 54.
************ «Взвихренная Русь», 72.
************* Там же, 77.
************** Там же, 238. Срв. 309.

ка...* И так же мучаются в жизни люди: «в горе, в кручине, в нужде, в печали, в скорби, в злобе и ненависти — *земля кувыркается и мяучит Муркой*; а Лихо Одноглазое подсмеивается «из-за облаков», ибо «где тужат и плачут, тут ему и праздник»...** И ничего нельзя с этим поделать, ибо «страдание и есть жизнь», а удел человека — смятение и несчастие»...*** Такова наша *судьба:* она «не страшна, а ужасна»; она как «безглазый тяжелый камень»****. Ее «никакой волей не повернешь»...***** Она приходит, и ей надо покоряться. «Навалится беда, забудь, что на свете люди есть, люди не помогут, а если и захотят помочь, все равно беда дела их расстроит, всякое дело их на нет сведет, разгонит и запугает»...****** Надо только «как-нибудь прожить положенный срок»...******* И так велика, и беспросветна, и непонятна эта человеческая мука, что «если бы даны были всем глаза, то лишь одно *железное* сердце вынесло бы весь ужас и загадочность жизни»...******** Что же нам остается? Только молитва юродивой Акумовны: «Господи, полно меня мучить»...*********

Не естественно ли, что мысль ищет *виновного?* И первого виновного человек находит *в самом себе. Совесть* винит его самого, и вина эта ложится новым бременем на его жизнь: виноват он «перед всеми», и прощения он должен «просить у всякого»**********. Ибо «кто весь закон соблюдает, но в одном согрешит — *во всем виноват!*»***********. Не знаем мы, что за вина и как избежать ее; и только сумеречно чуем некий «изначальный грех»***********, от которого не знаем спасения и за который приемлем *Божию Кару*************. И если мы все в таком состоянии, то как возложить вину на кого-либо в

* «Крестовые сестры», 20—21, 24—25.
** Там же, 28.
*** «Взвихренная Русь», 475.
**** «По карнизам», 106.
***** Там же, 116.
****** «Крестовые сестры», 18
******* «По карнизам», 84.
******** «Крестовые сестры», 29.
********* Там же, 50.
********** «Взвихренія Русь», 313; срв. 29.
*********** «Крестовые сестры», 29.
************ Там же, 28.
************* «Взвихренная Русь», 253. «Наказал Господь».

отдельности? И может быть, права мудрая и юродивая Акумовна, что в конечном счете «обвиноватить никого нельзя»...*

Художественное око Ремизова смотрит во тьму *первородного греха и извечной муки,* и душа его содрогается трепетом; он не винит других**, он винит *себя* и принимает свою собственную муку как заслуженную кару. Он не утверждает, что на свете есть *только* злоба и мука. Он знает и человеческую доброту и выговаривает свое знание: «Много я видел добра от человека»...*** Да, и «добрых — куда больше, чем злых»... Но «злое — это очень больно, а боль помнится долго; и вот остается: злых больше»...**** А ведь «только добром и жив человек»...***** Отсюда у Ремизова эта потребность «поклониться до самой земли сердцу человеческому, изнывшему от неправды — обиды, утраты, раскаяния,— сердцу, задохнувшемуся от неправды нашей,—сердцу, щадящему и жалостливому во власти беспощадной суровой судьбы,—сердцу, надрывающемуся в смертной тоске»...******. Ему и только ему «открыты врата райские»...*******

Человеческая земная мука есть как бы *необходимое искупление* — и за первородный грех, и за проистекающую из него злобу. Мучается человек, чтобы затопить, исцелить пропасть греха и злобы...

В одной из легенд о Николае Чудотворце — Угодник запаздывает на собрание всех святых: «все с своими мучился...— пропащий народ: вор на воре, разбойник на разбойнике, грабят, жгут, убивают, брат на брата, сын на отца, отец на сына! Да и все хороши — друг дружку поедом едят... Велел мне ангел Господен истребить весь русский народ... да простил я им: больно уж мучаются»...********

---

* «Крестовые сестры», 46, 91.

** «Кукха», 65.

*** «Взвихренная Русь», 454.

**** «По карнизам», 82.

***** Там же, 82.

****** «Взвихренная Русь», 216. Срв. «Звенигород», 151.

******* Там же, 151. Здесь исчислены своего рода «заповеди блаженства». От одной из них веет соблазном: «сердце, *готовое принять и последний грех ради света Божьего, ради чистоты на трудной земле в* сем жестоком свете». Эта идея встречается у Ремизова и в других местах.

******** «Звенигород», 15.

Художественное око Ремизова видит ту общечеловеческую глубину и трагедию, которая лежит в основе всего земного существования и может быть выражена так: *человек человеку — инобытие; люди мучаются от этого сами; и мучают других — пока не постигнут всеобщего единобытия в Боге и не взойдут к нему...*

Когда-то греческий философ Анаксимандр постиг эту основную трагедию человеческой жизни и описал ее в своем прославленном отрывке: «из чего все существа происходят, в то самое они по необходимости и уничтожаются; ибо они воздают друг другу возмездие и искупление за неправду, по определенному порядку времени»*. Анаксимандр считает, что совершенно только *беспредельное; всякое* обособление, *всякая* индивидуация *есть* неправда и неправедный способ бытия; человек человеку — инобытие; и спасение людей в том, чтобы — в возмездие и искупление этой неправды — опять угаснуть в беспредельном...

Так увидел эту трагедию мудрый грек: жизнь состоит в том, чтобы *цепляться за жизнь;* спасение состоит в том, чтобы не цепляться за нее и *уйти из жизни...*

Совсем иначе разрешило эту трагедию нашего земного «перво-рождения» Евангельское откровение: выход из нашего «первородного» греха указуется *здесь, в земной жизни* — ибо через Христа и во Христе нам открывается возможность *всеобщего единобытия в Боге.* Не покидая земного «обособления», оставаясь раздельными личностями, мы можем выйти из заколдованного круга: *«тьма — злоба — мука — тьма».* Мы призваны прийти ко Христу и «облечься» в Него: принять Его ви́дение, утвердить в себе «сына», приобрести дар любви и веры, и *наполнить праведностью несовершенный способ бытия.* Тогда *тьма* станет *светом, злоба* обратится в *любовь, мука* заменится *скорбью.* Скорбь не исчезнет: останется и *скорбь в мире, и скорбь о мире***. Но скорбь эта будет *духовно зрячая* — и поэтому она перестанет быть темною и слепою. Эта скорбь будет проникнута *любовью* — и поэтому она не будет ожесточающею и ожесточенною. Она возникнет из очищающей *радости* и постигнет, что мука есть не мука, а *очистительное страдание.*

* Перевод мой. Автор.

** См. часть III, посвященную творчеству Шмелева.

Мука и страдание не одно и то же.

Мука есть состояние тварное, темное и ожесточенное; мука обособляет человека, замыкает его в себе, погружает его в животность существования, в безнадежность, в страх и отчаяние. Ремизов *прав:* это именно от нестерпимой *муки* «завидуют мертвым» и «ложатся в могилу» заживо... Это *из тьмы родятся мука и страх.*

Страдание же есть состояние духовное, светоносное и окрыляющее; оно раскрывает глубину души и единит людей в полу-ангельском братстве; оно преодолевает животное существование, приоткрывает дали Божии, возводит человека к Богу, побеждает отчаяние, дает надежду и укрепляет веру. *В страдании тает тьма и исчезает страх.*

В муке человек, подобно животному, цепляется за жизнь; и в минуту отчаяния уходит из жизни решением своего произвола.

Человек, научившийся *страданию,* не цепляется за жизнь, ибо она для него — не более, чем *земная* жизнь; и отозванный из жизни уходит к Отцу:

Твоей-то правде нужно было,
Чтоб смертну бездну преходило
Мое бессмертно бытие;
Чтоб дух мой в смертность облачился
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец, в бессмертие твое.

(Державин)[30]

Мука зовет к жалости. И жалость есть *согласие на совместную муку.* Жалость ведет не вверх, а вниз: в тварную темноту, в совместность тварной муки. Жалеющий сам опускается до муки, а не помогает мучающемуся возвыситься до страдания. И потому жалость, бездуховно и беспредметно размягчающая душу, есть путь неверный и не зиждущий. Она сама требует преодоления.

Христианство не благословляет на «муку» и не зовет к жалости*. Оно благословляет на «страдание» и зовет к

* Все это — вопреки Л. Н. Толстому и его до-христианской и внехристианской проповеди (см. мою книгу «О сопротивлении злу силою», гл. 9, 10, 11, 12). Мораль Толстого есть мораль жалости, а мучение есть для Толстого почти синоним зла. Это стоит у него в глубокой связи с нехристианским пониманием Христа и Воскресения. Замечательно, что целый ряд русских писателей вслед за Толстым готовы принять такое «жалостливое» толкование Евангелия. И А. М. Ремизов вряд ли свободен здесь от влияния Толстого.

свету и радости. Оно уводит от муки и учит победе. И страх в нем исчезает. Христос не «мучился» на кресте, а *страдал и скорбел;* и путь Его был путь *светоносный и победный.* В этом смысл Христова Воскресения, победившего *тьму, муку* и *страх.*

А. М. Ремизов — поэт муки, страха и жалости. Его художественный акт пребывает в той тьме, где душа содрогается от муки, трепещет от страха и мучается от жалости. Искренность и глубина этих состояний дают его творчеству силу, мудрость и бытие. Но здесь нет исхода, нет пути к победе; здесь та ветхозаветная и в то же время языческая, мифическая, магическая, колдовская и сказочная до-исторически-первобытная «сень смертная», где Христос еще не воскрес.

Трудно человеку нашего времени, наших испытаний и страданий пребывать в этой «сени» тьмы и страха, муки и жалости. Еще труднее найти художественный акт для этого предмета и создать художественные образы для его воплощения. Тут нас стерегут соблазны и опасности. И первый соблазн в том, чтобы усвоить акт художественной вседозволенности. И первая опасность в том, что возникнет убедительное воплощение тьмы и страха, и не создастся убедительное воплощение света, любви и победы...

ТВОРЧЕСТВО И. С. ШМЕЛЕВА

И пришло это сиянье через
муку и скорбь...

Шмелев[31]

1

У каждого народа есть в душе таинственная, подпочвенная глубина — последний источник его творчества и его духовности. Эта глубина таинственна и по происхождению своему, и по содержанию. Обычно люди не замечают ее — они просто живут ею, так, как если бы она была незримым для них воздухом их дыхания или неосязаемым, внутренно излучающимся из них светом их жизни. И может быть даже — это не они живут ею, а *она живет ими,* дышит, поет, стонет, молится и созидает через них...

Эта глубина недоступна рассудку. Для него она закрыта мглою; настолько, что он обычно не знает о ней ничего и когда слышит о ней, то изумляется и отрицает ее бытие. А между тем она-то и есть самое существенное в жизни человека и народа. Она несет подпочвенные воды его созерцания и его творчества. Она имеет свой особый национальный уклад, свой творческий «заряд», свой ритм, свои законы, свою историческую судьбу. И напрасно думать, что здесь жилище одних его страстей и темных влечений, что мгла, скрывающая ее от дневного рассудка, составляет самую природу ее — темную, непрозрачную, слепую, греховную и лишенную духа: некий подземный «ад», страшный, страстный и не поддающийся никакому учету. Нет, в этой сфере заложены не только силы национального *инстинкта*, но и корни национального *духа;* и притом так, что *страстность и духовность* пребывают здесь искони в некотором соединении, сращении, которое в значительной степени предопределяет всю дальнейшую судьбу народа. Так, в молитве, в художестве, в любви, в чувстве права, в храбрости, в любознательности каждый народ не только страстен, но и духовен; не только духовен, но и страстен; он творит не только духом, но и ин-

стинктом; когда он работает, болеет, рожает и умирает, то он напрягается всем своим существом — и духовными корнями своего инстинкта, и инстинктивными источниками своей духовности: всем своим составом, укладом, творческим актом...

Какая радость, какое богатство — подслушать национально-духовный акт своего народа и верно изобразить его! Внять ему, принять его и утвердить его как основу своего — личного и общенационального бытия...; художественно или философически закрепить его; показать творческий уклад своего народа; как бы очертить его лик в обращении к Богу и нарисовать его духовный «портрет» в отличение от других народов... Это есть дело трудное, но совершенно необходимое для национального самоопределения и самоутверждения; дело, требующее и любви, и огня, и прозорливости, и особого, неописуемого «медиумизма»: сраствореня и самоотречения, бессознательной рассредоточенности и повышенной предметной чуткости; и конечно, вдохновения... Вся русская художественная литература служит этому делу. И вот, свое, глубокое, предметно-выстраданное и непреходящее слово говорит о русскости русского народа искусство Шмелева.

Шмелев есть прежде всего *русский поэт* — по строению своего художественного акта, своего созерцания, своего творчества. В то же время он — *певец России,* изобразитель русского, исторически сложившегося душевного и духовного уклада; и то, что́ он живописует, есть русский человек и русский народ — в его умилении и в его окаянстве. Это русский художник пишет о русском естестве. Это национальное трактование национального. И уже там, дальше, глубже, в этих узренных национальных образах раскрывается та *художественно-предметная глубина,* которая открыла Шмелеву доступ почти во все национальные литературы... Это естественно и закономерно: только через *национальное* служение дух может достигнуть *сверхнациональной* значительности и *многонационального* признания. Прежде всего надо *быть,* а не «казаться» и не «славиться»; ибо кажущееся легко исчезает и слава слишком часто состоит из пыльного смерча. Надо *быть — страстно, искренно и цельно:* тогда невольно и непроизвольно осуществится национальное художество, и если оно будет *предметным, то многонародное*

признание придет само собою, и притом не в виде мнимой и пыльной «известности», а в формах прочных и окончательных.

Иван Сергеевич Шмелев (род. 1873) — бытописатель русского национального акта. Своим художественным чутьем, своим как бы *медиумическим ви́дением* он знает, чем строилась Россия и как она вышла на дорогу духовного величия и государственно-культурного великодержавия; он знает, откуда она извлекала воды своей жизни, чем она крепила свою волю и свое терпение и как она превозмогала свои беды и опасности.

История России есть история ее *страданий и скорби,* история ее *нечеловеческих напряжений и одинокой борьбы.* Это бремя она несет ныне вторую тысячу лет; и справляется она с ним только благодаря своему дару *вовлекать свой инстинкт в духовное горение и прожигать свое страдание огнем молитвы.* Отсюда ее терпение и выносливость; отсюда ее способность не падать духом и не отчаиваться, несмотря на неудачи и крушения; отсюда ее умение строго судить свои дела и возрождаться на пепелище; отсюда творческая чистота ее воли. Россия «омаливала» свою жизнь и свою культуру, свою душу и свою государственность, так, что во всех «садах» и «щелях» ее быта «стелились» «петые» — незримые и неслышные — молитвы*. Ими она и спасалась. Ибо молитва есть сосредоточенное горение души; она есть восхождение души к истинной, все превозмогающей реальности; и действие ее отнюдь не прекращается с ее окончанием, но всегда льет свой таинственный свет, свою осязаемую силу на всю жизнь человека и народа.

В этом духе пребывает творчество Шмелева. Из него он поет и повествует; в нем он страдает и молится.

Это не случайно, что Шмелев родился и вырос в Москве, проникаясь от юности всеми природными, историческими и религиозными ароматами этого дивного города. Люди вообще напрасно думают, что каждому из них доступно только то, что прошло через *сознательные* слои его «дневного» опыта. Неисследимо и неописуемо присутствуют в каждом из нас *веяния наследственно окружающей нас природы, дыхание нашей национальной исто-*

* Шмелев. «Лето Господне», 91—92.

рии, потомственно намоленные в душе религиозные сокровища духа. Все это как бы дремлет под сводами нашего душевного подземелия; и только ждет своего часа для подъема и обнаружения. И в этот час, когда приходит в движение родовая глубь личной души, человек испытывает себя скорбно и радостно-древним, как если бы в нем ожили и зашевелились его беззаветные, но столь близкие ему предки, их нравы и слова, их грехи и подвиги, их беды и победы; как если бы в нем проснулось некое историческое ясновидение, доселе сосредоточенно молчавшее или рассредоточенно-дремавшее в глубине его души,— проснулось и раскрыло ему сразу и глубину прошедшего, и глубину его собственной личности. И вот, все живо, все трепетно-свежо, все заливает душу скорбью былых страданий и радостью нового видения.

Есть древние города, молчаливо накапливающие в себе эти природно-исторические и исторически-религиозные веяния. В их стенах и башнях, в их дворцах и домиках безмолвно присутствует дух их строителей; и стогна[32] их хранят отзвучавшие звуки шагов и голосов всенародной, то мятущейся, то ликующей толпы. Их кремль есть живая повесть былых осад и былого геройства. Их храмы и соборы суть живые, раз навсегда всенародно вознесенные молитвы. И самые холмы их,— не то дары природы, не то могильные курганы, не то крепкие символы государственной власти,— говорят о бывшем, как о сохранившемся навеки. И не те же ли стародавние реки струятся и ныне под их мостами? Не те же ли дубы и сосны молчали ушедшим предкам? И не о забвении, а о вечной памяти шепчет трава в их садах.

Шмелев недаром родился и вырос в Москве, где русский дух начал гнездиться и роиться, и накапливать свои богатства,— и нетленные, и исчезновенные,— с девято-десятого века*; в этом стародавнем колодце русскости, и притом великорусской русскости, в этом великом национальном «городище», где сосредоточивались наши коренные силы, где тысячу лет бродило и отстаивалось вино нашего духа,— в этом ключевом колодце, вокруг которого ныне, как и встарь,

* См. И. Е. Забелин. «История города Москвы», стр. 5. Москва, 1905.

И смолой и земляникой
Пахнет темный бор.
(граф А. К. Толстой)[33]

Вот откуда у Шмелева эта национальная почвенность, этот неразвеянный, нерастраченный, первоначально-крепкий экстракт русскости. Он пишет как бы из подземных пластов Москвы, как бы из ее вековых подвалов, где откапываются старинные бердыши и первобытные монеты. Он знает, как жил и строился первобытный русский человек. И, читая его, чувствуешь подчас, будто время вернулось вспять, будто живет и дышит перед очами исконная Русь, ее израненная историей и многострадальная, но истовая и верная себе, певучая и талантом неистощимая душа.

2

Шмелев происходит из старинной замоскворецкой купеческой семьи, зажиточной, но не богатой. Предки его принадлежали в XVII веке к московским старообрядческим кругам и славились как знатоки веры и начетчики Писания. Они участвовали в тогдашних раскольничьих прениях и стойко боролись за свою правую веру. Их кровь говорит в его писаниях. Их родовая память оживает в нем, когда он, малюткой, смотрит на Московский Кремль с Большого Каменного моста.

«Что во мне бьется так, наплывает в глазах туманом? Это — мое, я знаю. И стены, и башни, и соборы... и дымные облачка за ними, и эта моя река, и черные полыньи, в воронах, и лошадки, и заречная даль посадов...— были во мне всегда. И все я знаю. Там, за стенами, церковка под бугром — я знаю. И щели в стенах — знаю. Я глядел из-за стен... когда?.. И дым пожаров, и крики, и набат... все помню! Бунты, и топоры, и плахи, и молебны...— все мнится былью...— будто во сне забытом»...*

Но для Шмелева это не сон, а живая реальность; не «реальность» полувыдуманных героев в полуисторических романах**, но художественное бытие простых и в то же

* «Лето Господне», стр. 33.

** Как у Лажечникова, Загоскина, Всеволода Соловьева, Мережковского и других.

время страстных и нежных русских людей — страдающих и молящихся, даровитых и несчастных, мятущихся и ищущих. Когда он пишет, он *«просто слушает, как растет трава русского бытия, как стонет и поет русская душа;* и тот, кто знает требования истинного художества, сможет оценить «простоту» этого слушания и этого повествования.

Художественное творчество Шмелева началось рано, еще в гимназические годы. В 1898 году он кончает Московский университет по юридическому факультету; затем работает полтора года в качестве помощника присяжного поверенного и несколько лет служит во Владимирской губернии по финансовому ведомству. Это годы внутреннего отстоя, созревания, как бы ожидания. С 1907 года художество овладевает им окончательно. Он не примыкает ни к какому «направлению» — ни литературному, ни политическому. Он не может, не умеет, не смеет быть «партийным». Он всю жизнь идет не за «лозунгами» и не за «программами»; он следует не за чужим и не за внешним, а за своим и за внутренним. Он повинуется ночным голосам своего художественного ви́дения. В нем живут внутренние источники, которые поют ему и зовут его; и часто бывает так, что «дневной», сознательный Шмелев не может выразить словами этих песен и кликов. Соответственно с этим он не может писать ни по заказу, ни по произволу. Он не выбирает самоуправно «тему» или «зерно» своего повествования; и не от него зависит его творческий путь. Он может писать только тогда, когда в нем *созревает предметный замысел,* когда созревшее начинает облекаться в *образы,* когда одержащие его образы начинают требовать *словесной записи.* Иногда это происходит в виде нежданного взрыва, вторгающегося в жизнь дневного сознания и ломающего все его очередные расчеты...

Вот что он сам рассказывает о своем первом произведении, появившемся в печати.

«Лето перед восьмым классом я провел на глухой речушке, на рыбной ловле. Попал на омут у старой мельницы. Жил там глухой старик, мельница не работала. Пушкинская «Русалка» вспомнилась. Так меня восхитило запустение, обрывы, бездонный омут, с «сомом», побитые грозою, расщепленные ветлы, глухой старик — из «Князя

Серебряного» мельник!.. Как-то на ранней зорьке, ловя подлещиков, я тревожно почувствовал...— что-то во мне забилось, заспешило, дышать мешало. Мелькнуло *что-то,* неясное. И — прошло. Забыл... И вдруг, в самую подготовку на аттестат зрелости, среди упражнений с Гомером, Софоклом, Цезарем, Вергилием, Овидием Назоном...— *что-то* опять явилось... Не Овидий ли натолкнул меня? не его ли «Метаморфозы» — чудо? Я увидал мой омут, мельницу, разрытую плотину, глинистые обрывы, рябины, осыпанные кистями ягод, деда... *Живые,*— они пришли и *взяли.* Помню,— я отшвырнул все книги, задохнулся... и написал — за вечер! — большой рассказ...»

Это и был рассказ «У мельницы», появившийся затем в «Русском обозрении».

В этом воспоминании, в этом первом творческом порыве все характерно: и первое «зачатие» художественного предмета в самозабвенном уединенном созерцании; и нити, ведущие к образам Пушкина и графа А. К. Толстого; и с виду бесследное исчезновение «зерна» в тайниках вынашивающей художественной «утробы»; и его самочинное, несвоевременное, но властное всплывание с требованием немедленной записи; и эта образная обстановка первого «зачатия», вызываемая Овидием и создающая образную ткань рассказа; и символы *«бездонного омута»* и *«глухого запустения»,* из которого (и внешне! и внутренно!) возникает художественное произведение. «Живые» образы сами «пришли и взяли». Не художник их взял, а *они его;* зародились, исчезли, созрели, вернулись и взяли, у омута возникшие, из «омута» рожденные...

Так со Шмелевым было всегда. Он вообще может писать только тогда, когда «на него находит», когда им овладевают, по слову Баратынского, «неосязаемые власти». Пока «гроза» не проходит или пока она только надвигается, он молчит; художественный предмет медленно зреет в недосягаемом для личного произвола душевном омуте, сам развертывается из первоначального «зерна», облекается в образы и т. д. Такой художник не может писательствовать изо дня в день или профессионально «поставлять» литературу. Он может писать только тогда, когда его зовет созревшая художественная «тема», когда его «осеняет», когда приходит вдохновение или когда он чувствует в душе некую, таинственную для него самого

духовную одержимость. Тогда все горит и цветет; тогда поток прорывается и затопляет пространство души; тогда душа поет, в ней стоны и вздохи, ликование и молитва; тогда в ней, как со дна моря, поднимается целый *остров художественного бытия*.

Именно этим объясняется то замечательное обстоятельство, что Шмелев после своего первого, полудетского произведения промолчал целых десять лет и не написал ни одного художественного произведения с 1895 по 1905 год, как если бы это совсем не он был озарен, и потрясен, и творчески осчастливлен. У настоящего художника вдохновение не может гореть в душе «всегда». Оно *должно* «проходить», исчезать, хотя бы для того, чтобы опять вернуться. Нельзя пребывать слишком долго в этом творческом напряжении, в этом трепете художественного ясновидения. Восторженное чувство власти, богатства, победного звона, избыточной полноты (плеромы) в ви́дении, слышании, чувствовании и мышлении непременно должно прекращаться; и тогда душа, потрясенная и обожженная своим собственным воспламенением, вернее, *огнем художественного предмета,*— возвращается усталая в повседневность, которая кажется ей унылой и темной, и где она пребывает в кажущейся томительной пустоте и растерянном томлении. Так было ведь и у Пушкина...

И может быть, художник сам себе представляется в это время чем-то вроде сокрушившегося Икара или разрушенного жертвенника...

Эта чисто артистическая черта стала особенно характерной для Шмелева после того, что он видел и испытал в Крыму во время революции. Предчувствие надвигающейся катастрофы давно уже зарождалось в его душе. Еще в 1913 году он пишет большую бытовую поэму «Росстани»*, образы которой вздыхают вздохами отпевания и разлуки. Русский, крестьянско-купеческий быт цветет еще во всем своем обилии и скудости, во всем своем жестокосердии и умильном мягкосердечии, но где-то за ним, глубже, чуется некая рыхлость, неупроченность и шаткость, как бы грядущая разлука — с чем? Тревожные общественно-бытовые сдвиги вскрыты и в «Распаде», и в

* Перепечатана в сборнике «Родное», «Русская библиотека», № 32, Белград, 1931.

«Человеке из ресторана» (1910). А в 1916 году в «Лике скрытом» предчувствие крепнет и получает пророческий оттенок.

В июне 1918 года Шмелев покидает центральные губернии и переселяется в Крым, где и живет в своем домике до 1922 года. Здесь коммунисты расстреливают его единственного, нежно любимого сына. Он видел своими глазами все: и борьбу белых, и отход их под водительством Врангеля, и вступление красных*; он видел свирепый террор коммунистов, имущественный передел**, опустошение страны и голод, от которого все слабое вымерло в течение одного года. Крым выметался «железной метлой революции». Виденное Шмелев и описал в своей потрясающей душу «эпопее» «Солнце мертвых», которая навсегда останется одним из самых значительных и глубокомысленных исторических памятников нашей эпохи. В 1922 году Шмелев вернулся из Крыма в Москву и по дороге как бы подвел великий итог первым пяти годам революции. Печататься он не мог. Он увидел, что в этой адской плавильне он будет обречен на многолетнее безмолвие; он понял, что *не смеет* молчать о том, что ему открылось,— и уехал за границу. За границей он создал весь ряд своих дальнейших произведений.

Гранью революции и ее трагического опыта творчество Шмелева делится (условно и приблизительно) на два периода, отделенные друг от друга не резким переворотом, а медленным, глубоким поворотом. Этот поворот совершался на протяжении нескольких лет и протекал органически, в жизненном страдании и умудрении.

Первый, ранний период характеризуется расцветом *образного таланта*. Этот талант изживает себя в *бытовых* описаниях, с преобладанием *эпического* тона, с некоторой склонностью к *сентиментальному лиризму* и с затаенным трепетом перед *трагедией мироздания*. Шмелев «пишет Россию», в ее шири и спокойной истовости, в ее отстоявшемся, но уже растревоженном и пошатнувшемся укладе, в ее душевной чуткости и непосредственно философической, наивной созерцательности. В этих образах, за этими изображениями ощущается творческая душа острой

* См. рассказ «Гунны» в сборнике «Свет Разума» (изд. Таир).

** Срв. рассказ «Два Ивана» в сборнике «Про одну старуху» и особенно «Солнце мертвых».

и глубокой чуткости, способная уловить нежнейшие чувства человека, но не нашедшая еще *художественного предмета,* который потребовал бы *всей* этой чуткости и был бы достоин ее *предельных напряжений.* Соответственно этому и самый предмет ранних произведений Шмелева не столь господствует над своими образами и не поднимается до того зрелого полновластия, как это мы видим в произведениях второго периода. Страдание человека остается здесь еще в пределах *быта,* бытового горя, бытовых волнений и не вступает в ту сферу *бытия,* где выступает более-чем-человеческое или даже сверх-человеческое содержание, возводящее душу на уровень *мировой скорби.*

Сюда относятся: «Распад», «Гражданин Уклейкин», «Волчий перекат», «Мэри», «Мой Марс», «Человек из ресторана», «Росстани» и ряд других рассказов.

Второй период характеризуется расцветом *предметного созерцания.* Все прежнее искусство Шмелева не только не бледнеет, но достигает высокой и чрезвычайной зрелости: гибкость и выразительность языка, яркость образа, острота ви́дения, мастерство стиля — все совершенствуется. Но все это теряет свою самостоятельность, подчиняясь до конца Главному, *художественному предмету,* становясь его верным и покорным орудием. Быт насыщается бытием. Эпическое повествование приобретает необычайную значительность и пророческий полет. Все насыщается предметным чувством, не оставляющим места для сентиментальности. Лиризм углубляется и утончается. Трагический элемент выступает на первый план и окрашивает все в свои тона. Художественное ви́дение находит великие и глубокие предметы; и *по предмету строится весь состав произведения.* В испытаниях, потрясениях и страданиях революционной эпохи мастерство Шмелева достигает своей настоящей высоты и создает свои лучшие вещи.

К этому периоду относятся «Неупиваемая чаша»; «Солнце мертвых»; сборники: «Про одну старуху», «Свет разума»; «На пеньках»; «Лето Господне»; «Богомолье»; романы: «История любовная», «Няня из Москвы», «Куликово поле» и целый поток небольших рассказов, захватывающих душу своею значительностью и художественностью.

Исследование этого мастерства в его художественных

основах устанавливает, что все особенности его уже имелись налицо в произведениях первого периода; что все создания Шмелева несомы *единым духом и единым созерцанием;* что художественный акт его созревал, углублялся и уравновешивался, но не менялся и не перестраивался, как это было у Льва Толстого. Шмелев как художник есть единый духовный организм, который можно исследовать во всем его единстве без больших поправок «на эволюцию».

К этому исследованию я теперь и обращаюсь.

3

Начинаю с эстетической материи — со словесной ткани.

Словесная ткань его произведений в высшей степени своеобразна и значительна. При этом она настолько обусловлена строением его художественного акта и так связана с образным составом и предметным содержанием его произведений, что открывает естественнейший и лучший доступ к его искусству. Вот признак истинного литературного мастерства: *стиль оказывается верным и властным дыханием акта, образа и предмета.*

Тот, кто прочтет одно из зрелых произведений Шмелева, тот никогда не сможет забыть его, настолько ему присуще умение овладевать вниманием читателя, вовлекать его в показанный ему мир и приводить всю его душу в состояние напряженного видения.

Но произнося эти слова, я имею в виду только настоящего читателя*, т. е. созерцателя с открытой душой, с послушным, гибким актом, с живым сердцем, не боящимся сгореть в огне художества. Напротив, человеку с замкнутой душой, который не желает пускать художника в свою глубину; самодовольному и сухому педанту, который не может или не хочет покидать свое обычное «жилище»; или тому, кто имеет для искусства только холодное, чисто бытовое или эротически-любопытное воображение, предоставляя художнику играть с ним или забавлять его,— такому человеку не удастся воспринять Шмелева, как не удастся ему воспринять ни Достоевского,

* См. Введение.

ни Э. Т. А. Гофмана. И может быть, было бы лучше, если бы он совсем не читал Шмелева и, *главное, воздержался от суждений о нем.* Напротив, тот, кто отдает художнику и сердце, и волю, и свою нежность, и свою силу — всю свою душу, как покорную, лепкую и держкую глину («вот, мол, я — доверяюсь тебе, бери, твори и лепи»!), тот очень скоро почувствует, что Шмелева надо не только серьезно и ответственно читать, но что его необходимо прежде всего *принять в свое художественное сердце.*

Настоящий художник не «занимает» и не «развлекает»; он *овладевает и сосредоточивает.* Доверившийся ему читатель сам не замечает, как он попадает в некий художественный водоворот, из которого выходит духовно заряженным и, может быть, обновленным. Он очень скоро начинает чувствовать, что в произведениях Шмелева дело идет не более и не менее, как о *человеческой судьбе, о жизни и смерти,* о последних основах и тайнах земного бытия, о *священных предметах;* и притом, что самое удивительное, не просто о судьбе описываемых персонажей (с которыми «что-то», «где-то», «когда-то» «случилось»), а *о собственной судьбе самого читателя,* необычайным образом настигнутого, захваченного и вовлеченного в какие-то события.

Откуда возникает это чувство, читатель, может быть, поймет не сразу. Но это чувство глубокой, кровной вовлеченности в ткань рассказа, и более того, в какое-то великое и сложное обстояние, раз появившись в его душе, уже не исчезает. И если он попытается объяснить себе силу этого захвата и вовлечения, то первое, на чем он остановится, будет *язык и стиль* Шмелева, т. е. «эстетическая материя» его искусства. Но не потому, что сила Шмелева исчерпывается его языком, а потому, что этот язык *насыщен до отказа жизнью художественных образов и властью художественного предмета.*

Стиль Шмелева приковывает к себе читателя с первых же фраз. Он не проходит перед нами в чинной процессии и не бежит, как у иных многотомных романистов, бесконечным приводным ремнем. Мало того, он не ищет читателя, не идет ему навстречу, стараясь быть ясным, «изящным», «увлекательным». Он как будто даже не обращает внимания на читателя — говорит *мимо* него, так, как если бы его совсем и не было. Читатель мгновен-

но чувствует, что здесь не в нем дело, что он «не важен»: с ним не заговаривают («любезный читатель!»), как бывало у Тургенева; его не заинтриговывают, как у Лескова; его не поучают, как любил Л. Н. Толстой; ему даже не повествуют, как делал Чехов. Нет, *при нем что-то происходит,* и ему, вот, случайно посчастливилось присутствовать: не то подслушать чужой рассказ о бывшем событии* или о потоке событий**, не то услышать взволнованную исповедь незнакомого ему человека***, а может быть, прочесть чужое письмо****. Это вводит его сразу «in medias res»[34]. Однако и там, где эта «разговорная» форма отсутствует, читатель вводится прямо в гущу событий, так, как если бы события развертывались сами на его глазах*****. Ему дается сразу *опыт присутствия, чувство включенности, восприятие объективности;* наподобие театра, но без всякой театральности: «оно» «совершается»; а ему дана возможность видеть и слышать. Иногда он «включается» в поток — даже на полслове******. Все «предисловия», сообщающие о том, *кто, когда, где,* по какому случаю рассказывал*******, *опущены:* читатель окунается сразу в «струю» или даже в «омут» и должен догадываться, «ориентироваться», соображать самостоятельно: «его настигло», «началось»; «ему дается»; как он «вправится» и «войдет» в эти струи — это уже его личное дело. И может быть, он почувствует себя в первый миг оглушенным и растерянным...

Если читатель не отдается этому потоку, не наполняет его мгновенно силами своего воображения и чувства, а пробует читать эти фразы сдержанно, объективно, подряд, то он скоро замечает, что ему далеко не все понятно. Он не может уловить, ему не удается следить: что

---

* Напр., «Про одну старуху», «Марево», «Сила» и др.

** Напр., «Няня из Москвы», «История любовная», «Пути небесные».

*** Напр., «На пеньках», «Человек из ресторана».

**** «Письмо молодого казака».

***** «Солнце мертвых», «Лето Господне», «Богомолье» и др.

****** «Про одну старуху», «Человек из ресторана», «Марево», «Няня из Москвы».

******* Срв. у Тургенева: «Андрей Колосов», «Три портрета», «Жид», «Первая любовь», «Собака», «История лейтенанта Ергунова», «Несчастная», «Степной Король Лир», «Стук!.. Стук!.. Стук!..», «Рассказ отца Алексея».

здесь? к чему? откуда это? какая связь? — какие-то клочья! обрывки! восклицания...*

Но если читатель заполнит эти слова энергией своей души, вчувствуется в состояние рассказчика, раскроет свое сердце и отдаст свое воображение, то он вдруг почувствует, что эти слова как будто срываются со страниц книги, впиваются ему в душу, потрясают ее и обжигают, и вот, превращаются в стоны, в драматические восклицания, в художественно убедительные, точные выражения, идущие из душевной глубины; как если бы клоки трепетной страдающей жизни были «пришпилены» этими словами к странице...

Отдаваясь этому стилю, вы чувствуете, что он заставляет вас петь вместе с собой, нестись вперед, спотыкаться, вскакивать, опять нестись, вскрикивать, взвиваться, обрушиваться и обрывать рассказ от отсутствия воздуха... Он *страстен* и требует страсти от вас. Он *певуч* и заставляет вас петь вместе с собою. Он *насыщен* и требует от вас напряжения всех сил. Он *страдает*, и вы не можете не страдать вместе с ним. Он овладевает вами. И если вы не оторветесь от него, то он перельет в вас все, что в нем заложено.

И при всем том язык Шмелева прост. Всегда народен. Часто простонароден. Таким языком говорит или народная русская толща, или вышедшая из народа полуинтеллигенция,— часто с этими, то маленькими, то большими неправильностями или искажениями, которые совсем не переводимы на другие языки, но которые по-русски так плавно закруглены, так мягки и сочны, так «желанны» в народном произношении. В этом языке звучит и поет открытость русской души, простота и доброта русского сердца, эмоциональная подвижность и живость воображения, присущая русскому народу. И вдруг этот столь добродушно-разливчатый, сочный язык становится жестким, сосредоточенным, приобретает крепость, ядреность, гневность, идет бросками, швырком, свайкой, режет, колет и одним ударом загоняет в душу точные, беспощадные фор-

* Чтобы убедиться в этом, стоит только прочесть *без вчувствования* первые полстраницы «Человека из ресторана» или «Про одну старуху» и затем, вникнув и вчувствовавшись, произнести их вслух в процессе художественного чтения.

мулы... с тем, чтобы опять распуститься в ту неописуемую певучую доброту и ширину, в которой вот уже столько веков купается русская душа... И все это течет, сыплется и вспыхивает с такой естественностью и непосредственностью, таким целостным, несмотря на свою задыхающуюся разорванность, самотеком, как если бы это была не словесная ткань искусства, а подслушиваемая вами, реально-живая, словесно звучащая действительность.

Чем глубже вы будете вчувствоваться в этот язык и в этот стиль, тем скорее вы заметите за этим величайшим, непосредственным *простодушием,* за этой *беззаветной искренностью,* целую летучую, то сгущающуюся, то разрежающуюся *стихию глубокомыслия,* иногда укрытую за простой, нежданно естественной игрой слов... И не то это игра слов, не то лучик острой, чуть сверкнувшей мысли, не то глубокое прозрение... Но произносится это всегда с большой наивной серьезностью, как если бы сам рассказчик (*не* автор!) *не-до-понял* или *пере-понял* обиходное словечко, так, может быть, в виде «недоразумения», а из этого «недоразумения» вдруг сверкнуло миросозерцание, иногда нравственное или политическое, а подчас и религиозно-мистическое глубокомыслие...

«Театральщики, уж известно, какой народ... *все,* будто, *понарошку* им, представляют и представляют»...*

«А старуха в ноги ему: Прости, сынок, Христа ради... сирота я слабая, *безначальная*... Погибаю»...**

«Ну, приходит к нему в волость, в *победный* их комитет»...***

«Не имею права. У нас теперь *прикосновение личности.* А пустяками не беспокойте, у нас дела специальные»****.

«А теперь старое помнить — грех, все мы так потонули, будто уж на том свете»... «Каждый, говорит, день в соборе

---

* «Няня из Москвы». Гл. X, <53—54>. Разрядка принадлежит мне. *И. А. И.*

** «Про одну старуху». Гл. IV <33>. Символически за «старухою» видится и разумеется сама Россия.

*** «Про одну старуху». Гл. I <II>. Разумеется «комитет бедноты» — «комбед».

**** «Инородное тело». Сказка. Говорит комиссар женщине, жалующейся на незаконный обыск <58>.

плачу-молюсь, ничего больше нам не осталось, *потонули мы все бездонно*»*.

«Верно, барыня, много добывал, да на много и дыр-то много. Сколько у них *у тех-то* было, *на каждой тумбочке*»**.

«Это дело надобное. Кажная женщина должна... Господь наказал, чтобы рожать. *Еществo* — закон. Что народу ходит, а каждый вышел из женщины *на показ жизни!* Такое еществo»... «Нет, от этого не уйдешь! От Бога вкладено, никто не обойдется. Кажный обязан доказать еществo! А то тот не оправдался, другой не желает,— все и прекратилось, конец! Этого нельзя. Кто тогда Богу молиться будет? О-чень устроено»...***

«Ни церкви, ни икон, ни... *воспылания!?*»...****

«Ну, чистая *волконалия*»...*****

«Но все это я ставлю не так ужасно, как насмеяние над душой, которая есть *зеркало существа*»...******

Слова Шмелева просты, а душа у читателя вдруг просыпается встревоженная, открывает глаза и начинает вслушиваться и всматриваться, как в тучу на горизонте, где сверкнула молния и погасла. И это не Шмелев «играет словами», подобно тому, как это бывает у Лескова («нимфозория», «керамиды», «двухсестный», «свистовые», «пропилеи» и т. д.). Лесков — признанный мастер русского языка; но в его фонетической игре бывает иногда нарочитое и выдуманное. Он владел первобытно-творческими истоками русского языка и знал им цену, но нередко затевал предметно необоснованную, изобретательную, но художественно ненужную игру звуками, подчас очень забавную, но не ведущую в глубину предмета. А у Шмелева играют как бы *сами слова;* и это даже не игра, а *неожиданные взрывы смысловых возможностей,* вылетающие из души — то негодующей, то испуганной, то прозревающей. Его слово никогда не становится искусствен-

---

* «Няня из Москвы». Гл. II <17, 18>.

** Там же. Гл. IV <31>. Речь идет о богатом враче, имевшем много возлюбленных.

*** «История любовная», глава XI <98—99>. Философствует дворник «Плетун-Гришка».

**** «Свет Разума» <19>.

***** «Няня из Москвы», 51.

****** «Человек из ресторана», гл. III.

ным или выдуманным. Все особенности его языка *всегда связаны с личностью рассказчика,* с его душевным уровнем и настроением. И чем первобытно-простонароднее его язык, тем наивнее, серьезнее, непосредственнее бывает повествовательная установка его рассказчика. Поэтому язык его есть чаще всего не *его* собственный, условный способ выражаться, а *внешне и внутренно обоснованный язык его героев.*

Это свидетельствует о художественной законченности многих произведений Шмелева: эстетическая материя как бы *исчезает* в качестве самостоятельной величины, она *включена* в образный и предметный состав произведения, она выращена из него. Автора-писателя как бы нет: читатель остается наедине с героями и событиями. Образ «говорит» сам за себя и от себя. Последние следы эстетической условности убраны, и читателю остается внимать словам самих героев.

4

Богатствами русского языка Шмелев владеет, как редко кто. Но власть эта — не власть коллекционера, собирающего чудны́е, небывалые, редкие, уродливые или ветхие самосиянности языка, чтобы любоваться ими в некотором пренебрежении к профану-читателю, а профан-то и не знает, что именно разуметь за этими «дивными словесами»? Или, может быть, ничего не разуметь, а просто радоваться этим лалам, бериллам и хризопразам русской словесности?.. Таково подчас ювелирное мастерство Ремизова.

У Шмелева этого не бывает никогда. Его власть над словом *родится* из стихии художественного *образа и художественного предмета.* Слово остается *их* прозрачным орудием, оно не перестает быть покорной и верной *эстетической материей.* Оно есть всегда носитель и посредник главно-сказуемого, его медиум, его прозрачная среда — точный выразитель образного события и духовного обстояния. И при этой *точности* оно поражает читателя своею *свежестью,* своею *крепкой выразительностью,* своей *неожиданностью* и в то же время фонетической и грамматической *убедительностью.*

Старуха в лесу «с травки росу сшурхнет, пальцы полижет»...*

«Мужик был поперечный и закрытый»**.

«Прислушиваюсь...— глухота-а... только крупой дерет, в оконце».

«Что ты геройствуешь-то? Ведь из тебя оттябель выйдет!»***

«Я тебя, блудуна, зна-ю!.. На господское метили, рванье дырячье?»...****

Вот и пляшет колченогий пастух Хандра-Мандра: «А у него разошлись все спленки и хрящики, выламывался на травке, загребал с земли рваной шапкой, путался и хрипел, притопывая»...*****

Вот старик живописец Арефий открывает «великий секрет невыцветающей киновари»: «Яичко-те бери свежехонечкое, из-под курочки прямо. А как стирать с киноварью будешь, сушь бы была погода... ни оболочка. Небо те как Божий глазок чтобы. Капелечки водицы единой — ни Боже мой. Да не дыхай на красочку те, роток обвяжи. Да про себя голубок — молитву... молитвочку шопчи: «Красуйся-ликуй и ра-адуйся Иерусалиме»...******

Такие слова *образно необходимы и художественно точны*. Они насыщены и в то же время сдержаны чувством меры и ответственности, идущим из творческой глубины. Они могут быть и не красивы («оттябель», «блудун», «дырячье»); но эта некрасивость их необходима для обозначения некрасивого образа. Это художественно верно и обосновано; ибо не следует говорить красиво об уродливом, если хочешь *показать* это уродливое; и обратно: тот, кто начнет уродливо описывать красивый образ, рискует превратить свои слова в сущую помеху для читателя и его ви́дения.

Один тонкий русский знаток нравов и приличий высказывал однажды ту мысль, что одежда не должна и не смеет быть «больше, чем одеждой»: она не должна приковывать к себе внимание людей; но если зритель за-

* «Про одну старуху», гл. III <28>.
** «Свет Вечный». «Возрождение». 1937. 1 мая.
*** «Человек из ресторана», гл. V.
**** «Два Ивана», гл. VII <84>.
***** «Росстани», гл. XIII <86>.
****** «Неупиваемая чаша», гл. IV <23>.

метит ее, то он должен тут же отметить, насколько она безупречно сшита, как хорошо она сидит и идет к тому, кто ее надел и носит. В этих словах намечен один из основных законов художественного стиля.

Выполнить требование этого закона можно, по-видимому, или тем, что спустить язык и стиль на средний уровень привычности и незаметности и утонуть в банальном; или же тем, что насытить слово образом и пронизать его предметом, настолько, чтобы читатель дивился выражениям языка, *только как выражению выражающегося образа и предмета,* т. е. как верной и дивной *ризе* являющейся в искусстве сущности.

Естественно, что большой художник пойдет не по пути банальности, а по пути художественной верности и точности языка. Именно так и обстоит дело у Шмелева.

Его слова *прозрачны* и в то же время *насыщены.* Иногда бывает так, что эта насыщенность делает самый *стиль* его *не-сразу-прозрачным.* Семейотически (по означиваемому содержанию) каждое слово ясно; но стилистически (по взаимной связи) и ритмически (по смысловому акценту, указующему на центр предметной тяжести) речь его героев бывает не сразу постижимою. Кто будет читать, напр., монологи доктора в «Солнце мертвых»*, или исповедь профессора Мельшаева в «На пеньках»**; или подъемные места в рассказе дьякона («Свет разума»)***; или бредовые страницы в рассказе «Это было»,— тот скоро убедится, что эти излияния требуют от читателя *конгениального парения.* Речи доктора — это глубокомысленные и дерзновенные обобщения грозного судьи, прозревшего в предсмертной муке; это взрывы отчаяния, сарказма, скорби и пророческого пафоса; это исповедь души, в смятении переживающей катастрофу человеческой культуры; и кажется моментами, что это бред сумасшедшего, настолько мысль несется в буйных иносказаниях и неожиданных эмоциональных прыжках, подобие которым можно найти у Шекспира («Король Лир», «Гамлет»), у Достоевского, у Гофмана («Катер Мурр») и иногда у Гамсуна. Чтобы уразуметь здесь *все,* надо самому по-

* Стр. 37—40, 41—48, 48—54, 131—138.
** Напр., стр. 84—86, 104—111.
*** Стр. 19—20, 28—29.

пасть в этот прорвавшийся поток страстной мысли, надо принять эту насыщенность в душу.

Эта насыщенность слова характерна для Шмелева вообще. И иногда у читателя возникает такое чувство, что в этих словах, через них и вместе с ними в душу к нему вторгается что-то властное, приковывающее, огненное. Вдруг это содержание оказывается «во мне»; оно настолько *подлинно и объективно*, что на обычном пути «говорения-писания-печатания» это кажется вообще неосуществимым. Художественный образ с большим предметным зарядом вдруг вторгся в жилище моей души; и невольно хочется спросить его: «откуда ты? как мог ты *так?* чьим именем и законом живешь ты и действуешь? какие силы за тобой?!»...

Такое слово осуществляется гораздо больше, чем, кажется, слову вообще дано осуществить. И моментами самые напечатанные слова кажутся накаленными и расплавленными... И будто не книгу держишь в руках, а огненный свиток; и непонятно, что бумага, простая бумага «содержит в себе» и передает *такое* и сама не загорается.

Здесь нет лишних или случайных слов. Шмелев умеет использовать каждую звуковую щелочку, чтобы вложить в нее значительный оттенок, необходимый в художественном целом. У него все, вплоть до длинных и коротких «тире»*, художественно весит, оттеняет, «говорит». И все это служит одному, Главному. Все это неразвлеченно *плывет в главном русле и ведет главную линию;* и все богатства его языка поднимаются на поверхность и сверкают лишь в меру этой необходимости. И в словах, и в их певучем последовании, и в смысловых акцентах, и в ритме — всюду дышит и раскрывается сама художественная душа его повести. И перерыв, и пауза, и растяжка — все служит главной линии рассказа, главному предметному содержанию его. В какой бы вихрь восклицаний, недоговоренных намеков, прыжков, клочков, неясностей ни попал бы читатель, он должен быть всегда уве-

* Срв., напр., «Про одну старуху». О корове: «Подогнала к Волокушам,— место глухое, елки...— ка-ак она затруби-ит». Стр. 14; «Солнце мертвых». «А другой полюс...— плоть трепетная и... гну-усная, тоже под соусами ароматными...— дерзатели-рвачи-стервецы!»

рен, что *художественное наполнение этого хаоса живою душою* разъяснит и оправдает *всякое* слово...

При этом ни эти слова, ни их ритмическая череда не терпят ни замены, ни подстановки, ни перестановки. Проза Шмелева выкована, как стихотворение; она легка и естественна и в то же время обоснована и необходима. Это — проза; но это и поэзия. Шмелев поэт уже по самому языку своему; и притом именно потому, что его эстетическая материя не самозаконна и не самодовлеюща, но всегда остается верною ризою образа и предмета.

Все это уясняется с особенною силою при рассмотрении *паузы* в стиле Шмелева. Кажется, в русской литературе никто не пользовался паузою так, как он это делает. Пауза обозначает у Шмелева то *смысловой отрыв* (противопоставление), то *эмоциональный перерыв,* возникающий от *интенсивности* переживания или от его *содержательной насыщенности.* Фраза задохнулась и — рвется. Человек как бы ищет слова, запнулся, споткнулся — и вдруг выстреливает им неожиданно, а оно вылетает наподобие разрывающегося ядра...

И чем сильнее драматическая или трагическая напряженность рассказа, тем большее значение приобретают эти отрывы, перерывы и провалы. Тогда сила скрытого за словами и образами страдания достигает поистине вулканической силы и пророческого парения. Стиль становится бурею. Он катастрофичен. Вихрем вырываются слова и их, по-видимому, беспомощно сгруппированные сочетания, оборванные полуфразы, растерянные вскрики... Провалы и прыжки чередуются с эмоциональными взрывами, со стремительными, сосредоточенными ударами, скороговоркою. Восклицание — пауза — выстрел; скороговорка — пауза — гвоздь; начало — обрыв — прыжок в сторону — завершающий удар... И все эти перерывы не произвольны, не искусственны, не аффектированы. Это перерывы *страдающего, задыхающегося* сердца: человек *изнемогает* от «столпившихся» и прерывающихся чувств, он не может выразить все сразу, и они «перебивают» друг друга; отсюда затор, провал — и вдруг пронзительно-меткое слово, вырывающееся вздохом, стоном или даже воплем...

Эта повышенная «заряженность» слова придает стилю Шмелева особую *интенсивность.* Читатель всегда испыты-

вает чувство, что слова не исчерпывают скрытого за ними, накопившегося и волнующего содержания; что *«там»,* в глубине, имеется *гораздо больше,* чем то, что сказано; что сказанное сказано сокращенно; что язык Шмелева — *лаконичен.* Он лаконичен, т. е. интенсивно-краток даже в больших романах, и притом именно вследствие своей содержательной заряженности: каждая фраза несет такой заряд чувств и мыслей, которого иному писателю хватило бы на целую главу. Иногда кажется, что художественно прочесть вслух такой текст является задачей почти невыполнимой или требующей исключительного сценического дарования, столько за этими словами смятенного страдания, колкой, точной мысли, вросшей в чувство, или, вернее, вырастающей из него; столько за ними искренней, из глубины идущей динамики, мимики, жеста, интонации...

А при чтении *вслух* оказывается, что текст Шмелева всегда *полон сокровенного пения;* то лирического, то эпического, то трагического. Поэтому этот текст требует и соответственного исполнения, т. е. той *первоначальной,* душевно-древней «напевности», которая осуществляется в естественных повышениях и понижениях, в нарастающих подъемах и каденциях, в логически-драматических акцентах на сильных местах, в стенаниях, эмоциональных «затяжках» и «растяжках» и т. д. Когда Шмелев пишет, то он поет. Это есть *парение сердца, выпевающего себя в словах и образах.* Этим и определяется его стиль. Отсюда — особый выбор слов и их группировка; безошибочное помещение главных слов в ритмически сильные места; пропуск ненужных подлежащих,— ненужных потому, что скрытые за ними существа разумеются огнем чувства («народ», «злодей»). Парение невольно и незаметно уводит его в древнеславянский стиль («скудельный», «купно», «сие») и находит точные слова для переживаний последней глубины.

Тайну этого пения нелегко объяснить в двух словах: мы можем удовольствоваться простым указанием на его источник.

Пение родится из *стона и вздоха.* Стон дает *звук,* вздох дает *ритм.* Душа, рождающая певучий стиль, должна писать стеная и вздыхая. А она стенает и вздыхает глубже всего и искреннее всего, когда она *влюблена.* Влюблена

инстинктом или духом* в земное или в божественное. Не всякая влюбленность поет; но подлинное пение есть всегда проявление влюбленности; ибо природа влюбленности состоит не только в *предметной интенсивности чувства, но и в певучей текучести его,*— в певучести сердца, вострепетавшего, прилепившегося, и желающего. Понятно, что для создания истинного искусства мало инстинктивной влюбленности в земное Художество родится только тогда, когда Предмет, ранивший и одаривший, берется духом и творчески переживается в его божественной значительности, так что *земной* предмет становится живым символом большого, священного и главного.

Шмелев по стилю своему есть поющий поэт; и это пение его родится из той трепетно-взволнованной влюбленности в Предметы, которою вечно счастлива и несчастна его душа. Проза Шмелева поет наподобие того, как у Гоголя в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и в «Тарасе Бульбе»; как у Тургенева в «Песни торжествующей любви»; как у Л. Н. Толстого в небольших простонародных рассказах позднейшего периода; как у Лескова в «Запечатленном Ангеле». Совсем иначе, чем у них; ибо у каждого по-своему. Но именно из переполненного и трепещущего сердца.

Это отнюдь не означает, что стиль Шмелева однообразен в своем пении; напротив, почти каждый рассказ его *поет иным стилем.* У него столько стилей и ритмов, сколько требуют от него его предметы и образы.

Вот покойный и плавный, скорбно, но примиренно созерцающий, древле-забвенный стиль «Росстаней», с особым, почти былинно-распевным ритмом. Вот сквозящий несказанностями, лирически-трепетный стиль «Неупиваемой чаши», с ритмом истомно-сладостным и безвольно-страдающим. Вот фотографически-протокольный, сразу бытовой и кошмарный стиль с нарастающим рвано-бредовым ритмом в «Это было», где человек, подавленный бедламом фронта, спасается в страну чистого безумия. Вот трагиэпический стиль «Солнца мертвых», стиль умирания и предсмертной молитвы, ритм приговора и безнадежности, ритм назревающего и разряжающегося пророческого взрыва. Вот стиль эмоционального прозрения

* Это не есть дилемма («или» — «или»). Инстинкт и дух могут не только противостоять друг другу, но и врастать друг в друга. См. мою книгу «Путь духовного обновления», гл. II, стр. 51—57[35].

в сочетании с гениально-хаотическим ритмом в «На пеньках». Вот молитвенно-раскаленный, восторженно-эпический стиль («Свет разума»); вот стиль отчаянной беспомощности и бытовой истерзанности, доведенной до высших разумений («Про одну старуху»); вот стиль рассуждающего сердца, эпос наивной мудрости, бытовое пение о трагической судьбе человечества,— и все в ритме простонародной, сочно-повествующей, замоскворецки сплетничающей болтовни («Няня из Москвы»); а вот лирически-бытовой эпос «Лета Господня» и «Богомолья», весь источенный нежным юмором и весь пропитанный слезами благодарения, слезами умиленной памяти...

При общем и характерном единстве стиля как литературного способа творить у Шмелева множество «стилей», т. е. литературных риз, соответствующих *данному* образу и *данному* предмету. Чтобы удостовериться в этом, достаточно сопоставить мечтательно-влюбленный стиль «Марева», агиографический стиль[36] «Блаженных», мемуарно-покаянный и в то же время мистически-бытовой стиль «Путей небесных» и ядрено-простонародный, саркастически-бичующий стиль сказок («Степное чудо»). Эстетическая материя у Шмелева не определяется его личным трафаретом или произволом, но повинуется тому, чему повинуется сам творящий: требованию Главного, бытию образа и ритму самого художественного предмета.

Вот почему Шмелев пишет страстно и страдающе: ибо *страстно страдают его герои;* и больше и глубже: здесь *накопившиеся страсти и страдания мира ищут себе исхода и разрешаются в форме распада, ропота и взрыва.*

5

Как у всех писателей, так и у Шмелева литературный стиль определяется строением его *творческого акта.* Это естественно и иначе не может быть: ибо стиль творится созерцающей душой и уклад ее не только «передается» стилю, но прямо создает его. Выбор слова, сочетание слов, строение фразы, акцент, ритм,— все осуществляется и вылепливается творчески писательским актом, в его то неизменно устойчивом, то гибко-изменчивом строении.

Художественный акт Шмелева есть прежде всего и больше всего *чувствующий* акт. Этим он отнюдь не исчерпывается, но это характеризует его основу. Другие слагающие силы — воображение, мысль, воля, чувственное

ощущение,— могут преобладать друг над другом в отдельных произведениях Шмелева; чувство остается основополагающим всегда. И при этом оно достигает нередко такой силы и накаленности, что иные писатели наших дней начинают казаться после Шмелева холодными.

Создания Шмелева родятся из *сердца*, из горящего и переполненного сердца — в отличие от холодного и горького, чувственного мастерства Бунина; в отличие от мятущегося, самовольного и нередко всеразламывающего воображения у Ремизова; и в отличие от холодно-живописующего декоратора Мережковского. Вот почему я с самого начала сказал, что человек с холодным сердцем и мертвым чувством никогда не будет художественно жить вместе со Шмелевым. Достаточно раз прочувствовать ту тонкую, эмоционально-аффективную ткань, которую Шмелев развернул в одном из своих ранних романов — «Человек из ресторана», чтобы понять этот способ жизни и мироощущения. Это произведение с самого начала сблизило Шмелева с ранними же созданиями Достоевского — «Бедные люди» и «Униженные и оскорбленные». Подобно Достоевскому, Шмелев чувством постиг жизнь человеческого чувствилища и страданием внял человеческому страданию. Раз научившись внимать ему, раз изведав болью эту стихию жизни, Шмелев совершает весь свой дальнейший художественный путь,— опять подобно Достоевскому,— *не выходя из этого акта и из этой стихии,* но поднимаясь в ее пределах к большей и большей духовной значительности.

Творя и показывая, Шмелев чувствует сам; он *видит чувством, мыслит чувством, воображает из чувства и изображает, чувствуя.* И этот акт он передает своему читателю. Шмелев хорошо знает, что значит «*видеть сердцем*»* и «говорить от сердца»** и что шепчет «голос, живущий в сердце»***; он знает также, как страшен бывает человек, у которого «сердце ожесточилось «или у которого «Дух смерти вынул сердце»****. В сердце он находит и «свет *разума*»*****; и верует в «неисповедимое согласование» разума и любви******. Отсюда он ждет и обновления лю-

* «Голос зари» (сборн. «Свет разума»), стр. 6.
** «Сила», стр. 126.
*** Там же, стр. 6, 9.
**** Там же, стр. 5.
***** «Свет разума», стр. 32.
****** Там же, стр. 32.

дей, и возрождения человечества*. Отсюда он ведет и *свое искусство*: «сердце свое слушай»**. Он творит, «принимая сердцем»***, запоминая сердцем**** и освещая — освящая им все, чего касается. Он «постигает глубинным каким-то чувством»*****; он «понимает тоской»******; и верит, что человек, «страдающий неизмерно», «может чуять дальше этих стен видимых»*******». Этим основным актом своим Шмелев пребывает в великой традиции *русского искусства вообще* и в частности русской литературы; в традиции Пушкина, сказавшего: «нет истины, где нет любви»********; и больше еще: в традиции *православного христианства*.

Для натур, подобных Достоевскому и Шмелеву, творящих трепетным чувством, одной из главных опасностей является *сентиментальность*.

Сентиментальность есть беспредметная или предметно недообоснованная чувствительность, которая именно в силу этого воспринимается как чрезмерная, неуместная, художественно неубедительная. Человек с повышенной и утонченной чувствительностью может «начувствовать» про себя так много, что у него не окажется ни времени, ни умения, ни сил для изживания («отреагирования») своих чувств. Они начнут скапливаться и изживаться неуместно, особенно если человек имеет природу не аффективно-молчаливую, пережигающую все в себе, а эмоционально-экспансивную. Чувства начнут изливаться по поводу нестоящих предметов, в несоответствующих чрезмерных или неубедительных формах. Может начаться «аффектация» — преувеличенное изъявление чувств; и от сентиментальности до аффектации часто всего один шаг. А в искусстве всякая сентиментальность и всякая аффектация вредят художественности: акт перестает соответствовать предмету и образу, а у читателя слагается впечатление, что из его души выжимают не соответствующий предмету запас чувствительности. Виктор Гюго — почти всегда

* «Блаженные».
** «Неупиваемая чаша», стр. 36.
*** «Человек из ресторана», стр. 165.
**** Срв. «Росстани», стр. 169.
***** «На пеньках», 108.
****** Там же, стр. 114.
******* Там же, стр. 125.
******** Пушкин. «Александр Радищев», 1836.

сентиментален и аффектирован; Шекспир — почти никогда; Пушкин — никогда и ни в чем. Русские народники то и дело впадали то в сентиментальность, то в аффектацию. А Достоевский и Шмелев преодолели свою склонность к сентиментальности, найдя выход в сторону *эпического созерцания и трагического порыва.*

К началу второго периода своего творчества (после Крыма!) Шмелев приобретает силу созерцать величайшие страдания человека не как животные мучения, заслуживающие «жалости» (мораль графа Л. Н. Толстого), а как *судьбоносный путь, очищающий душу и возводящий ее к мудрости и духовной свободе.* Чувствующий акт Шмелева возмужал и закалился в созерцании тех инфернальных[37] страданий, которые нам принесло наше время. Его художество было вынесено и спасено силою духа. Я говорю «спасено», ибо чувствительный человек в своем обращении к слабому и страдающему существу всегда рискует размягчением акта и утратой художественной формы, особенно если он отдастся вполне состраданию и умилению. Эта опасность грозит Карамзину в «Бедной Лизе», Жуковскому в его обращении к детям и птичкам, Шопену в его «Колыбельной», Фра Беато Анжелико в его умиленном живописании, Достоевскому в «Бедных людях». И Шмелева она настигает в «Мэри» и грозит ему в его романе «Пути небесные».

Силы духа, побеждающие эту опасность у Шмелева, суть *объективирующее воображение и созерцающая мысль.*

Когда чувство искренно и глубоко, то он не пребывает в самом себе, в истощающем душу беспредметном кипении и самотерзании, но получает силу и власть *предметного опыта.* Оно испытывает не только свой собственный «напрасный пламень» или «тихое уныние»*, но берет, воспринимает *духовные предметы* и начинает их созерцать. Оно сосредоточивается и становится *чувствующей волей:* ему открывается доступ к *трагическому.* Оно обостряется и становится *чувствующим видением:* ему открывается выход к *художественному объективированию.* Оно углубляется и проясняется до *бессознательной разумности* и превращается в *философическое парение.* Именно это преобразование, наметившееся уже в «Человеке из рестора-

* Пушкин. «Мечтателю»[38].

на», было пережито художественным актом Шмелева. Именно отсюда возникли такие религиозно-философические и в то же время трагиэпические создания его, как «Солнце мертвых», «Про одну старуху», «На пеньках», «Свет разума», «Железный дед», «История любовная», «Свет вечный» и другие, в которых чувство находит сразу и свой *художественный предмет,* и свое *творческое равновесие.*

Найдя этот предмет и это равновесие, чувство не уступает своего первенства другим способностям души, но продолжает владеть творчеством Шмелева.

Та изобразительная сила, которая присуща его *внешним, чувствительным* описаниям, идет от сердца. Он воспринимает все — и бытовую обстановку, и человеческую внешность,— чувством: то любовью, то умилением, то изумлением, то скорбью, то молитвою, то благодарением, то негодованием, то отвращением, то ужасом. И согласно этому он показывает читателю внешние образы, взывающие к его сердцу, заставляя его *видеть сердцем, символически прожигая чувственное до нечувственного,* заставляя его *созерцать* внешнюю видимость. Внешний опыт втягивается во внутренние пространства души, осмысливается там по-новому и в новом виде возвращается на полотно живописца. Шмелев никогда не описывает чувственно-внешний состав вещей, образов и природы, как таковой, т. е. как вечно *самодовлеющее.* Его наблюдающее зрение, его слушающее ухо воспринимает зорко, остро, точно. И то, что он показывает телесным глазам или телесному слуху,— обычно короткими, четкими мазками, лаконической чертой, чеканным словом,— воспринимается мгновенно и убедительно и остается в душе читателя надолго. Но он почти никогда не описывает внешность как самоценность. Он никогда не увлекается декорацией или ее самодовлеющей росписью. Ему *некогда;* ему надо показать *Главное.* Поэтому «внешность» у него всегда пронизана или прожжена лучами внутреннего смысла. Все внешнее служит ему знаком, орудием, средством или отображением внутреннего — душевного трепета, или страдания, или блаженства, или гнева, или отчаяния...*

* Так, например: в рассказе «Свет разума» дьякон карабкается «на карачках из балки» — это символ его душевно-духовного «карабканья» из религиозного хаоса наших дней (стр. 15, 16); в рассказе «Же-

Вот старик-купец, Данила Степанович, тихо доживая свой век на покое, посетил схимника и едет лесом домой, смутно тоскуя о своей неочистившейся душе. И природа несет ему свет, чистоту и прощение. «Широкие кусты орешника протягивали над головой *ярко-зеленые* в солнце зонты с темнеющими гроздочками *новых* орехов, шурхали по Степанову картузу, брызгали нескатившимся с утра *дождем*. В глухой стороне, влево, куковала кукушка *чистым, словно омытым в дожде,* голоском»...*

Гремят ли цикады в крымском зное**, спит ли захолустный Белозерск, засыпанный тысячелетним сухим навозом***, или соловьи «пустым оврагом поют по зорям»****,— все это передается не только в меткости и зримости, но все это взято *духом* и символически передает *духовное обстояние.* Читатель может быть всегда уверен: здесь нет ни праздного, ни мертвого, ни лишнего, ни пустого наблюдения, ни кокетливой игры. Здесь все взято сердцем, насыщено чувствующей символикой и все *ведет* к *главному*****.

Так же обстоит у Шмелева и в изображении человеческой внешности******. Все это объясняется тем, что он и самый художественный предмет *видит чувством и мыслит чувством.* Это не сознательная мысль, а иррациональная; это не размышление и не «философствование», а *медитация сердца,* протекающая в большой глубине, таинственной для самого медитирующего автора и, может

лезный дед» все начальное описание русской природы, большака, столбов с клеймеными орлами и т. д.— есть символ той живущей в душах традиционной государственности, которою одержим сам «дед»; вот «солнце», как источник и символ жизни и смерти («Солнце мертвых», 11, 27, 28, 60 и др.); вот описание родного воздуха России, т. е. *духа* ее («Свет разума», 135); вот «нравственные пятна, пятна высшего значения» на человеке («Человек из ресторана», 149). И так во всем.

* «Росстани», 79.

** «Солнце мертвых», 55

*** «Марево», 93—95.

**** «На пеньках», 117, 125.

***** Чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать и продумать внешнеобразный состав такого законченного рассказа, как «Железный дед» (Сборник «Свет разума»).

****** Срв., напр., описания человеческой внешности: почтальон Дрозд, спасшийся от расстрела, «Солнце мертвых», 82—87; лицо развратного актера, «Няня из Москвы», 68; лицо схимника Сысоя, «Росстани», 78; поток нищих, «Росстани», 82, 102; внешность Железного деда, «Железный дед», 142—146; внешность Жеребца, «Неупиваемая чаша», 16 и мн. др.

быть, недоступной его обычному, дневному сознанию.

Медитирующая сила Шмелева-художника выражается в том, что почти каждое его произведение есть некое *целое, несомое единым замыслом,* архитектонически выдержанное и возведенное как бы по единой идее. Этот замысел может остаться неясным читателю до конца; но зато читатель должен быть заранее уверен, что присутствием его проникнуто *все* изложение. Читая Шмелева, надо *медитировать сердцем* и ожидать, что символы начнут изъяснять себя сами; надо сосредоточивать все свое внимание, брать всерьез каждую, как бы мимоходом уроненную деталь, с полным доверием принимать каждую новую фигуру, каждое событие как нечто *художественно необходимое.* Такова сила его художественной медитации. Его произведения не то что «продуманы» — под мыслью у нас разумеют отвлеченную, сознательно теоретизирующую мысль,— но выношены обычно до художественной зрелости, ибо автор дает им вызреть до необходимости. Они бывают зрелы и в заглавиях своих (что так редко удавалось Чехову). Заглавия Шмелева всегда символически существенны и центральны: они выражают главное содержание художественного предмета. Таково, напр., заглавие «Про одну Старуху», где под «Старухой» разумеется не только *«эта старушка»,* но еще Россия-Родина-Мать, брошенная своим сыном и погибельно борющаяся за своих внучат, за грядущие поколения; это нигде не выговорено в рассказе, символ отнюдь не раскрывается в виде научения; напротив, эта символика таится поддонно, молчаливо; но она зрела в душе автора и медленно зреет в душе читателя, который в конце рассказа переживает весь ужас этого прозрения. Заглавие «Солнце мертвых» — с виду бытовое, крымское, историческое, таит в себе религиозную глубину: ибо указует на Господа, живого в небесах, посылающего людям и жизнь, и смерть,— и на людей, утративших его и омертвевших во всем мире. О подмосковных ли болотных пнях говорит заглавие «На пеньках» или о срубленной России и о снесенной безбожниками мировой культуре? И что это за «Няня из Москвы»? Не всерусская ли это Няня? Не воплощение ли православной и национальной совести, священно-простонародной традиции русского народа? Не домашняя ли сивилла? Не всемирная ли это Няня, смятенно созерцающая мировое

смятение наших дней?.. И «Человек из ресторана» — не «человек», не лакей, а глубокая и нежная душа Человека, во фраке ресторанного слуги...

И так — во всем. Чем глубже читатель опустит свой «лот», тем лучше; он не обманется — все идет со дна из предметного замысла.

Помысл своего сердца Шмелев никогда не передает в обнаженно-рассудочном виде. Он мыслит не как мыслитель, а как *нежно чувствующий художник образов.* Я не знаю ни одного произведения у Шмелева, кроме разве «Путей небесных», где бы он попытался, наподобие Л. Н. Толстого («Крейцерова соната», «Война и мир») или наподобие Достоевского (главы о Зосиме в «Братьях Карамазовых») *выговорить идею* своего произведения в добавочном отвлеченно-умствующем рассуждении, поднести ее читателю как бы освобожденною от художественного облачения. Нет, обычно его мышление остается всегда *художественным* мышлением: он «не выговаривает» свою мысль и «не утаивает» ее (Гераклит); он ее *показует в образах и событиях,* к чему и призвано истинное искусство.

Таково *чувствование, созерцание и мышление* его художественного акта. Им обычно соответствует *волевая сила* Шмелева-художника, выражающаяся в его верности предмету и в строгом символически-насыщенном отборе слов и образов. Это воля — рожденная сердцем; это *до воли сгустившаяся интенсивность чувства.* Поэтому эта воля не произволяющая, не «конструктивная», не сухая, не мертвая. Это как бы заряд требования, обращенного *к себе,* к своей *эстетической материи* и к своей *образной ткани.* Отсюда эта крепкая, целостная спайка, эта строгость к «телу» своего искусства, эта власть над материалом слова и образа; и чувство этой органической цельности передается читателю и нередко потрясает его душу.

Этот момент слабее выражен в «Путях небесных», где воля растворилась в чувстве, а чувство прилепилось к быту и развязало бытовую память. От этого и от других причин, связанных с «медиумичностью» изображенных здесь человеческих образов, корпус романа стал широким, рыхлым и утратил идущую от предметной медитации необходимость и кованую сдержанность. Вообще этот долго вынашивавшийся, начатый, но неоконченный большой роман стоит в ряду произведений Шмелева особняком.

За годы своего творческого подъема Шмелев как бы осознал ту «идею», которою он до тех пор был «заряжен» и которая составляла духовный предмет его творчества: *путь, ведущий человека из тьмы через муку и скорбь к просветлению.* Эта идея вошла в его *сознание* и потребовала от него *наименования* и особого *раскрытия:* он назвал ее «Пути небесные». В то же время в его душе возникла неотступная потребность в *духовной цельности:* рассудочный интеллигент, руководивший его сознанием, захотел склониться перед мудростью веры, а мудрость веры потребовала апологии. И вот художник стал преодолевать то раздвоение, которое человек носил в себе всю жизнь... В новом романе это раздвоение преподносится ему в двух главных образах: умствующего Виктора Алексеевича и «невинной» простоты — Дарии Ивановны (Дариньки). Так возник этот роман с *осознанной тенденцией: простая* верующая «мудрость» призвана просветить и обратить рассудочного интеллигента. Роман медленно развертывается в *«житие»* и в *«поучение».* Житие преодолевает соблазны, а поучение преодолевает религиозную слепоту. К *художеству* примешивается *проповедь;* творческий акт включает в себя элемент *преднамеренности и программы, созерцание* осложняется *наставлением;* и во второй части романа образ Дариньки рисуется все время чертами *умиления и восторга,* которым читатель начинает невольно, но упорно сопротивляться. «Мудрость» Дариньки, которая призвана все осветить, оправдать и объяснить, оказывается все менее убедительной: так, напр., ночной крик петуха, вырастающий вдруг в проблему мирового и исторического значения, объясняется тем, что петуху, по слову Дариньки, это пение в религиозном смысле «назначено»... Но что же и кому в сем мире *не* назначено? Такая мудрость способна разочаровать даже и доверчивого читателя. И вот обаяние Дариньки, непрестанно испытываемое другими героями романа, все менее передается читающей душе. Сентиментальность становится главным актом в изображении, а душа читателя противится и охладевает... Главная опасность «чувствующего» художества оказывается непреодоленной и не устраненной в «Путях небесных»; читатель воспринимает *намерение автора,* но перестает художественно «принимать» его образы и созерцать его предмет...

Характеристика художественного акта Шмелева была

бы не полна, если бы я не указал еще на то искусство преодолевать чрезмерную силу чувства *юмором,* которое необходимо Шмелеву и присуще ему.

Этот юмор редко иссякает у Шмелева. Он светится и светит подчас даже в самых последних страданиях, в безвыходных, отчаянных, смертных положениях. Но это не юмор авторских описаний, как бывает у Салтыкова-Щедрина. Вообще у Шмелева текст сообщений, идущий от автора, обычно совсем строг и прост: он дает только самое необходимое, ибо он всегда экономит поле свободного внимания в душе читателя. Юмор у Шмелева идет как бы из самих вещей, положений, лиц и поступков, в которых скрыта некая живая сеть космических *недоразумений,* космической *беспомощности* и космических *противоречий.* Эти недоразумения, беспомощности и противоречия показываются автором объективно: юмор или вработан в самую художественную ткань рассказа, или исходит от действующих лиц.

Юмор Шмелева бесконечно разнообразен: иногда острый, сдержанно-горький*; иногда нещадный, отчаянный, как юмор висельника**; иногда — нежный, тонкий, запрятанный в самую глубину ситуации: как будто у лирически-эпического повествователя чуть-чуть вздрагивает уголок рта или глаз сверкает лучом затаенной улыбки*. Озаренная и пронзенная лучами этого юмора, свертывается и обезвреживается пошлость повседневного *быта,* и из-за нее выступает то человеческое *бытие,* ясновидцем и певцом которого призван быть всякий настоящий художник.

Таково в основных чертах строение художественного акта у Шмелева.

---

* «Солнце мертвых», «На пеньках»,

** «Про одну старуху», «Сила», «Гунны».

*** «История любовная», «Няня из Москвы», «Лето Господне», «Богомолье».

6

Естественно, что этим художественным актом определяются состав и характер *образов,* созданных Шмелевым, согласно основному закону духа, в силу коего мир отзывается человеку теми голосами, которыми взывает сам человек.

Именно поэтому образы Шмелева сияют жизнью чувства. И природа, и люди.

В природе для него нет мертвого, безразличного, «немого» и «глухого». Все говорит и поет; и ему самому, и его читателю — и трава, и роса, и земля; надо только научиться внимать им. «Если слушать в тихой ночной деревне, многое можно услыхать»*. И когда человек смотрит на мир тихою любовью, то все как будто «сговаривается» «радовать его»**. Все вещи живут: и метла, которая по ночам на свою судьбу «жалится», и ворота, и самовар, и тараканы. «Каждое сучество понимает»...*** И может быть, даже лошади и коровы могут молиться...****; а березы, цветы и травы, наверное, поклоняются Господу*****.

Когда человек грешит, то он согрешает и земле — как душою, так и телом******. И воздух «пахнет радостью»*******; и помнятся всю жизнь, раз узренные,— «радостные» ягодки земляники, «на солнце,— душистые огоньки, живые»********. А в океане слышится «великая тайна — тоска бездумного бытия»*********.

Так вся природа полна тайны и смысла. «Да, ведь, чую: воистину, Храм Божий! Хвалите Его, небеса и воды! Хвалите, великие рыбы и вси бездны, огонь и град, снег и туман... горы и все холмы... и вси кедры, и всякий скот, и

---

* «Росстани», 123.
** Там же, 65.
*** См. прелестный набросок «Миша». 127. Сборник «Родное».
**** Там же, 127. Срв. «Лето Господне», 90.
***** «Лето Господне», 104.
****** «Лето Господне», 96.
******* «Богомолье», 33.
******** Там же, 68.
********* «Океан», 47. Сборник «Въезд в Париж».

свиньи, и черви ползучие!»...* И самому человеку подобает петь хвалу «на все четыре стороны,— и на далекую белую зиму, и на мутные волны моря, и на грязный камень, и на дали»**. Ибо он «видит» Бога «сердцем»***; и в сердце у него поют «все голоса» бытия****. И природа говорит ему о себе не холодной красивостью, не ужасом пустоты и не темной свирепостью.

Таковы и люди в созданиях Шмелева. Это *люди чувства.* А так как чувство цветет всею своею полнотою в людях цельных и простых, в людях непосредственной наивности, то «герои» Шмелева чаще всего люди простые, не расщепленные рефлексией и не убитые интеллигентской «культурой». А если выдвигаются интеллигентные и культурные люди, то они или настолько темпераментны и страстны, что рефлексия рассудка не сломила и не разъела их чувства*****, или же настолько потрясены посланным им страданием, что возвращаются из царства рефлексии к непосредственной и страстной жизни своего чувствилища******. Но обычно это люди острого, тонкого и непосредственного чувства, *простецы сердца,* изображаемые в состоянии взволнованном, огорченном или умиленном.

В сущности, это особая «порода душ», близкая Достоевскому, Лескову и Ремизову. Это люди, живущие как бы с открытым или обнаженным сердцем, воспринимающие быстро и остро чужую грубость, чужой холод и фальшь и содрогающиеся от всей этой «кривды». Шмелев учуял эту «породу» давно. Таков у него «человек» из ресторана, с его любящей, тонко и нежно чувствующей душой, с большим чувством собственного достоинства, с постоянною потребностью в ласковом душевном понимании и со склонностью к философскому рассуждению. Весь роман состоит из его рассказа или дневника, из его живого повествования о собственных переживаниях и впечатлениях. Это есть *исповедь раненого сердца:* «Много прошел я горем своим, и перегорело сердце. Но кому какое внимание? Никому. Больно тому, который плачет и который может проникать

* «Свет разума», 20.
** Там же, 37.
*** «Голос зари», 6.
**** Там же, 9.
***** Герой «Марева»; Вася Ковров в «Няне из Москвы».
****** Доктор в «Солнце мертвых»; профессор в «На пеньках»; Виктор Алексеевич в «Пути небесные».

и понимать. А таких людей я почти не видал»*. На него обрушиваются беды и огорчения; он мужественно несет в себе свое горе и муку, и сердце его не ожесточается, а все более обращается к Богу, вынашивая жизненную и религиозную мудрость. «И вот когда я был в таком удручении и проклял всю свою судьбу и все, проклял в молчании и в тишине, в холодную стену смотремши, проклял свою жизнь без просвета, тогда открылось мне, как сияние в жизни... И пришло это сияние через муку и скорбь»...**

Эти слова характеризуют главное русло творчества Шмелева. Шмелев дает обычно исповедь обнаженного и раненого сердца, выстрадывающего себе свет и постижение. Может быть, именно потому он так часто излагает всю повесть от первого лица, от некоего «я», представляющего или главного героя, или взволнованного свидетеля событий***. Страдая сам, Шмелев пишет о страдании чувствительной души,— не сострадая ей и не прося своих читателей о со-страдании, но страдая в тех самых людях, о которых он повествует или, вернее, которых он показывает. Он цельно и до конца объективируется в своих страдающих героях; он пишет не о них (как почти всегда делает Тургенев), но *из* них (подобно Достоевскому), растворяясь в этой живой человеческой муке и в этом живом горении духа. Он страдает не *за* них, а *ими, в них* и через них — *за весь свой народ, за все человечество.*

В известном смысле можно было бы сказать, что «герои» Шмелева *примитивны,* ибо они или совсем не тронуты, или мало затронуты «образованием» и «умственной культурой». Но это совсем не означает, что внутренняя жизнь этих примитивов упрощена, груба или низменна. Это совсем не те примитивы, которых мы видим в мастерских зарисовках Бунина; это не примитивы обнаженного инстинкта, темных страстей или прямо злые и буйные звери, не ведающие духа. Нет сомнения, Шмелев знает и их; но не они образуют главный и характерный кадр его художественных образов.

---

* «Человек из ресторана», 132.

** «Человек из ресторана», 164.

*** Так от первого лица написаны: «Человек из ресторана», «Солнце мертвых», «История любовная», «Няня из Москвы», «Сила», «Про одну старуху», «Марево». «В ударном порядке», «Свечка», «На пеньках», «Чудесный билет».

Знает Шмелев и этих всероссийских шатунов — то больных, то погоревших, то «лытающих от дела»: «Бог их знает,— слепые ли, так ли, непристроившийся, загулявший народ... Стояли прямые, смотрели в темную пустоту деревянными лицами... Силачи-парни в драных картузах, с буйными лицами, с налитыми глазами, пропойные, с пустыми корзинами и взглядами исподлобья... «Бабушка Арина, подай хлебца проходящему!»* Знает Шмелев и городское отребье, вкусившее фразерства, чреватое революционными подвигами, ничтожное, злобное и преступное. Вот он — «сопливый мальчишка дворника»**, превратившийся в комиссара-чекиста: «револьвер, галифе, те же болячки под носом, та же вытянутая в хоботок губа с рыжеватыми усиками, выдутые бесцветные глаза, ужасный лицевой угол идиота, голова сучком, шепелявый...— и неимоверными духами...! И английский пробор еще!*** и сколько таких — человеческих обрывков»...**** «Рой завистливой, ущемленной и наглой бездари»... «И ото всех пахнет кровью, пусть и не ими пролитой, но они на ней гнойно пухнут, как поганочные грибы на убойных свалках»...***** Словом, Шмелев видит и темноту, и низость, и зверскую природу деревенского «примитива» и городского «полупримитива»******.

Но он видит в человеческом примитиве и нечто иное: он знает его *духовность,* те скрытые благие и живые силы души, без которых немыслимо существование человека на земле, с отмиранием которых вся жизнь распадается в прах или разлагается в гниющее болото. Шмелев знает, что самый первобытный человек имеет свою, особую духовность, *дар взирать к Богу из темноты, силу различать добро и зло и противостоять злу до конца.* Таков его «Железный дед», образ вряд ли не единственный по своей силе и законченности. Севастопольский солдат «звериной красоты», осевший в лесу и предавшийся в эпоху государственного порядка стихии ненасытного блуда и неуловимо

* «Росстани», 82.
** «На пеньках», 78.
*** Там же, 103.
**** Там же.
***** «На пеньках», 85, 86.
****** Срв. особенно: «Степное чудо». Сказки: «Няня из Москвы»; «Солнце мертвых»; «Два Ивана»; «Гунны», «Музыкальное утро».

безнаказанного преступления,— он становится в эпоху общего революционного соблазна и распада сущей опорой правопорядка, живым призывом к «строгому начальству». «Лесовик... в седых космах, похожий на Бога Саваофа»...* Сразу от Бога и от зверя, патриарх и леший, дух и инстинкт, праведник, принимающий муку и клеймо за погибающую правду, и грешник, способный корыстно и бескорыстно убить человека: воплощение русского национального инстинкта самосохранения, первобытный носитель всероссийской государственности, «корень здешний»**, *доброволец простонародного естественного права****. Весь — из темноты*****, и весь переродившийся к свету.

Иначе совершает этот путь от революционного озлобления к сиянию веры Семен Колючий, пьяный слесарь, распропагандированный своими радикальными «господами» и выселивший их после революции из дома во флигель. «Высокий, жилистый, в венце из седых кудрей над высоким открытым лбом, он напоминал мыслителя, и только черные руки в ссадинах и замазанная блуза кочегара говорили о его рабочем положении». Он два года «горел злобой бесовской» и дошел до революционного убийства, пока «в смятении» и раскаянии не был прощен и не обратился. Тогда он понял, что ему «отравили источники», и «проклял скудость гордыни ума», обновился и пошел на проповедь Евангелия. Он увидел, что «про нашу Россию в Евангелии писать надо и читать в церкви», что в Европе — «геенна» и что надо в «любви и нестяжании» готовить «новую землю». И как бы подтверждая его исповедь и проповедь, его «восторженную, певучую речь» и блеск его глаз, природа готовится явить эту новую землю: «И блеском, голубым и золотым блеском первых осенних дней, дрожало и на земле, и в небе. Березовая роща за нами золотилась. За ней, в белых стволах, сияло, голубело. Липы и клены за прудами краснелись — горели золотом, и густым,

---

* «Железный дед», 146.

** Там же, 143.

*** «Есть в нем сила какого-то порядка, последнего какого-то права, чего уж нельзя отдать. Последние человеческие устои». Там же, 145. «За меня закон», 147.

**** Шмелев так и показывает его в сумерках. Там же, 145—146.

и жидким, и белые голуби, еще уцелевшие от ружья, взлетали сверканиями над ними»*.

Эти благие и светлые силы как бы пробуждаются от сна в первобытном человеке. Они и ранее жили в нем, но заглохшие, засыпанные мусором жизни, залитые болотными водами страсти, томившиеся в недоумениях и недоразумениях первобытной тьмы. Таков этот скучающий в революции «преображенец», готовый молиться Николаю Угоднику и трепетать от блаженства при сонном видении Государя**. Таковы эти два «махновца», отзывающиеся смутной, тяжкой, безобразной полудобротой на «сирот» и на «музыку»***. Таков этот дикий «самородок искусства», чемпион борьбы и «продукт славы» «Куды-Пре», с его простецкою добротою, нервно изнемогающий от комиссарского «визга» и духовно воскресающий от предсмертной молитвы****. И этот верный татарин Осман, которому до «святости» не хватает только православной веры*****; и этот спасающий от расстрела старичок-кондуктор******; и вся эта, мятущаяся в смуте, и сквозь растерянность, сквозь ожесточение и погибель *сверкающая искрами совести и доброты всероссийская первобытная толпа*******.

Может случиться так, что эта первобытная духовность во всей ее вековой давности и сознательной неусвоенности поколеблется от соблазнов и окажется оттесненной злыми страстями. Но и тогда она не исчезнет, а будет искать и найдет в себе *новые пути,* о которых Шмелев умеет говорить как истинный ясновидец народной души.

После расстрела помещиков, державших великолепный племенной скот, маленькая беспомощная старушка, брошенная сыном и болеющая о внучатах, получает от Леньки-комиссара из «победного комитета» огромную породистую корову и гонит ее домой, в Волокуши: «с вербочкой со святой бежит — крестится, платок съехал... Бежит — ног под собой не чует... А корова идет строго,

* «Блаженные», 99—104. Сборник «Свет разума».

** Сказка «Преображенский солдат» в сборнике «Степное чудо».

*** «Музыкальное утро». Сборник «Свет разума».

**** «Сила». Сборник «Свет разума».

***** «Няня из Москвы». Глава XXXV.

****** «Свечка». Сборник «Про одну старуху».

******* «Про одну старуху», «Солнце мертвых».

шаг у нее мерный, бочища... старуха и близко подойти опасается. То с краю забежит, то с головы оглянет. Морда страшенная, ноздря в кулак, подгрудок до земи, ну и вымя... котел артельный!.. а глаза... во какие, глядеть страшно, будто чего сказать могут! Тогда еще ей, старухе-то, будто чего-то в сердце толконуло... Подогнала к Волокушам,— место глухое, елки... ка-ак она затру-би-ит!— по лесу-то как громом прокатило! Глазища на старуху уставила, прямо — в нее мычит, жаром дышит, ноздрями перебирает — сопит — страшно старухе стало». И началась с коровою мука: никак не загнать ее. «Намоленной воды пужается» и «чего-то ее не допущает». Сама «гробовая». «И такое воспаление, в глазах-то,— ну, кровь живая!.. И слезы... И глаза у ней «не коровьи»...*

И вот образ этой дивной и страшной коровы постепенно разрастается в народных намеках и догадках в олицетворение *совести,* в какое-то подобие карающей Эринии. Из зависти и страха, и глубже еще — *из чувства общего греха,* вырастает легенда о грозном животном и из этой легенды говорит потрясенная и угрожающая всенародная совесть, укор всенародного правосознания, поколебавшегося и оттесненного злыми страстями и ныне вступающего на путь «соборного» *мифотворчества*... В смуте и в страдании, вызванном ею, оживают древние, поддонные слои первобытной духовности: «не поверишь, что у человека в душе быть может: и на добро, и на зло. *А то все закрыто было.* Бо-ольшое превращение... на край взошли!»**

Эти две стихии — *первобытной темноты* и *наивной духовности* — должны вступить в борьбу друг с другом; и борьба эта, начинающаяся чуть ли не с детского возраста, ведет человека через страдания и падения, может быть, к катастрофе, а может быть, и к просветлению, очищению, покою и радости...

---

* «Про одну старуху», стр. 15—18.
** Там же, стр. 7—8.

7

Среди разных видов тварного страдания — от элементарно-телесного (боли, голода, холода) до самого утонченно духовного (одиночество, униженная беспомощность, покаянное терзание, чувство богопокинутости),— самое общечеловеческое и самое непроглядное, таинственное и к пропастям ведущее есть мука «любви». О ней-то и написано произведение Шмелева, озаглавленное им «История любовная. Роман моего приятеля».

Если условно разделить произведения Шмелева по преобладающему в них свету и тону на темные («Это было», «Солнце мертвых», «Про одну старуху», «На пеньках») и светлые («Неупиваемая чаша», «Блаженные», «Лето Господне», «Богомолье» и «Няня из Москвы»), то «История любовная» окажется как бы на грани, на водоразделе обеих этих групп. Стихия страдания не достигла здесь очищения и просветления; напротив, она развертывается здесь во всем объеме и захвате; но она и не сосредоточивается в такой силе и законченной беспросветности, как в «Это было» или в «Солнце мертвых». «История любовная» есть процесс *борьбы* с намечающимся в конце исходом. Это борьба духа и его платонической мечты о чистоте с обставшей его темной стихией, с ее соблазнами, провалами, искушениями, с ее всепобеждающим весенним заболеванием.

Главным средоточием этой борьбы является душа самого повествователя, Тони, пятнадцатилетнего, нетронутого мальчика, от лица которого и ведется весь рассказ в первом лице. Эта литературная форма «воспоминаний» или «исповеди» выбрана Шмелевым в художественном отношении безошибочно: она дает ему возможность показать весь процесс борьбы между юношеским «эросом» и юношеским «этосом» изнутри, в порядке *внутреннего опыта**. Шмелев рассказывает не о Тоне и не *про* него; он не показывает его внешнему наблюдателю со стороны, как бывало описывали в эпоху Тургенева; он как бы погружает читателя в жизненно-душевный поток героя и ведет его через все его внутренние томления, соблазны, порывы и мечты.

* Этой возможностью не воспользовался Бунин ни в «Митиной любви», ни в «Деле корнета Елагина». Ему, по-видимому, помешало в этом внешне-опытная установка его художественного акта.

Читатель видит беду героя изнутри, и Шмелев достигает настоящей художественной наглядности.

Зато возникает другая опасность, именно, что читатель отдаст все свое внимание не самому Тоне и происходящей в нем борьбе, а тем другим, внешне описываемым людям и событиям, о которых вспоминает «мой приятель». Оказывается, что внешне-опытно описываемые образы — Паши, Гришки, кучера, Женьки, Серафимы, Кариха и других — воспринимаются легче и выдвигаются на первый план, и притом потому, что они «даются» глазу и уху, т. е. чувственному воображению, тогда как главный герой, Тоня, показывает себя все время только изнутри, как «пропускающую» душевную среду. И вследствие этого читатель, если он живет преимущественно внешним опытом, рискует не заметить главное место романа, главное не только по душевному процессу, но и по предметному содержанию всего произведения.

В порядке *чувственного опыта* это главное «место» показано минимально; *духовно-опытно* в нем *все: к нему* сводятся все события, *в нем* скрещиваются все нити, в *его* пределах совершается основное; все показывается *из него,* обо всем рассказывается *для него; его* состояние означает победу и поражение. Тонина душа есть главное поле борьбы между темною стихиею пола и светлою стихиею «идеала», духовности и чистоты. Именно здесь живет платоническая мечта; именно здесь она переживает свое страшное разочарование, ведущее к катастрофе. Душа Тони и есть та главная «ценность», из-за которой происходит борьба; та носительница благого начала, которая идет через смуту и страдание к кризису, очищению и прозрению. И это обнаруживается с особою силою в конце романа, когда высшая точка подъема пройдена, кризис назрел, катастрофа настигла главного героя,— и все остальные действующие лица вдруг исчезают, улетучиваются, как дым, оказываются тем, чем они и были с самого начала, т. е. образными содержаниями Тониной души, как бы «поводами» или материалом для ее переживаний, источником ее душевных «ран» и «вихрей». Ибо с самого начала все сводилось к самому Тоне.

Его настигает опьянение русской весны, несущее ему и всем вокруг него сразу несчастье и блаженство, томление и упоение, недуг Ярилы, навсегда незабываемый

и всегда трудно переносимый. Это солнце, повергающее в особое и странное изнеможение; это всеобщее таяние снегов и таинственное журчание под ними; это благоухание зимы и весны одновременно; этот буй в растениях и животных; это ликование птиц; этот всеобщий развар и ошаление, с желанием то смеяться, то рыдать!.. Начинается какое-то поголовное заболевание, которое показано у Шмелева с великой зоркостью и нещадностью. Начиная от кошечки Мики с голубым бантом, которую того и гляди растерзают страшные коты на заборе, и кончая дворовыми и соседями,— все становится одновременно *носителями и жертвами* этого нервного напряжения и душевного томления. Вся челядь на дворе во главе с Гришкой, «плетуном» и ерником; тетя Маша; сосед Карих, претендующий на звание завидного жениха и пробуждающий пламя весны в петухе побоями; гимназист Женька, который вдруг становится каким-то расслабленным и наглым; «прелестная», хотя издали едва видная Серафима, в которую все сразу влюблены; и мать ее, принимающая отвратительную «рожу»; и «молодая», напротив, через улицу; и старик пастух, и все, что есть на горизонте,— все болеет, и томится, и думает только об одном, о том, что все называют «любовью».

Эта «любовь» приходит, как некая зараза, и овладевает человеком, чтобы измучить его. И от ее дуновения человек становится как бы «испорченным», развязным, предприимчивым, циничным, полубольным и в высшем смысле слова *пошлым;* ибо в нем слабеют и гаснут Божии лучи и разгорается тлеющий первобытный и непокорный огонь инстинкта. При такой обстановке в Тоне, только что упоенно прочитавшем «Первую любовь» Тургенева, просыпается беспредметная влюбленность,— влюбленность в неуловимую мечту, неизвестно в кого... и конечно, в ту, которая первая вступит в этот ищущий луч. В ребенке пробуждается эрос взрослого человека. Шестиклассник, барахтающийся в гимназических экзаменах, воспринимающий мир сквозь трафареты учебников и преподавательских объяснений, слышавший что-то о «гетерах» и о «воздержании» Юлия Цезаря, брошен в омут полой, весенней воды и захлебывается в ней. Душа его все время переходит от вдохновения к чувству греха, от предчувствий к отвращению, от блаженства к отчаянию. Строго говоря, он влюблен в героиню

Тургенева «Зинаиду»; он созерцает ее наивно-детским «идеальным» парением, а вокруг себя находит для ее воплощения бытовой «материал» самого мещанского измерения. Ему некуда «поместить» этот идеальный образ; и вот он пытается «осуществить» его сразу в двух живых обликах — близкой, доступной Паши и далекой, недоступной Серафимы. Горничная Паша, славный и веселый ребенок, несет ему, несмотря на взаимность, поток разочарований: она ниже его, она говорит и думает, как неграмотная горничная, и решительно не «сливается» с его «платоническим» «идеалом». Серафима как будто более соответствует этой идеальной потребности. Она видна только издали, смутно, в одних общеженских, безлично весенних контурах. Она даже не столько «видна», сколько «слышна» — доносится только ее «ласкающий», «нежный» голос; он-то и решает все, а воображение довершает все остальное. Это только повод «воплотить» свою смутную «мечту», по-детски, по романам, майн-ридовски фантазирующим воображением, с «героической» рисовкой, с аффектацией еще не родившейся мужественности, с детской восторженностью и гимназическим горизонтом.

«Платоническая любовь гимназиста» — сколько внутреннего юмора в этой вековечной ситуации, сколько сентиментальности, беспочвенности, окрыленной бескрылости, наивной взрослости, дерзания, разочарования; и в то же время — сколько детской чистоты, невыплаканных слез, трепета и отчаяния... И все это в мутной волне уличной, дворовой, заборной и гимназической пошлости.

Этот мальчик чует Пушкина и умеет молиться, благодарить Бога за то, что «так хорошо на свете», за открывшееся ему «новое», за то, что «пришла весна, что солнечное такое утро и на окошке стоят подснежники»*. Он умеет молиться и о чистоте своей души; и пытается заклясть молитвою свою муть. «Тайна любви — в созерцании и благоговении»**; а «она» — «сияет незапятнанной чистотой и красотой»...*** Он даже Пушкину молится****; и отчетливо противопоставляет «пошлость» — «восторгу

* «История любовная», 18.
** «История любовная», 124.
*** Там же, 190.
**** Там же, 53.

поэта»*. И в то же время он чувствует, что в нем поднимается темный соблазн тайны, манящей и мутящей; и не знает, что с ней делать... А от своей «незнакомки» он видит издали только белую кофточку, капризные розовые губы и... «*поражающие глаза, скрывающиеся за синеватым пенснэ от солнца*»...** И ему довольно двух слов, подслушанных издали, чтобы решить, что она «святая и чистая»... Что она «и свечки ставит!»***.

В этом внутреннем расщеплении, в этой внутренней распре — главное образное содержание романа. Эту распрю Шмелев показывает сквозь два луча: один луч *предчувствия,* другой луч *юмора.* В душе у Тони живет предчувствие значительности, прекрасности и невиновности мира; предчувствие того, что «идеал» не праздная мечта, а живая реальность; предчувствие того, что эту реальность возможно обрести, что ее можно узреть, что мы призваны жить ею. Это луч Божий, которому предстоит засиять и озарить душу *лишь после катастрофы;* но он не исчезает в описаниях Тони ни на миг. Это луч в его собственной душе. Другой луч — юмора, луч человеческой мудрости, скорбно-серьезно улыбающийся над своим собственным воплощением,— то неуклюжим, то убогим, то противоречивым, то бессмысленным, то глупым, то бездарным, то пошлым... Это луч автора или, точнее, *повествователя,* показывающий за каждым мигом пошлости непошлую, ибо вот уже постигшую свою пошлость, душу. От этого все вещи становятся умнее себя, мудрее себя самих, чище, выше, значительнее. Юмор, это великое очистительное средство, углубляющее, духовно-обновляющее, ведущее к прозорливости, утешению, преодолению, совершает здесь подлинные чудеса. И каждая страничка, почти каждая фраза у Шмелева пронизана, прожжена очистительным лучом этого юмора.

Этими двумя лучами художественно строится и держится роман. Именно ими преодолевается обыденность и пошлость среды. Именно ими освещается скрытое за ними *предметное содержание.*

По ходу романа атмосфера всезахватывающего эроса все сгущается и создает три драматически-трагических

* Там же, 56.
** Там же, 100.
*** Там же, 126.

столкновения. В двух из них *человек пытается одолеть грех и терпит крушение.* В третьем *грех показывает человеку свое обманное лицо и человек изнемогает почти до смерти.*

Два первых взрыва — две ночи подряд — Тоня через силу выносит. Сын пастуха, сосед, скромный и застенчивый, совсем не созданный для брака Костик, застает свою жену, «молодую», со своим отцом, убивает их, сонных, колуном и мотивирует свой поступок тем, что он «убил грех»... На следующую ночь бешеный бык, вырвавшийся из стойла,— живой символ безудержного инстинкта,— запарывает насмерть кучера Степана, вышедшего на борьбу с ним из любви к Паше. Это две попытки одолеть грех слепым отвращением и слепою храбростью. Два крушения: кровавое преступление и ненужная смерть. Приближается развязка.

Третий конфликт заканчивается катастрофой. При первом же свидании с Серафимой, преодолевая мучительную застенчивость, истаивая от блаженства, ревности и стыда и совершенно не понимая, что «грешная» женщина ведет с ним грешную игру, Тоня доходит до полуобморочного состояния и в страшный миг дурноты открывает ее тайное уродство — безжизненный стеклянный глаз в кровяных веках, скрывавшийся доселе за темным пенснэ. И «в этом мертвом стеклянном взгляде» ему вдруг открывается «что-то, ужасно стыдное и отвратительно грязное, связанное с грехом и — смертью?»... Мальчику, измученному волнениями, это потрясение оказывается не по силам; он заболевает воспалением мозга, от которого спасается чудом.

Это кризис: сразу нервно-эротический и идеально-духовный. Он составляет высший предел муки и борьбы.

«Любовь» приходит к нам, как космический недуг, как Рок* или как Грех, и застает нас беспомощными и слепыми. Она несет нам поток томления, унижения и страданий; и «радости», которые она нам сулит, слишком часто оказываются иллюзиями. Сама по себе она слепа и бездн не видит. И самый дух слепнет от нее: он как бы соглашается не видеть реальности. Люди забывают все, что их разделяет, и, как безумные, готовы целовать самые преграды любви: «я обнимал забор», который она только что поцело-

* «История любовная», 282, срв. 242—243.

вала, «шарил по нем ладонями, целовал доски, щели, гнилушки, ямки. В рот мне лезли труха и плесень. Но я целовал и плесень, и гнилушки»...*

Такая «любовь» разливается в нас, как некая мировая зараза, охватывающая всякую тварь и подчиняющая ее себе. Она влечет нас к таинственным провалам в родовую глубину; и провалы эти полны темноты и страха. Мы ли это «любим» или она «любит» нами и через нас? Мы не знаем этого и в смятении видим, как беспомощны и слабы мы перед нею. Стыд и ликование, чувство греха и блаженство мешаются в душе, взывающей: «Боже, какое счастье! Только не покарай меня!.. Я так несчастен и одинок!..»** Личность человека раздваивается: один приемлет и «рок», и «грех», да еще «с усмешкой»***, другой страдает духом, знает свою невиновность и беспомощно спрашивает «за что?!»**** И не понимая «за что?!», взывает в отчаянии: «нет... лучше бы всем умереть на свете»...***** И только смутно начинает постигать, что это страдание приходит «не так просто», а — «за что-то, за грех, за неправду, за ложь, за прелюбодеяние, за корысть, за... все!». «И вот, Богоматерь знает. И я знаю... Но и все же знают! Но почему же — все *так?* И всегда будет — *так?*.. Рок?.. Но тогда — для чего же Рок?»...****** И откуда эта стихия? И для чего она со всеми ее «страхами и мглами»?******* И что же нам делать с ней?..

Ответ дается у Шмелева в виде художественно чуть намеченного образа Степана-Нового, кучера. Громадный, красивый — «святой юрод», что поет одно только духовное и несет в себе свет и ласку христианского, негрешащего мироприятия и Бого-благословения... Он знает, что горе посылается «в очищение»; что «Господь огонь посылает — опалить тело» и что очистившаяся душа «петь будет Господу красоту его»; и что все это надо принимать с радостью.

Значит все — и страдания, и мглу, и страхи «обнаженной бездны»...

---

* Там же, 172.
** «История любовная», 182.
*** Там же, 282.
**** Там же, 282--283.
***** Там же, 283. Срв. 281, 326.
****** Там же, 282.
******* Тютчев. «День и ночь».

8

Так, русский верующий простец умеет цельно и верно принимать мир и рок его, отдаваясь веяниям Духа в своей душе. И когда он делает это, то возникают образы великой трогательности, образы истинного духовного света и благоухания.

Шмелев дал несколько таких образов. Таков старичок-иконописец Арефий («Неупиваемая чаша»), таковы Семен и Миша («Блаженные»), таков Степан-Новый («История любовная»), такова «старинная» няня, Дарья Степановна Синицына («Няня из Москвы») и таков старый плотник Михаил Панкратыч Горкин («Лето Господне» и «Богомолье»). Все эти образы останутся навсегда в русской литературе и в русском национальном самосознании наряду с Платоном Каратаевым (Л. Н. Толстой. «Война и Мир»), наряду с Макаром Ивановичем (Достоевский. «Подросток»), наряду с «праведниками» Лескова...* Отсюда уже ясно, что каждый из образов Шмелева имеет свою литературную «генеалогию» и каждый из них коренится в духе русского Православия. Все эти образы взяты из самого подлинного, что имеет Россия и что она дала миру: из того, что составляет ее бессознательную, веками выношенную духовную субстанцию; и говорить о них следует, не отрывая их от этой субстанции.

Шмелев никогда не заимствует канву для своей фабулы у внешнего порядка событий. Он не нуждается в этом. Фабула его произведений развертывается самостоятельно из самого предметного содержания. Но в книге «Лето Господне. Праздники» он строит свою фабулу как бы на внешней, эмпирической последовательности времен, а в сущности, идет вослед за календарным годом русского Православия.

Годовое вращение, этот столь привычный для нас и столь значительный в нашей жизни ритм жизни, имеет

* Я имею в виду не столько образы интеллигентных праведников, данных Лесковым (Туберозов, весь «Кадетский монастырь», «Инженеры бессребреники» и др.), сколько неинтеллигентных (Рыжков в «Однодуме», Пизонский и карлик Николай Афанасьевич в «Соборянах» и в «Котине Доильце», «Несмертельный Голован», «Пугало» и др.

в России свою внутреннюю, сразу климатически-бытовую и религиозно-обрядовую связь. И вот, в русской литературе впервые изображается этот сложный организм, в котором движение *материального солнца* и движение *духовно-религиозного солнца* срастаются и сплетаются в единый жизненный ход. Два солнца ходят по русскому небу: солнце *планетное,* дававшее нам бурную весну, каленое лето, прощальную красавицу-осень, строго-грозную, но прекрасную и благодатную белую зиму; и другое солнце, *духовно-православное,* дававшее нам весною — праздник светлого, очистительного Христова Воскресения, летом и осенью — праздники жизненного и природного благословения, зимою, в стужу — обетованное Рождество и духовно-бодрящее Крещение. И вот Шмелев показывает нам и всему остальному миру, как ложилась эта череда дву-солнечного вращения на русский народно-простонародный быт и как русская душа, веками строя Россию, наполняла эти сроки Года Господня своим трудом и своей молитвой. Вот откуда это заглавие «Лето Господне», обозначающее не столько художественный предмет, сколько заимствованный у двух Божиих Солнц строй и ритм образной смены.

Ход времени есть удивительное установление Творца. Равномерно, спокойно и легко раскрывает нам время свои недра, свободно и благостно предоставляя нам свой объем и свою длительность для заполнения. Сколько здесь терпения и терпимости к нашему произволу! Шмелев и передает прежде всего эту благостную природу русского года, его мерность, его легкое спокойствие, сочетающееся со строгим характером времен и переходов. То, к чему русские привыкают в России, как к своему воздуху, как к легкому дыханию своих душ, становится здесь живым и осязательным потоком образов, зарисованных сразу *эпически и лирически.* Это Россия. Это сама Россия. Это вековечный ритм ее молитвы и труда.

Во всех очерках — одна среда. Но каждый очерк наполнен по-своему живым бытовым материалом — подчас трудовым кипением, подчас бытовой суетой, подчас развлечением — играми, подчас созерцанием; но почти все и почти всегда остается окрашенным в *предмолитвенные* или *послемолитвенные* тона. Каждый очерк замкнут в себе; это как бы религиозно-бытовые «стансы» русского бытия,

из коих каждый в своих пределах, подобно острову, устойчив и самостоятелен. И все связаны воедино неким непрерывным обстоянием — *жизнью русской национальной религиозности,* этими вздохами русской души, этим религиозно-бытовым пением ее, однородным, верным себе и мерно следующим за двусолнечным вращением Лета Господня...

Это рассказ о том, как русский, христиански озаренный простец строил свои будни, покоряясь солнцу планетному и молитвенно осмысливая свою жизнь солнцем Православия. Как год его жизни делался *православным годом* и в то же время *трудовым-хозяйственным годом,* протекавшим перед лицом Божиим. Это рассказ о том, в каких, праздниками озаренных, буднях русский народ прожил тысячу лет и построил свою Россию; рассказ, написанный в форме лирической поэмы, эпически-спокойной и религиозно-созерцательной, тоном поющего описания и любовной, наивной непосредственности.

Может быть, это воспоминания и потому они написаны от первого лица и просто повествуют о том, что «тогда» — «там» — было. Это «тогда» и «там» умиляют и волнуют душу самого рассказчика. Это волнение сдерживается им, целомудренно и художественно. Но именно вследствие этого лирический трепет пронизывает каждую фразу; он дает всему повествованию возвышенное парение, легкость, воздушность, как бы некую сладостную призрачность, характер милого, родного видения, воскресшего и вживе предстоящего нашему оку. И все светится изнутри молитвою. А в центральные, существенные миги сдержанное волнение вдруг прорывается *исповеданием чувства,* быт отпадает или раздвигается, и сердце непосредственно и благодарно воспринимает *живую субстанцию России.* Мир полон благодатного присутствия Божия; и русская душа знала это и принимала это верою и чувством. И тем строила Россию.

Показывая эти глубокие слои русской простонародно-православной духовности и утверждая их бытие как подлинное и судьбоносное, Шмелев создает *художественное произведение национального и метафизического значения.* Он как будто говорит за русский народ и от его лица: мы знаем, чем мы были и будем живы; мы знаем источники

нашей национальной духовной силы; мы им верны и оторваться от них не можем; все трудности нашей природы, все испытания нашей истории, все неимоверные задачи нашей сравнительно первобытной, но мощной государственности мы снесли и пронесли благодаря тому, что ставили свою душу в трепетную близость к Богу, получая от этой молитвенной близости *живую совесть, мудрое терпение, тихое трудолюбие, умение прощать и повиноваться*... И еще глубже и священнее: душу, *открытую* для каждого веяния Божьего духа; душу, *по-детски доверчивую, искреннюю, добрую и смиренно-покаянную;* дар веровать *сердцем* и освящать лучами этой веры *весь свой уклад,* и быт, и труд, и природу, и самую смерть... Таков был дух Руси. Дух Православной Руси. Она крепко, непоколебимо верила в то, что близость к Богу дает не только *правоту, ведущую на вершинах своих к святости,* но и *силу, жизненную силу* и, стало быть, *победу* над своими страстями, над природой и над врагами... О, зрелище страшное и поучительное! Русский народ утратил все это сразу в час соблазна и потемнения; и близость к Богу, и власть над страстями, и силу национального сопротивления, и органическое единомыслие с природой... И как утрачено все это сразу, вместе — *так вместе и восстановится*...

Вот тот духовный горизонт, вот та историческая проблема и рама, в которых создавалась и создалась книга Шмелева. Вот *смысл* ее появления; ее сокровенный философский и национальный *замысел.*

Когда читаешь эту книгу,— и в первый раз, и во второй, и в третий (а ее непременно надо *иметь* и постоянно возвращаться к ней, утешаться, очищаться, *лечиться ею*),— то не помнишь, что «это — книга», а видишь самую Русь, народную Русь, православную Русь, московскую, замоскворецкую, во всей ее темпераментной широте, во всем ее истовом спокойствии, в этом чудесном сочетании наивной серьезности, строгого добродушия и лукавого юмора... Нет, мало сказать — «видишь»: живешь в ней, с нею, ею; чуешь ее душу, внемлешь вздохам этой души, участвуешь в праздновании ее праздников, молишься с нею, пугаешься, радуешься и плачешь...

Великий мастер слова и образа, Шмелев создает здесь в величайшей простоте утонченную и незабвенную ткань

русского быта в словах точных, насыщенных и изобразительных: вот «тара́танье мартовской капе́ли»; вот в солнечном луче «суетятся золотинки», «хряпкают топоры», покупаются «арбузы с подтреском», видна «черная каша галок в небе». И так зарисовано все: от разливанного постного рынка, до запахов и молитв яблочного Спаса, от «ро́зговин» до крещенского купанья в проруби. Все узрено и показано насыщенным видением, сердечным трепетом; все взято любовно, нежным, упоенным и упоительным проникновением; здесь все лучится от сдержанных, непроливаемых слез *умиленной и благодарной памяти.* Россия и православный строй ее души показаны здесь *силою ясновидящей любви.* Эта сила воображения возрастает и утончается еще оттого, что все берется и дается из *детской души,* вседоверчиво разверстой, трепетно отзывчивой и радостно наслаждающейся. С абсолютной впечатлительностью и точностью она подслушивает звуки и запахи, ароматы и вкусы. Она ловит земные лучи и видит в них *неземные;* любовно чует малейшие колебания в настроении у других людей; ликует от прикосновения к святости; ужасается от греха и неустанно вопрошает все вещественное о скрытом в нем таинственном и высшем смысле. Шмелев показывает нам православную Русь *сквозь искренность, чистоту и нежность младенчества.*

И вот эта сила любви и эта нежность младенчества блаженно впитывают в себя стихию Православия. Не в порядке богословия и не в порядке богослужения; ибо обе эти стороны требуют немладенческого разума. А в порядке *непосредственного жизнеосвящения.*

Православие всегда искало раскрыть сердце человека навстречу Христу и ввести веяние Духа Святаго во все уголки душевной и бытовой жизни: пробудить в людях голод по священному; озарить жизнь незримо присутствующей благодатью; научить человека любить Бога и в больших, и в малых делах. И вот, с тех пор, как существует русская литература, впервые художник показал эту чудесную *встречу мироосвящающего Православия с разверстой и отзывчиво-нежной детской душой.* Впервые создана *лирическая* поэма об этой встрече, состаивающейся не только в таинстве и в богослужении, но и в *быту.* Ибо быт насквозь пронизан токами православного созерцания: и младен-

ческое сердце, не постигающее *учения,* не разумеющее церковного *ритуала, пропитывается излучениями православной веры,* наслаждается восприятием *священного в жизни;* и потом, повернувшись к людям и к природе, радостно видит, как навстречу ему все радостно лучится лучами скрытой божественности. А мы, читатели, видим, как *лирическая* поэма об этой чудной встрече разрастается, захватывает весь быт взрослого народа и превращается в *эпическую поэму о России и об основах ее духовного бытия*... Так Шмелев показывает нам русскую православную душу в момент ее пробуждения к Богу, в период ее первого младенческого восприятия Божества; он показывает нам православную Русь *из сердечной глубины верующего ребенка.*

Что же воспринимает эта детская душа?

Прежде всего — некое *обновление.* «Новое все теперь, другое». «Душа начнется»* «Другое все!— такое необыкновенное, святое»**. «И будет теперь другое, совсем другое, и навсегда»***. Открывается жизнь по-новому, обнаруживается новый мир, полный Божественной значительности, священности, святости****. Все, что соприкасается с Божественным, с богослужением, с очищением души, с благословением, с молитвой,— все испытывается как *освященное.* И малютке самому «хочется стать святым, навертываются даже слезы»*****. Все освящается через молитву: и дом, и двор, и животные, и яблоки, и самый воздух. Во всем раскрывается *чистота и тайна.* По-новому сияет «двор обмоленный» и «всюду стелятся петые молитвы,— только не слышно их»******. И ото всего этого исчезает страшность жизни: «мне теперь ничего не страшно... потому что везде Христос»*******; «и все во мне связывается с Христом»...******** и все это «для Него»...********* Исчезает страшное и начинается *радость:* «Радостное до слез

---

* «Лето Господне», 3.
** «Лето Господне», 5, 64.
*** Там же, 103.
**** Там же, 4, 62, 64, 67, 87, 97, 130, 152 и др.
***** Там же, 62.
****** «Лето Господне», 91—92.
******* Там же, 60.
******** Там же, 63.
********* Там же, 63.

бьется в моей душе»* и душа *поет* первую песнь озаренности и прощенности, благодарности и любви. «Благовещение... и каждый должен *обрадовать* кого-то, а то праздник не в праздник будет»**,— и вот летят Божии птички на Божью свободу. И лошадь, старую Кривую, тоже надо «снежком порадовать»***; а людей согрешивших — простить, недовольных примирить, трудящихся обласкать, наградить. Ласка любви льется отовсюду на детскую душу; и ответной любовью и лаской отвечает детская душа. Сквозь золотой луч сердца — весь мир видится праздничным, радостным и золотым****. Как же не радостным, когда идет сам «Господь, во Святой Троице, по всей земле»... Неужели «и к нам» зайдет Господь?!.. «Молчи, этого никто не может знать!»***** Пройдет он по земле и благословит — «и будет лето благоприятное»******.

Так отверзаются духовные очи ребенка — и он видит Бога; и мир он видит по-новому; а себя и свой народ он начинает *разуметь священно*. И все это проникает в его *родовое, национальное ощущение* и пробуждает в нем *древнюю глубину общенародной памяти*.

Блаженно детство, исполненное таких восприятий, постижений и радостей! Жив и никогда не умрет народ, создавший *такое* и умеющий *так* пробуждать к жизни своих детей! Этот народ сам отдал себя исконi в Божию руку, свидетельствуя о том молитвами, и храмами, и звоном своих колоколов. Рождество Христово: «В Кремле ударят,— древний звон, степенный, с глухотцой. А то — тугое серебро, как бархат звонный. И все запело, тысяча церквей играет... Не Пасха, перезвону нет, а стелет звоном, кроет серебром, как пение, без конца-начала...— гул и гул»*******.

Вот чем строилась и держалась Россия. Вот как жили в ней русские люди — «все мы, птицы Божьи»********.

---

* Срв. там же, 3, 5, 7, 23, 40, 61, 64, 110.
** Там же, 40.
*** Там же, 30.
**** Срв. там же, 79.
***** Там же, 102.
****** «Лето Господне», 105.
******* Там же, 122.
******** Там же, 136.

Жили и омывались духовно — святой водой: «крещенская — богоявленская, смой нечистоту, душу освяти, телеса очисти, во имя Отца и Сына и Святаго Духа»...*

О, младенческое сердце нашей России, ныне соблазненное и страдающее, но не погубленное и непогубимое вовек! О, сияние родного солнца! О, благодать родных молитв! И все это не «было» и не «прошло». Это *есть и пребудет*. Это навеки так. Это сама *духовная* ткань *верующей России*. Это — дух нашего народа. Это — мы сами. Это — древнее, отстойное и мудрое вино нашей русскости. Долго отстаивалось оно. Веками. И кто его никогда не пил, не мыслит себя знающим Россию.

И вот этот дух — этот опыт жизни и труда, это ви́дение природы и Бога, этот аромат настроений и молитв,— Шмелев олицетворяет в образе плотника, Михаила Панкратыча Горкина, мудрого простеца, бережно хранящего эту традицию и любовно передававшего ее самому автору.

С ним-то вместе они совершили и «Богомолье».

9

В этой второй книге, так и озаглавленной «Богомолье», Шмелев продолжает свое *дело бытописателя «Святой Руси»;* Руси,— народа простого и душевно открытого, благодушного и уветливого, прошедшего с молитвой и верой великий и претрудный путь исторических страданий и осмыслившего свою земную жизнь как служение Богу и Христу.

Это не преувеличение: «Святая Русь»... Прошли, канули безвозвратно в историю темные годы религиозной слепоты и глухоты, когда эти чудесные слова выговаривались с иронической, кривой усмешкой... Русская интеллигенция учится и научится произносить их иначе — с глубоким чувством, цельно и искренно: и сердцем, и разумом, и устами, и волею. А тем, кто еще не прозрел и не научился, «Богомолье» Шмелева даст это внутреннее прозрение и ви́дение; не виде́ние — призрак, не иллюзию, а подлинную реальность во всей ее очевидности. Он выговаривает здесь некую *великую правду о России*. Он высказывает и показывает ее с тою законченною художественною простотою, с тою не нарочитостью, непреднамеренностью (desinvolto),

* Там же, 165.

с тою редкостною безыскусственностью, которая дается только художественному акту предельной искренности. Сила этой искренности такова, что расстояние от художника до его образов и расстояние от его образов до читателя преодолевается и снимается совсем: *все* угасает, *все* забывается, все условности «авторства», «литературности», «чтения»; *реально* только *богомолье* — горсть людей, ведомых вдаль, к Преподобному, и путь, ведущий и приводящий их к Нему. Какая художественная и духовная радость — забыть себя и найти их! Как *легко* эта радость дается! Какая *творческая сила,* какое зрелое мастерство скрыто за этой легкостью!

Легчайшим дуновением входит это искусство в душу, так, как даются нашим глазам цветы, цветущие в необъятных лугах нашей России, или как русская девичья душа мечтает и поет, собирая эти луговые цветы... Здесь *искусство* поднимается до той *естественности и незаметности,* на которой всегда живет *природа.* И в этой естественности и незаметности оно вливается в душу читателя, чтобы показать ей в художественных образах *великую основу России — «Святую Русь»*...

В этом повествовании все просто, как сама Россия, как русская душа, как русский быт. Просто и в то же время насыщено или как бы проникнуто изнутри сияющим светом: светлые, прозрачно лучащиеся слова, слова совершенной изобразительности; легкий, светло-ласковый, все время кротко, облегченно, почти блаженно вздыхающий стиль и ритм, вливающий в душу целительное успокоение; образы солнечного лета, озаренной природы (какие утра! какой полуденный припек! какая гроза! какие закаты!..); и *светлые, легкие души, детски-чистые,* и от этой своей детской чистоты жаждущие еще приблизиться к праведности и преклониться перед святостью Божьего Угодника, чтобы приобщиться ей и *хоть раз в жизни коснуться безгрешности*... Здесь все пронизано благодатным, врачующим светом: и слово, и образы, и та последняя предметная глубина, ради которой пропето это повествование. А пропето оно для того, чтобы показать и утвердить *бытие Святой Руси,* ибо книга эта, так же как и книга о «Лете Господнем», есть творение не только художественное, но и *исповедническое.*

Это исповедание есть порождение *любви,* любви, столь

детски-искренней и столь религиозно-беззаветной, что она может только *петь,* петь светлыми образами, и пением этим приводить в состояние умиленности всякую душу читающую — и окаменевшую, и застывшую, и ожесточенную, и горькую, и злую. Любовь, сказанная *так,* убеждает и побеждает *простым вовлечением в круг своего блаженства.* Она не то что «предлагает» радостно любить, а *наливает душу радостною любовью до краев;* и переполненная душа, сама не замечая, начинает петь и радоваться. Искусство совершает свое великое дело — магическое и благодатное, умудряющее и исцеляющее: душа чувствует себя прощенной и прощающей, примиренной и очистившейся. В ней самой просыпается то, что воспела любовь художника,— *жажда праведности;* и сквозь эту ожившую жажду чистоты и праведности душа начинает *«созерцать Россию»*— видеть ее пространственные и душевные просторы, постигать строение и движение русского духа, осязать историю России, ее уклад, ее быт, ее пути и судьбы. Сила живой любви к России открыла Шмелеву то, что он здесь утверждает и показывает: что *русской душе присуща жажда праведности* и что исторические пути и судьбы России осмысливаются воистину *только через идею «богомолья»*...

Сказать: «русской душе присуща жажда праведности» — не значит оправдать и одобрить все то, что когда-нибудь и где-нибудь совершил или совершит человек, носящий русское имя. Не обо всех «русских» и не обо всех их делах идет здесь речь... Но тот, кто способен *увидеть русскость русского человека,* и действительно увидит ее и станет ее описывать, тот непременно отметит, что в самую сущность русскости входит *мечта о совершенстве,* жажда приблизиться к нему, помысл о «спасении души», вздох о Божием, взыскание Града, готовность преклониться перед праведником, склонность — рано или поздно, или многократно, или хотя бы перед смертью только,—*уйти в некое Богомолье.*

Богомолье! Вот чудесное слово для обозначения *русского духа*... Как же не ходить нам по нашим открытым, легким, разметавшимся пространствам, когда они сами, с детства, так вот и зовут нас — оставить привычное и *уйти в необычайное,* сменить ветхое на *обновленное,* оторваться от каменеющего быта и попытаться прорваться к иному, к *светлому и чистому бытию;* отойти странником

в новую страну, *где по-новому увидеть Бога* и в земном, и в небесах и, вернувшись в свое жилище, обновить, освятить и его этим новым видением?.. Нам нельзя не странствовать по России: не потому, что мы «кочевники» и что оседлость нам «не дается»; а потому, что сама Россия требует, чтобы мы обозрели ее, и ее чудеса, и красоты, и через это постигли ее единство, ее единый лик, ее органическую цельность*; и более того: чтобы мы научились, *созерцая ее, видеть Бога* — и в ее природе, и в ее истории, и в осевших гнездах ее праведности (от Киевской Лавры до Китежа, от Соловков до гор Кавказа). Об этом-то богомолии вздыхал Пушкин:

Далекий, вожделенный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине;
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство Бога скрыться мне![39]

И самая смерть не предносилась ли ему в образе бегства от суеты в блаженную обитель:

Давно завидная мечтается мне доля,
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег...?[40]

И не он ли сказал об этих осевших гнездах русской религиозности и праведности: «Мы обязаны монахам нашей историею, следственно и просвещением»?..[41]

Да, богомолье искони было на Руси началом просвещения и духовного очищения. Не только потому, что древние православные монастыри были живыми очагами и праведности, и образованности, но и потому, что русский человек, уходя к святым местам через леса и степи, «уходил» ко *святым местам своего личного духа,* пробираясь через чащу своих страстей и через пустоту своей, религиозно еще не возделанной, души... Однажды приходил миг, когда он постигал, что быт засасывает, как болото; или, по выражению Шмелева, говорящего устами Горкина, что «всех делов не переделаешь», что «делов-то пуды, а она (смерть) — *туды*»... В этот миг душа его просыпалась,

* Срв. у Гоголя статью: «Нужно проездиться по России». «Выбранные места из переписки с друзьями». Глава XX.

как бы *откликаясь на неслышный зов.* Он постигал, что надо хотя бы на время оторваться, сложить с себя все и уйти в богомолье, к богомолию. Он делал усилие, вырывался из тисков обыденной полуслепоты и шел вдаль, добывать себе трудами, лишениями и молитвами доступ к святости и к Богу.

Богомолье! Оно выражает самое естество России — и пространственное, и духовное... Это ее способ быть, искать, обретать и совершенствоваться. Это *ее путь к Богу.* И в этом открывается ее *святость.*

Люди уходили как бы в религиозное научение. Легкие, сермяжно-лапотные, беззаботные, забвенные, с открытой для всяческого совершенства душою; по-новому, благодатно видящие солнце, и цветы, и овраги, и строгий бор; по-новому внимающие и всякому слову сердечному, верующие всему чистому, «чующие святое сердцем» (Шмелев), они шли по всей Руси, и не было им «пути далекого» (Некрасов)[42]. Они учились *религиозно созерцать,* молиться и постигать *тайну праведности,* они *вживались* сердцем, воображением и волею в душевный уклад и облик чтимого святого, в обитель коего вела их дорога. Они становились «как дети»; а «таковых есть Царствие Божие» (Марка X, 14).

Русь именуется «святою» не потому, что в других странах нет святости; это не гордыня наша и не самопревознесение; оставим другие народы грешить, терять, искать и спасаться по-своему. Речь о Руси, а не о других народах; не будем на них оглядываться!

Русь именуется «святою» и не потому, что в ней «нет» греха и порока; или что в ней «все» люди — святые... Нет.

Но потому, что в ней живет глубокая, никогда не истощающаяся, а по греховности людской и не утоляющаяся *жажда праведности,* мечта приблизиться к ней, душевно преклониться перед ней, *художественно отождествиться с ней,* стать хотя бы слабым отблеском ее...— и для этого оставить земное и обыденное, царство заботы и мелочей и уйти в богомолье.

И *в этой жажде праведности человек прав и свят* при всей своей обыденной греховности.

Только немногие, совсем немногие люди на земле могут стать праведными, до глубины переродиться, целостно пре-

образиться. Остальные могут лишь отдаленно приближаться к этому. И когда мы говорим о «Святой Руси», то не для того, чтобы закрыть себе глаза на эти пределы человеческого естества и наивно и горделиво идеализировать свой народ; но для того, чтобы утвердить, вместе со Шмелевым, что рядом с *окаянною Русью* (и даже в той же самой душе!) всегда стояла и *Святая Русь,* молитвенно домогавшаяся ко Господу и достигавшая Его лицезрения — то в свершении совершенных дел, то в слезном покаянии, то в «томлении духовной жажды» (Пушкин)[43], то в молитвенном богомолии. И Россия жила, росла и цвела потому, что *Святая Русь вела несвятую Русь,* обуздывала и учила *окаянную Русь,* воспитывая в людях те качества и доблести, которые были необходимы для создания великой, имперской России.

И так шло до тех пор, пока *окаянная Нерусь* не развязала наши несвятые силы, наши грешные, бурные страсти и не отстранила временно — да, конечно, временно,— Святую Русь от учения и водительства. А когда Святая Русь была мученически отстранена от водительства* и окаянная Нерусь водворилась у руля, тогда Святая Русь ушла в новое, таинственное богомолье душевных и лесных пещер, вослед за уведшим ее Сергием Преподобным: там она пребывает и доныне.

Этот образ человека, вскормленного Святою Русью, показан у Шмелева с истинным художественным мастерством. Его надо принять в себя; надо непосредственно приобщиться ему. И для этого надо обратиться к нему с *величайшим художественным доверием — по-детски* открыть ему свою душу, чтобы до глубины внять этой лирической поэме. Это песнь о том, как *русские дети к Богу ходили* и как *Господь их обласкал и утешил;* как Он открывался им во всем: и в этом «загоревшемся» от утренней зари «прутике над скворешней», и в «радостных ягодках» душистой земляники; и в жертвенных порывах дарящего сердца, и в примирении после дорожной ссоры; и в страданиях калеки; и в водном наказании «шатающих веру»

* Я говорю не о «сословиях», и не о «классах», и отнюдь не о национальном «большинстве», а о *духе* религиозном и нравственном, патриотическом и государственном; без этого духа, исторически взращенного на Руси православием, России не было бы совсем.

«охальников»; и в чудных, с виду «случайных», людских встречах; и в тихости прозорливого старца, батюшки Варнавы; и в розовой лаврской колокольне, глядящей из голубого неба вблизь и вдаль...

Как близко Божие к человеку, когда душа его *открыта и внемлет!* Какая тишина нисходит в душу при мысли о том, что «все тут исхожено Преподобным, огляжено: на всех-то лужках стоял, для обители место избирал...»*

И вот, душа незаметно становится по-детски прозрачной и радостной. Глубокими верующими глазами смотрит она на все и чует несказанную *благодатность мира;* и чует подлинную осененность и окрыленность русской души в час молитвы и богосозерцания. И действительно, здесь показана великая духовная красота, прикрытая, а от многих и совсем скрытая, русским *простонародным рубищем.* За простотою, за скудостью, за наивностью русского богомольца показана и душевная чистота молящегося, и благоуханная прелесть его молитвы, а от многих и совсем скрытая русским *простонародным рубищем.* За простотою, за скудостью, за наивностью русского богомольца показана и душевная чистота молящегося, и благоуханная прелесть его молитвы, и неизреченная благость Того, Кто отзывается на эту молитву; показан русский человек в его обращении к Богу — в великой художественной прозрачности, с великим чувством меры, с любовным юмором, обессиливающим яд окружающей бытовой пошлости»...

Живым носителем этого духа и является Горкин**.

Как бы случайно и в то же время по древней евангельской, а в то же время великорусской и рáдонежской традиции, он *плотник,* тонкий и искусный мастер по дереву, «филенщик», и как настоящий северянин, говорит на «о». Он уже отслужил «свое» и теперь живет, подобно няне, на покое — доверенным, *своим* человеком в семье, помощником, советником, хранителем священных традиций, воспринятых от старообрядной «прабабушки Устиньи»***, блюстителем «души». У него седенькая бородка, совсем

* Богомолье», 100.

** Этот дух по-своему воплощают и живописец Арефий, и Степан-Новый, и Няня из Москвы, и дьякон («Свет разума»).

*** «Лето Господне», 95 и др.

серебряная, и лицо розовое, как у херувима,— «от чистоты»...* «Он очень худой, косточки даже слышно, когда обнимемся»**, «как мученик»***; но на «ердань» он окунается вместе с другими ревнителями в ледяную воду. «Я знаю, что он святой. Такие — угодники бывают»****; и даже «сияние от него идет»*****. В вопросах уклада и обряда он знаток и авторитет; его все уважают: «старый человек, священный»...******. Но о себе он придерживается смиренно-покаянного понимания. «Кто он будет? — думаю я о нем,— святомученик или преподобный, когда помрет? Мне кажется, что он непременно будет преподобный, как Сергий Преподобный: очень они похожи.— Ты будешь преподобный, когда помрешь?— спрашиваю я Горкина.— Да ты сдурел!— вскрикивает он и крестится, и в лице у него испуг.— Меня, может, и к раю-то не подпустят... О, Господи... ах ты, глупый, глупый, чего сказал. У меня грехов»...*******

И в этих грехах своих он всю жизнь кается. И главный грех его, за который его «и в суде судили, и в монастыре» он «два месяца на покаянии был» и за который он всегда кары ждет, был в том, что он, приучая мальчика Гришу к плотничьим работам, чтобы он на стройке «высоты не боялся», построже ободрил его идти по «подмостью», не робея; а у Гриши закружилась голова, он упал со второго яруса, сломал себе ногу, расшиб грудь и через год умер от чахотки. И суд Горкина простил, и родные Гриши простили, и он им с тех пор помогает. А «все что-то томится» в нем, будто он его «сам убил»,— и покаянным шепотом рассказывает он ночью свой грех малютке, проверяя свою совесть чутьем его души и чая себе разрешения»...*******

В жизни он — «сама правда»********. И то, что излучается из него, есть или *молитвенное созерцание, или заботливая доброта,* или *духовное веселие.* Христосуясь со всеми, он вскрикивает «радостно-звонко»: «Христос Вос-

* Там же, 4. «Богомолье», 35.
** «Лето Господне», 94.
*** «Лето Господне», 168.
**** Там же, 4.
***** Там же, 4.
****** «Лето Господне», 97, 98.
******* Там же, 73—74.
******** «Богомолье», 81—82.
********* «Лето Господне», 81.

кресе» — «и чинно, и трижды» целует*. Он верует цельно, свято, непоколебимо: *верует* знанием и знает сердцем. Он знает, что Владычица у молящегося «всю душу видит»**; что «для святого нет пустяков, они до всего снисходят»***, а что «нам хоть знать-то про них, и то радость великая»...****; что от горя человеческого грех отворачиваться...***** И стареньким, дребезжащим, таким приятным голоском поет «страшно победную» молитву: «Кто Бог велий, яко Бог наш»...****** Он знает, что у Бога все чисто, «как те досточка строгана» и что все мы всежизненно нуждаемся в очищении...******* И тихо, истово и подготовительно помышляет о смерти********.

Это не человек великих дел, но человек молитвы и пения. Ему даны не великие дела, а малые, зато светлые и чистые. Старец Варнава, выслушав его на исповеди, «поулыбался так хорошо»... и сказал «ласково так»: «ах, ты, голубь мой сизокрылый!... Почаще *радовать* приходи»...********* Эта *радость, возникающая из очистительного страдания, и есть ключ к жизненной мудрости, к мудрости творящей и строящей, благодарной и побеждающей.* Она открывается младенцам и людям с чистым сердцем; и путь к ней знала православная Русь.

На великий, скорбный и страшный вопрос: «кто мы, русские, в истории человечества?» — русские прозорливцы не раз уже давали ответ и Богу, и своему народу, и чужим людям. На этот вопрос отвечает ныне И. С. Шмелев. И ответ его сразу *древен,* как сама Россия, и *юн*, как детская душа или как раннее Божие утро. И в этой древности — историческая правда его художественного ответа; а в этой юности — религиозная и художественно-лирическая прелесть его поэмы.

Именно такова и была живая субстанция простонародной России.

---

* Там же, 77.
** «Богомолье», 40.
*** Там же, 46.
**** Там же, 50.
***** Там же, 60.
****** «Лето Господне», 95.
******* «Богомолье», 62, 63.
******** «Лето Господне», 15, 17, 18, 21, 62, 63.
********* «Богомолье», 144.

10

Образы Шмелева ведут от *страдания* через *очищение* к *духовной радости*. В этом духовный путь его художества. Через это открывается и его *художественный Предмет*.

Для того чтобы художественно увидеть этот предмет, надо открыть свою душу его искусству, не опасаясь того, что воспринимающая душа начнет трепетать и содрогаться. Все, что это искусство нам покажет, надо принять с полным доверием,— эти пластические, точно и ярко намеченные внешние образы; эти нежно озаренные дали мира и пространства души; эти страстные вспышки и потоки страдания,— все это приобщит нас к некой реальной *тайне*, которая войдет в нашу душу навсегда, как умудряющий ее дар, как философическая основа миросозерцания.

Страдание неизбежно для человека. Страдает все живое — и в первом трепете просыпающейся влюбленности*, и в тихом угасании исполнившейся и уходящей жизни**, и в созерцании небесного лика, скрытого за земным обличием***, и в семейных или общественных распадах****, и в бесплодном с виду кипении земных страстей*****, и в политических катастрофах******. Вот почему все, что пишет и показывает Шмелев, пронизано некой глубокой, со дна идущей *скорбью*, которая иногда как бы отходит вдаль, иногда же развертывается в захватывающее и потрясающее *страдание*. И даже тогда, когда Шмелев начинает изображать блаженное счастье детства,— а он умеет изображать его так, что читатель сам не замечает, как у него на сердце накипают сладостные слезы умиления и благодарности,— то и оно окрашено в скорбное и подчас устрашающее предчувствие того, *сколь мир ужасен*, сколь он буйно неистов в своих темных влечениях, страстях, срывах и провалах; и тогда читателю открывается некое последнее измерение скорби, владеющей миром и отмечающей все человеческое на земле.

---

* «История любовная».

** «Росстани».

*** «Неупиваемая чаша».

**** «Распад». «Человек из ресторана».

***** «Пути небесные».

****** «Солнце мертвых». «Про одну старуху». «На пеньках». «Няня из Москвы».

Быть значит страдать — вот эта тайна и эта проблема. Но тогда — стоит ли жить? Как можно примириться с такой жизнью и с ее пониманием? И где же исход?..

Разрешить эту проблему можно только жизнью, и притом своею собственною жизнью... Надо войти в этот поток, принять все последствия и одолеть их силою любви, веры и разума. И искусство Шмелева показывает нам, как люди это осуществляют и куда это их ведет. Оно показывает нам не просто страдающих и мятущихся людей, но людей, выстрадывающих себе прозрение и мудрость. В Шмелеве-художнике скрыт мыслитель. Но мышление его остается всегда подземным и художественным: оно идет из чувства и облекается в образы. Это они, его герои, произносят эти глубоко прочувствованные афоризмы, полные крепкой и умной соли. Художник-мыслитель как бы ведает поддонный смысл описываемого события и чует, как зарождается мысль в его герое, как страдание родит в его душе некую глубокую и верную, миросозерцающую мудрость, заложенную в событии. Эти афоризмы выбрасываются из души как бы воплем потрясенного сердца именно в тот миг, когда глубина поднимается кверху силою чувства и когда расстояние между душевными пластами сокращается в мгновенном озарении. Шмелев показывает людей, страдающих в миру и глубоко чующих этот мир — мир, лежащий в страстях, накапливающий их в себе и разряжающий их в форме страстных взрывов. И нам, захваченным ныне одним из этих исторических взрывов, Шмелев указует самые истоки и самую ткань нашей судьбы.

«Что страх человеческий! Душу не расстреляешь...»*

«Ну, а где правда-то настоящая, в каких государствах, я вас спрошу?! Не в законе правда, а в человеке»**.

«Еще остались праведники. Я знаю их. Их немного. Их совсем мало. Они не поклонились соблазну, не тронули чужой нитки — и бьются в петле. Животворящий дух в них, и не поддаются они всесокрушающему камню»***.

«В смуте политической — гнус наверху, как пена, а праведники побиваются камнями»****.

---

* «Свет разума», 28.
** «Про одну старуху», 9.
*** «Солнце мертвых», 89.
**** «Блаженные», 100.

«Добрые-то люди имеют внутри себя силу от Господа»*.

«Добрые-то все родные»...**

«Все мы птицы небесные, создания Творца! И Господь питает нас»***.

«Одной рукой да глазом не сделаешь, тут *душой радоваться* надо»...****

«А Свет-то Разума хранить надо? Хоть в помойке и непотребстве живем, а тем паче надо Его хранить»...*****

«Я никак не могу уснуть. Коснулся души Господь — и убогие стены тесны»******.

«Высший Разум — Господь в сердцах человеческих. И не в едином, а купно со всеми»*******.

«Все муки приняли, всю правду нашла»...********

«И пришло это сияние через муку и скорбь»...*********

«Культура — трепетное искание в восторгах веры, культура — продвижение к Божеству»**********.

«Пережитым страданием утвердим величайшую из всех ценностей человечества — образ Бога Живого в каждом»...**********

Страдающий человек очищается; он близится к Богу; он входит во всеединую ткань Божьего мира; и входя в эту ткань, приобщается покою и мужеству, ви́дению и праведности, свету и радости. В этом *смысл общечеловеческого мирового страдания.*

Художественный предмет Шмелева есть *мировая скорбь* и сам он — *поэт мировой скорби*... Не потому, что он ее воспевает, байронически рисуясь перед самим собою и мрачно взирая в пустоту; но потому, что он сам испытал и изведал эту скорбь до дна,— и за себя самого, и вместе со своим народом,— и потом увидел и показал ее в живых

---

* «Человек из ресторана», 169.
** «Няня из Москвы», 166.
*** «Лето Господне», 136.
**** «Богомолье», 165.
***** «Свет разума», 28.
****** «Солнце мертвых», 148.
******* «Свет разума», 32.
******** «Няня из Москвы», 246.
********* «Человек из ресторана», 164.
********** «На пеньках», 133.
********** Там же, 133.

трагических и лирических образах, и пропел увиденное в четких и прекрасных звуках русского (сразу — простонародно-наивного и литературно-совершенного) языка.

В мировой скорби есть две стороны: во-первых — *страдание самого мира и человека;* во-вторых — *страдание о мире и о его страдании.*

Человек страдает прежде всего и чаще всего как *участник* мирового естества, как порождение мира или детище природы, непосредственно входящее в их состав, как существо, вплетенное в них от рождения до смерти. Томится, вздыхает и стонет вся тварь земная, от своего первого деяния — появления на свет из утробы матери, и до своего последнего, завершающего отхода. Мы сами живем на положении этой твари и так привыкаем ко всем ее состояниям, что забываем нашу участь и встречаем каждую новую вспышку томления, боли или страдания удивленно, как нечто неожиданное, не причитающееся нам, не заслуженное нами.

И задолго до того, как мы *поймем* эту участь смертной твари, непрерывно зовущую к состраданию и помощи, мы начинаем смутно прозревать *всеобщность* этого обстояния. Это прозрение приходит к нам не в виде обобщающей мысли, не в форме познанного закона, а в виде неясного ощущения этого страдания *вокруг нас.* Неописуемыми путями, неопределенными органами души мы начинаем чувствовать, что томится и страдает *вся* тварь земная. Рано или поздно,— и чем душа нежнее, чем она художественно отзывчивее, тем ранее,— приходит это чувство *совместности и взаимности в страдании:* совместности — ибо все мы томимся и страдаем одновременно; взаимности — ибо все мы причиняем друг другу эту боль, а иногда,— то вольно, то невольно,— доводим ее до нестерпимости.

Это прозрение бывает иногда облегчающим и благодатным, ибо оно выводит нас из этого молчаливо-беспомощного томления в застойном озере жизни, из этого пребывания в темных водах, и ставит нас хоть на миг *вне* его, *над* ним, открывая нам возможность не пребывать в нем, а выйти из него, увидеть его и постигнуть его — религиозно, философски или художественно. И лишь после этого нам открывается путь к *высшей* стадии мировой скорби — к *страданию о мире.*

Растение и животное страдают *в мире,* но не могут вместить в себя страдания *о мире и за мир.* А человек страдает не только в мире, но имеет еще высшую способность *страдать о том, что мир страдает,* т. е. осознать и понять, что все живое томится, вздыхает и стонет, принять к сердцу эти стоны и вздохи и *воскорбеть о скорби мира.* Как только человек осуществляет это, он приближается духом к Богу.

Господь страдает первоначально не в мире, а *о мире,* отпавшем и томящемся в злых страстях. Но затем Он опускается в мир и *снисходит до страдания в самом мире,* принимая облик человека и приемля человеческое бремя с тем, чтобы научить человечество, страдающее в мире, как ему быть, и показать ему, что одно из высших заданий человека состоит именно в том, чтобы подняться к *божественной скорби о мире.* Тогда происходит таинственное сближение Бога и человека, ибо страдающий о мире Бог нисходит до страдания в самом мире, а страдающий в мире человек восходит к мировой скорби.

Но для человека недостаточно *знать,* что он страдает вместе со всем живым, с растениями, животными и другими людьми. Человек призван еще к тому, чтобы «сострадать» этому страданию,— не только в смысле сочувствия и жалости, но особенно в смысле *сознательного, скорбного принятия этих страданий на себя.* Человек призван принять их не только и не столько вослед за страдающими, но, главное, впереди их, глубже их, острее их, и за себя, и за них, и за весь мир, с тем чтобы *искать выхода из них, одоления, победы, за себя и за других, для них, для всех!* Человек призван страдать *во главе* их и, страдая, искать через страдания путь к Богу.

Этим и выражается основной смысл творчества и искусства Шмелева. Шмелев, подобно Достоевскому, есть ясновидец человеческого страдания. Он знает его на всех ступенях и во всех состояниях человеческой души — от железного, дикообразного деда до утонченно умствующей души ученого, от детского вопроса до окаянной ожесточенности. Он принимает его, чтобы художественно изболеть его и пронести его к осмыслению и освобождению. Он как бы прорывает выход из тьмы к свету, из мятущегося злосчастия к Господу. И не раз уже он касался той точки, где страдающий человек чувствует, что Божья милость и благость начинают сиять ему, зарывшемуся в своем

страдании и ожесточении. Он уже знает исход и верное решение. И тот, кто ищет их,— пусть обратится непосредственно к его созданиям.

Тогда он увидит и постигнет художественность этих созданий. Он поймет, что Шмелев всегда остается во власти своего предмета: это как бы сам страстно страдающий мир человеческой души находит себе в нем и через него эти незабываемые образы и эти трепетно-поющие слова, ведущие человека от страдания к очищению, просветлению и радости.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Тот, кто жил и созерцал в наше время, тот знает, что наша эпоха есть время тьмы и скорби — *восставшей тьмы и овладевшей человечеством скорби.* Тьма никогда не исчезала в мире; она как бы входит в самый состав его, уже в силу одного того, что мир, вопреки наивным или слепым пантеистам, не совпадает с Божеством. Божество есть *чистый Свет и целостный Свет,* а мир состоит из тьмы и света; и потому он призван к борьбе за свет и за просветление. Вот почему тьма всегда была и всегда будет в мире, покуда мир будет существовать.

Но как дни бывают солнечные и сумрачные или как в круговращении земли бывает день и ночь, так и в истории бывают сумрачные эпохи и ночные времена. И вот нашему поколению выпало на долю жить в *ночное время,* когда «обнажается бездна» с ее «страхами и мглами» и когда отпадают преграды меж нами и ею (Тютчев)[44]. В наши дни бездна человеческой души действительно раскрылась, как, может быть, никогда еще дотоле; тьма, сгущавшаяся в ней, покинула свое лоно, где ее доселе удерживали вера, любовь, совесть, стыд и правосознание и залила жизнь души, чтобы погасить в ней всякий свет: и сияние веры, и пламя любви, и молнию совести, и искру стыда. И жизнь нашего поколения проходила у одних в страхе перед этой тьмой и в подчинении ей, а у других в борьбе с этим мраком и в утверждении веры в Бога и верности духу. Но сила этой духовной тьмы в наше время удвоилась оттого, что она *осознала* свое естество, выговорила его открыто, развернула свои *цели,* сосредоточила свою *волю* и начала борьбу за *неограниченную власть* над личной душой и над всем объемом человеческого мира.

Если отдать себе в этом отчет, то станет понятным, почему крупнейшие художники нашего времени и нашего народа первые заговорили об этой тьме и стали повествовать о той скорби, которая овладела людьми в наше время. Это время еще не изжито. Тьма еще не осуществила свою судьбу и не ушла назад в ту бездну, из которой восстала; и может быть, ей предстоит выдвинуть новые соблазны и отпраздновать новые видимые «успехи». Но русское искусство, начавшее в лице Достоевского изображение ее

путей и ее соблазнов и закрепившее в лице скульптора Голубкиной в образах незабываемой силы — слепую одержимость, медиумичность, бессмысленность и хаотическую упоенность надвигающегося на мир духовного мрака, выдвинет тогда новых ясновидцев и изобразителей этого ожесточения и этой слепоты. А наше поколение уже выдвинуло в первые ряды этого изображения, в области литературы — И. А. Бунина, А. М. Ремизова и И. С. Шмелева.

Каждый из этих писателей силен и своеобразен по-своему; каждый из них требует особенного художественного восприятия и трактования. Нет сомнения, что русская литературная критика даст впоследствии каждому из них особых исследователей и ценителей. И если краткость жизненного времени не позволила мне лично посвятить каждому из них особую книгу, то я утешаюсь тем, что совершил все исследовательски необходимое для осуществления художественной «встречи»* с каждым из них в отдельности. В самом деле, они всю жизнь шли отдельно и самостоятельно. Но переживаемая Россией и всем миром «ночная эпоха» объединила их *единством предмета и единством национального опыта.* Они явились изобразителями *восставшей тьмы и разливающейся скорби.* И это дало мне основание и право написать о них *единую книгу* и придать этой книге *единое, предметное заглавие.*

При этом я устранил из ее исследуемого содержания мой личный духовный опыт и мое субъективное созерцание. Я сделал все, что в моих силах, для того, чтобы усвоить духовный опыт и художественное созерцание каждого из них во всем его своеобразии; чтобы погасить *свое* видение и созерцать так, как созерцает сам ведущий и показывающий художник; чтобы увидеть *его* образы и постигнуть скрытое за ними предметное содержание.

И вот я увидел *тьму и скорбь* мира, мрак и страдание человеческого естества, бездну и муку души. Я убедился в том, что каждый из них сам приобщается тому мраку и той муке, которые выговариваются в его изображениях, и сам содрогается от своих видений. Иначе и не могло быть, ибо знает это большой художник или не знает, он всегда

* См. Введение.

становится как бы «медиумом» своего предмета, его «орудием» и «мастером».

И. А. Бунин есть замечательный мастер-*натуралист первобытного и до-духовного человеческого инстинкта.* И именно вследствие этого в его видениях почти нет света; а когда этот свет все-таки загорается,— изредка, как бы случайно,— то сила до-духовной, натурально-безбожной тьмы оказывается столь реально-пережитой и изображенной, что художник сам не верит в загорающиеся огни, встречает их как бы удивленной и скептической улыбкой и передает их только в беглых, хотя и мастерских, «зарисовках». Бунин знает тьму, но не верит в свет; и не показывает путей, ведущих к нему; и не ведет к свету. Он знает муку человеческую, и знает ее роковую связь с *земным наслажденчеством;* но не верит в *божественную радость;* и не показывает путей, ведущих к ней; и не ведет к Богу. А то, что называет «богом», есть начало страшное, темное и стихийное. Символ его творчества есть *страстный и скорбный демон,* жаждущий наслаждения и не знающий путей к Богу.

А. М. Ремизов знает темное начало в человеке столь же подлинно и страшно, как и Бунин, хотя и в другом виде. Он увидел не чувственную страсть души, а *ожесточенную злобу неудачливого инстинкта;* увидел и содрогнулся страхом; и содрогнувшись, стал искать света и утешения; и нашел свет в *сострадании,* а утешение — в *фантастических играх* с персонифицированными обрывками мрака. Сострадание привело его в лоно христианской любви, и в этом глубина его творчества; но она открыла ему любовь не как мужественное начало духовной скорби и борющейся воли, а как женственное начало безвольной жалобы, покорности, терпения и жалости, и в этом проблематичность его творчества. Ремизов видит свет и воспринимает его детски-чистым сердцем; но этот свет не побеждает страха и не одолевает тьму. Ремизов приемлет муку человеческую и верит в ее высший смысл; но он не претворяет ее в творческую скорбь и, предаваясь ей, не побеждает ее. Символ его творчества есть *трепещущий и рыдающий праведник.*

И. С. Шмелев встретился с мраком не сразу. Он с самого начала искал света; и свет давался ему щедро и обильно, радостно согревая душу ребенка и утешительно излучаясь взрослому сквозь глубину русского националь-

ного быта. Мрак тревожил его только в предчувствиях и раскрылся ему по-настоящему лишь тогда, когда покинул свое древнее лоно и начал гасить и сияние веры, и молнию совести, и искру стыда. Тогда поэт был настигнут «ночью» мира (Тютчев)[46] и дал ей накрыть себя с головою. Тогда в его душе по-новому озарились, загорелись и засияли глубины русского национального простонародного и всенародного духа. Русский дух ответил в нем на восстание тьмы негодованием, духовно-художественным обличением, национальным самоутверждением и мировою скорбью. Шмелев познал тьму и назвал ее по имени, заклиная ее. И через мрак он по-новому увидел свет и стал искать путей к нему, добиваясь той мудрости, которая осмысливает земной путь человека как «путь небесный». Так открылось ему и его читателю, что *обличающая любовь* больше жалости, что *добрая воля* сильнее желаний и страстей, что *скорбь* выше муки и что *дух* больше души. В человеке есть силы, преодолевающие и страсть, и страх, и злобу, ибо любовь больше страха и сильнее тьмы. И символом его творчества стал *человек, восходящий через чистилище скорби к молитвенному просветлению.*

Этим и разрешается духовная проблема тьмы и скорби. И мы можем с верою ждать и предвидеть, что Россия пойдет в дальнейшем именно по этому пути.

ПРИЛОЖЕНИЕ

И. С. Шмелев

КНИГА О ВЕЧНОМ

Да, именно,— *о вечном*: о «божественном глаголе», о «Божьих лучах в земных явлениях»,— о приоткрывающейся Божьей Тайне. Другим словом и не могу я определить глубокую сущность этой книги, захватывающей дерзанием и откровением, острой мыслью и страстной верой. Книга эта, пожалуй, и раздражит иных; но многих заворожит нравственной высотой и верой в светлые силы человека, обогатит духовно, откроет глаза на то, о чем и не помышляли, что казалось «само собой разумеющимся» в мельканьи нашего времени скоростей. Эта книга — *о тайне* мира и человека, о сокровенной их сущности, о том, что выразил прикровенно Тютчев:

Есть целый мир в душе твоей
Таинственно волшебных дум.

Я говорю о новой книге профессора И. А. Ильина «Основы художества», с подзаголовком — «О совершенном в искусстве». Издана эта книга «Русским Академическим издательством в Риге». Рига, 1937 г.

Немало людей найдется, кому ничего не скажет это заглавие. Художество? Совершенное в искусстве? Что же тут «вечного» и какие могут быть «откровения»?! «Искусство... какое это имеет отношение — *ко мне?*— спросят иные.— Сколько писалось об искусстве, все это давно известно». На это ответит сама книга. Но надо ее прочесть. И тогда узнают, что так еще не писалось и в таком толковании совсем не было известно. И тут, может быть, поймут, что искусство занимает в душе человека место рядом с религией, что без искусства, как и без религии, жить нельзя, что без искусства — жизнь мертвая. Тогда признают, что вопрос — «что такое искусство?» — не «само собой разумеется», а вопрос *вечный*.

Тысячи книг написаны об искусстве и о религии. Эти вопросы — *вечные,* каждое время тщилось на них ответить: отсвет времен лежит на ответах этих.

Что есть искусство? Толстой в нашумевшей статье своей, в 90-х годах, перебрал множество определений искусства, отбросил все и разрешился в конце концов совсем бескровным определением: «назначение искусства — вводить в сознание и чувства людей те истины, которые вытекают из религиозного сознания...» «Искусство есть одно из средств общения людей». Мертвый, *пустой* ответ! И это вполне понятно: вопросы *вечные* — не разрешаются рассудком; они *открываются* духовным видением. Опыт такого *видения* и дает читателю книга И. А. Ильина.

Многообразно, в веках, толковалось искусство, но сокровенная сущность его не менялась сама в себе, как не меняется истина. Познать, что такое искусство,— значит: приоткрыть одну из тайн бытия, тайн Божиих. Это знают поэты духовным видением.

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений твоих ты
создатель:
Вечно носились они над землею, незримые оку...—

вскрывает «родник искусства» гр. А. К. Толстой.

Сошло дыханье свыше,
И я слова распознаю:
— Гафиз, зачем мечтаешь,
Что сам творишь ты песнь свою?
С предвечного начала
На лилиях и розах
Узор ее волшебный
Стоит, начертанный в раю! —

внутренним оком *зрит* чуткий Гафиз.

Лермонтов *слышит* «звуки небес», «тихую песню» Ангела. Пушкин *послушен* «веленью Божию», «божественному глаголу», «вдохновенью», «вниманью долгих дум». Эйхендорф слышит «дремлющие песни» в каждой вещи, *зрит* «сны мира»:

В каждой вещи песня дремлет,
Мир исполнен тайных снов:
Зову *вещему* он внемлет,
И запеть всегда готов.

Такое совпадение творческих чаяний у поэтов разных времен и кровей — не случайно: они *все слышат одно.* Тайна искусства приоткрывается: от священного корня оно восходит, истекает из небесного родника.

На этот *вечный* вопрос и отвечает книга: показывает, *что* есть совершенное искусство. Показывает явно, примерами. Дает пути и мысли пытающимся творить искусство и его судьям —

критикам. И самое важное: приводит воспринимающих искусство — а их ведь миллионы, неразумеющих,— к познанию основ искусства, подводит их к священному роднику, приоткрывает перед ними *тайну*. И чуткие, покоряясь влекущей мысли и зову мыслителя-поэта, радостно постигают новое откровение искусства: им начинает проясняться, что истинное искусство совсем не то, что они принимали за искусство; что совершенное искусство — драгоценность, заваленная горами шлака, выдававшего себя обманно за искусство; что чистое искусство, по слову Шиллера,—

Радость, искра Божества,
Дщерь прелестная небес...—

что через художника-творца проявляет себя «созданная Богом сущность мира и человека».

«Основы художества» — воистину *новая* книга об искусстве: она рушит ходячие представления о нем, вскрывает его *тайну*. И. А. Ильин не спорит с законоположниками искусства, не опровергает их — ни древних, ни современных нам, ни — особенно многочисленных — в прошлом веке: Баумгартена, Шеллинга, Шопенгауэра, Гегеля, Верона, Гюйо, Тэна, Канта, Гете, Толстого... Он не бродит в беспочвенных рассуждениях об «Истине, Добре и Красоте» — в этих бескровных «категориях»: он вскрывает, анатом-поэт, духовную ткань искусства, берет образцовые примеры и показывает читателю: смотри, внимай. Он вводит в религию искусства, в *служение* и *радость*, творит его символ веры. Читатель смотрит и начинает *видеть*, и *тайна* приоткрывается перед ним. Он начинает *слышать* «звуки небес» и отличать «шарманку». Автор ему внушает, откуда и почему — «шарманка» и в чем от нее спасение. Показывает примерами, что эта «шарманка» ныне особенно криклива, глушит все «звуки».

Эта глава из книги И. А. Ильина — «о кризисе современного искусства» — вызовет раздражение иных: автор не щадит «признанных» и «чтимых», если не выдерживают они его углубленного мерила, его суровой пробы: он скидывает их со счета. Скрябин ли, Пикассо ли. Игорь Стравинский или Александр Блок, или...— *имя* никак не звучит ему. «Нравится всем» и «широкая улица» — не указ ему. У него «пушкинское», необходимое мерило: «прямое вдохновенье» или — «необузданное поползновенье?» *Служение* или — забава только?

«Есть в человеке безмолвная, темная глубина,— говорит И. А. Ильин,— таинственное жилище его инстинкта и его страстей. Там нет слов и мыслей, и произвол дневного сознания там

не властен. Именно там укрываются первоначальные, стихийные силы человека, жаждущие простора, но не призванные к власти; по выражению гениального немецкого поэта Эйхендорфа, «скованные звери, как бы замкнутые в подземельи, мрачно мечтающие о своей первобытной свободе». И именно там зарождаются и отстаиваются основные содержания человеческой жизни в виде бесформенных глыб и неопределимых, безграничных помыслов. Беспомощно терпя, томясь и страдая, носит человек в своем бессознательном эти силы и вынашивает эти содержания, смутно ощущая в себе их присутствие, но не зная, как к ним подступиться и что с ними начать, не умея их очистить, оформить, взрастить и одухотворить...— и именно поэтому слишком часто сам становится их слепым орудием и жертвой. Безвластный и неумелый перед ними, человек сам подпадает под их власть и вовлекается ими в их самовольные вихри и бури. И только *искусство* может помочь ему в этой беде, ибо оно создает творческий исход для этих содержаний, перерождая их из глубины, прожигая их духом и облекая их в верные образы, жесты, звуки и слова, вливая, вковывая их в художественную форму. И только *религия* может окончательно вывести человека из этой беспомощности и этого рабства, давая ему через *молитву* подлинную и благодатную власть над этими *силами*».

В этом отрывке (гл. II) — как бы зачаток книги — благовестия об искусстве, как бы исток «священного родника».

Я сказал — вызовет раздражение. Да, вызовет, как все, что — «против течения».

Современное искусство, за редкими исключениями, выбрасывается ныне наружу из недр души бездуховной, души в хаосе, души-шарманки, и такое искусство — мнимое искусство, ничтожное, опошляющее «искусничанье».

«Это — больные выкрики, несущиеся из разлагающегося бессознательного: это вспышки нечистого опьянения, духовного безволия, немощи и распущенности...— говорит И. А. Ильин.— ...И надо всем этим царит какая-то чувственная возбужденность, нервная развинченность и духовная пустота,— три свойства, все вместе определяющие атмосферу современного «модернизма» в искусстве».

Связь искусства с жизнью, взаимное их влияние—бесспорны. И. А. Ильин блестяще обнаружил и показал связь *такого,* большого искусства с нашей жизнью. Распущенность *подсознательного* явилась предтечею российского разгрома. Первые «бесы» объявились еще задолго до явного разгрома — в искусстве на-

шем. Русское общество давно болело, *кричало* о своей болезни своим «искусством». Не слышали и не хотели слышать, как скрипит русская «шарманка». А болезнь развивалась, зрела и, вот, окончательно назрела и прорвалась — страшною язвой большевизма.

«Необходимо дать себе отчет в том,— говорит в главе о кризисе современного искусства И. А. Ильин,— в какую духовную смуту, в какие религиозные соблазны вели нас русские предреволюционные поэты, начиная с Александра Блока, Андрея Белого, Вячеслава Иванова и кончая Маяковским и Шершеневичем, писавшим в Москве на стенах Страстного монастыря кощунственный вздор: «Бог отелился!» Что все это — искусство или гниение?» — стр. 23.

Книга И. А. Ильина — книга огромного захвата. Он говорит о всех видах искусства: об архитектурном искусстве, о живописи, о музыке, о пластике, о поэзии во всем многообразии ее. Он говорит и мастерам искусства, и знатокам-ценителям его; говорит и критикам, и «снобам», и равнодушным, и — просто *публике.* Он вводит в лабораторию искусства и учит, *как* надо творить высокое искусство,— дает его *законы,* вскрывает к нему пути. Для многих впервые встанут, как откровение, «слагаемые» в призведении искусства: художественная *материя* — облачение искусства, художественный *образ* — живая ткань искусства, его *тело,* и — художественный *предмет,*— сердце, *Душа* искусства, внутренний *Лик* его, та редкая драгоценность, во имя чего томится и возносится радостно художник-творец.

Книга И. А. Ильина — книга ума свободного, ума глубокого, книга великого вдохновения и великой искренности, огромного познания, высокого духовного упора и высокой правды. Ее необходимо читать и изучать каждому художнику, каждому артисту, писателю, поэту, всем, к искусству прикосновенным,— и особенно начинающим познавать и творить в искусстве. Она необходима и критикам, и даже «снобам», «все понимающим». Она явится откровением и для великого множества воспринимающих искусство — для *публики.* Многих обогатит она, ибо она ведет, показывает, отвергает, учит. И — главное — возносит на высоты, к горним далям, влачащееся в земном прахе современное искусство, забывшее о духовном своем родстве — с *небесным.* Книга эта дерзает, и имеет на это право, ибо написавший ее *знает* то, о чем пишет, и крепко вооружен талантом, а в игре — ценнейшее: наша духовная основа, путь новых поколений. Это — исповедание веры. Его надо — или принять, или сделать вид, что

о нем не знаешь. Спорить с этой книгой трудно. Она — итог глубокого знания и опыта,— нашего опыта-страдания. Она — для всех, как русский опыт-страдание — для всех в мире. Много мы выстрадали, много и нашли. И среди найденного нами — строгое и благоговейное отношение к искусству,— и *новое* как будто, а на самом деле давно нам дарованное — в Пушкине. Ныне это особенно важно помнить. Пусть молодые проникаются.

О широком захвате книги можно судить по оглавлению хотя бы:

Что такое искусство?
Кризис современного искусства.
О духовном в искусстве.
Талант и его соблазны. «Снобизм».
Творческое созерцание.
Идея творческого акта.
Проблема художественности.
Критерий художественного совершенства.
О художественном предмете.
Применение критерия.
Школа художественности.
Борьба за художество.

Эта замечательная — и такая своевременная!— книга говорит о Главном, о Мудром, о Священном. Она разрушает очарование призраками и фальшью. Она даст удовлетворение художникам и укажет «искусникам» их место. Эти, конечно, не обратят внимания и будут продолжать свою привычную, легкую и доходную работу. Но читатель-судья воспримет, сделает выводы и, может быть, подрастет духовно. Это важно, решительно необходимо, ибо искусство — не развлечение, а неизбывная потребность духа. Книга И. А. Ильина об этом особенно напоминает, показывает это. Она напоминает, что «кризис современного искусства состоит в том, что оно утратило доступ к *главным, священным* содержаниям жизни и погасило в себе художественную совесть». Откажемся ли от главного и священного? Ведь столько уж мы познали всего, всего... кажется, можем оценить, какая же это жизнь — без Главного и Священного.

«России нужен дух чистый и сильный, огненный и зоркий. Пушкиным определяется он в нашем великом искусстве, и его заветами Россия будет строиться». Стр. 29.

Не правда ли, юные, грядущие? И вы, будущие строители России, и вы, вступающие на путь ее искусства?

Н. Н. Вокач

БОТТИЧЕЛЛИ

ОПЫТ ПО ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА

I

Образ искусства предстоит воспринимающему его прежде всего как предмет созерцания. В этом непосредственном опыте ви́дения впервые открывается *красота* данного сочетания элементов прекрасного образа как начало, которое убивает в нем чувственно-временное и, оберегая его единичность, рождая в ней достоинство сверхвременности, делает его неповторяемо единственным достижением. Уже первоначально — интуитивное восприятие предмета искусства усматривает в просветленной, оправданной единичности его то *сверхиндивидуальное*, от которого чувственный образ приемлет свое оправдание, но которое *не вмещается* в его пределы. Художественная интуиция открывает в индивидуальной красоте явление Бога.

Созерцание прекрасного образа, раздвигая границы индивидуально-чувственного воплощения красоты, безгранично расширяет сферу художественного опыта. То неведомое, творчески образующее предмет искусства, которое открывается в иррациональном ви́дении, не может быть постигнуто одним этим ви́дением именно в силу неисчерпаемого богатства своего содержания. Приобщение к нему вызывает стремление познать его со всей полнотой, доступной познающему духу, стремление к тождеству с ним и в интуиции, и в идее. Так возникает потребность осознать, *осмыслить* непосредственно открывшееся в созерцании и развернуть это осмысленное в системе понятий-смыслов. Так начинается искание *разума* в красоте, так родится философия искусства.

Как бы ни были многообразны и сложны задачи этой науки об искусстве, как бы ни были многочисленны те пути, на которых она ищет их разрешения, основным источником ее положений должен быть *непосредственный опыт художественного созерцания*. Этот опыт должен дать основу познания и при исследовании общей идеи красоты, и при изучении отдельной области искусства или единичного художественного явления. Непосредственное созерцание должно быть положено в основу и при познании разума в искусстве Боттичелли.

Красота этого искусства живет в образах, созданных художником. Подлинное понимание ее дается лишь через эти образы, через созерцание их, которое изолирует постигаемый предмет и дает возможность увидеть его в нем самом, в его неповторяемой самодовлеющей завершенности. Напротив, историческое изучение искусства Боттичелли, которое сопоставляет его с другими, родственными ему предметами и отыскивает генетические условия его данности, может лишь помочь ориентироваться в его содержании и сделать его менее чуждым. Но уловить индивидуальную сущность этого искусства невозможно, подходя к нему от ино-содержания или ино-бытия; аналогия или сходство бессильны дать адекватную формулу, найденная причина может лишь обмануть соблазнительной иллюзией понимания. И это не потому, что искусство Боттичелли имеет мало отношений к эпохе, его создавшей, но, быть может, именно потому, что связь его с культурой Возрождения очень велика и очень определенна. История установила общую зависимость между творчеством художника и той духовной жизнью, которою жила Флоренция второй половины XV века, и указала на те влияния, которые воспринимало чуткое и разностороннее дарование Боттичелли. Современная ему живопись*, эстетические воззрения Альберти**, классическое искусство и классическая литература, преломленная новой итальянской поэзией***, наконец, религиозно-философские искания Платоновой академии и проповедь Савонаролы,— все это находило свое отражение в его образах и определяло его художественное дело. В результате этих сопоставлений искусство Боттичелли стало рассматриваться как отблеск золотого века итальянской истории, и в этих далях исторической перспективы развеялась та высшая самобытность в нем, которая сделала его носителем метафизического откровения. А между тем смысл и значение этого откровения не подчинены ни времени, ни месту, ни той индивидуальной душе, которая приняла его как свое благословение или свое проклятие.

---

* Особенно заметное влияние на Боттичелли имело искусство Фра Филиппо Липпи, Верроккио и братьев Поллаюоло, а затем и Леонардо да Винчи.

** Della pittura di Leon Battista Alberti libri tre. См Quellenschriften für Kunstgeschichte, B. XI: Leone Battista Alberti's Kleinere kunsttheoretische Sehriften, herausgegeben von H. Janitschek.

*** Здесь имеется в виду, между прочим, поэзия современников Боттичелли — Лоренцо Медичи и Анжело Полициано, у которых художник мог заимствовать сюжеты для своих картин.

Если для того, чтобы узнать разум образов Боттичелли, приходится обратиться от исторического анализа к непосредственному их созерцанию, то при этом надо помнить, что не всякое ви́дение откроет этот разум, но лишь ви́дение, адекватное созерцаемому предмету. А таким может быть лишь *объективное* созерцание, из которого устранен созерцающий субъект. Цепи личных впечатлений ассоциативных образов и мыслей, всплывающие при созерцании предмета искусства, наконец, общая душевная взволнованность, вызываемая приобщением к красоте,— все эти эмпирические спутники ее восприятия, которые обывательская практика и убогая духом психология нередко принимают за содержание прекрасного, должны быть жертвенно преданы являющемуся объекту, должны умереть в нем. *Быть* должен он один, раскрывающийся в самопознании. И тогда все то, что откроется в предмете, будет обладать высшей доступной для человека объективностью; и это открытое будет обнаружено перед всяким, у кого есть воля и силы к осуществлению объективного ви́дения, их проверит тот, кто способен отречься от себя для иного и видеть в этом ином.

В объективном созерцании предмета искусства познающий разум открывает *смысл* данного явления красоты. Этот смысл облечен в чувствительную форму прекрасного образа, образует вместе с нею конкретно целостную сложность и, определяя ее, сам через нее определяется. Поскольку сознание фиксирует смысл красоты, ищет и находит для него понятия и слова, оно неизбежно разрывает целостность прекрасного образа, как бы обедняет, схематизирует его. Но это — судьба всякой мысли, которая, пусть будет она и необъятна, и глубока, все же упрощает неисчерпаемую сложность предмета. Она должна принять эту судьбу уже потому, что только в ее усилии понять до конца открывается во всем своем значении его безнадежность, а в этой безнадежности — безграничность познаваемого. Так, осознанная недостаточность чисто разумного постижения становится его силой; разлагающая работа мышления приводит к требованию нового созерцательного синтеза, в котором разум красоты раскрывается вместе с иррациональною данностью прекрасного образа. Дело философии искусства состоит в том, чтобы искать путь к абсолютно адекватному красоте созерцанию, к *созерцательному знанию* или интеллектуальной интуиции. В опыте этого искания станет явной недостойность и ненужность субъективного мнения об искусстве и будет найдено для него подлинное слово.

II

В искусстве Боттичелли красота расцветает, как чудо, там, где еще не уготовлено для нее место, где все враждебно ей и мешает ее появлению. Прекрасное всегда причастно покою завершенности, в котором обретают мир противоборствующие начала и дается свобода от неразрешимости духовных заданий. Между тем образы Боттичелли полны той смущенности духа, которая возникает в нем тогда, когда он видит правду, но не знает пути к ней, когда он смеет осудить до конца, но хочет и не хочет устранить уже приговоренное им изначально злое. Здесь все — раздвоенность и борьба. И когда эта безнадежность озаряется красотой, то эта красота приходит не как осуществленная реальность, но как мечта о далеком последнем примирении, как предчувствие блаженного конца.

Мечта — это торжество духа, раненного смертью. Она родится тогда, когда сила запрета душит свободное проявление жизни и заставляет умирать то, что умереть не может; в ней надломленная жизнь заявляет о неисчерпаемости своей силы. И в образах Боттичелли таится повышенное жизнеощущение, которое претворяется в боль, в жертвенное предание индивидуального хаосу живой стихии; неудержимая сила жизни утверждает себя и в бурной радости, и в безмерном страдании, и в стремительном самозабвенном движении, в которое захвачены и люди, и волны, и цветы. Но над этой полной красочной жизнью лежит мертвенная тень; не убивая жизни, не угашая ее силы, смерть набрасывает на живое тело краски коченеющего трупа и калечит его судорогой надломленности.

Так в первоначальном восприятии образов Боттичелли уже обнаруживается основная особенность его духа. Мироощущение его диалектично по своему существу. Он не только видит в мире враждебные и враждующие силы, но обостряет их различия до противоположности, до взаимоотрицания, до абсолютной несовместимости их бытия. Он видит зло, знает его и знает его изначальность, и существование его является ему непреодолимой преградой к святости и спасению. Но в то же время интенсивное жизнеощущение, в котором жизнь приемлется во всей полноте своих проявлений, заставляет его признать все антагонистические стихии жизни равно необходимыми элементами ее. Это жизнеощущение мешает ему искать спасения так, как искало его средневековое сознание, которое мирилось с дуализмом тела и души, зла и добра, ада и рая. Душа не может спастись, если осуж-

дено тело, дух не может жить, если отвергнута и казнена материя. Спасение не исключает, но требует полноты жизни и возможно лишь тогда, когда оправдано, когда свято в ней все и до конца. Так выдвигается непомерная задача абсолютного оправдания мира, в котором зло не подлежит осуждению и изъятию, но в котором оно должно претвориться в благо.

При том обостренном ощущении греха в его изначальности и неискупимости, при той интенсивности осуждения, в котором живет дух Боттичелли, трудности нового морально-религиозного пути оказываются непреодолимыми. Каждый образ, созданный художником, ставит проблему и решает ее, но в самом решении утверждает вновь и вновь ее неразрешенность. Все творчество Боттичелли развертывается как непрерывное, безнадежное *искание святости,* искание Бога, который есть лишь там, где нет зла и бытие которого есть знак того, что в мире все благо и все свято.

III

Безысходно гнетущая *тоска* дает Боттичелли первое смутное сознание об изначальной неблагости жизни, о том, что не все в ней может быть принято так, как оно есть.

Его ранние картины с изображением Мадонны и Христа складываются под сильным влиянием Фра Филиппо Липпи и Верроккио. Молодой человек воспринимает от своих учителей не только особенности рисунка и красок, не только темы и общий характер композиции, но отдельные черты лиц и фигур, детали костюма и украшений. Однако, несмотря на эту несамостоятельность воплощения, несмотря на общую техническую несвободу его, в первых опытах художника уже живет субстанциональное начало его. духа, которое сковывает их отдельные элементы в одно определенное единство. Этим определяющим началом и является тоска, смутная, неосознанная в своем источнике и своих основаниях, но непосредственно живая и непреодолимая. Гнетом тоски покорно сгибается голова Мадонны под аркой у цветущих роз, болезненно сжимается тельце младенца; тоска заставляет его спрашивать пытливо и робко.

Есть маленькие дети: они растут, осененные радостью ласки, но в глазах их смотрит глубокая грусть. Они не знают ее, другим она непонятна, а между тем тот, кто заметит ее, склоняется перед нею, как перед откровением неведомой правды.

В такой изначальной тихой скорби родилось искусство Бот-

тичелли; оно родилось тогда, когда наступали дни Лоренцо Великолепного,— солнечный праздник Флоренции.

Пробуждение скорби есть пробуждение *духовности.* Дух в творчестве Боттичелли опознает себя как скорбный дух и противостоит в образе скорбящей Юдифи недуховности тупо безразличной Абры. Тоска гнетет, давит дух, сковывает его, делает несвободным; в ней, при всей ее смутной неопределенности, уже раскрывается злое начало, как нечто враждебное духовному самодовлению, радости и духовной свободе. Эта тоска требует от разума признания *проблемы зла,* от воли — борьбы за его преодоление.

Наивное сознание объективирует зло и мыслит его противостоящим субъективному духу: это внешний враг, с которым внутренно свободный дух может вступать в противоборство. Для победы над врагом открыты два пути: один путь воинствующий, агрессивный; мечта народа ведет таким путем своих героев в тридесятое царство к истреблению змееподобных и иных чудовищ; национальные герои избирают его для борьбы с иноземным или туземным тираном. Другой путь — это пассивное подчинение, страдальческое приятие; торжество над злом достигается здесь обретением блаженства в самом страдании — это путь мученичества.

При всем различии этих двух форм преодоления зла обе они предполагают реальный дуализм доброго и злого начала, резкую раздельность их жизненных проявлений. В «Юдифи»* и «Св. Себастьяне»** Боттичелли дает художественное выражение тому духовному опыту, в котором испытывается антагонизм грубой силы и благой духовности, разрешающийся победой духа. Победа эта, однако, раскрывает изначальную безнадежность того пути, который привел к ней. Неустраненность зла, оживающего в тоске победителя, оказывается не случайной; она не зависит от слабости воинствующего духа — дело его доведено до конца,— но от того, что враг его живет не там, куда были направлены его силы. Героический подвиг, в котором дух в борьбе со злом приобщается к нему и познает его, получает значение акта самопознания, в результате которого герой должен и себя самого признать носителем злого начала и принять ответственность за него.

---

* Botticelli. «Giuditta», Firenze. Uffizi. № 1166.

** Botticelli. «Der heilige Sebastian». Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. № 1128.

Маленькая картинка, изображающая героическую победительницу Олоферна, является одним из лучших достижений Боттичелли. Ее создало то особенное, дважды углубленное ви́дение, для которого и линии, и цвета не только исполнены сил, слагающих движение жизни, но подчиненно слиты с живою в них глубиной метафизического смысла. Во всем царственном образе Юдифи, в ее сдержанном движении, в облекающих ее тканях утонченно-благородного, почти прозрачного сине-лилового цвета, оттененного желто-оранжевой одеждой рабыни, живет гордый одинокий дух. Одиночество его безнадежно: оно утверждается непосредственной навязчивой близостью изначального неисправимого рабства; но он силен и один и приемлет на одного себя и трудность борьбы, и тяжесть победы. Вся концепция картины, все отдельные мотивы ее, начиная от мертвой головы Олоферна и кончая группами войск вдали, спешащих навстречу вести о победе, утверждают полноту, окончательность этой победы и внутреннюю красоту, неоспоримую праведность той, которая победила в борьбе за освобождение. И однако, в ней нет и тени торжества, которым так полна библейская история Юдифи. Дух отказывается дать санкцию своей победе, его скорбное сознание, оторванное от видимых результатов совершенного, приковано к самому акту насилия, смутно прозревая в нем что-то мешающее полноте достижения. В насилии победы оно открывает зло и, страдая, утверждает его непреодоленность.

В «Св. Себастьяне» зло обессиливается кроткой покорностью его приятия. Пассивность духа перед грубостью истязания претворяет ее в небытие; израненное тело чуждо духу так же, как далека ему шумная жизнь, убегающая вдаль для того, чтобы угаснуть в сумраке вечера. Дух один в самосозерцании, ему близки лишь кристальность воздуха и красота одинокого дерева на фоне светлого неба. Но подобно тому, как победа в борьбе не дает торжества, так и победа в смирении не дает блаженства. Дух, спасаясь в глубину самого себя, не уходит от страдания, но снова находит его.

И победа Юдифи, и подвиг Себастьяна говорят одно: если внешнее объективное зло парализовано, а страдание живет, то источник этого страдания должен быть в пределах самого страдающего духа. Актом самопознания дух открывает зло в самом себе и берет на себя всю полноту ответственности. Зло есть его *вина*.

IV

Идея виновного духа есть центральный момент в той системе идей, которая развертывается в художественных образах Боттичелли. Этой идеей определяется отношение его и к жизни, и к Богу. Рожденное болезненно-мнительной, но глубокой и жестокой совестью, неустанно поддерживаемое ею, переживание вины вызывает тоску по совершенному, абсолютному оправданию и в то же время создает все новые помехи для его осуществления. В творчестве Боттичелли раскрывается со всем обаянием наивного глубокомыслия тот конфликт между совестью и Богом, в котором сознание неуничтожимости зла запрещает увидеть Его и потопить в очевидности Его бытия последнее сомнение.

Живая, но не осознанная в ранних творениях Боттичелли, идея виновности получает полное выражение в его зрелых образах. Здесь раскрываются и общие особенности вины, как таковой, и специфическое ее содержание.

Та виновность, которую утверждает художественная интуиция Боттичелли, имеет прежде всего характер не личный, но *универсальный;* это не вина индивидуальной человеческой души, но вина духа, проникающего жизнь человека так же, как жизнь всего мира. Мироощущение Боттичелли как бы сосредоточено на всеобщем, оно метафизично в самой своей основе. Несмотря на обилие тщательно разработанных деталей, отдельные образы его универсальны по своему существу: в них конкретный мир вещей предстоит лишь как созерцание мирового реального, в котором наряду с рационализованными элементами присутствуют и иррациональные, смутно постигаемые как мировые стихии.

Образы, созданные Боттичелли, говорят об единстве духа и мира; они не только утверждают бытие внешнего эмпирического мира, которое открылось прозревшему сознанию Возрождения, они открывают в нем духовность и сближают судьбу его с судьбой самопознающего себя духа. Боттичелли принимает жизнь во всей неисчерпаемости ее эмпирических проявлений. Для него равно важны и дороги и красота нагого тела, и праздничные одежды семьи и друзей Медичи, и тонкие узоры на женском платье, и драгоценные ожерелья молодых флорентинок. Он молится у холмов Тосканы, у их тонких алтарных вершин с темными остриями кипарисов, легко пронзающих солнечное небо. Он любовно пишет цветы, не цветы вообще, а каждый отдельный цветок так же, как любовно поют их народные итальянские песни и сонеты молодого флорентийского герцога; и цветы эти никнут

вместе со склоненной головой Мадонны и мчатся с нимфами в вихре весны. Искусство Боттичелли говорит «да» живому миру, но потому, что в нем живет дух, и когда этот дух, познавая, открывает зло и страдает, то весь мир неизбежно делит его судьбу.

Это субстанциональное единство мира делает невозможной индивидуальную виновность. Дух, живой в отдельном человеке, есть тот же дух, который живет во всем человечестве и во всем бытии. Каждая отдельная душа слишком близка другой душе для того, чтобы она могла быть праведна тогда, когда эта другая виновна. Бытие зла взывает к противодействию, а между тем, где тот способ отозваться на него, который не заставил бы приобщиться к злому началу и не создал бы новой вины? Когда герой убивает злое, то он творит зло в акте насилия. Когда мученик терпит зло, то он питает его каждым мгновением своего, вызванного им страдания. Если же праведный, устраненный от непосредственного участия в проявлениях зла, видит его и любовно сострадает виновному, то самый акт сострадания, в котором даны и полнота понимания, и сращенность до отождествления с чужою душою, утверждает изначальную общность природы творящего вину и ей сострадающего и изначальную доступность их действию силы злого.

Если вина всеобща, если ее несет и невинный, то злая воля не есть необходимое условие виновности. Искусство Боттичелли говорит больше этого: оно утверждает *невольность* вины, как таковой. Вина — это именно доступность злому началу, бессилие перед высшей силой, перед *роком,* тяготеющим над внутренно единой жизнью мира.

Каждое проявление этой жизни несет в себе необходимость, которая воспринимается не как внутренняя закономерность его, но как чуждая, как бы извне навязанная, непреодолимая власть. Идея рока находит у Боттичелли два противоположных, на первый взгляд исключающих друг друга воплощения: одно из них — это оцепенелый покой, другое — неудержимое движение. Стоящие и особенно сидящие фигуры Мадонны или святых не просто неподвижны, они внутренно скованы. Это делает их тяжелыми, иногда неуклюжими или же покорно пассивными. В их покое нет воли к покою, нет свободы и успокоения, они поникают обессиленные. Та же несвобода присуща и большинству движущихся фигур Боттичелли: движение их лишено внутреннего произвольного порыва, это не они идут, не они ведут хороводы,— их гонит, их несет безмерная сила, а они только отдаются ей. И эта сила та же, что перед тем ковала в них оцепенелую неподвижность.

В идее рока Боттичелли устанавливает и вместе с тем расширяет границы познающего духа; над той сферой, где этот дух знает и владеет, он раскрывает другую сферу, неведомую, но в которой скрыта власть править движением жизни. Так расширяло сферу человеческого эллинское искусство: сознание рока осеняет образы греческих богов тихой серьезностью скорби. Но дух греков мыслит судьбу как начало, далекое жизни; это — почти абстракция, закон, который значит, не разрушая самодовлеющей завершенности бытия, не сковывая свободного его хода. Идея рока у Боттичелли имеет другое значение. В ней утверждается начало, которое чуждо лишь потому, что не опознано, но живет оно в пределах самого духа, в темной глубине его. Это — стихии жизни, рожденные ею самою; затаенные, они создают оцепенение; освобожденные, они уносят в вихре безумия. И не только мир ночной души жадно внимает песне хаоса; она звучит и в зримой красоте дня и покоряет его: это — страшная власть бессознательного.

Роковая, непреоборимая сила, которая бежит от познания и стихийно подчиняет и топит в себе дух, делает его вину несчастием, а не преступлением. Он в самой виновности своей является страдающим, в этом *страдании* выражается природа его вины. Если страдание всегда оказывается показателем виновности, то это потому, что сущность его и сущность вины совпадают. «Никогда не страдала невинность, страдание всегда есть вина»*.

Таков общий характер идеи вины у Боттичелли. Но в чем же специфический смысл ее, в чем именно видит он виновность духа?

Погруженный в живую субстанцию мира, растворенный в ней дух Боттичелли ищет вину не в отдельных проявлениях жизни, но в самых ее недрах, в самой природе ее. Он делает ответственным за зло самое жизнь, он осуждает самые ее истоки. Зло — это любовь, вина — любовь к любви. Влюбленный в мир Боттичелли казнит его и казнит в нем свою любовь. Он заставляет себя сказать «нет» жизни и мстит этим отрицанием за ее власть над собой. Эта страдальческая месть вырастает из затаенного жизнеутверждения; она скрывает в себе тот затаенный восторг перед красотой человека и мира, которым проникнут дух Возрождения.

Осуждение любви у Боттичелли не есть результат приложения к ней того или другого нравственного или религиозного мери-

* Hegels theologische Jugendschriften, herausgegeben von Dr. H. Nohl. Tübingen. 1907. Der Geist des Christenthums und sein Schicksal. S. 284.

ла, оно не вывод из установленных заранее посылок. Любовь виновна не потому, что ею нарушается закон совести или Бога. Такого рода приговор предполагает верное знание того, что есть добро, что зло, что есть добродетель, что порок. Так могло судить и осуждать средневековое сознание, которому было хорошо известно и то, в чем спасение души, и то, что тело есть враг этого спасения и источник всякого греха. Свободное от догмы, панпсихически настроенное и метафизически углубленное сознание Боттичелли воспринимает любовь не как функцию телесного, не как влечение тела к телу, но как мировое начало, как стихию жизни, подобную той стихии, которую в образе Великой Матери чтили народы Востока. Эта любовь не может нарушить закон, потому что она выше, глубже, шире него и поглощает его так, как поглощает и топит в себе великая бессознательная жизнь маленькую жизнь сознания. Что любовь есть вина, Боттичелли открыл в непосредственном жизненном опыте. Она явилась ему, как безумие души, как символ ее изначального рабства и слабости, как боль неудовлетворенного томления. *Любовь есть вина, есть страдание* — вот жизненная интуиция Боттичелли, на основе которой его художественный гений соткал свой прекрасный мир.

В восприятии Боттичелли любовь — это судьба; она есть независимо от того, хочет или не хочет ее разумный дух; она приходит из той темной наполненной пустоты, в которой когда-то родилось сознание, неблагодарно забывшее и час своего рождения, и ту стихию, которая вскормила его. И слепая стихия мстит за это забвение; бессильное понять ее и овладеть ею, судить ее и осудить или оправдать до конца, оно покоряется ей и несет вину рабства. Все изживание любви становится поэтому запретным деланием, тем внутренно раздвоенным деланием раба, который не в силах сокрушить, но смеет искалечить. Сознание вины не дает любви возможность свободно изживаться, претвориться в активную творческую силу, оно ранит ее, обрекает на недостигнутость, делает ее кротким страданием.

Осуждение любви и в нем осуждение жизни вызывает у Боттичелли мечту об отрешенности, в которой дух должен найти свободу от жизненной вины и страдания, должен найти святость и покой. Эта робкая грустная мечта расцветает в тихом образе ангела*, окутавшем тенью мира трагическую судьбу Марии и Христа и блаженного близостью Бога. Религиозное сознание, заро-

* См. Botticelli. La vergine col bambino («Magnificat») u La vergine col Bambino («Melagrana»). Firenze. Uffizi. № 1267 bis u № 1289. А также: Maria mit dem Kinde und singende Knaben. Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum.

дившееся в атмосфере осуждения жизни, увидело Божество далеко от нее и преградило длинный путь к Нему преградой вины, которая явилась теперь как вина перед лицом Бога и получила значение греха.

Это резкое противоположенье жизни, виновной и страдающей, и Божества разбило религиозное искание Боттичелли. Для того чтобы осуществить блаженство святости, надо преодолеть грех, надо убить его. Но убить грех — значит убить жизнь и ввергнуть дух в пустоту, в ничто, где нет ничего и не может быть Бога; Он — лучшая блаженная жизнь и не может быть там, где нет никакой жизни. Но пощадить жизнь — значит пощадить грех, обречь эту жизнь на вину и страдание и в неискупимости греха вновь утратить Бога. Такова дилемма. Она вносит в богоискание Боттичелли страдальческую безнадежность.

V

Мечта о блаженной святости, в силу противоположности своей реальному греховному существованию, должна была сделать более острым и более непереносимым страдание вины. Искусство Боттичелли являет в себе непрерывную *борьбу с грехом*, беспощадное гонение на зло жизни. Формы этой борьбы определяются той первоначальной интуицией, в которой Боттичелли воспринимает любовь как вину и страдание. Сознать вину и казнить ее есть уже путь к ее преодолению. Страдать за грех — значит искупать его. В ранних образах Боттичелли дух, не осознавший еще до конца свою причастность к началу зла, противопоставляет своему врагу активную силу и пассивное страдание. Обе эти формы реакции возрождаются и в борьбе духа со своим грехом. Но теперь он в самом себе видит врага и на самого себя обращает свою активную силу; в неустанном *самообвинении* и самоказни он хочет истребить, искоренить самый источник греха. Поход против тиранической власти ассирийского вождя превращается в поход против тиранической власти *инстинкта;* освободительный подвиг Юдифи сменяется *аскетическим* подвигом Иоанна Крестителя. Точно так же в страдании к моменту кроткого непротивления злу присоединяется момент *изживания вины*, и идея мученичества претворяется в идею *искупления мира страданием*, в идею обреченного на смерть Христа.

Аскетическая идея, воплощенная в искусстве Боттичелли, несмотря на видимую близость свою к религиозному умонастроению средневекового сознания, имеет уже новое содержание.

Духовный подвиг аскеза, получивший такое большое значение в практике христианской церкви, основан на решительном различении между жизнью и судьбой эмпирического мира и жизнью и судьбой духа. Уродливость самоистязания получает оправдание и смысл именно ввиду своей конечной цели: сделать безразличной для духа преходящую радость общения с внешним чувственным миром и более интенсивной непреходящую радость общения с Богом; убить тело для того, чтобы в нем ярче горел дух. Сила аскеза лежит не в отрицательной, но именно в этой последней положительной функции его; парализуя всякое жизнеутверждение, проистекающее из интересов чувственного бытия, он не вносит в жизнь никакого лишения: ведь отрицаемое само по себе не имеет цены, оно лишь препятствие для осуществления другой жизни, которая открывается или в созерцании, или в экстазе и есть самая подлинная и лучшая жизнь. Иными словами, аскез силен своим жизнеутверждением.

Новое сознание, сменившее это раздвоенное сознание средних веков, связало воедино дух и чувственное бытие. Оно ощутило тождество духа и материи и противопоставило таким образом дуалистическому миропониманию строго монистическое. Это ощущение тождества не исключает различия между духовным и телесным, но объединяет их в чем-то третьем, высшем, по отношению к которому они являются только формой его жизни. Оно подобно тому единству людей в Боге, о котором возвестило христианское учение и которое хотела осуществить ранняя христианская община. Возрождение умело открыть Бога в красоте материи и через красоту приобщить ее духу. Тождество духа и материи есть единство их в Боге, которого *увидели* в буквальном смысле этого слова широко открытые глаза человека и которым исполнилась его художественная интуиция. Нет и не может быть двух исключающих одна другую жизней, двух радостей, нет и не может быть чисто духовной жизни; лучшая высшая жизнь, где бы и когда бы она ни осуществлялась, есть неизбежно и дух, и материя, т. е. есть одна полная прекрасная жизнь. На какую бы живую часть ее ни обращалось аскетическое отрицание, оно ранит ее всю во всем ее целостном единстве, оно становится *абсолютным жизнеотрицанием;* это — реальная невозможность и логический абсурд.

Дух Боттичелли должен был трагически пережить эту невозможность. Когда он увидел зло и в этом зле вину духа, он возложил ответственность за нее на всю жизнь, как таковую, и уже этим одним сделал невозможным искоренение греха частичным

отрицанием жизни, т. е. аскетическим усилием. Применение его именно в силу своей безнадежности довело до крайнего напряжения его отрицательную функцию: ожесточенность борьбы увеличилась до крайних пределов. В аскезе Боттичелли, вследствие остроты ощущения огромности и безобразия греха, воздержание получает значение и силу наказания. То решительное влияние, которое оказала на художественное дело Боттичелли проповедь Савонаролы, питалось этой ненасытностью самоосуждения. Резкий голос доминиканца, взывавший к покаянию, не только обличал грех, но заставлял испытывать его как нечто безобразно чудовищное, и художник под темными сводами Santa Maria del Fiore находил себе союзника, сильнейшего, чем был он сам.

Это наказующее жизнеотрицание, которое ждало оправдания в осуществлении мечты о высшей праведности духа, угашало эту мечту. Казнь, направленная против чувственного бытия, оказалась казнью духа, живого в проявлениях этого бытия, отождествленного с ним. *Угасание тела стало угасанием духа.* В Иоанне Крестителе Боттичелли утверждает духовную смерть как результат аскетического подвига.

Боттичелли придал Иоанну* черты Олоферна, те черты, в которых он видел жизненное зло. Дух знает это зло как свой грех и исступленно преследует и казнит его. Самоистязание Иоанна доведено до крайних пределов**: его изнуренное тело недвижно и мертво, оно высохло и потемнело так, как темнеет давний, сбереженный временем, труп. Но, убивая тело, Боттичелли убивает и жизнь. Из глаз Крестителя смотрит эта раненая угасающая жизнь, подавленная тишиной душевной пустыни, смотрит ужас перед небытием. Еще одно усилие — и дух становится трупом, совершается акт духовного самоубийства, в смерти тела раскрывается полное отсутствие жизни, расцветает *ничто.*

В этом приближении к небытию религиозный порыв Боттичелли умирает, не завершенный победой. Аскез — это цена святости, это путь к Божественному откровению. Иоанн теряет себя ради другого Грядущего: «меня нет, но есть Он», говорит движение его протянутой руки. Умереть для того, чтобы видеть, в смерти узнать Бога... Напряженность религиозного искания достигает здесь одного из своих пределов. И за этим пределом не Он, но бедное маленькое дитя на коленях грустной матери, торжественная

* Botticelli. «Maria mit dem Kinde und dem beiden Johannes». Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. № 106.

** Botticelli. «La vergine col Figlio o santi». Firenze. Accademia di Belle Arti. № 85.

пышная обстановка и спокойные, чинные святые — пустое благолепие внешних церковных форм. На фоне их образ Иоанна есть потрясающий символ религиозной безнадежности, выражение недостигнутости при полной исчерпанности ищущего духа.

VI

Осуждение и казнь вины не приводит к святости. Для того чтобы найти выход из позора бессилия перед злом, дух должен принять на себя всю тяжесть виновного страдания и в этом страдании искупить вину мира.

В идее искупления Боттичелли вновь касается христианской идеологии, сложившейся в Средние века. Мысль о спасении мира страданием невинного, страданием Бога явилась ему в найденном уже для нее образе обреченного на смерть младенца на руках страдающей, но покорной Мадонны. Он принял, однако, в этой мысли только общую основу ее — идею об искупающей силе страдания — и создал на этой основе свою концепцию Христа, в существе своем отличную от концепции христианского догмата.

Идея искупления развивается как духовное преодоление греховности мира, который, несмотря на эту греховность, должен быть спасен. Зло рассматривается при этом как такая сила жизни, которая необходимо, органически связана с нею и поэтому не может быть устранена из нее, но должна быть изжита и в этом изживании претворена в иное, противоположное ей и отрицающее ее начало. Средством для такого творческого преодоления зла и является страдание. С одной стороны, страдание есть следствие зла и постольку — одна из форм участия в нем. С другой стороны, оно дает то знание злого начала, ту мудрость в нем, которая необходима для власти над ним и для его преодоления. В страдании того, кто совершает зло, угасает самая злая воля его, познавшая себя в результате своего хотения; в страдании пострадавшего от чужой злой воли умирает тот протест против зла, в котором утверждается его бытие и его сила.

Страдание грешного мира не может, однако, само по себе спасти его; если в этом страдании может умереть зло отдельных деяний, то злая воля, как изначальное несовершенство природы человека, все же остается неискоренимой, а вместе с нею сохраняется и возможность новых проявлений зла. В силе этой злой воли — слабость человека, которая делает необходимым участие в деле спасения абсолютно чуждого греху Божественного начала. Бог преодолевает грех мира, приобщаясь ему в форме абсолютно

невинного страдания: искупающая сила этого страдания может быть направлена исключительно на зло в человеке, потому что невинно страдающий не имеет греха; безмерность, безграничность Божественного страдания даст возможность искупить вину всего мира. Но, сливаясь с миром в страдании и участвуя в его зле, Бог остается Богом и приобщает мир Божественной благодати. Из этого неисчерпаемого источника блага и радости прощенный, но опустошенный смертью Бога мир приемлет новую жизнь.

Мироощущение Боттичелли заключает в себе все элементы, необходимые для признания идеи спасения силою искупающего греха страдания, но оно чуждо идее невинности в страдании, а следовательно, и Божественности его. Для сознания, которое увидело абсолютный дух в человеке и природе, которое искало Бога не вне мира, но в нем самом,— искупление не могло быть даром Божества, но *творческим актом* самого грешника, не могло быть дано страданием невинного за виновных, но осуществлено страданием *виновного* за самого себя. Зло для Боттичелли есть одна из основных субстанциальных основ мира, в пределах этого мира не может быть невинного страдания, и искупление может быть достигнуто лишь *виновным страданием* самой субстанции жизни. Христианская идея искупления падает таким образом сама собой. Но Боттичелли не отказывается от нее до конца. Он утверждает вину мира и вопреки ей ищет в нем Божество. Идея искупления претворяется в его искусстве в безумную и безнадежную идею спасения мира через искупление греха *страданием виновного Бога.*

Образы Христа и Марии-матери, созданные Боттичелли, утверждают *неискупимость вины,* которая неизбежно погашает веру в Божественную природу мира. Его Мадонна, подобно многим другим воплощениям Божией Матери в христианском искусстве, является символом материнской любви, жертвенно сжигаемой во исполнение непреложной воли; в ней утверждается святость смирения. Но та любовь, которая, страдая, отдает себя ради спасения мира, есть в мироощущении Боттичелли не только одно из проявлений жизни, но сама жизнь,— раненая, но не убитая. Боттичелли раскрывает в материнстве основную стихию жизни, тот мировой Эрос, в котором живут и Мадонна, и Афродита. Не только внешние черты, но весь духовный облик Марии получает непреодолимое сходство с тем образом, в котором Боттичелли видел стихию страсти и в котором не один раз воплощал ее, и эта страсть страдает, не умирая, в горе матери Христа. Вина любви,

изначальная и неустранимая вина жизни не может быть изжита, потому что вместе с ней гибнет жизнь. И когда в «Magnificat»* скорбный дух Мадонны, преодолевая боль, ищет в своей судьбе источник новой жизни, когда, просветленный, он преклоняется перед тайной грядущего спасения и славит Бога — на строгое лицо Марии ложится тень безрадостной *пустоты,* а образ маленького Христа утверждает во всей ее силе тоску не оправданного искания.

Христос Боттичелли в виновном страдании утрачивает свою Божественную природу и становится богоискателем. Он является всегда, как символ обреченности на страдание и смерть. Перед лицом смерти он — побежденный; ее атрибуты — распятие, гвозди, терновый венец — непрестанно указывают ему на ее неизбежность. Страдание владеет им и в нем владеет им зло: черты его лица, положения или движения его тела несчастны до конца; и когда Мать его, преодолев свою материнскую любовь в служении Богу, смиренно хвалит его, глаза Иисуса тоскливо и безнадежно ищут и не видят Его в далеком небе.

Христос, в котором жизнь, отдавшаяся порыву искупления, надламывает себя судорогой боли, исходит в смиренном приятии смерти и вместе с тем утверждает неизменно сущее в себе Божественное начало — этот Христос, это несчастное дитя не спасает мира. В нем скрыт приговор жалкой невинной и все же виновностраждущей жизни, пронизанной неискупимым грехом, обессиливающим живого в ней Бога. В нем торжествует зло, страдание и безнадежность.

В маленькой флорентийской церкви Ognissanti, где в семейной гробнице похоронен Боттичелли, есть фреска, им написанная, изображающая блаженного Августина. Седой старик, мудрый жизнью и самопознанием, искушенный творческой научной работой, приведен к последним ступеням познавания, туда, где рождается порыв к последнему откровению. Сильный всеобъемлющий дух в смирении недостойного раба целостно, напряженно страдальчески отдается экстатической устремленности в непостигнутое. Он молит открыть ему последнее тайное; он ждет ответа на последний вопрос, он верит и не верит в возможность ответа.

Это — судьба Боттичелли.

---

* Botticelli. «La vergine col bambino». Firenze. Uffici. № 1267 bis.

VII

Жизненная драма Боттичелли развертывается из субстанциальной *раздвоенности* его духа, который мятется между святой жизнью в Боге и грешною жизнью на земле. Эта раздвоенность должна стать непреодолимой, если именно с грешной формой человеческого бытия оказываются связанными и интенсивность жизнеощущения, и радость, и красота, если ее проникает и облагораживает пафос познания. Праведность, резко противополагающая себя земной жизни, решительно отрицает все ее проявления и в результате этого сама оскудевает, превращается в пустую формальную идею, утверждение которой означает духовную смерть. В момент такого глубокого антагонизма между омертвевшим нравственно-религиозным постулатом и свободным потоком жизни эта освобожденная жизнь вносит свой корректив в святые мечты грешника; она подсказывает ему новый идеал святости, которая исходит из утверждения жизни, вырастает из нее самой, сильна ее силой. Так открывается *новый путь* к спасению, прямой, но труднейший. На этом пути нет насилия над злом, нет и не искупающего его страдания; на нем подрывается самое убеждение в изначальной необходимости злого начала; и не только это: возникает сомнение в самом существовании его, в подлинном его бытии. Не родится ли зло только в самый момент его признания, не крепнет ли оно от настойчивости осуждения, не костенеет ли, не теряет ли оно способность изменяться,— а следовательно, и возможность претвориться в иное,— под гнетом беспощадного морального приговора? Жизнь должна быть освобождена из плена осуждения, должна быть поставлена выше добра и зла. Пусть виновна она, но пусть свободно изживает она свою вину и она сожжет ее в пламени своего горения. Зло откроет в себе свою благую сущность и преобразится в добро, тело — носитель греха,— увлеченное огневым потоком жизни, преодолеет свою телесность и утончится до нематериальности огня. Жив и подлинен один дух; виновная страдающая жизнь откроет его в самых недрах своих и, преисполненная им, узнает полную святую радость.

Таково последнее упование Боттичелли. Движимый им, его дух самозабвенно отдается жизни и погружается в живую ее тайну. Она открывается ему в образах древних эллинских богов, в которых новое сознание, познавшее и силу греха, и безнадежность борьбы, и ужас наказания, хочет видеть символы легкого полного жизнеутверждения.

Но если тягость разрыва между отдельными потенциями ду-

ха делает особенно необходимым, особенно желанным *примирение* враждующих начал, то решительность их противоположения, сопровождаемая деградацией иррациональных движений души, несет в себе серьезную преграду для его осуществления. Примирение оказывается возможным лишь в результате одухотворения тела, которому надлежит, таким образом, претерпеть полное преобразование для того, чтобы стать достойным участником целостной оправданной жизни. Трудность этой задачи, обусловленная у Боттичелли упорным недоверием к могущественным и непросветленным элементам существования, непрестанным осуждением их, ведет к тому, что он нерешительно, почти принужденно следует зову воскресшей в нем свободной жизни. Вот почему в его новых видениях нет полного достижения, они проникнуты лишь робким и тоскующим предчувствием его. Их красота есть красота мечты, рожденной душевным надрывом; она всегда безнадежно трагична.

Мифологические образы Боттичелли принадлежат к числу тех редких образов искусства, в которых чисто эстетическая задача чувственного воплощения срастается с духовной проблемой, в них поставленной, в одно целое. Результатом этого является то, что художественная сторона картины получает полную свободу развития, становится как бы самоцелью и вместе с тем вся она, взятая во всем объеме, и каждый ее элемент в самом подчинении своем автономной эстетической закономерности оказываются полными духовного значения. Здесь нет разрыва между формой выражения и тем, что хочет быть выраженным, в них нет следов искания формы, как средства воплощения: открывшееся художнику, духом увиденное им, открылось ему уже облеченным в чувственную оболочку, и искание эстетических образов преобразилось в постепенное раскрытие и выявление самого полученного им откровения.

В рассматриваемой группе картин получили особенно яркое выражение все те особенности художника, которые в своей совокупности образуют его стиль. Самым характерным моментом стиля Боттичелли является то исключительно интенсивное эстетическое бытие, которым живет в его картинах линия. Она не только дает подчеркнуто резкий контур фигурам и вещам, но творит и самую пластичность формы — то, что при другой манере рисовать достигается мягкими переходами света и тени. Линия доминирует над всеми другими формами воплощения: композиционный замысел как бы имеет своей задачей оттенить повышенную жизнь линии; краски смягчаются, светлеют и подчиняются власти рисунка.

Следуя трудноопределимым законам красоты, линия оказывается вместе с тем носительницей психической или психокосмической силы; в ней таится, играет, кипит сложная стихийная жизнь. Боттичелли не делает лицо или глаза исключительным средоточием духовного начала, он разливает его по всему телу, наполняет им каждое его движение, каждую прядь волос, каждую складку одежды. Оно везде, где есть свободная игра линий, даже там, где они, маленькие и капризные, ткут паутинные узоры украшений.

Самая форма линии и творимого ею рисунка у Боттичелли слагается взаимодействием двух противоположных сил: одна из них — сила легкого, но стремительного, самого по себе неудержимого и вполне пассивного движения; другая — направленная навстречу первой, задерживающая сила, которая надламывает ее, не уменьшая ее стремительности. Угловатый излом, ярко выраженный как в деталях рисунка,— в движении руки, в наклоне головы, в формах падающих цветов,— так и в общей концепции человеческого образа, и составляет индивидуальную особенность Боттичелли, в которой раскрывается глубинный слой его общего мироощущения. Для Боттичелли жизнь есть власть иррациональных стихийных начал, несокрушимых, но удерживаемых преградой запрета. Этот запрет, посланный нравственным сознанием в бессознательное, несет с собою осуждение и, бессильный изменить неизменное, претворяется в страдальческое приятие неискупимой вины.

VIII

Основные особенности жизнеощущения Боттичелли отразились с особенной силой и полнотой в созданном им образе Минервы, усмирившей Кентавра*. В сонме эллинских богов художник увидел прежде всего девственную Афину как символ чистой творческой духовности, полярно противостоящей грубому плотскому началу. Минерва Боттичелли есть прежде всего носитель духа, сильного лишь своей ясностью, своей нежной отрешенной красотой. Она легка до невесомости, и то, что относится к материальному ее воплощению, как бы подчинено ее духовной природе. Копье и щит — атрибуты воинственной дочери Зевса — низведены до внешних знаков победной силы духовного подвига. Она женственно пассивна и лишь легким движением руки удерживает

* Botticelli. «Pallade». Firenze. Palazzo Pitti.

Кентавра; ее облекают легкие одежды, в которых красный цвет претворен в дымчато-лиловый, оттененный затемненно-зеленым, подобным цвету кипариса, целомудренно хранящего свою тайну.

И рядом с ней Кентавр, взъерошенный, недовольный, но бессильный, едва дерзающий молить о пощаде. Боттичелли доводит здесь различие духа и тела, добра и зла до крайних пределов. Он наделяет высшую духовность всей полнотой жизненности с ее победной силой и ее мудрой красотой, низводя злое начало до состояния удрученной, безобразно беспомощной полуживотности. Он как бы переливает в прекрасное чистого духа всю жизненную энергию зла для того, чтобы затем отринуть его, не убивая, не разрушая целостности жизни, не нанося ей смертельных ран.

Боттичелли на своем новом жизнеутверждающем пути не хочет отказаться от беспощадно казнящего аскеза, и черты обузданного Кентавра принимают облик Иоанна Крестителя. Правда, теперь спасен дух, который как бы оторван от казнимого и уже не разделяет его судьбу. Но этот дух роковым образом связан с побежденным началом. Кентавр побежден, но он здесь рядом с Минервой, она должна держать его, вести за собою. И не только это. Отринутое начало как бы органически входит в целое жизни, как будто жизнь в самой полноте духовности не цельна без начала зла. Безобразный Кентавр не только не нарушает общей красоты видения Боттичелли, но становится необходимым моментом ее, и его грубые формы, его всклокоченная коричневая шерсть сливаются с нежными линиями и тонами одежд Минервы в одну линеально-цветовую гармонию. В откровении, создавшем «Минерву», Боттичелли узнал, что и в самой *разорванности* своей жизнь прекрасна и *едина,* что она совершенна в самом изначальном несовершенстве своем. И отдавшись этому откровению, Боттичелли снял на миг гнет осуждения с темного стихийного начала духа и на миг поверил в возможность полной примиренности и радости достижения.

IX

Когда человеческий дух ищет в дарованном ему мире хотя бы одно подлинно-праведное, подлинно-благое мгновение жизни, то первую боль несет ему сознание, что нет такого мгновения и не может быть, если где-нибудь и когда-нибудь, раньше или после, совершалось или совершится злое. Нет такой минуты, которая не несла бы в себе всю полноту жизни других минут и не отвечала бы за их греховность всей полнотой своей праведности. Но еще

большее страдание, больший ужас охватывает этот дух в его искании тогда, когда он вдруг открывает, что то самое зло — да еще самое безобразное, самое несомненное,— в котором он видел неустранимую помеху для торжествующего бытия добра,— что это самое зло какими-то таинственными нитями близости связано с добром, что не только полнота доброй жизни не осуществима без него, но невозможна и самая благость и красота ее. Тогда падают все искания, тогда разрушаются и выбрасываются за негодностью все критерии, все леса оценок, на которых утверждался благородный дух, строивший добрую жизнь. Тогда мир теряет свой привычный образ, все мешается в нем, и открывается хаос; дух должен отказаться от всего прежнего себя и уйти в него, в это новое, непосредственное, самозабвенное приобщение жизни.

Когда искание Боттичелли достигло этого рокового мгновения, когда в самом последнем героическом усилии своей разумной доброй воли он познал слабость и ненужность его, тогда ему открылась *любовь* как свободное стихийно-царственное начало мира, которое по самой природе своей не осуждает и не полагает непреходимых границ, и силою объединения, скрытою в нем, преодолевает непримиримое. Он принял эту любовь, но в новое видение свое перенес бессильную тоску, отзвук былого крушения.

Робко-целомудренному и универсальному духу Боттичелли любовь явилась как общее безличное начало, как *стихия весны**. Венера, помещенная художником в качестве божественной повелительницы возрожденной жизни в самом центре картины, не имеет определяющего значения в ней. Она сама еще не любовь, она как бы только позволяет любить, и весь ее кроткий образ проникнут тем просветленным покоем, который наполняет жизнь Мадонны. Боттичелли как бы не решается дать любви образ женщины и слышит в ней общую песню природы: это — хороводы солнечных лучей, бурный, ласкающий ветер, цветы и плоды, это — легкий ускоренный ритм жизни. Люди и природа здесь одно: проявление единой космической жизни, возрождающейся в обреченности на любовь. И отдельные группы в общем шествии весны выражают лишь отдельные стороны этой подлинно реальной, непосредственно воспринимаемой весенней тайны.

Весна для Боттичелли есть весна *духа*. Именно здесь, в этих образах нимф, движимых волною эроса, в этом нежном, утонченном женском теле, впервые открывающемся из-за прозрачной дымки туник, художник утверждает духовность жизни. Прост-

* Botticelli. «La Primavera». Firenze. Accademia di Belle Arti. № 80.

ранственное бытие тела целостно подчиняется временному бытию и в непрерывности ритмического движения как бы растворяется, аннулируется самая материальность, самая косность его. Хоровод граций — это дыхание и песня весны. Изломанная линия то вздымающихся, то опускаемых сплетенных рук, объединяющая три движущиеся фигуры, является как бы пластическим выражением самой мелодии этой песни, расцветающей на гармонических, покорных ритму аккордах.

Весна — не радость жизни, но раненость ее, *раненость* духа. В ней дух отдается стремлению к чему-то недостижимому, он обречен на неутолимую жажду. Красота весны есть красота неудовлетворенности: разве не увядает цветок с того мгновенья, когда ему уже нечего больше желать? Тоскою недостигнутости и в любви живет дух Боттичелли; отсюда эта неустанность замкнутого в себе кругового движения, одиночество и покинутость в нем.

В танце нимф, раненных зажженной стрелой незрящего Эроса, дух Боттичелли принимает любовь как новую *судьбу* свою. Он становится таким образом в новое отношение к жизни, но и в нем жизнь является ему страдающей и невинно-виновной. Здесь обнаруживается с особенной силой, что безнадежная скорбность, свойственная всем творческим проявлениям художника, остается вне зависимости от того, к какому полюсу жизни направляется он в своем искании спасения. И в аскетическом отрицании, и в эротическом приятии жизни сохраняет все значение конфликт между силами природы, силами инстинкта и задачами и тенденциями разума и разумной воли. Сама идея вины рождается как симптом этого изначального антагонизма. В ней суммируется состояние духа, в котором высшее разумное начало судит и осуждает, но не может сломить непокорство иррациональной стихии.

Пробуждение весны смягчает, однако, резкость конфликта. Самая возможность этого пробуждения обусловлена тем, что разум отказывается осуждать до конца, и освобождая тем природу из давящего ее плена, давая ей возможность жить и изживать себя, он уменьшает тем самым силу ее враждебного сопротивления.

Вместе с уменьшением силы конфликта начинает ослабевать и гнет вины. Боттичелли, как бы изживая до конца новую судьбу, явившуюся ему в приобщении к хаосу, открывает в ней возможность какого-то нового, неизведанного до тех пор *взаимодействия* враждебных начал, их убивающего скорбь примирения. Он сбрасывает на один миг все цепи, сдерживающие игру стихии: испуганная внезапностью весеннего вихря, который в полете гнет самые стволы деревьев, робкая Флора не сопротивляется больше

и увлекается его порывом. Весь образ убегающей, преследуемой Зефиром нимфы проникнут особенной *легкостью* изживания, чуждой той скорбной надломленности обреченного духа, в которой грации ведут свой вечный хоровод. И эта пассивная робкая легкость превращается в следующее идейное мгновение в *свободный* смелый бег рассыпающей розы Весны. В этом новом образе видения Боттичелли дух, самозабвенно погружаясь в хаос бытия, в отождествлении с ним осознает себя вновь, обогащенный новым знанием. Весна бежит, пьяная жизнью; она уже не отдается никакой внешней силе, потому что сила в ней самой; она свободна и неудержна: растрепанные космы волос падают на ее лицо, глаза смотрят из глубины в глубину мимо видимого мира, ее рот полуоткрыт. Но и в этой оргии развязанной весенней стихии правит сдерживающая сила духа. Движение Весны при всей стремительности своей не чуждо сдержанного напряжения. Дух Боттичелли, забывая себя в опьяняющем тумане бессознательного, как бы спешит вернуться к себе и обрести в опыте неразумия новую силу самоутверждения; он не дерзает за последний предел. Нимфе весны чужд самосжигающий экстаз античной Менады, и слабая улыбка ее полуоткрытых губ таит лишь предчувствие той блаженной мудрости, из глубины которой улыбнулся наивному миру ведающий гений Леонардо.

X

Весенний сон Боттичелли открыл ему возможность увидеть в игре непросветленной, пугающей робкое сознание стихии ту, духовную радость, которая бежала от его религиозной мечты. Следуя за нею на пути все большего жизнеутверждения, он дерзнул на последнее полное *оправдание жизни*. «Рождение Венеры»* создано у предела этого светлого пути. В нем торжествует свободу любовь, преодолевающая в себе зло греха, в нем открывается *святость страсти*.

«Рождением Венеры» Боттичелли впервые утверждает любовь как непреодолимо могущественное царственное начало жизни. Мировой Эрос является ему здесь уже не той бессознательной и бесформенной стихией природы, которая пробуждает ее весной; он индивидуализируется в осознанную страсть человека, наполняющую его разумный дух. В образе Венеры Урании, рожденной из пены волн, сосредоточивается все духовное значение нового

* Botticelli. «Nascita di Venere». Firenze. Uffizi. № 39.

видения Боттичелли. Природа, окружающая богиню, не живет в себе и для себя, как то было в песне «Весны». Играющее море, рассыпанные вихрем цветы, крылатый ветер, подгоняющий раковину богини, и Весна, готовая принять ее под зеленый шатер и окутать цветущим покровом,— все объединено в одном созвучном отклике на ее солнечное явление, в проникновенно серьезном служении ей.

Самый образ Венеры раскрывает женственное начало любви, оправданное смирением Мадонны и одухотворенное сдерживающей силой аскетического сознания. Боттичелли удается здесь создать *творческий синтез* из тех элементов бытия, утверждение которых в их самодовлеющей враждебности один другому угашало в нем и самую жизнь, и надежду на спасение. Каждое из этих как будто до конца противоположных начал, нисколько не поступаясь своей самобытной силой, открывает свою изначальную близость другим, проникает их и сливается с ними в одно органическое единство.

В Венере все — и светлые бездонно-пустые глаза, и тонкое изогнутое нагое тело, и длинные золотые волосы, развитые по ветру, как змеи огня, ищущие и ненасытные,— в ней все есть дыхание эроса, единое желание, единая неудовлетворенная и неудовлетворимая страсть. Человеческая любовь как бы сгорает, исходит в сверхличном вселенском начале эроса, покорно принимая свою обреченность, исполняя чью-то высшую волю. Целомудренный жест руки, прикрывающей грудь, обычный в античной концепции Афродиты, выражает у Боттичелли в его сочетании с покорно склоненной головой полноту религиозного смирения. Он в пламени любви ощутил близость Божества, ему открылось, что одна любовь горит и в кротости Мадонны, и в красоте Венеры, и он слил их черты в один прекрасный образ.

Но эта расцветающая жизнь в самой святости своей хранит в себе непрестанно преодолеваемое начало греха, она утверждается на упорном аскетическом отрицании, которое все более и более одухотворяет самую страсть, внося вместе с тем в нее мертвенный отблеск аскеза. Хрупкое бледное тело Венеры, надломленное, как листы камыша у волн океана, вскрывает ту борьбу, в которой Боттичелли так долго и безнадежно искал полноты и святости жизни. В тихую блаженную улыбку Венеры, в радость внутренне объединенной жизни вошла, как необходимое в ней начало, тихая скорбь, тень от страдания борьбы, создавшей торжество победы.

В «Рождении Венеры» Боттичелли подошел к вершине того

пути, который должен был открыть ему Бога. Он достиг здесь наибольшей полноты жизнеощущения, наибольшей примиренности, свободы и радостности в нем, другими словами, он достиг наибольшей преодоленности того страдания в грехе, которое преграждало ему путь к святости и спасению. Освобождение жизни в любви и очищение ее от зла через раскрытие и укрепление в нем духовности и красоты сделало возможным то *созерцание Божества,* которое для сомневающегося духа его осуществлялось на один неуловимый миг, как нежданное, незаслуженное, почти пугающее чудо. Образ летящего ангела* облек такой миг в конкретно чувственную форму.

Ангел Боттичелли не довлеет себе. Это — жизнь, рдеющая одной нечаянной радостью, живая одной улыбкой Бога. Это — самоотрицание в созерцании Божественного, в буйной устремленности к нему как единому средоточию, как могучей покоряющей силе. Но эта сила уже не гнетет, как та слепая стихия, которая увлекает к безумию зла. Она — свет, пронизавший хаос, и влечет к себе непреодолимо, претворяя необходимость подчинения в необходимость — свободу приятия. Не надламываемая силой сопротивления, свободно себя осуществляющая жизнь находит в этом свете свой единый центр, и ее стремительное движение преобразуется в стройное вращение, в гармонию хоровода. Идея Бога, Который вносит порядок в первоначальный хаос, идея Бога, который творит красоту там, где не прозревший дух видит непреодолимое зло, открылась Боттичелли в нежном виденьи хоровода ангелов, реющих вокруг Божества и пронизанных светом его созерцания.

XI

Ангел Боттичелли, художественно прекрасный символ близости духа к Богу, раз возникнув в творчестве художника, уже не покидает его, несмотря на то, что мгновение наибольшей достигнутости становится для него началом кризиса, началом религиозно-моральной растерянности и отчаяния. Сроднившийся со своим сомнением, дух Боттичелли, узнав, наконец, после долгого пути преодолений, радость,— заподозрил ее. То обостренное чувство противоположности, несовместимости духа и инстинкта, которое

* Botticelli. «Incoronazione della Vergine. Firenze». Accademia di Belle Arti, № 73. См. также рисунки к «Божественной комедии» Данте: «Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie». Berlin. Neues Museum. Kupferstichkabinett.

вызвало последнее победное усилие, создавшее «Рождение Венеры», воскресло вновь в самом торжестве победы. В радости своего достижения он увидел наслаждение праздником земной любви, и весь трудный путь его, освященный святой целью спасения, явился перед ним как обман, как коварное наваждение антихриста.

В этом критическом отношении к себе Боттичелли потерял свою радость, потерял своего Бога. Он превратил в ничто всю неутомимую работу духа, увидел в себе великого грешника, а перед собой — бесконечный путь к новому раю. В этом последнем периоде уже надорванного, угасающего творчества жизнь вновь является ему, как великий грех, живой в тысячах пороков, как великое страдание. Он как бы возвращается назад к пути самообвинения, которое превращается порою в казнь. Новое мироощущение Боттичелли исходит из резкого определенного различения между пороком и добродетелью; полагая между ними непреходимую грань, утверждая затем земную жизнь как всецело преданную власти греха, он закрывает для духа все пути спасения, он объявляет себя духовным банкротом. Спасение является ему теперь не конечной целью, которую сознательно ставит себе виновный, страдающий, но сильный дух и достижение которой требует борьбы и подвига. Нет, оно лишь мечта, рожденная верой в милость Божию, верой в его благодать, которая одна может сделать то, что не по силам греховному духу. В последних своих созданиях Боттичелли утверждает растерянное бессилие духа перед отрицающими друг друга, полярными одна другой тенденциями жизни; тот самый дух, который сумел познать мир в его добре и зле, сумел коснуться его антиномий, признает себя бессильным их снять и ищет убежища от последнего отчаяния в надежде на внешнюю силу, на благодать, которая снизойдет для того, чтобы примирить и спасти.

Художественное творчество Боттичелли становится напряженным морально-религиозным исканием. Он избегает таких тем, которые не имеют непосредственного отношения к овладевшей им религиозной идее; и, воплощая ее, он удаляет из своих образов все, что могло бы уменьшить силу ее выражения напоминанием о земной красоте: в картинах Боттичелли последнего периода преобладают темные, почти черные тона и простые, почти монашеские одежды. Но именно в этом последнем религиозном порыве, в этом последнем обращении к средневековому христианскому учению, тому учению, на котором Данте построил свою «Божественную комедию» и которое легло в основу проповеди Савонаролы,—

дух Боттичелли осознал с особенной силой свою бесконечную далекость от Бога и спасения.

Он хочет верить в Бога и уже не верит в себя. Его новый путь исходит из признания бессилия и духовной исчерпанности, из искания внешней опоры. При создании своих художественных образов он следует указаниям беспощадного доминиканца, он делает Данте своим руководителем в деле спасения и становится иллюстратором его поэмы*. Художественно отождествляя себя с самим поэтом в рисунках к «Раю», он пассивно, как ребенок матери, подчиняется указаниям сильной, мужественной Беатриче.

Это духовное бессилие является как бы моральным результатом того непосильного гнета страдания, на которое обрекает себя дух Боттичелли ради искупления греха. Идея Данте о том, что в самой индивидуальной сущности совершаемого греха скрыт источник вечной за него муки — идея, на которой построена система наказаний грешников в «Аду» — воспринималась Боттичелли как родная, близкая другой интуитивно пережитой им идее о тождестве вины и страдания, о неискупимо страдающей в своей виновности жизни. Рисунки к «Аду» — это оргия самоистязания. В них нет и следа того гордого суда над миром, того строгого осуждения других, которым полна «Божественная комедия» несмотря на то, что самое путешествие в ад и чистилище предприняты для самопознания и самоочищения. Боттичелли не знает греха и не умеет казнить его, если этот грех — не вина его духа. «Клевета»**, где он как моралист ищет художественного воплощения для целого сонма пророков, оказывается лишь слабой, несколько деланно и театрально построенной аллегорией.

Иллюстрируя ад, художник отождествляет себя с самими казнимыми. Он не щадит себя и обнажает все темные углы своей духовной жизни, жертвуя красотой и цельностью композиции ради силы выражения, он раскрывает весь ужас и безобразие, весь сладострастный цинизм греха и нестерпимую боль, принятую на себя мучениками ада.

При этой беспощадности самоосуждения явление Христа как вестника спасения кажется далеким и неосуществимым. Дух Боттичелли, беспомощный без внешней опоры, нуждающийся в исцеляющей силе благодати, сознает себя неподготовленным к

* Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie. Berlin. Neues Museum. Kupferstichkabinett. Восемь рисунков к «Аду» хранятся в библиотеке Ватикана.

** Botticelli. «La Calunnia». Firenze Uffizi. № 1182.

принятию ее. В «Поклонении волхвов»* маленький Христос в пещере вифлеемской является миру не как давно желанное, давно ожидаемое осуществление, но как страшная в своей непонятности, потрясающая неожиданность, которая создает растерянность и хаос. Все уже видят его, но испуганно не верят своему видению; все знают, чувствуют его присутствие, но сознают свою бесконечную от него далекость; они бегут, спешат, боятся опоздать, гонимые страшным призраком: слишком поздно. Там, где светлый мир должен увенчать искания духа, рождается лишь беспокойный безумный порыв к далекому в самой близости своей Богу, порыв, исполненный сознанием недостойности и тревогой сомнения.

Удел Боттичелли — тоска по далекому раю; она питает ту волю к искупающему грех страданию, которая надолго удерживает грешные души в Дантовом чистилище, она же лелеет мечту о спасении. Рай для Боттичелли — только мечта; в его рисунках конкретно-реальны лишь поэт, благоговейно следующий указаниям своей веры, и руководящая им Беатриче, тогда как то, что составляет цель их долгого пути — лишь светлая тень в образе земных цветов, огней и реющих ангелов, нежный отблеск когда-то близкой, но убитой радости. Когда в «Клевете» Боттичелли противопоставляет пороку и лжи образ «истины», он дает ей образ Венеры с ее тонким одухотворенным телом и пламенем золотых волос. Когда в скитаниях по раю его встречают добродетели, он видит их в образе танцующих нимф. И как бы сознавая, что те посланники Бога, которые реют в райских кругах, рождены вместе с пробуждением весны, и песня их лишь отзвук ее песни — Боттичелли не смеет поверить до конца ни в полноту их святости, ни в подлинную осуществленность спасения.

XII

Когда Боттичелли подошел к концу своего духовного пути, враждебные силы его духа оказались вполне определившимися, но и вполне непримиренными между собой. Непреклонная совесть открывала в мире все новые и новые формы зла, утверждала его непреодолимую силу. В моральной неустойчивости человеческой души, в политической смуте человеческого общества Боттичелли видел дело дьявола, и наивно-безобразный образ его еще раз явился в его искусстве. Бунт против Бога, никогда не угасавший в

* Botticelli. «L'Adorazione dei Magi». Firenze. Uffizi. № 3436.

нем, вспыхнул с новой силой и превратил его богоискание в призыв Его и стон о Нем. Бог должен был явиться в борьбе с дьяволом и победить его, но это победное явление могли увидеть только грядущие времена; теперь же оно было лишь пророческим сном.

В «Рождении Христа»* рассказан этот последний сон Боттичелли. Иисус приходит на землю, и его явление повергает в панический ужас злую силу, которая убегает с лица земли. Ангелы поют победу Христа, изнемогая в вихре самозабвенного танца, и встречают праведных приветом любви. Но эта мечта о победе Бога и торжестве добра есть новое поражение для религиозно-ищущего духа. Христос пришел не для того, чтобы бороться со злом и победить его, но для того, чтобы сказать: зла нет. Когда дух Боттичелли заставил умолкнуть в себе стихию осуждения и для него открылся путь к просветлению зла, когда он в грехе увидел святость и создал образ Венеры, тогда он был ближе к Богу и спасению, чем в «Рождении Христа». Тот экстаз, которым проникнут его последний прекрасный образ, есть экстаз религиозного отчаяния.

Искусство Боттичелли угасает, не успокоенное полнотой обретения. И только красота, которой неизменно исполнен увиденный им виновный и неутешенный мир, утверждает, что дух и в сомнении своем стоит перед лицом Божиим, что Бог открывается ему вопреки смущенному разуму и бунтующей воле.

---

* Botticelli. «Nativity». London. National Gallery. № 1034.

Н. К. Метнер

МУЗА И МОДА

(защита основ музыкального искусства)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Я хочу говорить о музыке, как о родном для каждого музыканта языке. Не о великом музыкальном *искусстве* — оно само за себя говорит,— а о почве и корнях его. О музыке, как о некой стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, т. е. музыкальность; о стране, в отношении к которой все наши «направления», школы, индивидуальности являются лишь *сторонами*. О музыке, как о некой единой *лире*, управляющей нашим воображением. Лира эта не сама по себе, а именно в *воображении* и сознании нашем несомненно расстроилась. Расстройство это наблюдается не одним мною. Оно наблюдается не только в преобладающем направлении современного *творчества,* но и в недоумевающем или же пассивном *восприятии* его.

Заранее предупреждаю: я верю не в свои *слова* о музыке, а в *самую* музыку. Я хочу поделиться не своими мыслями о ней, а своей *верой* в нее. Обращаюсь я главным образом к молодому поколению музыкантов, которое, обучаясь музыке, воспринимая ее законы, *не верит* ни в ее единство, ни в ее автономное бытие. Учиться должно и научиться можно только тому, во что веришь.

Музыкальная лира *в воображении нашем* (или, вернее, в нашем сознании) нуждается в постоянной *проверке,* которая возможна лишь при наличности *веры*. Эта проверка заключается как бы в настраивании нашего воображения по строю *лиры*. Эта проверка и составляет одну из главнейших задач музыкальной *работы*. Конечно, *работа* наша заключается не только в проверке подлинности нашего индивидуального переживания, но и в выборе и проверке подлинности тех средств, которые мы черпаем из сокровищницы нашего музыкального языка.

Музыкальная «лира» настраивалась веками, и все ее струны-лады налаживались и творчеством великих гениев, и теоретическим сознанием отнюдь не в срочном, не в «революционном порядке», а потому пусть современники будут терпеливы и снисходительны к каждому настройщику, подобно мне, пробующему подстроить ее струны, и да простят они мне то утомительное, неприят-

ное для слуха *выстукивание* каждой ноты, которым обычно сопровождается всякая настройка. Оно хотя и кажется бессмысленным *слушателю,* но безусловно необходимо самому *настройщику* и для вслушивания в интонацию *каждой* струны, и для тщательной проверки *всех* струн в их *взаимоотношении.* От настройщиков роялей не ждут мелодий, а лишь точной интонации *звуков.* Пусть же и от настройщика лиры, врученной нам нашей музой, ждут не самой *песни,* не темы — содержания музыки, а лишь интонации ее элементарных *смыслов.*

Вся теоретическая часть моих размышлений, вызванных мучительным недоумением перед большинством явлений *«передовой»* музыкальной современности, должна рассматриваться лишь как попытка самостоятельного осознания «неписаных законов», лежащих в основе музыкального языка. Эта попытка не должна быть принята как претенциозная, самоуверенная проповедь, а как страдная *исповедь,* то есть как мучительное распечатление бессознательных впечатлений.

Вся критика моя преобладающего ныне «передового» музыкального направления должна звучать не *проклятием,* а как некое *заклятие.* Заклятие это направлено главным образом против современной (но уже давно устарелой) идеологии, которая вращается вокруг следующего положения: гении почти всегда оказывались непонятыми своими современниками; а потому каждый новый композитор имеет основание оправдать непонятность своего творчества гениальностью.

Кроме того, мое заклятие направлено против историчности подхода как к отдельным явлениям нашего искусства, так и к основным построениям его автономного языка. На примере современной музыки крайнего направления мы видим, что такой исторический подход не укрепляет, а, наоборот, уничтожает живую преемственную связь с корнями музыки и побуждает каждого молодого музыканта пытаться начать новую историю музыки от себя.

Мое заклятие направлено еще против эпидемии всяческих *открытий* в области искусства. Открытие во всех областях знаний всегда имело значение лишь постольку, поскольку открывалось нечто реальное, существующее *само по себе* и лишь незамеченное нами раньше. Америка существовала сама по себе до ее открытия.

В искусстве же главной реальностью являются *темы.* Главные темы искусства суть темы вечности, существующие сами по себе. Художественное «открытие» заключается лишь в индивидуаль-

ном *раскрытии* этих тем, а никоим образом не в изобретении несуществующего искусства. «Он пороха не выдумал». Этот упрек побуждает молодых музыкантов вместо того, чтобы отдаваться непосредственному тематическому творчеству, *изобретать* всевозможные взрывчатые вещества и удушливые газы, действие которых равно губительно не только для искусства, но и для самого изобретателя, так как действие этого динамита разрушает те невидимые (но тем не менее вполне реальные) провода, которые соединяют душу художника с самим искусством. Как бы ни были высоки и значительны порывы его души, они не могут уже воплотиться в искусство при надорванности этих проводов.

Итак, повторяю, мое заклятие относится главным образом к той удушливой динамитной идеологии, которая в наши дни уничтожила связь души художника с его искусством. Оно относится к темной стихии современного музыкального языка, оторвавшегося от человеческой души.

Заранее прошу иметь в виду полную отвлеченность моих размышлений от истории музыки и от каких бы то ни было определенных существующих *теорий* эстетики или даже музыки. Размышления эти являются непосредственными *ответами* на современную музыкальную «действительность», которая не одному мне представлялась на протяжении целого ряда десятилетий мучительным *вопросом*.

Ответы эти накапливались и сдерживались столь долгое время, что приведение их в порядок и заключение в рамки планомерной книги оказалось для меня непосильным трудом. Но я надеюсь, что тот, кто вместе со мной слышит этот мучительный вопрос, сумеет разобраться и в моих ответах. Если же они покажутся многим «старыми истинами», то я почту себя особенно счастливым, ибо *давность* истины, во-первых, подтверждает ее несомненность, а во-вторых, требует постоянного напоминания о ней.

Часть первая

ВВЕДЕНИЕ

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел:
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.
Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов,
О Боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.
Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез,
И звук его песни в душе молодой
Остался без слов, но живой.
И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Лермонтов

Говорить о музыке недоступно тому, для кого *сама* она является наиболее точным исчерпывающим выражением чувства и мысли.

Литературная беседа о музыке должна показаться неуместной и ненужной и каждому читателю, для которого музыка есть «живой звук».

Но когда в окружающей нас музыкальной действительности звуки музыки утрачивают свою жизненность и распадаются на атомы, невольно чувствуется побуждение нарушить молчание о музыке, столь подобающее ей и священное для каждого музыканта.

Побудило меня к этому то знакомое всем чувство, которое испытывает человек, когда в тихую звездную ночь, оторванный от дневных забот, он вдруг оказывается лицом к лицу с мирозданием и силится понять то, что управляет бесконечной сложностью его, ищет ту невидимую связь отдельных миров, которая согласует их в одно целое... Еще побудило меня к этому то чувство человека, когда он, оставшись наедине с самим собой, испытывает свою индивидуальность как темницу, из которой он ищет пути к другому человеку,— чувство, которое несомненно образовало человеческий язык и тем открыло нам доступ друг к другу. Словом, мною руководило непреодолимое *стремление к единству и согласованию множества* (разнообразия).

Стремление это само по себе и наивно, и первично. Но именно

потому, что оно наивно и первично, оно не должно казаться странным, как импульс, побудивший меня взяться за перо. Единство, которое окружают миры, не может не мыслиться нами независимо от того, как бы мы его ни называли. Согласованность миров, окружающих мыслимое нами единство, предполагает его. И если стремление к нему управляет мирами и оно же дало человеку дар языка, то да поможет это стремление и мне в моей непреодолимой потребности высказаться о *несказáнном*...

О музыке говорить недоступно. Она сама говорит и заговаривает именно тогда, когда слова бессильно умолкают. Она помогает человеку точнее передать то, что он созерцает... Она сама говорит. Она имеет свой «язык». Чудесный дар этого «языка» открылся у человека, когда он еще острее почувствовал свое одиночество, еще неудержимее испытал влечение к другому человеку.

Но если нельзя и не нужно говорить о самой музыке или пытаться передать словами то *несказáнное,* о котором только она одна и может поведать, то это вовсе не значит, что самый «язык» музыки не имеет определимых и в сущности давно уже определенных *элементов*. Если бы элементы эти не были определены, то мы не имели бы великой исторической музыки как искусства.

Да, в начале была песня. Запевший эту песню человек в *простоте* своей, конечно, не задумался над выбором элементов, он не придумал их. Несказанное само сказалось. Но песня все же *сложилась,* то есть *согласовалась* из отдельных звуков, ставших уже ее элементами.

Но запевший о несказáнном человек был не один. Его неудержимо влекло поделиться своей песней с другими. Он вовсе и не считал, не хотел называть эту песню только своей. Он по человечности своей предполагал несказанное и в других душах и пытался согласовать отражение несказáнного в этих душах с его отражением в своей. Он стремился *не к самому множеству* отражений и *не к разнообразию* их, а к согласованию этого множества и разнообразия *в одно целое*. Он стремился только к правде несказáнного. И поскольку он не нарушал стремления к ней, постольку он к ней и приближался.

На пути этого общего стремления, этого окружения правды несказáнного образовался музыкальный «язык». Элементы его не нуждаются в оправдании постольку, поскольку они (каждый в отдельности и в своем взаимоотношении подчиненные духу человеческому) обнаруживают такую же централизованность и согласованность в своем стремлении к *единству и простоте*.

Эти элементы нуждаются нисколько не больше в оправдании,

чем элементы человеческой речи (то есть слова). Они нисколько не более *условны*.

Всякая условность предполагает до себя какое-то *слово*. Если бы условность человеческой речи не предполагала до ее образования, до ее согласования этого начального слова-разума (смысла), то мы, по всей вероятности, никогда бы не сговорились до общих слов, общих смыслов...

Такой же разум-смысл заложен и в музыкальной речи. Разделение этой речи на отдельные слова, которые можно было бы собрать в словарь и перевести на все существующие языки, конечно, невозможно. Музыка запевает о несказа́нном. Для несказа́нного же нужны не слова, а самые *смыслы*.

Смыслы эти заключены в *согласованной сложности* музыкальных звуков. Иначе говоря: корнями музыки никоим образом не являются разрозненные атомы звуков, существующих и в природе, и так же как не буквы породили слова речи, а из слов образовался буквенный алфавит, так и из музыкальных смыслов — звуковой алфавит.

Смыслы в основах и корнях музыки ценны и доступны лишь тому, кто не только верит в происхождение их от начального разума-смысла музыки, но кто никогда не сомневался и в неразрывной связи с этими «корнями» всего музыкального искусства, существовавшего до него. В противном же случае музыка будет для него только чуждой игрой, а язык ее *навязанной* «условностью».

Именно связь человека с этой законной, никем не навязанной «условностью» музыкальных смыслов определяет то, что может быть названо музыкальностью. Только тому, кто дорожит этой связью, дается владение музыкальным «языком», и только путем священного охранения этой связи могло создаться и будет живо музыкальное искусство.

Созерцая музыку, существовавшую до нас, каждый музыкант не мог не воспринимать ее как *единый* музыкальный язык. Несказа́нное содержание становилось ясным, очевидным благодаря отчетливой совершенной форме ска́занного.

Все бесконечное разнообразие и множество *индивидуальных содержаний* музыкального искусства и радовало нас, да и существовать могло только благодаря связи с тем несказа́нным содержанием, с той начальной песней, которая была источником музыки. Точно так же радовало нас множество и разнообразие *форм* музыки: оно обусловливалось не *новизной основных смыслов* (заменяющих в музыкальном языке слова-понятия), а беспредельной способностью их *обновления* через *согласование* их.

Таким образом, великим праздником нашего искусства была весна — вечное обновление содержания несказáнного и формы скáзанного.

Каждый человек радовался не чужому-новому, а неожиданной встрече с родным — знакомым. Каждый человек радовался по мере данной ему способности *приближения* к единству. Никто не посягал на полное *достижение* его. Каждый понимал, что такое *посягательство* способно скорее отдалить его от желанной цели, чем приблизить к ней.

По пути этого приближения шло и творчество, и восприятие его. Никто не боялся обнаружить своего расстояния от цели. Никто не скрывал его. Если же кто-нибудь ошибался, то есть уклонялся от цели, то другой указывал ему на его ошибку. Если же ошибался указавший, то самое указание на возможность ошибок было назидательным напоминанием все о той же цели. Музыка с ее автономным содержанием несказáнного допускала к себе лишь тех, кто, входя в ее храм, отрясал с ног своих прах *житейских* элементов, смыслов и содержаний.

Так же как элементами ее являлись уже смыслы (своего рода «понятия»), а не разрозненные, отдельные звуки (природы), так и гением музыки почитался не тот, кто обладал способностью лишь слышать и понимать *разрозненные* звуки музыкального *алфавита* или даже разрозненные смыслы музыки, но только тот, кто *согласовывал* все смыслы музыки в единый смысл.

И потому в восприятии слушателей отсутствовало любопытство к частностям и чувствовалось внимание к целому.

Почему смыслы? Почему язык? Правда, многие определяют музыку как «язык чувств». Но почему только чувств, а не мыслей тоже? Ведь есть же такие чувства, которые совсем не нуждаются в музыке, так как с большой легкостью поддаются не только обыкновенным словам, но даже и немедленному осуществлению в действии. И в то же время бывают такие мысли пламенные, но неуловимые, которые заставляют замолчать даже великого поэта — («Silentium!») «мысль изреченная есть ложь!..» (Тютчев).

Музыка есть язык несказáнного. И нескáзанных чувств и несказáнных мыслей. А почему язык?.. Конечно, тому, кому музыка ничего *не говорит,* объяснить это довольно трудно... Музыку можно, разумеется, уподобить и жесту, и картине, и статуе, но все эти *аналогии* недопустимы, когда мы говорим о сущности, о самом *логосе* музыки, о ее начальной песне...

Мистическое значение и бытие этого начального слова или песни как в литературе, так и в музыке как бы обесценивается и

даже опровергается возможностью тех пошлых слов и «скучных песен земли», которые своим множеством часто как бы затмевают для нас *первичный* смысл слова и песни.

На самом же деле мы не замечаем, что наше определение даже пошлости и скуки содержания этих песен возможно для нас не иначе, как через воспоминание о том, что было в начале. Вообще всякое определение, всякая оценка дается нам только через эту *связь* с начальным смыслом как нас самих, так и того, что именно мы определяем и оцениваем.

Пошлое или скучное *содержание* смысла, конечно, обесценивает этот смысл, но не отрицает его наличности, а следовательно, и его происхождения от единого, первичного смысла... Недостойность такого высокого происхождения нуждается в искуплении, но возможность такого искупления заложена уже в *непрерванности связи*...

Если понятия «языка», «смысла» вызывают в ком-нибудь подозрение, будто музыке навязывается элемент рассудочности или если кто-нибудь склонен отрицать разум музыки, то я советую ему вспомнить «Вакхическую песнь» Пушкина.

Только мысль без чувства есть рассудочность, так же как и чувство без мысли — только ощущение. Прочувствованная мысль пламенна, вакхична. Неосмысленное же чувство если и имеет в себе некоторую животную теплоту, то во всяком случае весьма быстро остывающую. <...>

ЕДИНСТВО, ОДНОРОДНОСТЬ И РАЗНООБРАЗИЕ

Сознательно или бессознательно *единство* всегда является центром, который управляет чувством и мыслью художника в процессе созидания. Потеря или отсутствие этого центра всегда знаменует собой неудачу — произведение отвергается или самим автором, или воспринимающим его.

Работа каждого художника заключается в *выборе* из *множества* звуковых, красочных или словесных *образов,* имеющихся в его распоряжении. Выбор этот возможен при безотчетном, но безапелляционном чувстве связуемости одних образов в одно целое и несвязуемости других. Эта *связуемость* и есть свидетельство *однородности.*

Однородность этих образов устанавливается художником не по внешнему сходству, а по внутреннему сродству их. Сами по себе они *разные.* Например: образы света и тени разные, но каждая тень имеет свое происхождение от определенного данного све-

та... Таким образом, свет определяет собой и однородность, и *разнообразие* оттенков.

Итак, для каждого художника *единство* есть предмет созерцания и *цель* его *действия: однородность* есть единственное условие для достижения этой цели; *разнообразие* — единственная форма *множества.*

Говоря о *разнообразии* множества, мы уже подразумеваем нечто, что мы созерцаем в *разных образах.* Точно так же, говоря *об единстве,* мы предполагаем некое множество, *тяготеющее* к нему, окружающее его. Мы не нуждались бы в принятии единства, если бы оно уже было *дано* нам в *одном* образе, и потому единство никоим образом не должно быть отожествляемо с однообразием.

Единство является как бы понятием родины, которое может утрачиваться, забываться по мере удаления от нее. Единство всегда требует *согласования* множества для приближения к нему.

Разнообразие, утратившее законный центр своего притяжения (то есть единство), на пути своего удаления от него утрачивает и свою способность к согласованию и постепенно самоутверждается как *разнородность.*

Каждый художник, по существу своему имеющий дело с *образами,* должен противопоставлять: единство — однообразию и разнообразие — разнородности.

Единство и простота не есть данность, а предмет созерцания. Движение к единству и простоте есть свободное движение духа человеческого по линии *наибольшего* сопротивления.

Множество и разнообразие суть данность. Они существуют сами по себе помимо нашей воли. Мы сами суть единицы множества и разнообразия. И потому, если мы поддаемся тяготению к ним, то мы движимы уже не духом, а инерцией. Мы собственной своей тяжестью, по линии *наименьшего* сопротивления, падаем в них как их составная единица и продвигаемся в *хаос,* который как будто тоже является единством и простотой, но на самом деле ничего общего не имеет ни с искусством, ни с духом вообще. В хаосе единство равно однообразию, а простота непроглядной тьме без образа.

СОЗЕРЦАНИЕ И ДЕЙСТВИЕ, ПОКОЙ И ДВИЖЕНИЕ, ПРОСТОТА И СЛОЖНОСТЬ

Действие, которому не предшествовало созерцание, есть самая очевидная бессмыслица и беззаконность в искусстве. Это даже не проявление индивидуальности, а изолировавшийся волевой инстинкт, то есть *произвол.*

Покой-созерцание воспринимает тему; движение-действие ее разрабатывает. Каждому ясно, что никакое художественное творчество не может начаться с разработки темы, которая сама еще не явилась.

Простота и сложность рассматриваются большинством в роде как бы добра и зла. Причем «добрые» любят только одну простоту, а «злые» только одну сложность.

На самом деле в каждом искусстве простота и сложность являются тем же, что в музыке консонанс и диссонанс.

Сложность, разрешающаяся в простоту, равно как и простота, заключающая в себе потенцию сложности,— *добро. Злом* же является самодовлеющая, не тяготеющая к простоте сложность, равно как и такая ложная простота, которая исключает главную проблему не только искусства, но и всей человеческой жизни, то есть проблему *согласования.* <...>

I. ОСНОВНЫЕ СМЫСЛЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В ИХ ВЗАИМООТНОШЕНИИ

МУЗА

В младенчестве моем она меня любила
  И семиствольную цевницу мне вручила;
Она внимала мне с улыбкой, и слегка
  По звонким скважинам пустого тростника
Уже наигрывал я слабыми перстами
  И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов.
  С утра до вечера в немой тени дубов
Прилежно я внимал урокам девы тайной;
  И, радуя меня наградою случайной,
Откинув локоны от милого чела,
  Сама из рук моих свирель она брала:
Тростник был оживлен божественным дыханьем
  И сердце наполнял святым очарованьем.

Пушкин

Попытаемся собрать основные смыслы музыкального языка в их последовательности и взаимоотношении. Напоминание этих

общеизвестных музыкально-теоретических построений было бы ненужным, если бы большинство современников не относилось к ним как к историческому пережитку, т. е. если бы для современного большинства эти построения являлись не только скучными теоретическими терминами, мертвыми схемами, но и живыми символами внеисторического закона взаимоотношения — единства и разнообразия, простоты и сложности и т. д.

Конечно, не грамматика создает язык, а язык грамматику. И усвоение языка более доступно нам, когда мы непосредственно прислушиваемся к нему, чем если мы только зубрим его правила. Но каждый язык может быть доступен как непосредственному восприятию, так и теоретическому сознанию лишь при условии повторимости тех же слов для тех же понятий, а также при повторимости основных построений речи. Неповторимым в искусстве является лишь индивидуальное содержание *речи* и согласование основных построений *языка,* т. е. форма. Отсутствие же повторимости основных построений языка делает и содержание, и форму речи абсолютно недоступными для нас.

Конечно, повторимость основных смыслов и построений музыкального языка сама по себе не может обеспечить тайну неповторимости музыкального содержания, но является единственным условием для нашего восприятия музыки. Мы не смеем искать тайну неповторимости индивидуального содержания в неповторимости общих для всех основных построений языка.

То обстоятельство, что эти построения сделались общими для всех, само по себе является глубочайшей художественной тайной коллективного творчества. Перед этой тайной творчества целых поколений, творчества без имен авторов, без точных хронологических цифр, творчества, протекавшего в такой естественной последовательности, с такой гипнотизирующей постепенностью — нам, современникам, надо преклониться так же, как преклонялись перед ней все великие мастера прошлого. Кто сочинил лад? Кто является автором трезвучия? Кто создал всю нашу божественно простую по своим основам и бесконечно стройную, хотя и сложную по своему развитию, гармоническую систему? И наконец, хочется спросить еще — кто из музыкантов-теоретиков не захотел бы быть автором всей этой теории, которая, как и каждая никем не выдуманная теория, имеет на себе несомненную печать Божественного происхождения?

* * *

Когда мы входим в храм и слушаем духовные песнопения, мы слышим как бы самые элементы (основные смыслы) музыки, одухотворенные молитвой. Те же элементы слышим мы и в наших народных песнях. На них же расцвела вся музыка как великое искусство. Все те же лады — «семиствольная цевница», на «клавишах» которой построен наш мажор (ионийский лад) и минор (эолийский), все те же трезвучия, все те же тоники и доминанты, те же консонансы и диссонансы, те же каденции, тот же принцип голосоведения (согласования).

Все то же стремление к единству и простоте. Все то же оправдание разнообразия и сложности согласованием.

Всматриваясь в смыслы этих элементов, понимаешь и тот единый смысл, который мог их создать. Потребность согласования множества и разнообразия человеческих душ в их стремлении к единству отразилась и на согласовании в единство множества и разнообразия художественных элементов.

Когда-то прозвучавшая в мире первая песня оставила в душе человеческой единый «живой звук», и звук этой песни стал исходной точкой для согласования между собой всех других звуков. Звук этот стал для нас живым символом единства и простоты. В нем как бы заключена вся сложность, все разнообразие человеческих песен. <...>

* * *

Все индивидуальные окраски, все хроматические или энгармонические расцветки наших основных смыслов, все, что нас так ослепляло в музыке великих мастеров прошлого столетия, было для нас лишь свидетельством неисчерпаемости и гибкости нашего общего музыкального языка. И наоборот,— все попытки былых «новаторов» изменить самую основу лада (в виде ли замены ее целотонной гаммой или же в виде провозглашения принципа атональности) превращали музыкальный язык в какой-то жаргон, который по крайней своей бедности не проявлял никакой жизнеспособности.

Все основные смыслы музыкального языка, подобно струнам наших инструментов, находятся в неразрывном взаимоотношении. Изъятие хотя бы одной струны из нашей общей лиры делает невозможной всю музыкальную игру.

Любой шахматист или карточный игрок верит в неистощимость, неповторимость комбинации своей игры и потому каждый

раз на той же шахматной доске, с теми же картами принимается за *новую игру*. Мы же вместо игры принимаемся за изобретение как бы новой доски, новых карт...

Каждый композитор может пользоваться какими угодно сложными «небывалыми» созвучиями и многозвучиями, а также давать им от себя какое угодно определенное наименование в качестве аккордов. Но пусть он прибережет все это только для себя, для своей личной практики, а не пытается навязывать миру свои новые аккорды и их названия в виде новой теории. Такие попытки неоднократно имели место за последние десятилетия в теоретических сочинениях некоторых композиторов и оказали пагубное влияние на общий строй нашей лиры. Не надо забывать, что теоретическая ориентировка в искусстве тем легче, чем проще теория. Это понимали прежние составители теоретических руководств — такие большие художники, как, например, Римский-Корсаков, Чайковский и др.

Чем больше теория упирается в корни основных смыслов, тем она гибче, жизненнее, тем больше она предоставляет каждому растить из этих корней новые растения. Усложненная теория служит лишь затемнению основных смыслов. Теоретическое мышление далеко не всем доступно. Собственно говоря, мера его доступности даже должна быть ограниченной для настоящего художника, ибо только тогда его творческое созерцание бывает способно победить и подчинить себе аналитическое сознание.

Творчеством управляет тайна, раскрытие которой одинаково недоступно ни композитору, ни теоретику, и всякий вопрос непосвященных и неверующих: способны ли все эти «смыслы музыки» управлять музыкальным творчеством?— является праздным. На подобный вопрос следует ответить лишь вопросом: можно ли назвать музыкальным такое творчество, которое не совпадает с основными смыслами музыкального языка? А также — какие новые смыслы лежат в основе музыкального языка тех современников, которые эмансипировались от смыслов прежнего общего языка?

Конечно, не слово одухотворяет человека, а человек — слово. Но вряд ли самый гениальный человек способен одухотворить слова неизвестного ему языка... Так же, как и самый чуткий слушатель — вдохновиться содержанием непонятного ему языка. Это указывает на то, что все же есть какое-то Слово, которое было в начале и которое вдохновило человеческую мысль и чувство. <...>

II. МУЗЫКАЛЬНЫЕ СМЫСЛЫ И ЭЛЕМЕНТЫ, НЕ ВОШЕДШИЕ В СХЕМУ

Тема и ее развитие

Составляя схему основных смыслов музыкального языка, я, конечно, не мог позволить себе поместить в ней самый первичный, основной, верховный «смысл» музыки — тему, являющуюся зерном формы, главным содержанием ее, и развитие темы, представляющее собой как бы раскрытие зерна, то есть формы всего сочинения.

Тема есть прежде всего наитие (по-немецки Einfall). Она обретается, а не изобретается. Наитие темы является приказом. Исполнение этого приказа и является главной задачей художника. И только в исполнении этой задачи принимают уже участие все силы самого художника. Исполнение это тем художественнее и произведение тем вдохновеннее, чем более художник оставался верен теме, явившейся ему по наитию. Все действие (то есть работа) его оправдывается непрерывным созерцанием темы.

В то время как все другие смыслы музыкального языка до известной степени поддаются схематическому определению, тема является именно тем несказуемым, которое определить, высказать может только она сама. Но, говоря о теме вообще или созерцая свои темы, мы не должны прерывать созерцания и той начальной темы-песни, которая вдохновила все музыкальное искусство.

Если мы отказываемся признать единство начальной темы музыки, если мы не верим в ее бытие, в ее наитие, то мы не можем верить и в индивидуальное вдохновение, т. е. в подлинно музыкальное наитие. Тогда мы или принимаем за музыкальное наитие случайное движение мозговых клеточек, или же обнаруживаем склонность к перестановке основных смыслов искусства вообще, то есть наития и развития, созерцания и действия, простоты и сложности и т. д.

Такая перестановка, конечно, имеет несомненно житейское преимущество в смысле сокращения труда и времени, ибо ничего не может быть проще и легче, как сначала изобрести какой-нибудь эмбрион темы, а затем предоставить всю его разработку «наитию»; отдаться произвольному действию, а потом «созерцать» его; записать неслышимые внутренним слухом ноты, а потом (ввиду терпимости нотной бумаги, неодушевленных инструментов и немузыкального слуха) слушать и созерцать их как якобы музыкальные мелодии или гармонии... Каждый художник

учится главным образом у тех тем, которые являются ему в молчании. Если молчание ничего не являет ему, то он ничему и не научается. Если же он подделывает тематическое наитие, то у подделанной темы он научается лишь подделывать и произведение.

По творчеству величайших мастеров мы видим, что именно тема как подлинное наитие (Einfall) давала им право говорить простым, понятным, даже как бы обыкновенным языком. Отсутствие же такого подлинного наития всегда заставляет композитора изобретать возможно большее число интересных деталей, которые могли бы сложностью своей прикрыть наготу темы.

Тема есть доступнейшая простота и единство всего произведения, таящая в себе и освещающая собой всю его сложность и разнообразие. Тема есть закон для каждого отдельного произведения. Каждая вдохновенная тема таит в себе все элементы и смыслы музыкального языка. Она имеет свой пульс — ритм, свою светотень — гармонию, свое дыхание — каденции, свою перспективу — форму. Она требует себе часто в качестве вассалов иные темы. Она сама намечает, вызывает их, а часто в цветении своем обнаруживает семена их в себе самой.

Тема не есть всегда и только мелодия. Она больше, чем мелодия, ибо, как это доказал Бах в своих фугах и Бетховен в симфониях, она обладает способностью превратить как бы в сплошную мелодию самое сложное построение формы.

Но тема чаще всего бывает заключена и легче всего, любовнее воспринимается нами в образе мелодии. Мелодия является как бы излюбленной формой темы. Если мы говорим о теме как о мелодической форме, если мы пытаемся осмыслить самую линию мелодии, то мы увидим, что основные смыслы ее заключаются в тех же каденциях, в том же тяготении к тонике, в том же стремлении диссонирующих интервалов к разрешению в консонанс.

Темой нельзя назвать неопределенный, хотя и музыкальный шум, который иногда предшествует ее появлению и который можно уподобить тютчевским «Весенним водам», предвещающим Весну. Этот «высланный вперед» в качестве «гонца» шум только усиливает наше ожидание самой темы.

Темой нельзя назвать и музыкальное междометие, вздохи, возгласы, которые сами по себе могут заставить нас только насторожиться к восприятию темы, вызвать тоску по ней. Подлинная, жизнеспособная тема, как уже было сказано, заключает в себе, подобно зерну, всю форму сочинения. Форму как построение нельзя отделить от основных смыслов музыки, заключенных в гармонии, и потому можно сказать, что подлинная тема есть

непрерывная гармония, то есть согласование этих смыслов.

Тема, составленная из случайных, несвязных нот, не заключающая в себе, не намечающая собою основных смыслов, никоим образом не может быть содержанием, зерном музыкальной формы.

Наитие темы есть как бы неожиданное, молниеносное освещение ее образа, после которого художнику приходится только вспоминать его, мысленно всматриваться в его исчезнувшие очертания. В этом процессе воспоминания иногда может не все досмотреться. Этим объясняются те поправки в темах, которые мы изредка встречаем в рукописях великих мастеров и которые многими комментируются как процесс рассудочного изобретения тем.

Тема есть наиболее яркая печать индивидуальности автора, и потому только сам автор может до конца досмотреть и раскрыть все ее индивидуальные смыслы. Школа же может преподавать только общие музыкальные смыслы, то есть лишь подготавливать почву для взращивания тематических семян.

Простота вдохновенной темы представляет собою неразгаданную тайну. Всякая попытка разгадать тайну ее простоты бесплодна.

Каждая вдохновенная тема неповторима. Анализ неповторимости бесцелен и бессмыслен. Анализируя темы фуг или сонат, мы уже ищем их повторимости; следовательно, мысленно классифицируем, схематизируем их. Не отрицая пользы такого анализа в школьном преподавании, мы все же должны признать, что он допустим лишь условно, то есть с оговоркой, что этим анализом мы никогда не сможем заклясть музыкальной сущности каждой данной темы, ее индивидуального содержания.

Конечно, такая же оговорка нужна и при анализе всего окружения темы, ибо содержание этого окружения определяется сущностью самой темы. Но в то время как неисчерпаемая сложность, т. е. несказанность музыкального *содержания* темы делает анализ ее внешней простоты условным, все основные смыслы гармонии, окружающие ее, взятые сами по себе, поддаются безусловному анализу.

Смыслы эти (как понятия человеческого языка) сами по себе повторимы как общие смыслы музыкального языка.

Итак, тема не может быть сведена к общей заклинательной формуле, каковой в гармонии является, например, основной смысл тоники и доминанты.

Тема как главный предмет созерцания автора обладает гип-

нотическим даром погружать и слушателя в созерцательное забытье. Воспринимая вдохновенные темы, мы теряем всякую способность разбираться в тониках и доминантах, консонансах и диссонансах, ибо все смыслы нашего *языка* поглощаются верховным смыслом вдохновенной *речи* живого художественного произведения. Подходя к каждому художественному произведению, мы на первых порах требуем этой гипнотической силы и ясности его темы. Мы протестуем против всякого анализа, мы не хотим сами заклинать сложность *содержания* темы, а требуем, чтобы она сама, простотой своей *формы,* явилась заклинанием всей окружающей ее сложности.

Но совершенно так же подходя к теме музыкальной теории, то есть к ее основным смыслам, мы требуем, чтобы и они собою освещали, заклинали всю сложность их согласования и развития.

Если мы в художественном восприятии или исполнении вдохновенных произведений забываем и должны забывать о смыслах музыкального языка, то, изучая эти произведения, размышляя об их структуре, мы можем освещать их только этими смыслами.

К какой заклинательной общемузыкальной формуле могут быть сведены, например, столь противоположные страницы музыки, как вулканическая потрясающая кода финала Appassionat'ы и чарующее начало As-dur-ной баллады Шопена? Все к той же формуле: тоники и доминанты или доминанты и тоники. Значит ли это, что этими формулами исчерпывается анализ этой музыки?

Нет, он с них начинается и ими осмысливается, централизуется.

Значит ли это, что Бетховен и Шопен имели склонность мыслить примитивными схемами?

Нет, это означает лишь, что их гений обладал способностью одухотворять простейшие формулы, самые основные смыслы музыки, как их одухотворяли древние молитвы.

Но это означает также и способность этих смыслов быть одухотворяемыми, указывает на их происхождение от той первичной песни.

Мелодия, как излюбленная нами и прекраснейшая форма темы, должна рассматриваться именно только как *форма* темы.

Если у величайших мастеров мелодическая форма темы так часто производит на нас впечатление кульминации их тематического вдохновения, то мастера меньшего калибра своими сла-

щавыми мелодиями нередко вызывают в нас совсем обратное впечатление. У них мелодическая форма, становясь самодовлеющей, вырождается в мелодическую схему и уже не заключает в себе той потенции к развитию, какая свойственна мелодическим темам великих мастеров. Подобные мелодии уже нельзя назвать темами. Им не предшествовало никакое созерцание, наитие, вдохновение. Они большей частью изготовляются как конфетки для услаждения вкуса непритязательной публики. Такие мелодии обыкновенно обусловливают собой крайнюю бедность и всех остальных элементов и смыслов. Все окружение их: гармония, ритм, каденции, модуляция,— все сводится к примитивнейшим схемам и не обнаруживает почти никакого движения. Такое топтание на одном месте тоники и доминанты, такое метрономное выстукивание стереотипнейшего аккомпанемента имеет претензию на простоту.

Но претензия на простоту не есть подлинное тяготение к ней. Простота, произвольно взятая, как бы краденая для определенной цели, не есть художественная простота как предмет любовного созерцания, как достижение через сложность согласования.

Правда, претензия на простоту, кража простоты уже заключает в себе признание ее ценности как валюты, и поэтому признание заклинательной силы мелодии, заклинательной способности тоники и доминанты даже и в таких случаях эксплуатации и профанации этих заклинаний и смыслов должны рассматриваться нами как явление гораздо более безобидное, чем полное отрицание их...

Правы любители музыки, предъявляя каждому сочинению требование ясности мелодии; они хотят смотреть музыке прямо в лицо. Но, к сожалению, они часто отворачиваются от мелодий, которые не слагаются в слащавую стереотипную улыбку.

Форма (построение музыкального сочинения) есть гармония. Каждый музыкант, желающий проникнуть в тайну музыкального построения, будет находиться перед запертой дверью любого (даже простейшего) построения, если он не имеет необходимого ключа — основных смыслов гармонии.

Форма без содержания есть не что иное, как мертвая схема. Содержание без формы — сырая материя. И только содержание+форма=художественному произведению.

Подлинность творческой формы определяется той глубиной проникновения в основные смыслы музыкальной гармонии, кото-

рая проявляется равно как в одухотворении самых простейших построений, так и в оправдании самых сложнейших.

Композитор, не способный одухотворить основные смыслы простейшей формы двухчастной песни, не способный дать впечатление новизны в абсолютной простоте, никогда не овладеет сложными формами; вся кажущаяся сложность его построений не найдет себе оправдания: сложность эта будет лишь подражанием художественной сложности.

Сложность сонаты генетически связана с простотой песенной формы; песенная форма связана с построением периода; период — с предложением; предложение — с каденцией; каденция — с построением лада; лад — с тоникой.

Соната, построенная на еще не найденных смыслах, то есть на смыслах отрицательного характера (напр., на бессмыслице, именуемой политональностью или атональностью), а также на разрозненных обрывках прежних смыслов, только и имеет общего с формой сонаты, что она тоже звучит (sonare).

Ритм.

Говоря об основных смыслах музыкального языка, приходится проходить мимо тех его элементов, которые хотя и имеют огромное значение в развитии музыкальной мысли, но сами по себе не могут быть выделены как его основные смыслы.

Время является плоскостью музыки, но плоскость эта сама по себе не есть ритм. Движение мелодии и гармонии протекает не иначе, как во времени. Таким образом, самое простейшее, равнодольное движение церковного хорала с одной стороны как будто уже является ритмом, но с другой, будучи рассматриваемо нами с точки зрения одного ритма, обнаруживает его нейтральность, то есть пустоту.

Но, конечно, впечатление этой пустоты ошибочно, и ошибка эта лежит в недопустимости подхода к основным смыслам музыки с точки зрения одного ритма, ибо смена мелодических и гармонических смыслов сама по себе делает равные доли времени неравными благодаря неравной, то есть разнообразной функции этих смыслов. Из этого мы должны заключить, что подлинно музыкальному ритму нас обучают все те же основные смыслы музыки. Другими словами, во взаимоотношении ритма и гармонии мы не можем не признать главенства последней, ибо лишь основной смысл каденций определяет начало музыкального ритма.

Если мы обнажим ритм до полного его изъятия из полноты

музыкально-звуковой материи, то мы получим либо барабанный бой, либо кастаньеты, либо негрскую пляску.

Обнажение же гармонии в церковном хорале, доведенное, казалось бы, до полной нейтрализации ритма, лишь подчеркивает основные смыслы музыки.

Конечно, ритм является весьма существенным элементом музыкального искусства. Конечно, небрежение этим элементом делает музыкальную форму прозой, а не поэзией звуков. Такой прозой мы должны признать всякую музыку, пытающуюся устранить меру тактов или же произвольно меняющую ее на каждом шагу.

Но сколько бы мы ни протестовали против такой небрежности, нам не приходится беспокоиться о ритме в музыке, пока он живет в нашем пульсе, в пляске, в поэзии и, наконец, в бесчисленных явлениях жизни и природы. Несмотря на отдельные попытки некоторых современников порвать с таковым делением или прерывать, изменять его на каждом шагу, мы все же видим, что в общем современная музыка, большей частью предназначенная для исполнения большим коллективом, все же не дерзает предоставить ему неразмеренную материю звуков. Но в том-то и дело, что не только размеренность звуковой материи дает ей право называться музыкальной поэзией (так же, как и размер слов в словесной).

И наконец, все внимание, вся забота нашей современности должна быть направлена главным образом вовсе не на «поэтичность» или «прозаичность» музыкальной речи, а на музыкальную «литературность» звуков вообще. Поэзия словесная есть на первых порах литература. Как бы ни были звучны рифмы и размер стихотворения, они вряд ли могут иметь цену, если автор ради них позволяет себе искажать склонения или спряжения или же если все стихотворение лишено вообще всякого смысла.

Итак, придавая огромное значение ритму, как элементу музыки, мы не можем выделить его самого по себе как специфический, т. е. как только музыкальный смысл. Ритм не представляет сам по себе отдельной дисциплины и в школьном преподавании. А потому отдельное рассмотрение этого элемента не входит и в мою задачу.

Песнь, стих и пляска немыслимы без ритма. Ритм не только роднит, но часто сливает музыку, поэзию и танец как бы в одно искусство. Но музыкальный звук, поэтическое слово и пластический жест разделяют эти три искусства и потому должны рассматриваться нами как их основные смыслы.

Звучность. (Динамика, колорит, качество звука.)

«Звучности» придали наибольшее значение в наш материальный век именно вследствие наибольшей материальности этого элемента. Большинству показалась соблазнительной легкость такого вывода: «раз звучит все — и мелодия, и гармония, и ритм и т. д.,— то звучность сама по себе и есть тот главный элемент, который согласует все остальные».

Вывод этот отличается крайней инертностью. Да, именно потому, что звучит все, звучит не только мелодия, гармония, ритм, но и автомобиль, и фабричный гудок, и прелестный голосок хорошенькой женщины, который хотя и принято называть «мелодическим», но который все же ничего общего с музыкальной мелодией не имеет,— именно потому «звучность» сама по себе обладает наименьшей способностью олицетворять и согласовывать основные смыслы музыкального языка.

Звучность никогда не может стать темой. В то время как другие элементы апеллируют к нашему духу, душе, чувству, мысли — звучность сама по себе как качество звука апеллирует к нашему слуховому ощущению, к вкусу нашего внешнего слуха, который сам по себе способен лишь увеличить либо ослабить наше удовольствие от качеств предмета, но никоим образом не определять его сущности или ценности.

Признав это и одновременно признав сущность музыки сущностью не материально-чувственного, а духовного порядка, приходится отнести эту пресловутую «звучность» к элементам служебным. Причем в то время как все остальные элементы тоже служат, но служат непосредственно «той песне», звучность находится на службе у элементов музыки. И не потому ли в век материализма она оказалась по линии, отделяющей нас от единства «песни», ближе к нам, а другие элементы дальше?

Но, ограничивая роль звучности, то есть отрицая ее главенство и даже равенство среди других элементов музыки, необходимо определить также ее положительную роль. Ее главное назначение заключается во внешнем, чувственном усилении той смысловой окраски и динамики (силы), которая сама по себе уже заключается в других элементах, но нуждается в подчеркивании для нашего внешне-слухового восприятия... Но при этом надо добавить, что эта же ее почтенная и явно положительная функция усиления смысловых элементов музыки становится опять-таки отрицательной, когда она служит как бы рупором явной бессмыслицы музыкального содержания.

Наконец, понятие о звучности в связи с распределением му-

зыки на разные инструменты (инструментовка) приближается уже вплотную к понятию исполнения. Имея огромное значение как область исполнения музыки, то есть наиболее целесообразного ее распределения, она не может, не должна иметь решающего значения в оценке путей творческой мысли. Исполнение музыки, само по себе являющееся чрезвычайно важной областью нашего искусства и имеющее само по себе столько существенных элементов, что для беседы о них не хватило бы и многих томов, в то же время никоим образом не может быть отнесено к элементам самой музыки как творчества. Правда, исполнение само приобретает печать и силу творчества, но не иначе, как от смыслов музыки данного произведения, и не иначе, как согласуясь с ними, подчиняясь им, а не пытаясь подчинять их себе.

«Творец»-исполнитель, «творец»-инструментатор и даже «творец»-композитор, в сущности, все одинаково незаконно пользуются этой приставкой, этим первым большим, самым большим словом, тем словом, которое «было в начале» и перед которым все они являются только исполнителями.

Необходимо прибавить еще, что звучность как «колорит» предполагается всегда только в одной инструментовке. Весьма часто ослепительная гармония, модуляция или насыщенная контрапунктичность относятся современным слушателем к звуковому колориту, то есть вызывают восклицание: «какая звучность!»... «какой колорит!»... «какая динамика!»...

Любовное отношение современников к наиболее конкретно-материальному элементу музыки — к «звучности», то есть к физическому звуку, как-то странно соединяется подчас с полной отвлеченностью подхода к самой музыке.

Самодовлеющая звучность есть музыкальный импрессионизм.

«Импрессионизм» в живописи требует расстояния, но расстояние для музыкального восприятия не имеет влияния на содержание и смысловое качество звуков, а только на их большую или меньшую слышимость... Наконец, слышать — еще не значит воспринимать, и потому не все написанное или даже фактически звучащее укладывается в музыкальный слух.

Импрессионизм в музыке, требуя от слушателя отойти на расстояние, разумеет под этим отойти от музыки вообще, то есть порвать контакт с ней, то есть слушать, но стараться не слышать.

Музыка потому особенно нуждается в определенности и точности, что она развертывается перед нами во времени, и, следовательно, мы не смеем подходить к ней с критериями живописи, дающей нам на пространстве полотна сразу всю картину. Кроме

того — пятно как один из образов жизни может быть задачей изобразительного искусства, но житейский шум (звуковое пятно) является полярной противоположностью музыкального искусства. Шум, хотя и изображенный нотными знаками, но похожими только на него, а не на музыку, является музыкальным хаосом, а не искусством.

Музыка, как и поэзия, запевает порой и о хаосе. Но песня — всегда песня, даже и тогда, когда «под нею хаос шевелится».

Итак, звучность никогда не может оправдать музыкальную бессмыслицу. Функция звучности заключается на первых порах в подчеркивании музыкальных смыслов. Способность владения звучностью является чрезвычайно важным ингредиентом таланта. Но ведь и талант сам по себе не есть самоценность или самоцель. Талантливость есть не что иное, как звучность индивидуальных содержаний. Если эти содержания отрицательного свойства, то никакая талантливость не может их оправдать.

Ни ритм, ни тем более «звучность» не могут сами по себе быть темой.

В то время как тема никогда не избирает своей обителью эти элементы, она нередко скрывается в гармонии, то есть в последовании аккордов. Примерами могут служить: C-dur-ная прелюдия Баха (из Wholt. Clavier), не имеющая никакого тематического (мелодического) очертания и не нуждающаяся в нем, несмотря на противоположное мнение об этом Шарля Гуно* — гармония этой прелюдии сама по себе есть тема, и, конечно, превратить эту тему в мелодию мог бы только сам Бах, если бы нашел это нужным; затем — 32 вариации (c-moll) Бетховена, хотя и имеющие свою рельефную тему, но покидающие ее очертания с самого начала и почти на всем своем протяжении — рельеф гармонии оказался такой прочной обителью темы, что мы воспринимаем его как самую тему; и наконец, некоторые вдохновеннейшие песни Шуберта и Шумана, как, напр., «Doppelgänger» и «Ich grolle nicht», в которых как зерно темы мы воспринимаем скорее гармонию так называемого аккомпанемента, нежели декламационную линию голоса — декламация эта, сама по себе выразительная и пластичная, не является в этих песнях такой самодовлеющей мелодической темой, как в большинстве других песен тех же авторов.

Ритм и звучность (динамика, звуковая расцветка), подчеркивая основные смыслы музыкального языка, не могут заменять их собою.

* Взявший ее как аккомпанемент к своей мелодии Ave Maria.

Ритм, акцентируя основные смыслы, является как бы множителем их.

Но в наше время мы должны остерегаться подходить к смыслам утерянного нами общего музыкального языка в их множестве, если это умноженное множество мешает нам согласованию его в единство.

III. ЗАЩИТА ОСНОВНЫХ ПОЗИЦИЙ ПРЕЖНЕЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ (ЗАКОН И ПРАВИЛА)

В наши дни, когда большинству стало некогда думать и потому оно часто думает готовыми сокращенными схемами, заглавие это вызовет у многих такую схему мысли: «защита теории?— значит, схоластика!» и далее — «защита прежней теории?— значит, отсталая схоластика!»

Прежняя теория музыки (та, которая является для нас драгоценной реликвией образования и воспитания великих композиторов до XX века) представляет собою как бы некий колодезь, на дне которого таятся законы музыки.

Все, что мы черпаем из этого колодца, является лишь правилами. Правила эти должны быть для нас ценны, поскольку мы за их поверхностью предполагаем, чувствуем глубину законов, поскольку они направляют нас в эту глубину.

Правила, воспринимаемые во всем их взаимоотношении, дают возможность постепенного проникновения в окружаемый ими закон.

Правила, выхваченные из цепи их взаимоотношения как средство для какого-нибудь частного случая, превращаются уже в рецепты, не имеющие никакой связи с законом.

Правила суть только наши попытки осознания законов. Чем более мы будем скромны в отношении к нашему сознанию, чем осторожнее будем искать именно эти законы, пробиваться в их глубину, тем вернее будет наше осознание их, тем точнее окажутся правила.

Когда говорят о специально-музыкальном образовании, то многие (большей частью дилетанты от рождения) представляют себе какую-то огромную музыкально-научную библиотеку, бесконечный ассортимент внешних сведений, рецептов, правил, которые каждый музыкант должен постоянно держать в своей голове,

как для своей личной практики, так и для оценки чужой. А между тем теория музыки так же, как и грамматика языка, так же, как и подготовительная дисциплина музыкального исполнения, на первых порах существует для того, чтобы не замечать техники композиции, техники человеческой речи или музыкального исполнения. Причем, чтобы техника стала незаметной как результат, необходимо, чтобы подготовительный процесс преодоления ее был бы все же заметен, то есть отмечен известной жертвой времени, труда, умственного напряжения, созерцания. Если же жертвы этой не было, тогда-то результат, то есть сама композиция, исполнение или речь обращают на себя внимание уже не своим содержанием (до которого часто и не доберешься), а исключительно несовершенством своей техники.

Весь процесс усвоения и применения музыкального языка протекает в том же порядке, как и всякого другого языка, если он преподается в раннем возрасте. В усвоении та же безапелляционность, безрассудочность; в применении то же забвение присущих каждому языку «условностей».

Каждый музыкант по призванию и образованию не может не иметь в душе своей, в мысленном представлении, образа музыки. Призвание обуславливает существование этого образа от рождения в еще неясных и тесных границах индивидуальности; образование же должно выяснить и расширить эти границы.

Призвание является как бы бессознательным ведением закона своего искусства.

Образование закрепляет это ведение с помощью сведений, то есть восприятия этого закона через сознание в виде правил.

Все эти сведения и правила нужны музыканту только в процессе образования. Все эти сведения и правила, исполнив свою служебную функцию освещения закона, сами по себе большей частью потухают — то есть в своей творческой практике музыкант забывает о них так же, как забывает о грамматике поэт или оратор.

Слава той школе, тем поруганным ныне «академиям», которые, образовывая художника, так умели напоминать ему с помощью правил законы искусства, что он мог впоследствии забывать эти правила.

Но в наши тревожные дни, когда школьники, покидая ненавистные им школы и движимые единственным стремлением проявить свою самобытность, сознательно искажают музыкальный язык и этим искажением как бы высовывают язык всей школе...— в такие дни невольно пробуждаешься от блаженного заб-

вения; высунутые языки заставляют заступиться за музыкальный язык.

Но пробуждаясь от блаженного забвения, каждый художник вспоминает на первых порах те законы, которые видел в забытьи и которые в сознании его находят себе столь неисчерпывающее определение в отдельных правилах, словах, значках, схемах...

Вечные законы всегда снятся. Сны же никогда не могут рассказаться до конца. Всякий закон есть «неписаный закон», ибо никакая запись не может его исчерпать. Законы мироздания записываются человечеством на протяжении всей истории и никогда не допишутся до конца. Тем более не могут исчерпаться и дописаться законы искусства, которые ведают не одну материю и механику, но также и тайну подчинения ее духу человеческому.

Но почему же в то время, как великие ученые, проникая сознанием в законы материального мира, честно и самоотверженно забывали себя, свою волю, свою индивидуальность, почему позднейшие теоретики искусства — области более духовной, чем материальной, проникая в его законы, не могут отдаться этому самозабвению...

На это скажут: «но ведь в искусстве мы имеем дело с индивидуальностью!» Во-первых — в творчестве, а не в теории, а во-вторых — даже в творчестве мы имеем дело не только с индивидуальностью, но и с духом, коему она подчинена так же, как и материя, то есть: индивидуальность не есть цель устремления духа, а лишь исходная точка его.

Акт самозабвения является одним из главных проявлений духа человеческого и может быть и является тем забвением, в котором снятся и вспоминаются все песни и их законы.

Так же, как песня является темой, содержанием музыкального творчества, так закон является темой — содержанием музыкальной теории.

Ценность передачи песни с помощью различных форм и нотных знаков так же, как и закона — с помощью правил и схем,— заключается в непрерванности связи с тем сном (видением), в котором они являются человеку. Но когда едва пробудившееся сознание вместо любовного созерцания виденного сна, вместо осторожного оглядывания явлений внешнего мира для выбора подходящих ко сну образов все более и более рассеивается доступными его внешнему зрению предметами, то подлинная связь со сном прерывается, и отрезвившееся сознание неизменно искажает, подделывает самый сон.

Таким образом, современная теория, задаваясь целью оправ-

дать окружающую ее действительность, все более и более утрачивает связь с основными законами музыки.

Теория музыки не имеет права опираться ни на какие науки либо теории других искусств. Она не должна стыдиться своей недоступности для специалистов науки или других искусств. Она не должна и превышать свои полномочия, пытаясь творить сама вместо того, чтобы только пытаться освещать живое творчество. Чем осторожнее, внимательнее, самоотверженнее будет ее деятельность, тем точнее будут и ее методы.

Прежняя теория музыки большинством современных модернистов или отставлена, или же рассматривается как потерявший свое значение исторический документ. Она отставлена как раз за эту ее осторожность, за то, что она по осторожности своей еще не успела включить в себя, не успела осветить всю практику, то есть творчество позднейших мастеров, являющихся нашими ближайшими предками или современниками. Ее упрекают в наивности и отсталости. Но ведь наивность ее только указывает на то, что она слагалась по пути живого художественного творчества, которое само по себе всегда наивного происхождения. Отсталость же ее на этом пути объясняется тем, что она, как и следует, шла позади творчества и ставила себе задачей вывод общих законов, а не регистрирование всего множества и разнообразия частных случаев. Она стремилась к единству, к точке согласия всех индивидуальных представителей музыки, к установлению их общего пути, и потому приостановилась на распутьи их индивидуального разногласия.

Прежние преподаватели музыкальной теории, преподавая нам законы нашего искусства (с помощью правил), как бы передавали нам попросту некое завещание великих музыкантов прошлого. Как простые передатчики этого завещания, они в простоте своей и сами верили в подлинность его, да и от учеников своих никакой другой веры не требовали. Они в простоте своей полагали, что подлинность этого завещания должна быть несомненной для каждого, кто имеет какое-либо отношение, то есть родство, к завещателям, и на основании этого отношения, родства, дающего возможность видеть эту подлинность, они и определяли призвание ученика, то есть его законное право на наследство.

Итак, защищая прежние позиции музыкальной теории, я имею в виду следующее:

В противоположность большинству современных теорий, прежняя теория обнаруживала согласованность взглядов отдельных руководств. Авторы этих руководств не называли себя авто-

рами самой теории, а лишь составителями руководства по теории. (Учебники гармонии Чайковского или Римского-Корсакова не навязывали нам индивидуальных приемов этих композиторов.)

Согласованность взглядов отдельных теоретиков заключалась в одинаковом устремлении этих взглядов «назад», а не «вперед» или, вернее, в глубь источников, а не на поверхность современности.

Прежняя теория не притязала на раскрытие тайны творчества, а лишь указывала пути для него. Намечая эти пути, она заботливо предостерегала от эксцентричных удалений от закона — ее главной темы. Она обнаруживала веру в общий закон всей музыки, и потому мы в ней и находим понятие ошибки, то есть запрещения и ограничения.

Общий закон всей музыки она видела в точках соприкосновения, то есть согласия всех индивидуальных представителей нашего искусства.

Ее наивная вера в общий закон указывает на ее чисто художественное прозрение, то есть она не только сама не притязала на строгую научность, но и не опиралась ни на какие другие области знания, ни на какие другие искусства...

Все ее методы подчеркивали автономность музыки. Ее наивная художественная вера в единство музыки не предполагала нехудожественных купюр во всей музыкальной «системе».

Правил своих она не выдавала за самый закон.

Она с осторожностью расширяла свои границы, не торопилась пополняться практикой современности, ибо ее педагогической функцией было перенести закон в окружающую действительность, а не наоборот.

Ее основы совпадают не только с великой исторической музыкой, но и с музыкальной природой простых смертных, например, с народной песнью. Но в то же время она нисколько не интересовалась музыкальной природой человека и предоставляла нечленораздельные песни диких племен любопытству историков, этнографов и психологов...

Ее исключения из правил (компромиссы) только подтверждали эти правила и нисколько не нарушали общего закона.

Она искала законы в корнях общего музыкального древа и не занималась экспериментами взращивания новых деревьев.

И наконец, ввиду того, что она сама не посягала на раскрытие тайны творчества, а служила лишь руководством для усвоения музыкального языка, для незаметности самой техники музыкальной речи я должен в заключение (и в оправдание свое)

заявить, что, защищая прежнюю музыкальную теорию, я защищаю тайну творчества.

IV. СТИЛИ

Истоком всех стилей, конечно, была песня-тема. Все стили музыки стремились лишь к тому, чтобы записать эту песню, ибо ведь стилем называли в старину просто палочку, которою записывали.

Все стили по-своему, по-иному записывали песню, по-разному приспособляли ее ко множеству — то есть, например, полифонический стиль распределял ее тему на многие голоса, равно давая каждому из них самостоятельную тематическую роль; гомофонический же поручал ее преимущественно одному голосу, предоставляя другим лишь как бы отражать ее свет. В полифонии все голоса согласовывались в последовательной, самостоятельной передаче темы; в гомофонии преобладал один голос, исполнявший тему, остальные же голоса, как звуковая колоннада, поддерживали и оттеняли ее.

Но оба стиля были согласованы между собой окружением темы-песни, и потому в основном законе их наблюдалось тождество.

Правда, палочки (стили), водимые рукой смертных, временами заблуждались, уклонялись от первоначального своего устремления и проявляли некоторые признаки самочинства. Так создалось самочинное понятие «стиля»... Так постепенно стало обнаруживаться самодовление полифонического стиля, который, удаляясь от своего исконного источника-песни, порой затемнял смысл песни и принимал смысл каких-то математических комбинаций. Согласование, окружавшее определенный центр, порой утрачивало свою цель, становилось самоцелью и потому превращалось в механическое комбинирование. Такое же самодовление уже на наших глазах (в конце XIX века) стало постепенно обнаруживаться и в гомофоническом стиле.

Возникновение этого стиля, первоначальное стремление его было не чем иным, как все тем же притяжением к единому центру, к единому голосу песни, почему он и получил название гомофонического. Причем следует заметить, что, возвращаясь к песне, он не упразднил основных законов предшествующего полифонического стиля, а лишь убоялся самодовлеющей сложности, в которую тот уклонился. Гомофонический стиль напомнил нам о един-

стве, о простоте песни. Отверг самодовлеющее множество, сложность; отверг сложность правил ради простоты закона. Согласование множества кристаллизовалось в гармонию.

Расцвет гармонии ознаменовался расцветом песенных форм, из которых постепенно расцвела и сонатная форма.

Величайший представитель этой формы Бетховен выпевал свои сонаты и симфонии как единую песню, которая простотой своей темы и ее вертикального согласования в каждом его произведении от начала до конца освещала нам всю сложность его архитектонических построений, то есть горизонтального согласования.

Гомофонический стиль стал обнаруживать признаки вырождения, когда гармония сосредоточила на себе наше внимание не как окружение песни, а как самодовлеющий вертикальный разрез, то есть аккорд.

Самодовление гармонии (гомофонического стиля) заключалось в перенесении центра тяжести из согласования аккордов (окружающих песню) в образование аккорда.

Но в начале этого самодовлеющего образования аккордов мы еще наблюдали соблазнительную красоту их. Мы еще не вполне утратили связь с первичными образованиями аккордов, и потому, хотя новые образования и отвлекали нас от темы-песни, хотя и отнимали у нее ее глубину, ширину, ее собственную красоту, все же, отнимая, как бы занимали ее у нее, то есть все еще отражали ее в себе.

Позднее же гармония все упорнее и упорнее стала заниматься искусственным выращиванием новых прототипов аккорда, которые все более и более утрачивали связь не только с первичными образованиями гармонии, но вследствие самодовления утратили и всякую связь между собой.

Творчество великих гениев определяется главным образом их индивидуальными темами, то есть их индивидуальным созерцанием единой песни. Каждый из них мог только по-своему созерцать ее, но каждый из них одинаково ее окружал. Также должно определяться нами и явление стилей. Смена стилей всегда должна обозначать не удаление по линии дурной бесконечности, а возвращение к центру. Таким возвращением несомненно был вначале и гомофонический стиль, последний из коллективных стилей нашей музыки.

Такое возвращение знаменует собой ни революцию, ни контрреволюцию, ибо новое естественно и незаметно, без каких бы то ни было «потрясений основ» возникает из предшествовавшего.

Новое является лишь обновлением «старого». Оно отвергает в нем лишь то, что его удалило от центра. Но в своем возвращении к центру ищет прежних забытых путей окружения его. В стремлении к единству оба стиля обнаруживали и согласование, равновесие всех элементов музыки (в тесном смысле слова: мелодии, гармонии, ритма, архитектоники).

В стремлении же ко множеству они стали как бы вырождаться. Сначала это было не вырождение, а лишь перерождение. Контрапунктический стиль перерождался в гармонический. Путь этого перерождения хотя нам и ясен, но точных границ его поворота установить невозможно.

Мы не можем точно назвать автора, который, порвав окончательно с контрапунктическим стилем, в порядке революции провозгласил бы стиль гомофонический.

Гайдн и Моцарт, которые относятся уже к представителям стиля гомофонического, так же ослепительно владели контрапунктом, как и гармонией и всеми другими элементами.

То, что гармонический стиль вырождается, вряд ли может быть оспариваемо, так как симптомы этого вырождения появились уже несколько десятилетий назад.

Но каковы же уклоны этого вырождения? То есть имеются ли намеки на перерождение? Перерождение есть не что иное, как возврат все к той же песне. Если возврат этот намечается (как это было в смене предшествующих стилей) и теперь, то почему же меньше всего вспоминается нами, при восприятии современной «передовой» музыки, вечная «песня»?..

Почему, наконец, все элементы этой музыки: гармония из соблазнявшей нас красавицы превратилась в пугало; контрапункт из сложной шахматной игры — в пустое баловство; форма — не то в жалкую схему, не то в маску; ритм — не то в барабан, не то в негрскую пляску; и даже пресловутая «звучность» (звуковой «колорит»), достигшая в конце прошлого века столь блестящей красоты, а у позднейших композиторов постепенно заменившая и поглотившая ценность всех остальных элементов музыки, ныне в передовом модернизме превратилась в бесформенный шум??

Слушая подлинно великие произведения музыки, понимаешь то единое, что диктовало, что собирало их в целое. Что диктует и собирает сочинения современных модернистов? Возникновение этого мучительного вопроса само по себе настолько же трагично, как и бесплодно, так как и диктовать, и собирать всякое музыкальное произведение может только все та же песня, которая была вначале и воспоминание о которой будто стерлось из нашей памяти.

Не переродились ли все предшествующие стили в простое современное стило, которое, как и все современные изобретения, освобождает человека от лишнего труда?

Если полифония согласовывала самостоятельные линии голосов в гармонию, гомофония рассматривала гармоническое движение, сопровождающее тему-мелодию как контрапункт, то как же иначе назвать нам современный коллективный стиль модернистов, если не контра-гармонией, то есть какофонией? <...>

VI. НЕСЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ

Каждый художник, подобно Атласу, обречен нести на плечах своих *всю* тяжесть, т. е. бремя *всех* элементов своего искусства в целом. Каждая попытка освободиться от какого-нибудь элемента обесценивает всю его ношу.

Если художник не в равной степени одарен властью над всеми элементами своего искусства, то это тем более обязывает его искать равновесия своей ноши.

Колебания этого равновесия неизбежны в связи с природной одаренностью художника. Но кроме того, эти колебания связаны с природой каждой данной темы.

Только неповторимость согласования определяет собой неповторимое своеобразие тем, сочинений, авторов, школ, стилей, эпох. В этой неповторимости согласования всегда наблюдается некоторое колебание равновесия элементов, ибо полное равновесие для нас, смертных, есть остановка жизни, то есть смерть. Колебание это заключается в частичном (временном) перенесении центра внимания на какой-нибудь из элементов, в подчеркивании, в частичном обнажении его.

Частичное обнажение какого-нибудь элемента или смысла в великом искусстве часто вызывает иллюзию его абсолютной новизны, небывалости.

Таким образом, действительно неповторимое, небывалое по своей новизне явление индивидуальности, например Шопена, Шумана, Вагнера, создало иллюзию абсолютной новизны и небывалости элементов их языка.

«Гармонии», то есть аккорды этих композиторов, показались миру новыми ровно постольку, поскольку их «гармонии» получили новое освещение, то есть поскольку наше внимание было приостановлено на них неповторимым согласованием.

Эта приостановка есть не что иное, как некий акцент, фермата,

колебание равновесия, которое у всех великих мастеров по-разному проявлялось, но которое никогда ни у кого из них не утрачивало общего для всех тяготения к общему для всех центру. Но каждый такой «акцент», каждая «фермата», приостанавливающие наше внимание не для нового освещения музыкальных элементов, а для помрачения нашего сознания; каждое колебание, нарушающее, отвергающее центр равновесия, имеет неоспоримое право на абсолютную «новизну», «небывалость», ибо воистину этот прием не бывал в практике великих мастеров до XX века.

В дни нашей юности, воспринимая не только классическую музыку, но и слушая в первый раз тогда еще новые для нас сочинения Чайковского, Брамса, Грига и т. д., нам и в голову не приходило анализировать их. Непосредственное восприятие не прерывалось никакими выпадениями смыслов. Что же касается до остроты обнажения этих смыслов (особенности мелодических оборотов, каденций, модуляций, отдельных гармонических образований или сочетаний), то мы воспринимали их именно только как своеобразную акцентировку все тех же смыслов. Эти своеобразные акценты и создавали для нас индивидуальную атмосферу каждого из этих авторов. Эта атмосфера и давала нам возможность различать и по-различному любить их.

С начала же нашего века стали понемногу появляться, а потом с угрожающей прогрессией размножаться музыкальные сочинения, в которых индивидуальное подчеркивание смыслов заменилось произвольным вычеркиванием их. Непосредственный слушатель вместо блаженного погружения в созерцание, вместо восприятия индивидуальной атмосферы стал испытывать в этих новых сочинениях на каждом шагу лишь одни толчки от выпадения смыслов.

Эти вычеркивания, выпадения действовали на непосредственного слушателя, как несчастный случай, как инцидент (по-французски accident, т. е. нечто вроде железнодорожной или автомобильной катастрофы). Они будили сознание и заставляли разбираться в том, что же именно случилось и почему это произошло.

Если мы при непосредственном восприятии «прежней» музыки, обращая внимание на какой-нибудь акцент, говорили: «как это прекрасно», то мы при этом радовались, что этот смелый акцент, это новое гармоническое образование нисколько не нарушало единства смыслов.

Обращая же наше внимание на современные «акциденты», мы пугаемся вовсе не «сложности» гармонических образований, а потери всякого образа гармонии, ибо даже самые обыкновенные,

заурядные аккорды не обнаруживают между собой никакой связи и тяготения к единству. Эти «акценты» стали со временем так учащаться, что непосредственный слушатель стал подозревать авторов в злом умысле, в их явном намерении превратить самый «акцидент» в тему, в главное содержание не только данных сочинений, но и всего музыкального искусства.

От отдельных сочинений с акцидентными «темами» можно, разумеется, просто отойти.

Но если целому поколению прививается музыкальное мировоззрение, устанавливающее «акцидент» как основную тему, главную задачу музыкального искусства, то мы обязаны вступиться за нашу музу, так как «акцидент» по своему существу, являясь просто результатом механической инерции и не обнаруживая даже в жизни, а тем более в искусстве, никакой индивидуальной (душевно-духовной) атмосферы, в качестве темы грозит «акцидентом», то есть катастрофой, уже всему нашему искусству.

Такие выпадения, вычеркивания смыслов в былые времена назывались попросту ошибками и, как таковые, они не имели доступа на эстраду (или как раньше говорили — в «храм искусства»).

Ошибки скромно сидели по домам или уже во всяком случае не выходили за пределы консерваторских классов. Но с начала нашего века они стали приобретать все большую смелость и самовольно освобождаться от домашнего или классного заточения. Прежняя робкая фальшь приобрела значение смелой гармонии и стала рассматриваться как симптом таланта. Понятие художественной ошибки в наш просвещенный век оказалось относительным. «Относительность» как бы стала новой художественной верой. Из боязни ошибиться против этой новой веры большинство сложило руки и перестало вообще как бы то ни было и к чему бы то ни было относиться. Но это было несомненно ошибкой, ибо именно потому, что все стало относительным, необходимо было для уравновешения всех современных относительностей противопоставить им в качестве координата еще одну, то есть отношение к музыке как к единому искусству, как к автономному языку...

<...> Дилетантизм так же, как и специальная музыкальная одаренность, является природным качеством.

Дилетанты-мечтатели обыкновенно представляют себе про-

цесс музыкального сочинения, хотя и при участии музы, но лишь в образе музы-вдохновительницы, а не музы-учительницы. Они не представляют себе того прилежания, с каким музыкант должен «с утра до вечера» внимать «урокам девы тайной»...

Но есть другой, противоположный тип рожденных дилетантов. Тип этот более опасный, чем первый,— это дилетант-рассудочник, дилетант-теоретик. Он, в противоположность мечтателю, более активен. Он своими теоретическими очками больше импонирует толпе. Он чаще проникает в жизнь искусства в качестве суфлера ходячих мнений.

Дилетант-теоретик не признает музы вообще ни в виде вдохновительницы, ни в виде учительницы. Он верит только в эволюцию и представляет ее себе в образе сменяющейся моды. Это он убедил большинство, будто музыка создавалась по каким-то кем-то выдуманным правилам, а не живет в музыкальной природе человека со всеми ее законами: с тоникой и доминантой, консонансом и диссонансом, с созерцанием и действием, покоем и движением, светом и тенью...

Исповедуя и проповедуя «веру» в эволюцию и моду, он следит лишь за движением, за действием, то есть за диссонансом в его удалении от консонанса.

Диссонанс как законный член гармонии являлся всегда фактором движения, окружающего консонанс.

Понятия диссонирующего аккорда вне тяготения его к консонансу, а также в отрыве от понятия тональности, в музыке до нашего времени никогда не существовало.

Диссонанс, в качестве спутника консонанса, может в свою очередь иметь своих спутников в образе диссонансов же, то есть диссонирующих аккордов или случайных гармонических образований, но каждая цепь диссонансов оправдывается лишь общим тяготением к консонансу. Тяготение это определяется тем, что в гармонии называется голосоведением.

Следя за диссонансом исключительно по линии его удаления и отделения от консонанса, дилетант-теоретик расширил понятие диссонанса до полного и окончательного его удаления и отрыва от понятия музыкальной гармонии.

Благодаря этому в наше время стерлась грань, отделяющая понятие диссонанса, служившего раньше красоте гармонии, от понятия фальши как незаконной нарушительницы ее. Всякое нарушение гармонии (испытывается ли оно как желательный или же как нежелательный «инцидент») называется ныне диссонансом.

Допустим, что в силу нашей человеческой суетности мы не только в музыке, но и в жизни предпочитаем движение диссонансов покою консонансов, то есть что мы не признаем первенства, главенства консонанса.

Но ведь здравый-то смысл, управляющий жизнью, никогда не доходил в своей суетности до отрицания все же какого-то взаимодействия покоя и движения, ибо это взаимодействие и знаменует собою жизнь.

С высоты птичьего полета, с которого современники так любят рассматривать всю земную жизнь, благо, что для этого ничего не требуется кроме механических крыльев аэроплана, с высоты птичьего полета вся история (и музыки, и жизни человеческой) как бы имеет свои тоники и доминанты, консонансы и диссонансы и очевидно, что в настоящий момент все человечество находится как бы на диссонирующем аккорде.

Но наблюдая «диссонансы» нашей жизни, мы несомненно испытываем нетерпение от бесконечных переходов одного диссонанса в другой и ждем вожделенного покоя-консонанса. И уже одно это нетерпение и ожидание свидетельствует о законе тяготения к консонансу. Наблюдая повседневную жизнь с высоты аэроплана, мы не только сами испытываем тяготение к покою, но не можем не заметить этого тяготения и в наблюдаемой нами суете. И если мы видим, что не все и не одновременно стремятся к покою, что в то время, как один голос клонится к покою, другие нарушают его, то все же мы наблюдаем какое-то голосоведение, обусловливающее некоторое взаимодействие покоя и движения,— мы все же наблюдаем жизнь...

Все люди, в равной степени одаренные жизнью, в известной степени обладают также инстинктом ее охранения.

Мы, несмотря на все наши разногласия, все же в принципе признаем необходимость голосоведения в жизни. Если же это голосоведение, если согласование сложности множества в единство нам далеко не всегда удается, то мы самую неудачу нашу не выдаем за цель нашего достижения... Музыка же, предусмотрев временную сложность-скопление диссонансов и модуляций, окружающих простоту тональности и консонансов, не предусмотрела лишь того несчастного случая, когда каждый «диссонанс», каждая «модуляция», отделившись от своего центра простоты и покоя, провозгласили самих себя простотой и покоем... Словом, музыка, в противоположность всем государствам, ведающим строем человеческой жизни, не предусмотрела анархии. Государство в жизни имеет определенные границы территории и своих

законов, видимых каждому человеку. Нарушение этих границ, как бы часто оно ни имело места, настолько осязательно для жизни, что никому в голову не придет рассматривать самое это нарушение как покой, как основу государственного бытия. Если же это нарушение в порядке революции имело целью поправку прежнего строя, то оно, следовательно, заключало в себе уже какое-то понятие и права, и строя, применяемых к жизни государства.

В искусстве же революция знаменует собой всегда анархию, то есть отрицание единого искусства как государства. В искусстве партийность недопустима, ибо количество партий должно равняться количеству индивидуальностей, большинство которых всегда отличалось неспособностью видеть автономные границы самого искусства как некоего государства. Кроме того, чтобы сговориться, надо иметь нечто объединяющее. Объединить может только общая любовь к искусству. Искусством мы можем назвать только искусство до сего дня, до нас. Революция же есть протест против прежнего. Таких революций в музыке никогда и не было раньше.

Такая революция, как определенный момент всеобщего взрыва, разумеется, не может быть отмечена и в нашей современной музыке. Но такая насильственная революция должна быть нами констатирована в настоящее время как результат незаметного для большинства постепенного процесса. Процесс этот начался гораздо раньше (приблизительно двумя десятилетиями) великой войны и всех столь заметных нам потрясений... Незаметность этого процесса может быть объяснена не только недостаточной музыкальной сознательностью большинства и не только тем, что для большинства вопросы искусства не имеют жизненной актуальности, но главным образом тем, что отдельные явления, все зачинания этого «революционного» процесса сначала прикрывались знаменем прежней музыки и в противоположность революциям в жизни не провозгласили никаких общих новых законов... Лишь немногие почувствовали в этих явлениях музыкальный нигилизм; из этих немногих не все испытали отвращение к нему, а из этих последних не все поняли, что проявление нигилизма в прежних «храмах искусства» является уже угрозой самому искусству.

Таким образом, постепенное исчезновение веры в единое искусство сопровождалось и постепенной утратой критерия для проверки отдельных явлений его...

Вагнер, на которого чаще всего указывают как на примерного

революционера, никогда на самом деле им не был. Его преклонение перед Бахом, Моцартом и Бетховеном не было холодным признанием их заслуг. Это был живой культ, который указывает нам на его глубокую связь с прежней музыкой. Его реформа в области оперы* не имеет ничего общего с музыкальной революцией. Что же касается его гармонии, тематического построения, ритма и, наконец, его изумительной разработки тем (лейтмотивов), то здесь наблюдается лишь индивидуальное освещение, гениальное одухотворение все тех же музыкальных смыслов, которые были основой всей музыки. Он, как истинный гений, лишь по-своему осветил, углубил и разработал первичные «лейтмотивы» самой музыки...

Наконец, словами Ганса Сакса, обращенными к Штольцингу, он столько же предостерегнет нас от легкомысленного пренебрежения законами, сколько и поощряет к борьбе с рутиной моды, представителем которой был Бекмессер.

Однажды, в дни моей юности (в начале нашего столетия), я присутствовал на первом исполнении в Москве одного «симфонического» произведения некоего композитора, тогда еще для нас неизвестного (хотя уже начинавшего «шуметь» на Западе), ныне уже провозглашенного за наделенный им шум «классиком». Слушая это произведение, я впервые испытал страх за музыку... Я впервые присутствовал при том, как шум, обыкновеннейший будничный шум, зафиксированный нотными знаками, выдается за музыку. Испуганный, но ничуть не заинтересованный этим ловким фокусом, я стал оглядываться... Кругом скучающие лица, заметно недоумение, но общего испуга не было... По окончании этого нового музыкального эксперимента из разговора с музыкантами можно было лишь заключить, что пока эксперимент этот не удался, но и только... Испуга же моего почти никто не разделил. Преобладающее мнение сводилось лишь к недоумению и недоверию по отношению к автору, но при этом как бы допускалась возможность доумения и доверия впоследствии.

Конечно, *постепенный* процесс восприятия, постигания художественных явлений понятен и допустим, как процесс образования художника. Такое постепенное постигание продолжается и не прерывается у художника в течение всей жизни в отношении к

* Опера сама по себе, как целое, не представляет определенной специфической музыкальной формы.

тем явлениям искусства, которые однажды и навсегда *зачаровали* его своей красотой и глубиной.

Но самые чары подлинного искусства никогда не начинают своего действия и не проявляются в виде недоумения и недоверия у воспринимающего — в таких несчастных для искусства случаях приходится констатировать их причину в бездарности либо автора, либо воспринимающего. Обыкновенно и чаще всего причину такой неудачи видят в несовпадении индивидуального вкуса автора и слушателя. Но ведь художественное произведение как достижение есть результат вдохновения (веры) и мастерства (умения), и потому как проявление всякой искренней веры* (хотя бы чужой) и подлинного умения (хотя бы в чуждой области), должно вызвать по меньшей мере доверие и разумение, то есть понимание.

Мы всю свою жизнь, рассуждая об искусстве, говорим о каком-то «вдохновении», якобы имеющем наибольшее значение во всяком художественном явлении. Что же мы, наконец, разумеем под этим словом? Упоение собой? Но ведь такое вдохновение способно воздействовать лишь на влюбленных психопаток! Холодный расчет, сделку между собой и предметом искусства? Но ведь всякий расчет и сделка могут «интересовать» только тех, кого они касаются и всех специалистов по сделкам...

Если мы искренно говорим о вдохновении, если мы знаем, что разумеем под ним, то, стало быть, однажды его испытали. Вдохновение приписывается обыкновенно только одним гениям... Как будто мы могли бы признать их гениями и судить об их вдохновении, если бы оно не сообщалось нам и не сообщало нам об их индивидуальном гении и о том гении музыки, который вдохновил их...

Если бы после упомянутого мною концерта, после исполнения неслыханного доселе эксперимента, вместо скуки и недоумения, я увидел бы кругом восторженное, вдохновенное настроение душ, то мое впечатление можно было бы объяснить только субъективным настроением души или же я должен был бы сказать себе, что моя вера в существо музыки субъективна, что существо музыки

* **Примечание:** Я пользуюсь словом «вера» в смысле единственного критерия для всякой проверки. Для проверки чисел требуется вера в числовые смыслы, в разум математики. Этот разум поддерживает наши мосты и башни. Точно так же и музыкальные построения держатся разумом, гармонией звуков. Кроме того, понятие веры противопоставляется мною понятию вкуса. Вкус неразрывно связан с индивидуальностью. Вера же есть созерцание того, что вне нас и над нами, так же как и вдохновение прежде всего есть самозабвение.

не совпадает с существом моей души (то есть что я попросту недостаточно музыкален).

Но ведь я помнил подлинный восторг и вдохновение тех же музыкантов и той же публики, воспринимавших подлинные вдохновения Бетховена, Вагнера, Чайковского; вдохновение людей, в котором растворялись не только их различные души, не только их различные вкусы, но и их различные способности отзываться на язык музыки.

И вот тогда я понял, что всякая скука, всякое недоумение, вызываемое какой-нибудь музыкой, есть поклеп на музыку вообще. Я понял, что только подлинное вдохновение автора его музыкальным гением и вдохновение слушателей авторским вдохновением есть настоящая музыка.

Понял наивную мудрость прежних слушателей, тех слушателей современного им нового Бетховена, нового Вагнера, которые не стыдились предъявлять каждому автору требование избавить их от скуки и недоумения, не боялись быть несправедливыми к индивидууму (даже к Бетховену или Вагнеру), желая быть справедливыми к самой музыке.

Эти прежние наивные слушатели были гораздо ближе к истине, чем мы. Они не делали себе из индивидуумов кумиров и тем самым воспитывали гениев. Они воспитывали веру в музыку. Они знали, что верующий дурак ближе к истине, чем неверующий умник. Они знали, что всякая скука и недоумение должны быть отнесены не к существу самой музыки, а именно к самодовлеющей индивидуальности, к тому, что нас разделяет, и, протестуя против этого разделяющего нас проклятия, они воспитывали не только гениев, но и самих себя.

С несчастным случаем в музыке столкнулся впервые именно в том достопамятном концерте. Несчастным для музыки случай этот был потому, что «нашумевшему» автору, который впервые решил попробовать опрокинуть в музыку обыкновенную, житейскую, домашнюю неурядицу, сеанс этот, как говорится, сошел с рук... Впервые оказалось вдруг возможным обыкновенное, житейское изображать обыкновенной, житейской (то есть нехудожественной) «музыкой»; фальшивое, неприятное — фальшивой и неприятной музыкой; неурядицу — неурядицей музыкальных форм...

Таким образом, мы были свидетелями принесения музыки в жертву житейской правде... Но не испытав от этого сеанса никакого удовольствия, мы в то же время не вступились за музыкальную правду... «Она, мол, сама за себя постоит!» Конечно,

постоит, и именно сама за себя, но не за нас и не в нас, если мы от нее отворачиваемся...

С тех пор прошло много лет (больше трех десятилетий). За эти годы мировая семья музыкантов, пока все еще богатая подлинными художниками, стала увеличиваться в гораздо большей пропорции, чем народонаселение земного шара... Этот прирост семьи можно было бы приветствовать, если бы численность его способствовала распространению музыкальной правды. Но в том-то и дело, что прирост этот находится в связи с распространением житейской правды и обратно пропорционален распространению музыкальной. Впрочем, ведь и житейской правдой большинство называет не то, что должно быть, а то, что случается в действительности. Житейская правда — это «дневник происшествий». Того, кто избегает чтения этого отдела ежедневных газет, обыкновенно принято считать равнодушным к жизни. Не справедливее ли назвать холодным любопытством то, что побуждает многих к чтению такого отдела?

Но все же жизнь имеет не только будни, она стремится к празднику. Если она не всегда или даже весьма редко его достигает, то все же стремление к празднику имеет огромное значение в жизни. Это стремление к празднику, несмотря на все случайности, имеет гораздо больше права называться правдой жизни, чем все эти случайности, чем «дневник происшествий».

Музыка (до нашего века) не только всегда стремилась быть праздником, но она и была им. Она была им не в том смысле, в каком наши современники называют теперь чуть ли не каждый концерт «фестивалем» (это опять-таки житейская терминология). Она не была праздником и в том смысле, что ставила себе задачей лишь изображение праздников. Нет, она была праздником именно потому, что, ничего не пытаясь изображать собою, самым наивным образом (именно только своим прекрасным образом) осуществляла согласование душ.

Была ли это Девятая симфония Бетховена или же самая простая песенка Шуберта — праздником являлось не что иное, как все то же согласование, к которому стремились и автор, и публика. То, что стремилось к этому согласованию, было просто и человечно, но самое согласование было не так уж просто — то есть автор не удовлетворялся одной внешней согласованностью себя с публикой (дешевым, шумным успехом), но согласовывал себя и с самой музыкой, и ее законами, да и публика жаждала не одной лишь «сенсации» — этого житейского суррогата объединения,— а подлинного праздника согласования, в котором

растворяется и забывается все индивидуальное разногласие.

Ныне житейская правда, провозглашенная правительницей музыки, провозгласила и свои житейские праздники, объявив музыкальные праздники обыкновенными буднями, а самую правду музыки — ложью!

Прежние музыканты и прежняя музыкальная публика, не удовлетворявшиеся «сенсацией» и одними «случайностями», слушая современную «передовую» музыку, испытывают ее житейскую правду как смертную скуку... Гипноз этой скуки страшен... Когда же кто-нибудь пытается протестовать, то ему рекомендуется действительно верное, но жестокое средство, именуемое привычкой*. Средство это взято тоже из домашнего обихода, где оно может быть очень пригодным, но, увы, как и все средства из этой аптечки, оказывается нецелесообразным в подлинном искусстве. Но, конечно, его целесообразность оправдывается в таком искусстве, которое изменяет своей правде и служит правде житейской.

В том достопамятном концерте мне пришлось быть впервые свидетелем не только недостойного музыки эксперимента. Эта новая симфоническая партитура, как новая комета, залетевшая в нашу атмосферу, вместо художественных чар занесла в своем хвосте удушливые газы новой художественной идеологии. Точно кто-то невидимый просуфлировал впервые недоуменной толпе, обычно столь непосредственной в своем восприятии, странные, чуждые и жуткие слова — «привычка», «вкус», «относительность» — понятия, которыми как бы объясняется и оправдывается всякая непонятность в искусстве, понятия, чуждые не только прежней художественной вере, но и вообще самому понятию веры.

Эти удушливые газы новой идеологии с годами оказали свое действие. Недоумение, неприятие как первоначальное непосредственное впечатление постепенно стало переходить в пассивное приятие, и в этой эволюции действуют уже не чары самого искусства, а чары окружающей авторов славы, рекламы и удушающая сила привычки. Нам все реже и реже приходится быть свидетелями недоумения публики, слушающей произведения музыкальных «радикалов». Недоумение сменилось прочной, терпеливой, устоявшейся скукой.

Мы стали выносить все более и более невыносимые созвучия, и в этой постепенной градации их невыносимости каждый мень-

* См. стр. 509.

ший градус относительно большого кажется нам уже музыкальной гармонией, а самый невыносимый, будучи одет в звучность первоклассного оркестра, все же оказывается для нашей барабанной перепонки выносимее визга автобусных тормозов.

Дума о музыке в наше время должна занимать совсем особое место среди всех забот и дум, которыми завалила нас судьба.

Нелады и неурядицы в музыке появились гораздо раньше всех других неурядиц современной жизни. Музыка — наиболее молодое из искусств. Древо ее не имеет столь глубоких исторических корней (как другие искусства), и потому бури и вихри современной жизни для нее опаснее. Кроме того, музыка самое автономное искусство. Она наименее допускает в своей области какие бы то ни было другие критерии, кроме чисто музыкальных.

Глубина содержания, конечно, одинаково во всех искусствах требует духовного проникновения. Но периферия техники или хотя бы просто доброкачественности ремесла скорее поддаются суждению здравого смысла в других искусствах, нежели в музыке (напр., внешняя согласованность черт лица в портрете или пропорции человеческого тела в скульптуре).

Музыка не занимает образов из жизни. Она только порой вспоминает о них в своей песне. Все это, конечно, давно всем известно... Но удивительно, что как раз эта автономность музыки вместо того, чтобы ограждать ее от непосвященных и немузыкальных людей, наоборот, открыла в ней доступ всем любителям ловить рыбу в мутной воде...

Нам необходимо, наконец, подумать о музыке, хотя бы только как добрым ремесленникам о своем ремесле.

Каждое ремесло ответственно. Ни один портной или сапожник, сдавая свою работу, не посмеет оправдывать ее ошибки случайностью, либо капризом своего настроения. Ни один порядочный музыкант-исполнитель не простит себе фальшивых нот, ошибок памяти или потери ритмического равновесия.

Если музыкальное «творчество» признается высшей ступенью нашего искусства, то в чем же именно заключается его превосходство? Если в «творчестве» не допускается понятия ошибки, если оно свободно от всякой ответственности, то не является ли оно наиболее легким, доступным, а следовательно, и низшим родом художественного ремесла?

Пусть композиторы-модернисты, корифеи современных симфонических и концертных эстрад позадумаются о своем творчестве как о ремесле, но не в том смысле, какие личные выгоды оно им приносит сегодня, а в том, что может ли оно вообще рас-

сматриваться как доброкачественное, ответственное, прочное и жизнеспособное ремесло и не является ли оно просто случайной профессией случайно выдвинутой случайностями современной жизни и вздувшейся на ее поверхности, как пузыри на воде? В доброкачественности и жизнеспособности ремесла многих (часто никому не известных) композиторов, обслуживающих эстрады кино, опереток, баров и дансингов, приходится сомневаться и меньше, и реже. До нас оттуда долетают иногда звуки музыки, хотя и «несерьезной», то есть недостаточно истовой (как подобает быть искусству), но все же вполне понятной и подчас талантливо, мастерски слаженной (как это подобает ремеслу).

Иногда невольно приходит мысль — не прячутся ли по этим задворкам нашего искусства многие музыканты, не сумевшие применить свой талант к требованию модных симфонических эстрад? И еще более грустная мысль — не прячутся ли по домам, не замолчали ли, не погасили ли своего таланта многие музыканты, не сумевшие примениться ни к требованиям больших знатных дворов современной музыки, ни к ее задворкам.

Если бы все наши основные музыкальные элементы были изгнаны из практики современных модернистов, то нам не оставалось бы ничего другого, как отойти от этого нового и чуждого нам рода искусства. Но, увы, мы являемся свидетелями такой произвольной перетасовки, подтасовки и купюр этих элементов, какая может явиться только бредовому воображению человека! К сожалению, многие бывают склонны принимать бред за положительное самозабвение, а истерику за вдохновение, почему и поддаются этому состоянию. Но не будем же поддаваться ему — попытаемся призвать волю свою (здесь она куда уместнее, чем в «изобретении» тем и новых законов), призовем на помощь свое сознание (столь необходимое во всех «несчастных случаях»), чтобы выйти из этого бреда.

Сочинения большинства передовых «модернистов» отличаются редким свойством призывать к анализу даже и тех из нас, кто никогда склонности к нему не имел. Так отзовемся же на этот призыв! Эта новая, небывалая музыка систематически вычеркивает основные смыслы нашего общего языка, она всем своим существом критикует их, так не будем же и мы бояться критиковать такую явно критическую музыку. Большинство созвучий этой музыки рассчитано только на выносливость, вместимость нашей барабанной перепонки, так противопоставим же, наконец, этой перепонке наш внутренний музыкальный слух, который только потому и может называться музыкальным, что он не все вмещает!

Эти новые, небывалые созвучия, отличаясь полной безответственностью перед чем бы то ни было, присвоили себе в виде псевдонима наименование диссонансов, которые, как нам всем известно, занимают в гармонии столь ответственное и потому почетное место — так будем же называть эти безответственные созвучия, соответственно строю нашей общей лиры, просто *дискордансами.*

Если же нам, неприемлющим современные дискордансы, зададут этот вечный, неизменный вопрос: где же находится грань, отделяющая диссонанс от дискорданса?— то зададим и мы вопрос: допускается ли вообще существование этой грани? Если нет, то все музыкальное творчество не стоит разговора, ибо оно низводится тогда не только ниже любого ремесла, но становится еще и ниже всякой критики. Если же грань эта допускается, но признается трудноуловимой, то попросим же, во имя человечности языка нашего искусства, подходить к границам его с большей осторожностью, ибо музыкальное слово не меньше всякого другого слова действует в мире, несмотря на то что большинству это действие кажется тоже недостаточно уловимым...

Дискорданс есть просто случайное созвучие. Не «случайное гармоническое образование», а просто несчастный случай без гармонического образа. Это как бы случайное порождение бывшей гармонии и «шумного успеха», унаследовавшее от гармонии только нотные знаки, а от шумного успеха и волю к успеху, и пристрастие к шуму.

Дискорданс есть лопнувший диссонанс. Когда хороший певец, отдаваясь непосредственному чувству, подлинному вдохновению, подымает свой голос до fortissimo, то голос его не может ни порваться, ни поразить нас неприятной резкостью. Но когда тот же певец пожелает удивить нас только силой своего голоса или же просто бывает вынужден перекричать целый оркестр, то голос его рвется и уже не радует нас...

Дискорданс — это бывший диссонанс, тот самый диссонанс, который когда-то служил вдохновенной песне и в своей кульминации радовал нас красотой, теперь же выскочил из этой песни надтреснутым петушьим криком потому, что захотел поразить нас своей собственной силой, захотел перекричать множество других диссонансов.

Таким образом, дискорданс происходит не от сущности диссонанса, а от непонятой или же искаженной сущности его. За сущность диссонанса был принят только эффект, который он производил на нас, только динамика его... Диссонанс раскрывал

нам бесконечные перспективы модуляции, дискорданс же покрыл их непроницаемым туманом.

Модуляция, как окружение тональности, есть движение во времени. Дискорданс, как вертикальное созвучие, большей частью есть не что иное, как модуляция, спрессованная в аккорд, то есть сдвиг временной плоскости. Таким образом, за сущность модуляции было принято только удаление от тональности, то есть отрицание ее. Но отрицая тональность, мы обессмыслили и самое понятие модуляции.

Разбираясь в материале новой, передовой музыки, мы не можем ограничиться только критикой дискордансов — этих невместимосложных, безответственных вертикальных построений. Мы должны еще гораздо более внимательно отнестись к тому неуместно-простому горизонтальному согласованию наших консонирующих и диссонирующих аккордов, какое мы встречаем на каждом шагу у модернистов. Эта неуместная простота согласования, эти инертные, механические, параллельные передвижения нам известных (и самих по себе вполне понятных) аккордов профанируют основные смыслы музыкального языка и превращают наше искусство в пустую забаву, в простое баловство...

В последнее время стали поговаривать о возвращении к простоте, о каком-то «неоклассицизме»... Во-первых, заговорили, а разговор всегда мешает музыке, во-вторых, эти «нео» и «измы» невольно заставляют думать, что поворот этот тоже продиктован требованиями не музы, а моды, все той же моды, которая своими поворотами способна уводить искусство только в тупики и лабиринты. Наконец, казалось бы, надо было уже давно понять, что никому, кроме профанов, модернистическая музыка не может показаться художественно-сложной, а следовательно, ее поворот к простоте не может не вызвать вопроса: к какой простоте? К простоте трезвучий?

Это даже как будто похоже на Вагнера (см. стр. 501). Но ведь Вагнер никогда и не прерывал своей связи с трезвучиями (большинство его лейтмотивов и тем являются блестящими образчиками этой связи). Вагнер не прерывал связи ни с одним элементом музыки; он не позволял себе никаких купюр смыслов (что именно и ставилось ему в упрек большинством любителей оперы) и в своем неотступном стремлении к согласованию смыслов дошел до неслыханной титанической идеи превратить, собрать оперу (opera, то есть множественное число от opus) и даже оперы («Ring») в одно музыкальное целое, в одну форму... Но, конечно, если бы у него не было этого неотступного непре-

рывного тяготения к единству, то и он не мог бы вдруг обрести центр, то есть простоту.

К одной простоте не дано подойти даже и гениям... В одной простоте живут лишь одни боги...

Для нас, смертных, одна простота всегда будет казаться пустотой и одна сложность — лишь нагромождением...

Чтобы спасти современную музыку, то есть настроить в воображении нашем ее лиру, каждый из нас должен изъять из своей творческой практики, а также вычеркнуть из модных учебников гармонии все атональные и политические аккорды, невместимые для нашего внутреннего слуха.

Если же мы хотим вернуться к простоте трезвучий, то мы должны помнить, что музыка трезвучий, согласование их, есть еще более замкнутая, строго ограниченная дисциплина, чем та гармония подлинных цветущих диссонансов, которая показалась нам слишком ограниченной и от которой мы ушли в безбрежное море дискордансов. Ни один аккорд не требует такой чистоты интонации, такой тщательной настройки, как простое трезвучие!

Духовные песни чем проще, тем строже по канону... И потому для возвращения к простоте трезвучий нам не мешало бы прежде, чем просто «творить» простоту, еще довольно сложно поучиться сложности согласования.

Часть вторая

МУЗА И МОДА

(дополнительные мысли)

SPIEGEL DER MUSE

Sich zu schmücken begierig verfolgte
den rinnenden Bach einst
Früh die Muse hinab, sie suchte die
ruhigste Stelle.
Eilend und rauschend indess verzog
die schwankende Fläche
Stets das bewegliche Bild; die Göttin
wandte sich zürnend.
Doch der Bach rief hinter ihr
drein und höhnte sie: «Freilich
Magst du die Wahrheit nicht sehn,
wie rein dir mein Spiegel, sie zeiget».
Aber indessen stand sie schon fern,
am Winkel des Sees,
Ihrer Gestalt sich erfreuend und
reckie den Kranz sich zurechte.
(Göethe)[1]

Это стихотворение необычайно вдохновенно и потому исчерпывающе точно определяет отношение Музы и Моды.

Муза, хранительница духа и вечных законов искусства, украшая главу свою венком и увидев отражение свое в колеблющихся водах шумного ручья, гневно отворачивается от этого кривого зеркала. Это — зеркало непрерывно сменяющейся суетной моды, это — преходящая правда сегодняшнего дня, поверхности современности.

Божественный лик Музы находит себе подлинное отражение лишь в далеких и тихих водах глубокого озера — Вечности...

Мы, современники, должны раз навсегда избавиться от того трусливого самолюбия, которое заставляет нас скрывать наше искреннее непонимание или даже убежденное отрицание современных нам художественных явлений. Мы боимся промахов наших предков, критиковавших современных им гениев. Но мы забываем, что эта отрицательная критика, не лишив нас наследия этих гениев, была в то же время необходимым ингредиентом воспитания целого поколения. Всякое открытое признание в непонимании чего-нибудь есть несомненный признак потребности понимать вообще.

Открытое непонимание так же обязывает не участвовать в том, что непонятно, как и понимание предполагает причастность к понятому, а потому все непонявшие и критиковавшие, например, Бетховена или Вагнера, несмотря на этот исторический «промах», уже тем оказали историческую услугу своему поколению, что избавили его хотя бы от скверного исполнения либо дешевого имитирования творчества этих гениев. Да и вообще для того, чтобы научиться стрелять, не следовало бы бояться «промахов», ибо история показала нам, что все эти «промахи», и непризнания, и признания не способны ни убить, ни создать подлинного гения. Но если редкие промахи признания и не создают гениев настоящих, а лишь ложных кумиров, то слишком частые промахи слишком частых признаний (создающие уже целый легион ложных кумиров) представляют собой гораздо более опасную «историческую ошибку», чем все прежние непризнавания, так как постепенно раздробляют общую художественную веру на бесчисленные секты. Мы обязаны на время забыть наши индивидуальные тропинки, чтобы найти общий путь искусства. Мы обязаны временно оставить наши индивидуальные и партийные диалекты, чтобы найти общий музыкальный язык.

Сомнение художника бывает двоякое: в себе и в искусстве. Первое сомнение неизбежно, второе губительно. В том, как мы сочиняем музыку, как мы ей служим, мы не можем не сомневаться: это самокритика, самопроверка, которая лишь увеличивает нашу бдительность в служении искусству. Но если мы сомневаемся в самой музыке, то тем самым уже перестаем быть музыкантами, то есть перестаем служить ей. «Что есть музыка и что не музыка?» Вопрос этот, часто задаваемый многими современниками, заключает в себе уже сомнение в самой музыке... И не лучше ли было бы в таких случаях подавать в отставку как ее «служителям», так и ее «поклонникам», ибо чему же они тогда служат и поклоняются? Себе? Таланту?.. В наше время идолопоклонства перед самодовлеющим «талантом» «таланты», избалованные успехом, вместо прежнего согласования себя с музыкой отождествляют себя с ней.

Наша критика нашей музыкальной эпохи так же, как и прежняя критика прежних эпох, должна рассматриваться не иначе, как коллективная самокритика. Если коллективная само-

критика прежних эпох бывала подчас слишком строгой к своим «талантам», то из этого не следует, что наши таланты не должны подлежать никакой критике.

Необходимо отучиться произносить свое суждение, начиная со слов: «С одной стороны, нельзя не признать... а с другой стороны, мне кажется, что до известной степени...» и т. д. Эта осторожная жвачка трусливой обывательской критики имеет смешную претензию на «объективность» суждения... То есть: «так как мы, мол, по природе все очень субъективны, а это неприлично для такого просвещенного века, то будем, приличия ради, объективны».

Неужели люди думают, что если они начинают с субъективной лжи, то по этому пути они могут добраться до объективной правды?!. Критика обязана возвратиться к первичным словам: да или нет. Если эти два слова в процессе создания художественного произведения являются единственно способными заклясть материю, определить выбор из нее самим автором необходимых ему красок и образов; если сам автор обязан представить публике не процесс, а результат своего выбора, то почему же критика находит возможным вместо того, чтобы определить свои мнения, делиться своими сомнениями?

«Глас народа — глас Божий». Это очень похоже на смешение понятий коллективности и объективности, рока-судьбы и Бога, факта и долженствования, существования и бытия... Преопасная пословица, если ею пользоваться как оправданием существующего и еще более опасная, если через нее смотрят не только назад, но и вперед, то есть если голос большинства нам представляется еще и голосом пророка, указывающего пути в будущее.

Слушайте, всматривайтесь, добирайтесь самостоятельно до смыслов музыки. Не оглядывайтесь по сторонам. Спасайте свой музыкальный слух, пока еще не поздно!..

Интонация музыкальных смыслов во всяком случае не менее важна, чем интонация наших неодушевленных инструментов.

Слух, определяющий лишь высоту разрозненных и, следовательно, не музыкальных звуков, еще не является абсолютным музыкальным слухом, как это принято называть.

Что такое *«модернизм»?* Мода на моду. «Модернизм» есть молчаливое соглашение целого поколения изгнать музу, прежнюю вдохновительницу и учительницу поэтов и музыкантов, и вместо нее признать моду как неограниченную владычицу и верховного судью. Но так как из моды выходит лишь то, что ею же порождено, то модернисты оказываются вечными жертвами ее капризов и измен, жертвами, постоянно обреченными ею на эпигонство. Боязнь этого эпигонства заставляет трусливого художника бежать за модой, а она, коварная, не останавливаясь на бегу своем, оставляет его всегда позади себя.

И вот мы в нашем неподобающем преклонении перед модой, в нашей моде на моду, длящейся уже скоро сорок лет, стали походить на отсталых провинциалов искусства. И странно, что эта провинциальная мода на моду царит наиболее прочно и деспотично в передовых столицах мира!..

Мода существовала всегда и во всех областях, но мода на моду в искусстве появилась только в наше время.

Понятие моды ни для кого не звучит отвлеченно, понятие же музы современному большинству представляется устаревшей романтической «отвлеченностью». Гениям прошлого это представлялось наоборот — муза была для них и учительницей, и вдохновительницей, и подругой, а мода пустым звуком.

Музыкальная армия модернистического творчества сплошь состоих из одних «вождей». Каждый из них действует совсем не как представитель музыки. Каждый представитель чего-нибудь действует не только от себя и за себя; в его действиях обнаруживается какая-то согласованность его самого с тем, чего он является представителем.

Вожди же современного модернизма действуют только от себя и за себя, и потому действие их отличается той первобытной решительностью, когда человеку приходится «постоять за себя».

В наши дни страшно не то, что большие художники, как это было всегда, составляют значительное меньшинство, а то, что меньшинство это не влияет на жизнь и пути искусства, и еще то,

что подавляющее большинство объявило линию наименьшего сопротивления единственно верным путем.

Гете говорит о свойстве человеческой природы, которая мало интересуется глубинами, скрытыми под поверхностью вод, и лишь ждет момента, когда эта поверхность покроется ледяной корой, чтобы мочь беззаботно предаваться катанью на коньках.

Слова эти применимы ко всякому «сплоченному большинству» во всех областях и эпохах. Современность, столь гордая своей пытливостью ко всяким глубинам, своим психологическим анализом, своей революционной смелостью, не замечает, что на самом деле она беззаботно катается на коньках по ледяной коре, образовавшейся (увы!) не только над глубинами чистых вод великого искусства, но и над большой лужей на поверхности безответственного «творчества» вчерашних «гениев»...

Задача нашей эпохи заключается ни в чем ином, как в растоплении льда как на поверхности великого искусства, так и современной лужи.

Мода есть синоним инертности. Ждут, что скажет мода, и за ней повторяют...

Надо забыть о всех когда-либо существовавших модах и заняться проверкой своей художественной совести. Надо устранять ледяную кору на поверхности искусства, но при этом и остерегаться взбаламучивать его воды, ибо только тогда можно взором своим добраться до дна этих вод, где таятся законы искусства,— коллективная совесть его великих представителей...

Художнику, которому само искусство не менее дорого, чем его личное «творчество», не следует пугаться предостерегающего, ограничивающего характера подлинных законов искусства... «Лишь в ограничении познается мастер»... Эти слова Гете уже давно осудили тех, кто или по бездарности, или по инертности предпочел предостерегающим ограничениям вседозволенность.

Музыка крайних модернистов похожа на «Комедию ошибок», а их теория на теорию ошибок. Ошибки теорий (да и прак-

тики) наблюдались и раньше, но теорий ошибок никогда до нас не существовало.

Запрещение (как указание границ) — законная условность. Но запрещение запрещений, как условность в квадрате, конечно, уже беззаконно.

Живое творчество всегда гибче любой теории. Но понятие гибкости подразумевает и ту силу, которая одновременно и владеет, и управляет этой гибкостью... Это-то и есть закон.

Художественная совесть там, где мысль и чувство совещаются. Вдохновение там, где мысль прочувствуется, а чувство осмысливается.

Чувство обыкновенно противопоставляется мастерству. Если говорят о чувстве подлинного художника, то как же оно может быть в противоречии с мастерством искусства? Ведь подлинно художественное чувство должно вводить художника в его искусство, а не выводить из него!

Иногда кажется, что нам стали чуждыми те чувства и мысли, которые единственно были способны зародить и оплодотворять искусство.

Музыкальный язык крайних модернистов состоит из таких же обрывков прежних смыслов-корней, произвольно соединяемых в одно слово, как современные наименования учреждений, политических партий, патентованных лекарств и т. п. Слышишь новое слово и никак не доберешься до его коренного смысла...

Многие великие мастера определяли свой путь на основании недоступности для них иных путей, то есть, например, многие мастера оперы, очевидно, не могли иначе заклясть, сосредоточить свою музыкальную мысль, как только имея перед собой канву драматического действия. И наоборот — для многих мастеров инструментально-симфонических форм драматическое

действие оказывалось либо нестерпимыми узами, либо недостаточным заклинанием (ограничением) их музыкальной мысли. Но право писать немузыку за отсутствием специального музыкального таланта есть исключительная привилегия современных «крайних» композиторов.

Неправильно отождествлять прошедшее со старостью, настоящее же и будущее с юностью, так как, если вообще говорить о времени, то путь его от юности к старости, а не обратный. Но область духа вообще не знает времени, и потому, когда мы вспоминаем свою молодость, мы молодеем душой, а когда только одеваемся как молодые, то есть модничаем, то мы лишь молодимся, а не молодеем.

Пути модернистического музыкального «творчества». Большинство современных модернистов (в особенности молодых) представляет себе музыкальный язык (да и вообще «язык» искусства) как обыкновенный житейский язык, как общий дар человеческой природы, как физический язык, находящийся всегда в нашем распоряжении. Они проходят мимо того обстоятельства, что величайшие мастера музыки и литературы перед каждой новой задачей молчаливым созерцанием и страдным трудом своим зарабатывали себе право вновь высказаться.

Многие молодые модернисты-композиторы как будто никогда и не пытались произнести хотя бы обыкновенную музыкально осмысленную фразу.

Но есть и другая категория модернистов: это случай, когда композитор явно научился, так сказать, «обиходному» применению музыкального языка; он знает технику построения обыкновенных фраз, предложений, периодов, но, не проникнув в глубину смыслов этих построений, он не усвоил духа их, он не способен ни вдохновить их, ни сам вдохновиться ими; он не видит перспективы их развития.

Такой модернист-композитор начинает всегда с «благопристойной» музыки, но раз получив доверие к своему обиходному запасу «слов» и в то же время увидев сам, что запаса этого не хватит на длинный разговор, он начинает пользоваться либо музыкальными междометиями, либо составлять из обрывков музыкальных смыслов, а то и просто из музыкального алфавита, но-

вые «слова», правда, никому не понятные, но в силу прежнего доверия сходящие за новый язык.

Когда же язык этот своей непонятностью начинает утомлять и приводит в нетерпение публику, то композитор вспоминает «старину» и для возвращения себе прежнего доверия сочиняет какой-нибудь менуэт в прежнем «обиходном» стиле.

Здесь не имеется в виду высокий стиль «классического» танца, которым пользовался, например, Чайковский в своей интермедии в «Пиковой даме» или же Бизе в своей «Арлезианке». В подобной «стилизации» нет и тени подражания. Как у Чайковского, так и у Бизе старинный танец одушевлен индивидуальным содержанием. Это подлинная живая форма, а не мертвая схема. В таком одушевлении, оживлении форм отдаленных от нас эпох как бы еще ярче выступает тайна подлинного творчества.

Под «обиходным» же стилем следует разуметь подражание мертвым схемам, формулам, оборотам, напоминающее ученическую задачу как нудностью содержания, так и несовершенством деталей.

Собственно говоря, эти две категории и являются наиболее типичными для большинства «модернистов».

Третья же категория представляет собой наиболее загадочный, мучительный вопрос. Это музыканты, обладающие от природы первоклассным музыкальным аппаратом и достигшие огромной техники, то есть в совершенстве овладевшие этим аппаратом.

Но у них как бы отсутствует вера в разум музыки, в музыкальный Логос. Их музыкальный аппарат существует как бы сам по себе, а их «творческая» практика ничем с ним не связана. Отдаваясь «творчеству», они отворачиваются от разума и впадают в безумие.

Но это не то *художественное* безумие, которое наступает от упоения музыкальным разумом и чувством, от опьянения ими.

Пушкин, опьяненный поэтическим разумом-чувством, посвятил ему свою «Вакхическую песнь» и песней этой, как никто, определил священное значение разума.

Нет, это то безумие, которое наступает от отнятия разума, от неверия в него, от связанной с этим неверием невозможности проверки своего творчества, от произвольной, случайной рассудочной игры музыкальными звуками...

Спросят: «Почему же не предположить импульсом этого нового творчества новые чувства, идеи, переживания?»

Но ведь никто и не отрицает у новых авторов возможности

самых высоких чувств, идей и переживаний во время сочинения их нечленораздельной музыки. Такое предположение делает только еще более досадным их беззаботность или пренебрежение в отношении музыкального языка.

Искусство само по себе есть одно из высочайших чувств, идей и переживаний всего человечества... Всем тем, кто в это не верит, оно мстит, превращая в безумие каждую попытку пользоваться им только как средством для чего бы то ни было.

Каждый музыкант, замечая, что ему не удается сказать ничего нового на едином языке нашего искусства, обязан признать несостоятельным не самый язык музыки, а самого себя.

Если мы не умеем вовремя замолчать, то мы во всяком случае не смеем коверкать наш язык бессмысленными экспериментами подражания ему.

Мы не замечаем в наше время, что так называемый *«революционизм»* прежних гениев всегда уравновешивался их же консерватизмом.

«Революционизм» их большей частью был бессознательным, сознание же их бывало консервативно, на что указывают существовавшие в прежнее время понятия «фальши», «ошибки», то есть все те напоминания о существующем в искусстве законе, которые ныне стали недопустимы...

В тех же случаях, когда «революционизм» прежних художников становился более сознательным, то направлен он был не на основные смыслы, не на закон искусства, а на ту рутину моды, которая во все времена обыкновенно фиксируется большинством, то есть посредственностями и бездарностями, и как всякая рутина скорее способна профанировать содержание закона, нежели его утвердить...

В этом смысле «революционизм» против моды, несмотря на свой протестующий характер, по содержанию своему глубоко консервативен. Мода в искусстве всегда создает рутину. Но раньше, когда не было моды на моду (то есть именно модернизма), мода так и понималась, как рутина. Указание на рутину было таким же указанием на «ошибку», то есть на профанацию. Теперь же профаном оказывается каждый, кто осмеливается революционировать против моды. Теперь мы называем «революционерами» легион посредственностей, сознательно цепляющихся за

моду, как за революционную красную тряпку, долженствующую прикрыть их бессознательную косность, ту самую обывательскую косность, которая в жизни обычно называется консерватизмом, но на самом деле является просто взбунтовавшимся консерваторизмом.

За последние десятилетия мы имеем тенденцию цитировать только «революционные» призывы великих музыкантов. Не объясняется ли это несомненной невыгодой для нас других противоположных цитат? Для отыскания этих последних нужно быть беспристрастным. Кроме того, если они и на самом деле реже попадаются нам на глаза, то именно потому, что ни одному великому музыканту и в голову не приходила мысль о борьбе с законами своего искусства, а следовательно, им не нужно было и защищать эти законы перед публикой.

Вспомним, что говорил Вагнер за два года до своей смерти при чтении Палестрины и Баха. Тот самый Вагнер, который обыкновенно цитируется и вспоминается лишь как революционер в музыке, но который на самом деле всей своей музыкой, всей гармонией показал свою глубочайшую связь и с Палестриной, и с Бахом, и со всей музыкой, и со всеми ее законами, и, наконец, с основным смыслом гармонии — трезвучием... «O was ist doch solch ein Dreiklang! Alles verschwindet für mich dagegen; wenn er wieder eintritt so ist es nach allem Toben, Wüten, Irren, wie die Rückkehr von Brahma zu sich selbst...»[2]

Эти слова Вагнера, сказанные им после сочинения «Тристана» (nach allem Toben, Wüten, Irren), особенно ярко отвечают нам на вопрос: что есть подлинная (ненарочитая) эволюция? Движение эволюции есть вечное окружение, а не вечное удаление. Это движение жизни вокруг вечности. Эволюция означает и «вперед», и «назад», и «вверх», и «вниз», и, наконец (вопреки мнению тех, кто разумеет под ней прогресс и любит ею оправдывать свое непрерывное удаление от центра), она равно означает и лучше, и хуже. Причем надо заметить: чем непроизвольнее окружение, тем лучше, и наоборот: чем нарочитее удаление, тем хуже.

Величие гениев для современного большинства обусловливается их революционностью. Революционность эта представляется большинству уничтожением границ искусства. На самом же деле гении кажутся всегда большинству революционерами потому только, что они обладали всегда бесконечно большим прозрением в глубину основ своего искусства, нежели это доступно самому большинству. Проникая до самых недр основных смыслов,

корней своего искусства, они обретали способность и более широкого развития его. Величие же их проявлялось особенно ярко тогда, когда им удавалось наиболее простым и доступным языком говорить наиболее вдохновенные слова.

Самая простейшая тема, облеченная в простейшую гармонию и размеренная примитивнейшим ритмом, запечатленная вдохновением и индивидуальностью автора, являет собою пример сложности наиболее таинственного и священного согласования индивидуальности автора с духом музыки и ее глубочайшими корнями.

Но, к сожалению, простота не учитывается как достижение и тем, кто ей радуется только потому, что ему недоступно понимание никакой сложности, ни тем, кто, не испытывая никакого тяготения к простоте, «интересуется» лишь одной сложностью.

Авантюризм и героизм в искусстве. Вздорность революционного понятия «вперед!» как ходячего лозунга в искусстве потому очевидна, что каждый искренний ценитель искусства оценивает его явления вне исторического времени. Каждое вдохновенное и совершенное произведение искусства всегда впереди бездарного и несовершенного.

Продвижение вперед, как говорится, на «ура», только ради приключений, не имея в виду никаких заключений, даже и в жизни принято называть авантюризмом, в отличие от героизма.

Художественный героизм всегда направлен к совершенству. Для него «вперед» означает — туда, где видны пути к совершенству. Путей этих мы не можем видеть в еще несуществующем для нас будущем. Пути эти для нас гораздо яснее в прошлом, нежели в настоящем, то есть в нас самих.

И потому, если уж пользоваться этим лозунгом «вперед!», то необходимо иметь в виду те маяки великого искусства, которые до сих пор своим ослепительным светом освещают нам путь к совершенству. Героизм же наш должен заключаться в готовности пожертвовать существованием тех наших опусов, которые своей нарочитой «самобытностью» отрицают бытие единого искусства.

Лозунг большинства современных «новаторов» — «к новым берегам» — имеет несомненно революционный и, следовательно, политический характер. Всякий лозунг приличествует более политике, чем искусству, творческим очагом которого является

всегда индивидуальность, а не коллектив. Связанность художника с его индивидуальностью есть трагическая неизбежность. И потому чем более он испытывает трагичность этой связанности, то есть чем сильнее его устремление от себя к миру и ближним, тем более должен он остерегаться навязывания миру каких бы то ни было «лозунгов»: каждый из них всегда будет лишь его индивидуальным опусом, который, приняв форму лозунга, навязывается миру в виде общей догмы.

«К новым берегам!» Когда становится невмоготу жить по-старому — а жить-то нужно всегда,— то приходится поневоле задуматься: как жить по-новому? К искусству же это абсолютно неприменимо. В искусстве все и всегда должно переживаться не по-новому, а заново, то есть в процессе вечного обновления. Там, где не состоялся этот процесс обновления (будь это творчество или восприятие), там и не ночевало искусство.

Если тайна этого постоянного обновления утрачена, то задумываться над открытием «новых берегов» является таким же суррогатом, как изобретение патентованных средств для омоложения столетних стариков.

«К новым берегам!» Но ведь берега суть граница! Ведь каждая река по-своему оберегает свои воды. И потому, если мы присмотрелись к берегам какой-нибудь реки, и они показались нам тесными, и нам захотелось других новых берегов, то почему же мы думаем, что эти новые берега в свою очередь не покажутся тесными после долгого пребывания в них? Или мы просто радуемся всяким эксцессам, происходящим в русле искусства и, как любопытные прохожие, остаемся равнодушными к бедам людей, живущих на его берегу?

«К новым берегам!» — не означает ли в большинстве случаев попросту: к ближайшим берегам! Ведь вдохновению чужды вообще всякие лозунги! Оно в них не нуждается. Они мерещутся художникам чаще всего как оправдание их технической небрежности, то есть неумения плавать и желания поскорее доплыть до суши.

Все, что сознательно обозначается как «новые берега», весьма скоро превращается в общее место, в модный пляж! И лишь таинственное вдохновение остается вечно новым берегом.

Мы так удалились от искусства, что заимствуем лозунги, термины и понятия не только у политики, у науки, но и у техников и даже у портных. Например, слова «изобретательность» и

«мода» особенно часто циркулируют среди художников. И в этих словах все та же чуждая искусству психология. Ведь в то время, как техническое изобретение или портновская мода могут упразднить предшествовавшие изобретения и моды, Шопен не упразднил же Моцарта так же, как и Вагнер — Бетховена!

Применение к искусству чуждых ему критериев, терминов, лозунгов, ввиду заимствованности их из жизни и потому большей доступности их каждому профану в искусстве, не только демагогически профанирует искусство, но постепенно *подменяет* прежние его критерии новыми, которые имеют к нему отношение не более, чем, например, аршин к измерению температуры или термометр к определению расстояния.

Каждый подлинный художник является неограниченным владыкой отведенного ему в искусстве царства. Но неограниченность власти его не означает неограниченности самого царства.

Как бы ни был велик художник, как бы ни было неповторимо явление его индивидуальности, он не смеет, подобно Людовику XIV, сказать: искусство — это я!

Велик Бетховен, и, конечно, каждый должен признать, что Бетховен — великое искусство, но... великое искусство — это не Бетховен... Искусство — это и Бетховен, и все, что было, и все, что может быть в искусстве.

После продолжительного, любовного созерцания какого-нибудь только одного явления искусства, даже и Бетховена, переходя к другому, например к Моцарту, мы неизменно испытываем впечатление освежения и даже бываем склонны к несправедливому заключению, что, мол, Моцарт выше Бетховена... Мы мысленно как бы поправляем Моцартом Бетховена. На самом же деле мы отдаем лишь дань величию искусства вообще, постоянно добавляя к одному явлению еще и другие.

Эти мысленные поправки одного подлинного мастера другим потому не являются, в сущности, поправками, что после столь же продолжительного и любовного созерцания этого другого мы часто с обновленным чувством возвращаемся к первому.

Но эти переходы нашего чувства от одного явления искусства к другому совсем не означают ни изменчивости нашего художественного восприятия вообще, ни изменчивости, неуловимости самого явления. Это означает только или что наше художественное восприятие из созерцания незаметно превратилось в анализ, или же что мы незаметно для нас самих перенесли

центр тяжести нашего созерцания от искусства, отраженного в индивидуальной призме автора, к самой этой призме, то есть мы попросту временно устали от индивидуальной атмосферы данного автора.

Конечно, нам не дано созерцать искусство и его главную тему иначе, как через призмы индивидуальностей, через многообразие тем. Но беда, если мы воспринимаем это многообразие не как разнообразие единства, а как безнадежную разнородность множества.

Сочиняет ли кто музыку, устранив, как препятствие, ее законы-границы, заклинающие материю, или же пассивно подчиняясь установленным законам как полицейскому предписанию, то есть не установив их добровольно, самостоятельно, индивидуально в душе своей — это одинаково бездарно, одинаково означает продвижение по линии наименьшего сопротивления. Странно только, что прежде художественная полиция (критика) предписывала подчинение законам во имя государства (музыки); теперь же та же полиция, не заботясь нисколько о государстве, предписывает нарушение законов во имя расплодившегося множества художественных авантюристов. Подобная стачка полиции с авантюристами лишает последних даже тех чар личной храбрости, которым так легко поддается всегда молодежь.

Влияние и подражание. Критикуя художественные произведения, мы постоянно ищем в них следов влияния и подражания и часто смешиваем эти понятия.

Влияние предполагает природное совпадение индивидуальных фокусов влияющего и воспринимающего влияние.

Подражание подразумевает отсутствие индивидуальной призмы у подражающего.

Действие влияния есть важный симптом непосредственности врожденности, то есть естественной преемственности.

Подражание же есть доказательство беспомощности, беспочвенности, непонимания сущности.

Влияние идет всегда от сущности, от содержания, от единства.

Подражание — от деталей, от оболочки (периферии), от непонятого единства (то есть пустоты).

Влиянию были подвержены все великие мастера, гении искусства.

Подражают только бездарности, школьники и дилетанты по природе.

Если художник, бессознательно находившийся под влиянием родственного ему явления искусства, вдруг осознает это влияние*, то он неминуемо впадает в подражание. Причем если он осознает влияние как нечто положительное, то самое это влияние превращается уже в механический прием, то есть в подражание. Если же он осознает влияние как оскорбительную для его самолюбия несамостоятельность и если он пытается оторваться от центра этого влияния-притяжения, то, оставшись без всякого центра, он начинает подражать самостоятельности, самобытности.

Абсолютная самобытность в искусстве есть гипербола, ибо каждый музыкант, во-первых, имеет свое происхождение от музыки, а во-вторых, от какой-нибудь «школы», от каких-нибудь отдельных представителей музыкального искусства, наиболее олицетворяющих для него музыку.

Самобытность и богатство единого музыкального языка дает возможность тем, кто им овладел, проявлять и свою авторскую самобытность. Но тот, кто им не овладел, не овладел, следовательно, и ключом для раскрытия и проявления своей музыкальной индивидуальности и потому обречен либо на подражание музыкальной речи, либо на копирование чужих образцов. И то, и другое одинаково является признаком музыкального эпигонства.

В наше время часто приходилось наблюдать в композиторской практике отдельных авторов сочетания обоих случаев в следующей последовательности: сначала слепое подражание (без влияния) музыке предшественников, а потом такое же подражание (и тоже без малейшего влияния!) музыке вообще.

Но почему-то этот последний путь подражания в наше время принято называть новаторством. Мы почему-то видим новые пути не в чем ином, как в той игре в музыку, которая до нашего времени допускалась только в детских (и то при закрытых дверях!).

Привычка и навык (манера и прием). Музыка крайних модернистов нередко производит болезненно-отталкивающее впечатление на непосредственного слушателя. В этих случаях для

* Большей частью благодаря указанию критики, всегда ищущей только сходство и влияние...

устранения болезненности впечатления доктора музыки предлагают слушателям анестезию органов восприятия с помощью патентованного жизнью и всеми проверенного средства — привычки. Многим кажется, что это средство имеет право гражданства и в искусстве, то есть навыки художественной техники отождествляются многими с житейской привычкой. На самом же деле художественные навыки (и в творчестве, и в исполнении, и в восприятии) диаметрально противоположны житейской привычке.

Привычка есть пассивное приспособление. Навык же есть активное преодоление.

Привычка в искусстве означает — отучиться различать. Навык же обостряет способность различения художественной правды и лжи (фальши).

Привычка есть необходимое условие повседневной жизни. В искусстве же привычка означает потерю первичного, непосредственного чувства, которое как в восприятии, так и в творчестве должно играть главную, руководящую роль. Впрочем, и в жизни нельзя безнаказанно привыкать ко всему. В искусстве же никакая привычка не остается безнаказанной. В искусстве каждая привычка означает натертую мозоль. Тот, кто говорит: «Я привык к симфониям Бетховена» или: «Я привык к модернистической какофонии», в сущности, признается лишь в том, что восприятие того или другого не вызывает в нем более никакого волнения — ни положительного, ни отрицательного. В творчестве это еще убийственнее: человек, привыкший писать музыку, пишет ее или только рукой, или же одним рассудком.

Каждый художник или любитель искусства должен с негодованием отвергать столь частый в наше время призыв к привычке, то есть к той инертности, которая в наши дни все более и более стала заменять любовное тяготение к живому смыслу-«слову» искусства.

Привычка означает собой ту остановку, которая в искусстве есть не что иное, как смерть.

Техника и мастерство в искусстве не представляют собою завершенного процесса.

Определенность центра тяготения обусловливает и непрерывность окружающего его движения.

Завершенность, то есть совершенство отдельного художественного произведения, есть только звено непрерывной цепи, только этап бесконечного пути совершенствования, только выдыхание в процессе дыхания.

Когда мы говорим о навыках, то есть о «приемах» художе-

ственной техники, мастерства, то мы никоим образом не должны отождествлять приемов с манерой. Манера есть именно результат привычки. Прием же есть результат приятия, понимания смыслов искусства.

Навыки-приемы суть результаты непрерывного внимания к урокам музы-учительницы. Уроки эти не кончаются никогда. Их перерыв есть опять-таки смерть.

Существенная разница между привычкой-манерой и навыком-приемом заключается в том, что в первой отсутствует печать индивидуального внимания к музе, и потому привыкать так же, как и подражать манере, доступно каждому; подражать же индивидуальному художественному приему дело бесплодное. Мы должны учиться не чужим индивидуальным приемам-навыкам, а тому *вниманию* к музе, через которое они обретаются. Чем глубже это внимание, тем острее самокритика и тем неуловимее, тем неподражаемее стиль автора. Чем поверхностнее внимание к музе, тем сильнее самолюбование (переходящее часто в самоутверждение и в самоподражание) и, следовательно, тем заметнее стиль автора. Стихийная индивидуальность Бетховена сочетается с наибольшей неуловимостью его стиля... В тех же случаях, когда индивидуальный стиль автора легко поддается схематическому определению, мы имеем дело с более ограниченной индивидуальностью...

Любопытство и внимание. В наше время холодное любопытство часто заменяет собой столь ценное в художественном восприятии внимание. Мы часто слышим отзывы вроде: «Какой любопытный ритм!» — «Какая пикантная гармония!» — «Какая интересная звучность!»...

Любопытство есть заглядывание в чужое, чуждое, неведомое. Оно подразумевает отсутствие связи с тем, к чему оно относится. Оно и не ищет этой связи. Внимание же подразумевает установившуюся внутреннюю связь между внимающим и предметом внимания. Любопытство всегда направлено только на отдельные детали. Оно всегда склонно к купюрам смыслов. Внимание же направлено в глубину этих смыслов и собирает их в целое, в единство.

Любопытство, останавливаясь на «интересных», «пикантных» деталях, не замечает их неуместности. Внимание, направленное на сущность темы и ее развитие, определяет на первых порах только уместность деталей и потому часто отвергает са-

мые «интересные», «любопытные», «пикантные» детали, находя их неуместными и предпочитая им простоту основных смыслов. Любопытство вызывается рассудком и жаждой ощущений. Внимание — чувством, мыслью, разумом. Внимание непосредственно, оно зарождается от влияния. Оно нас многому учит. Результатом его является опыт. Любопытство, свободное от какого бы то ни было влияния, беспомощно цепляясь за детали, ничему не обучает нас. Результатом его могут быть лишь эксперименты или подражание. Любопытство есть свойство ничем не управляемых способностей. Дар внимания есть уже несомненный талант.

«Интересность» часто смешивается с подлинной художественной ценностью, тогда как интересный ритм, любопытный аккорд зачастую бывают менее уместными, а следовательно, и менее ценными, чем простейшие. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на фортепианные сонаты Моцарта с григовским сопровождением. Сопровождение это покажется многим более «любопытным» и «интересным», чем самые сонаты Моцарта. Но художественная ценность этого сопровождения неизмеримо ниже не только моцартовского подлинника, но и оригинальных сочинений самого Грига.

Опыт и эксперимент. Опыт в искусстве есть результат, проверенный созерцанием и действием, то есть трудом.

Эксперимент же есть лишь попытка, не отвечающая за результат. «Попытка не пытка»... Конечно, «не пытка» для самого экспериментатора, но если эксперименты производятся над жизнью искусства, то жизнь эта уже становится пыткой.

Художественный опыт заключает в себе признание законного тяготения сложности к простоте; сложности художественного пути, ведущего к простоте художественной цели.

Эксперимент же (сам по себе враждебный искусству) опрокидывает законное соотношение сложности и простоты. Это есть упрощенный путь, который в искусстве неминуемо приводит в дебри непонятной сложности.

«Огородник и философ» — басня мудрого Крылова — учит нас тому, как «философ» остался «без огурцов» вследствие того, что рылся больше в книгах, чем в земле (которая для огородника была его книгой), то есть интересовался лишь новизной эксперимента, отказавшись от огородного труда и связанного с ним опыта.

В нашем восприятии художественная правда всегда проста, но пути к ней сложны.

Художественная неправда кажется нам всегда сложной, тогда как пути к ней весьма просты по своей легкости.

Труд и дело. Следует различать понятия дело и труд.

Есть люди беспрерывно занятые разными делами и не имеющие в то же время никакого понятия о труде; и обратно, есть другие, всю жизнь посвятившие труду и не умеющие превратить его в дело. Но это не значит, что труд плодотворен только тогда, когда превращается в дело. Материально это так. В духовном же смысле труд всегда плодотворен. Материально — дело важнее, а труд находится как бы только на службе у дела. Духовно — как раз наоборот. Недаром житейский материальный «опус» именуется термином «дело». Духовный же (например, научный, философский, художественный) опус называется «трудом», «сочинением». Правда, оба эти слова — и труд, и сочинение — имеют смысл не только достижения, но и процесса (то есть достигания), но это только показывает верность, точность применения их к духовной задаче, ибо дух бесконечен и сам по себе не имеет точки достижения в смысле прекращения. Слово же «дело» звучит (как и все материальное) конечно. Очень жаль только, что весьма часто люди «дела» занимаются научными трудами и художественными сочинениями. В этом случае вышеупомянутая терминология становится уже неточной и запутанной. Типичный человек «дела», со свойственной ему решительностью и расчетливостью времени (главным грехом во всяком духовном труде) принимаясь за музыкальное сочинение и будучи в то же время движим чисто деловыми импульсами, произвольно ускоряет процесс сочинения и произвольно же прекращает его. Такие сочинения, по метким словам С. И. Танеева, «не заканчиваются, а прекращаются»...

Художественное же сочинение никогда не производит впечатления прекращения, а лишь временного закругления, законченности. Конец такого подлинного сочинения, как бы соприкоснувшись с началом, завершает окружение темы.

И вот потому о музыкальных сочинениях деловых людей, то есть о сочинениях, которые «не заканчиваются, а прекращаются», хочется еще сказать, что они и не начинались вовсе потому, что если бы их началом была подлинная музыкальная тема, а не чисто деловой импульс, то мы имели бы перед собой линию закругления, а не прямую прерванную.

Люди дела часто называют запутавшегося в делах артиста-художника бездельником.

Но артисты-художники еще не придумали соответствующего названия для типичного дельца, запутавшегося в художественном сочинении. Правда, о таком сочинении критики искусства обыкновенно говорят, что оно «сделано» или «деланно», но это недостаточно определенно. Определеннее было бы назвать такое сочинение, не имеющее ни начала, ни конца, то есть ни художественного импульса, ни цели и, в сущности, обнаруживающего лишь процесс беспомощного искания, не сочинением, а *сочинянием.*

Но почему-то в наши дни все искания, не давшие в результате произведения искусства, называются по-прежнему сочинением...

Впечатление и оценка. В восприятии так же, как и в творчестве, должно быть взаимодействие, слияние чувства и мысли, впечатления и оценки. Вместо же этого слияния часто наблюдается смешение того и другого. То есть: содержание, чуждое нам, заставляет нас враждебно оценивать, отрицательно критиковать форму. Содержание, близкое нам, заставляет нас не замечать недостатков, подделки формы. И наконец, содержание, поразившее нас необыкновенной свежестью, новизной индивидуальной атмосферы, заставляет нас предполагать или даже иллюзорно видеть новизну эту в технических формальных приемах. Или же обратно: простая элементарная форма, воспринимаемая лишь одним рассудком, заставляет нас не видеть свежести и новизны содержания, а сложная техника формы — не видеть пустоты или несамобытности содержания...

Никому не возбраняется делиться своими впечатлениями, не вдаваясь в оценку, равно как и анализировать технические приемы, умалчивая о своем впечатлении от содержания.

Но, к сожалению, и голое впечатление, и односторонний технический анализ весьма часто притязают на значение оценки, исчерпывающей все художественное явление.

Талант и способности. Современное преклонение перед самодовлеющими способностями и талантом весьма похоже на низкопоклонство перед самодовлеющим богатством, то есть перед силой денег, независимо от того, на что эта сила направлена.

Талант на первых порах обязывает, а не развязывает. Понятие таланта подразумевает уже наличие индивидуального содержания, требующего и индивидуальной формы. Но все же талант самодовлеющий, не имеющий другого центра, кроме индивиду-

альности автора, отличается значительно большей развязностью, чем тот подлинный талант, который помимо окружения индивидуальности автора ищет путь окружения единства самого искусства, а также путь к душе ближнего. Сравнительная развязанность самодовлеющего таланта дает нам гораздо меньше впечатления *художественной* свободы, чем связанность с центром единства подлинного таланта.

Способности, не имеющие никакого центра, то есть именно того, к чему они должны быть приспособлены, обладают необыкновенной легкостью и развязностью. Нецентрализованные способности обладают свойством развиваться с головокружительной быстротой. Они всегда умножаются, не встречая на пути своем никакого сопротивления. Тогда как способности, управляемые талантом, уже утрачивают эту силу инерции. Они ограничиваются приспособлением к единой цели.

Талантливый музыкант, пробующий свои силы в элементарных формах музыки, обыкновенно впадает в отчаяние вследствие двух причин: ему удается либо осуществить форму, как схему, наполняя ее не своим содержанием, то есть впадая в стиль тех примеров, по которым он ее изучал; или же ему удается осуществить свое содержание, которое заставило его уклониться не только от данной схемы, но и вообще от всякой формы. В первом случае он начинает ненавидеть тот чужой стиль, в который он невольно впал. Во втором случае он ненавидит явную бесформицу, отсутствие всякого стиля в своем содержании.

Не будем говорить о такой возможности, чтобы начинающий музыкант, не исходя ни из какой формы, не имея никакой связи со всей существовавшей до него музыкой, мог сразу из себя создать свою абсолютно новую форму. Таких случаев саморождения, конечно, никогда не бывало.

Вернемся к тому обыкновенному земному случаю, сопровождаемому, как и все земное, трудом, борьбой, а следовательно, порой и отчаянием. Отчаяние это вполне понятно и законно, ибо ненавидеть чужой стиль для себя так же, как и всякую бесформицу, есть признак подлинного таланта.

Чужой стиль для себя — то же, что чужое перо. Требование особой формы своему содержанию всегда означает сознание важности единства того и другого.

Само отчаяние как бы указывает на чаяние этого единства.

Человек только способный, не знающий, к чему приспособить свои способности, и потому неизменно увлекаемый их инертной силой, не знает ни чаяния, ни отчаяния. Вместо того, чтобы по-

чему-то отчаиваться, он выберет то, что легче и проще. Простота, долженствующая быть целью нашего достижения, ему представляется средством, находящимся у него в кармане. Простота для него есть та пустота, в которой он не встречает никаких препятствий.

Только способный человек либо не заметит, что пишет чужим пером (стилем) и выберет линию наименьшего сопротивления в смысле подражания; либо, отдавшись напору своего содержания, начнет изобретать подходящие для него формы.

То, что форма и содержание обретаются, а не изобретаются, никогда не будет доступно сознанию только способных людей.

Избрав путь подражания, человек только способный с легкостью поворачивает спину всему, что не приобрело штемпеля «классицизма», «академизма». Избрав путь изобретения, он проклинает всю классическую музыку как символ устарелого искусства.

В обоих случаях только способный вреден. В первом случае — профанацией великого искусства, во втором — его отрицанием. В обоих случаях он одинаково подделывает форму и содержание и тем самым ликвидирует сложность их согласования в единстве.

Если бы самочинные способности получили власть управлять миром, то это было бы лучшим способом погубить его, то есть приспособить его к хаосу. Несогласованное множество и разнообразие превратилось бы в множество без-, образия.

Содержание и сюжет. Содержание не может быть мыслимо нами вне формы так же, как и форма, отделенная нашим сознанием от содержания, сейчас же превращается в мертвую схему. Поэтому оба понятия всегда сливаются, когда мы непосредственно подходим к живому художественному произведению.

Музыкальное содержание есть несказуемое. Музыкальная форма есть не что иное, как музыкальное содержание, обращенное к нашему музыкальному сознанию.

Очень многие склонны называть рационалистическим такое искусство, которое воплощается в ясную, определенную форму (мелодию, гармонию, архитектонику). Хаотическая же форма как бы олицетворяет для них иррациональный момент искусства.

В музыке взгляд этот абсолютно недопустим.

Несказуемость музыкального содержания, неопределимость его с помощью слов требует наиболее отчетливой формы в звуках. Содержание же, выраженное в словах и являющееся, в

сущности, только сюжетом для музыки, часто нарушает, насилует музыкальные смыслы и делает музыкальную форму недоступной нашему музыкальному сознанию.

Во многих современных музыкальных произведениях, имеющих своим «содержанием» житейские сюжеты, владычица-муза превратилась в кухарку, стряпающую из бывших музыкальных смыслов житейскую кашу.

Содержание же бетховенских симфоний, несказуемо-иррациональное до безумия, стало доступным нашему музыкальному сознанию благодаря божественной ясности, четкости музыкальной формы.

Сюжет есть подданный равно как содержания, так и формы. Как подданный, он имеет право гражданства и в музыке, и в любом искусстве.

Но беда, когда сюжет начинает диктовать свои условия там, где ему надо только подчиняться, либо вовсе молчать, то есть отсутствовать.

Подчиняться он должен всегда. Как бы прекрасен сам по себе ни был сюжет, всякое посягательство его на содержание или форму обесценивает художественное произведение.

Но есть и такие сюжеты, которые сами по себе настолько безобразны, что одно наличие их (не говоря уже о владычестве) обесценивает самое искусство.

Сюжет (в противоположность содержанию-форме) всегда обращен только к нашему сознанию, и потому, если он безобразием своим будит в нем отвращение, то мы уже не можем отдаться созерцанию всего произведения.

Впрочем, есть и такие сюжеты, которые сами по себе не заключают в себе ничего безобразного, но становятся таковыми лишь как сюжеты искусства.

В этом отношении музыка и поэзия особенно требовательны в выборе сюжетов. Музыкальность и поэтичность содержаний, форм, образов безграничны...

Но музыкальность и поэтичность сюжетов далеко не отличаются той же безграничностью... Причем насильственное расширение этих границ оказывается одинаковой профанацией как музыки или поэзии, так и самих сюжетов. Самые почтенные сюжеты, например политического или научного характера, могут приобрести оттенок издевательства, будучи заключены в рамку музыкальной или поэтической песни.

Если же музыке или поэзии удалось переплавить образы подобных сюжетов в свои образы, в свои формы, то мы, стало

быть, имеем дело уже не с «сюжетом», а с художественными образами и формами.

«Программная» музыка. Многие склонны относить к программной музыке чуть ли не всякую пьесу, имеющую заглавием не название чисто музыкальной формы (соната, рондо, прелюдия и т. д.), а определение характера данной пьесы (Berceuse, Rêverie и т. д.), которое для большей ясности иногда даже может быть заимствовано из какого-нибудь известного произведения литературы. На самом же деле программной музыкой является такая, в которой самая форма и содержание диктуются и оправдываются известной программой или сюжетом.

Таким образом, строжайшая сонатная (следовательно, чисто музыкальная) форма увертюры «Кориолан» Бетховена (отражающая лишь героический характер, а не исторический сюжет Кориолана) никоим образом не допускает возможности отнести это произведение к «программной» музыке и скорее можно подозревать о какой-то программе, диктовавшей Бетховену некоторые формы в некоторых из его последних сонат и квартетов, не имеющих программного заглавия.

В сущности, вся вокально-песенная литература, как будто всегда имеющая определенную программу текста, на самом деле тоже может быть и программной, и непрограммной (или, как принято говорить, чистой) музыкой; то есть поэтический текст может зародить чисто музыкальную песню, которая течет, как бы сливаясь с ним, но в то же время не изменяя своему музыкальному руслу. И тот же текст, не зарождая никакой песни-мелодии, никакой музыкальной формы, может быть лишь канвой для музыкальной декламации или звукоподражательной иллюстрации отдельных и большей частью внешних моментов, вроде соловьиных трелей, плеска воды, воя ветра и т. п.

И вот музыка подобных «романсов», находящаяся на поводу у текста и без него не имеющая своего музыкального смысла-содержания, конечно, должна быть отнесена к «программной», ибо в данном случае музыкант, наподобие школьника, писал свою музыку лишь «под диктант» поэтического текста.

«О вкусах не спорят». Художественный вкус, имеющий важное значение в пределах закона искусства, утрачивает свою важность и становится фактором отрицательным, когда пытается сам определять закон. Вкусу немало дела и в пределах закона. Примеры неисчерпаемой возможности выбора в этих преде-

лах мы видим в бесконечном разнообразии всего музыкального искусства до наших дней.

Вкус способен усилить или ослабить наше удовольствие от каких-нибудь отдельных качеств предмета, но никак не определять его объективную сущность или ценность.

«О вкусах не спорят» — это означает вовсе не то, что о них нельзя спорить из уважения к ним. Это означает лишь, что о них не стоит и даже неприлично спорить, когда речь идет не о получаемом нами удовольствии от различных явлений искусства, а об определении ранга и категории этих явлений. Для вкуса большинства оперетка слаще симфонии Бетховена, балаганное представление забавнее шекспировских трагедий, тем не менее это обстоятельство не помешало человечеству согласиться в определении сравнительной категории этих явлений. Над категорией «слаще» и «забавнее» одержала верх категория духовной значительности.

У каждого из нас есть чисто вкусовые пристрастия. Каждый из нас бывает порою склонен отдохнуть на том, что послаще и позабавнее. Но каждый из нас должен в то же время признать, что наши вкусовые пристрастия только тогда имеют право на существование, когда сами мы не имеем особенного пристрастия к нашему вкусу, а также, что наша временная тяга к отдыху не есть тяготение к Духу.

Право любить или не любить неотъемлемо в художественном восприятии, оно даже священно, как известный заклинательный круг, определяющий индивидуальное бытие, но любить не должно означать не видеть недостатков так же, как и не любить не значит не видеть достоинств. Тот, кто не выносит, например, патетической позы, в которую впадал иногда гениальный Лист, имеет полное право не любить некоторых его произведений, но не видеть красоты и мощи его музыкальной речи означало бы уже непонимание музыкального языка вообще.

«На вкус и цвет товарища нет» — означает только, что поиски такого товарища бесплодны и даже вредны во всех случаях, когда мы ищем согласования множества в единство, что подбор такого товарища «на вкус и цвет» есть дело домашнее, интимное, что над нашим вкусом есть еще нечто, что мы должны ценить и любить бесконечно больше, чем самый этот наш вкус.

Если личный вкус является весьма сомнительным критерием для оценки отдельных авторов или произведений, то он становится уже прямо фактором разрушения, когда позволяет себе оценивать самые смыслы и элементы музыкального языка. В со-

временной критике мы нередко встречаем вместо критики произведения критику музыки вообще. Один не любит трезвучий, другой доминантаккордов. Один не выносит хроматизм, другой диатонизма. Один не признает квадратности (четных тактовых построений), другой — вообще выдержанного метра. Один откладывает в сторону произведение потому, что, едва раскрыв его, испугался выдержанной фигурации, другой потому, что ему бросилась в глаза пара секвенций.

И все это не любится, не выносится не в каком-нибудь произведении, а вообще и всегда.

И потому все это больше похоже на какие-то вкусовые тики, чем на критики. Подобные идиосинкразии невольно заставляют предположить, не ушибла или в раннем детстве какая-нибудь мамка одного критика секвенцией, другого каденцией, а еще кого-нибудь и вообще всей музыкой, как некоей погремушкой?..

Подобные «ушибы», полученные в детстве критиком, продолжают свое действие на критикуемых им молодых композиторов. Критик как бы в отместку за свой ушиб ушибает молодого композитора теми же секвенциями или квадратами тактов...

И вот, вместо того чтобы самостоятельно проникнуть в сущность тактового построения или секвенций, ушибленный юноша начинает придумывать лишние такты: для избежания четности «квадратов» пробует надрывать цепь сложившейся в его непосредственном воображении секвенции.

Всякое придумывание имеет своим результатом всегда только нечто лишнее. Всякое надрывание всегда дает трещину или дыру.

Это лишнее так же, как и дыра, бросается в глаза каждому неушибленному в детстве критику еще гораздо острее, чем ушибленному бросаются секвенции и квадраты...

Пора бы наконец найти какой-нибудь пластырь от всех этих ушибов, ибо продолжительное упражнение в придумывании и надрывании, практикуемое целым поколением, делает всю его музыку лишней, как бы несуществующей и весьма похожей на большую дыру, образовавшуюся в истории музыки...

Индивидуальный вкус часто мешает нам принимать некоторые детали даже и у любимого автора. Но если мы не принимаем тех деталей, происхождение которых и у самого автора явно вкусовое, то есть если это неприятие есть лишь столкновение вкусов, то о нем даже и не следует говорить — «о вкусах не спорят!».

Титаническая мысль-содержание и постройка бетховенских

сочинений (его горизонтальной гармонии) обращены не ко вкусу нашему, а к нашей духовной мысли. Если же наш вкус изредка бывает задет какими-нибудь мгновениями, микроскопическими деталями его вертикальных созвучий, то мы не должны позволять себе останавливаться на этих мгновениях, во-первых, потому, что он сам на них не останавливается, а во-вторых, потому, что даже и эти мгновения никогда не бывают у него выпадением смысла. Если же они нам кажутся выпадением вкуса, то мы должны помнить, что гениальный художник меньше всего имеет общего с поваром, и потому каждый воспринимающий его обязан освободиться от своих гурманских повадок и вожделений. И наконец, не надо забывать, что полное слияние индивидуальностей вообще недостижимо во вкусах и достигается только в духе.

Вкус в наши дни стал главным критерием. Но в этом еще не вся беда. Беда в том, что художественный вкус наш за последнее время воспитался не чувством и разумом, а ощущением и рассудком. Таким образом, критикуя, мы предъявляем на первых порах требование небывалых ощущений или же раздражения «праздной мысли», то есть безработного рассудка, ищущего себе занятия. Мы требуем во что бы то ни стало определенности не самого художественного произведения и даже не его «программы» (как этого требовали в старину наивные дилетанты), а его проблемы.

Каждый современный художник почему-то обязан быть на первых порах поставщиком небывалых проблем, и беда, если он вдруг забудется и позабудет в каждом новом своем произведении с наибольшей четкостью и остротой выставить напоказ очередную проблему своего «творчества»...

Мы боимся четкости музыкальной темы формы-содержания, четкости основных смыслов музыкального языка и навязываем нашему искусству тему проблемы, которая обладает свойством вместо творческого достижения раскрывать перед нами теоретическое искание.

Никакое искусство не может существовать в атмосфере какого-то всемирного конкурса на мировой переворот.

Проблематизм современного искусства. Все «измы» — эти чертовы хвостики, выросшие на наших художественных понятиях, суть предвзятые проблемы. «Передовое» искусство современности, утратив настоящий центр притяжения, стало кружиться вокруг всяческих проблем. Но этот новый, произвольный центр никогда не может быть устойчивым, и потому-то мы постоянно

перебегаем от одного к другому... Все наши понятия вроде индивидуальности (самобытности), реальности (правдивости), символичности (мистической духовной значимости) и т. д. только тогда имеют цену и право на существование в искусстве, когда проявляются наивно, бессознательно, ненарочито!

Каждый художник, созерцающий свою самобытность, свою правдивость, свою мистическую глубину, ставит все эти понятия в кавычки и, навязывая их другим, делает их тем самым до тошноты противными.

Наконец, определяя проблему своего творчества только одним из этих «измов», он как бы упрощает свое служение искусству, которое одинаково требует и самобытности, и правдивости, и духовной значимости.

Художник-гений всегда и самобытен, и правдив, и духовно значителен.

Неужели же «реалисты», «символисты», «импрессионисты», «экспрессионисты» на самом деле считают себя зачинателями каких-то новых «принципов» в искусстве, до сих пор никогда не существовавших?!

Неужели символисты конца прошлого и начала нынешнего века являются более символичными, чем Пушкин и Гете? Ведь подлинная символичность не есть качество мысли, а степень ее духовной проникновенности.

Если возможно вообще ставить какие бы то ни было «проблемы» искусству, то единственной проблемой каждой его эпохи должно быть сохранение преемственной связи с великим прошлым. В нашем соревновании на мировой переворот, в нашей жажде «создать эпоху» мы порываем всякую связь с предыдущими эпохами. А когда мы замечаем, что никакая эпоха не создалась, мы начинаем оглядываться и инстинктивно ищем порванную нить...

Но «проблема» нахождения порванной нити, несмотря на всю свою кажущуюся скромность, оказывается бесконечно труднее и сложнее всех других гордых, заносчивых проблем.

В то время как сохранение этой нити делает каждого художника наиболее современным относительно данной эпохи — возраста своего искусства, искание ее обрывков, наоборот, заставляет его «впадать в детство» прошлых эпох. Это буквальное «впадание в детство» выражается в том, что он, несмотря на пожилой возраст своей эпохи, начинает подражать внешним приемам более молодых или детских эпох.

Мы не замечаем, что в искусстве каждый зрелый возраст есть детство в отношении к будущему поколению и что мы имеем право только на это детство. Это подлинное вечное детство доступно нам только при охранении преемственной связи с прошлым.

Из всех существующих в жизни *развлечений* музыкальное искусство является самым неудачным, недейственным, скучным. Истинное призвание музыки не *раз*влекать, не рассеивать, а *при*влекать, собирать, гипнотически сосредоточивать чувства и мысли слушателя. Это не значит, что наша муза имеет на челе своем какую-то неизменно строгую складку. Это значит только, что ни ее радости, ни ее печали, да и вообще чела ее не дано видеть тем, кто ищет развлечений. Она отворачивается от тех, кто по природе своей не имеет влечения к ней. Она наказывает жестокой скукой тех, кто, ища в ней лишь «праздной мысли раздраженья», рассеянно блуждает своей «праздной мыслью», своим слуховым оком мимо ее чела, мимо ее тем.

На это могут возразить, что прежние великие композиторы — Бах, Гайдн, Моцарт,— состоя на службе у князей мира и исполняя их заказы, как бы развлекали их... Нет, если их работа была безукоризненно честной в отношении к заказу князей, то в то же время она была и до святости безгрешной в отношении к приказу музы. Своими симфониями, менуэтами, контрдансами они равно воспитывали музыкальный вкус своих заказчиков; если же заказ не соответствовал приказу музы, если вкус заказчика не поддавался воспитанию, то прежние мастера искали себе среди князей иных лучших заказчиков и воспитанников.

Мы же от музы повернулись к моде... Другими словами — утратив центр единства самой музыки и устремившись к множеству разнородных вкусов толпы, мы незаметно для себя стали исполнять множество заказов ее. Мы постепенно низвели свое искусство до уровня праздных развлечений. Но заметив, что даже и в качестве праздного развлечения оно стало утрачивать свою действенность, мы, как утопающие за соломинку, стали хвататься за те обломки потопленного нами же корабля, которые по легкости своей всплывают на поверхность житейского моря.

Но мы хватаемся, как за соломинку, не только за обломки нашего корабля — за разрозненные смыслы прежней единой музыки; мы хватаемся за все, что нам ни попадется на поверхности житейского моря. Мы развлекаем скучающую публику концерт-

ными программами с тематическим анализом, сделанным на живую нитку, с биографическими сведениями (большей частью анекдотического характера), с портретами авторов и исполнителей, с рекламными отзывами о тех же авторах и исполнителях, мало отличающихся от реклам мыла или крема, которые часто находятся в той же программе.

Мы развлекаем публику концертными лекциями, долженствующими объяснить только что сыгранную пьесу. Для этих «иллюстраций» мы пользуемся биографическими фактами и анекдотами, психологией, историей и т. д.

Все это вместо воспитания музыкальности публики отнимает у нее последнюю веру в самобытную стихию и власть нашего искусства.

Специальное музыкальное образование есть искус, который выдерживает лишь специально одаренный музыкант. Только он, пройдя через этот искус, укрепляет свою непосредственную музыкальность. Малоодаренный же часто утрачивает ее: ему требуется уже и меньше специального образования.

Просто музыкальная публика не должна иметь никакого представления о музыкальной теории: она ее только отвлекает от восприятия музыкальных образов. Но не меньше музыкальной теории ее отвлекают от музыкальных образов всякие другие немузыкальные образы...

Что же в таком случае мы должны подразумевать под элементарною музыкальностью?

Конечно же, только способность непосредственного восприятия музыки равно как у специалиста, так и у публики.

Если музыкальный неспециалист сначала воспринимает непосредственно только главные образы, то есть мелодии-темы, то ему по этим мелодиям легче постепенно добраться до восприятия целого, чем бездарному специалисту, с самого начала надевшему очки теоретика и видящему через них лишь отдельные ноты и детали.

От прелестных вальсов Иоганна Штрауса через гениальные танцы Шуберта и Шопена публика имеет прямой путь к восприятию так называемой «серьезной», «классической» музыки.

А от тематических анализов через исторические и биографические иллюстрации та же публика дойдет лишь до сознания полного бессилия нашего искусства.

Наибольшей радостью в восприятии музыкального произведения является неожиданная встреча с забытыми образами вечно-

сти. Если встречи эти сами по себе лишь мгновенны, если образы вечности сами по себе не вечны, то все же это мгновенное воспоминание в восприятии музыки представляет собою бесконечно бóльшую ценность, чем мгновенное развлечение, заставляющее нас еще прочнее забыть без того уже забытое.

Многим современникам музыка представляется безответственной *«игрой»* звуков... Игра наиболее свойственна детям. Но дети вовсе не склонны относиться к «игре» со снисходительным легкомыслием взрослых! Для детей игра является истовым (серьезным) делом. Это их настоящая жизнь! Сохрани Боже, если кто-нибудь из старших нарушит их игру иронической улыбкой или выпадением из условной роли — они сейчас же говорят: «Это не игра!» — и прекращают игру... Мы с большой «истовостью» танцуем джазы, играем в карты, в рулетку, на скачках, но, увы! — в музыку мы даже и «играть» разучились. Мы по-стариковски ухмыляемся на «условности» прежнего великого искусства — подлинной детской «игры», которая для тех детей была их настоящей жизнью, истовым делом, но которая в наше время настолько утратила смысл игры, что хочется по-детски закричать: «Ну, это уж не игра!»

Никакая игра никогда не имела своим содержанием или условием то, чтобы каждому предоставлялось делать все, что ему угодно...

Когда художник начинает испытывать *тесноту границ* своего искусства, когда он перестает чувствовать безграничную потенцию обновления основных элементов своего искусства и ищет этого обновления за его пределами — он становится изменником и дезертиром своей художественной родины. В таких случаях «творчество» художника начинает нуждаться в оправдательных комментариях, ибо главным оправданием каждого художественного произведения является как раз возможность восприятия его без каких бы то ни было комментариев.

Каждый художник, делающий вылазки за пределы своего искусства для того, чтобы обогатить и расширить его, обнаруживает лишь бедность и узость не искусства, а тех средств, какие сам он имеет из этой сокровищницы. Музыкант, которому стало тесно в музыке, стал меньшим музыкантом. И это одинаково так во всех случаях: пытается ли музыкант заимствовать недостающие ему средства у других искусств, занимает ли он их из повседневной жизни или, наконец, утомленный всей человече-

ской жизнью и находясь у преддверия вечности, он уже не находит более достаточно живых слов для изображения того, что созерцает...

Здесь возникает еще одно соображение, долженствующее служить еще одним оправданием прежней анонимной, коллективной теории музыки как образовательной дисциплины прежних музыкантов. Эта прежняя дисциплина (оправданная уже сама по себе творческой деятельностью великих гениев прошлого) давала возможность воспринимать прежнюю музыку без оправдательных комментариев в каждом отдельном случае. Теперь же весь бесконечный арсенал различных теорий создается именно в виде ключей, долженствующих нам раскрывать смысл большинства современных сочинений.

Каждая деталь, выделенная из цепи согласования с другими деталями, всегда может показаться непонятной. Если прежняя критика позволяла себе иногда подобные купюры смыслов и потому недоглядела некоторых явлений в целом, то еще не значит, что современная критика должна оправдывать все те пугающие нас ныне детали, непонятность которых имеет причиной их, явную, природную оторванность от всякого согласования в единство.

Краткость и куцость. За недостатком времени многие современники почитают единственным недостатком сочинения его длительность. Но ведь слишком длинным может показаться иногда восьмитактный период, если он бессодержателен или нелепо построен! С другой стороны, бывают сочинения, хотя несомненно и содержательные, но краткость которых является не сжатостью, не сконцентрированностью, а недоразвитостью, незаконченностью, то есть куцостью. Поэтому необходимо различать художественную краткость от нехудожественной куцости, а также художественное впечатление бесконечной перспективы, которую раскрывает нам великое произведение, от нехудожественного впечатления бесконечной длительности, получаемого нами от сочинений, в которых ничтожное содержание не оправдывает их развития.

Преподаватель, уставший от музыки и не умеющий скрыть от ученика своей усталости, преподает ему вместе с музыкой и

свою усталость от нее. Зевок в искусстве — это чума, требующая строжайшего карантина.

Подражание гениям. Пытаясь всячески эмансипироваться от преемственности, от влияния на нас прежнего искусства, мы в то же время подражаем великим мастерам в непосредственности процесса сочинения. При этом большинство смешивает непосредственность с быстротой процесса и забывает, что непосредственность художественного чувства заставляет одаренного художника выбирать определенные средства для точного выражения этого чувства, то есть что подлинная непосредственность есть преодоление средств и как всякое преодоление не исключает, а требует труда, затраты времени.

Непосредственность диаметрально противоположна той беспомощности, одолеваемости средствами, которая заставляет неумелого или бездарного хвататься за первый попавшийся звук, образ или краску.

Подражая гениям во всем внешнем, мы пренебрегаем «скучной материей», преподаваемой нам в школах. Но ведь если гениям эта материя и казалась иногда скучной, то не потому, что она им была чужда, а только потому, что она была им уже известна до преподавания.

Быстрота процесса даже у гениев свидетельствует только об их способностях (об их личном удобстве), а не о вдохновенности. Увертюра Моцарта к «Фигаро» прекрасна не потому, что она написана в одну ночь.

Поощрение к быстроте процесса превращает искусство в спорт.

Преодоление материи дается художнику лишь тогда, когда он подчиняется неизменным законам, которым материя эта подлежит. Нам не мешает поучиться у скульпторов и архитекторов безапелляционности в подчинении свойствам их материи.

«Изящное искусство». Оба эти слова («изящный» и «искусство») по русским корням своим являются в отношении к «передовой» современной музыке анахронизмом. Изящно ли это искусство, раз в нем не было выбора, то есть ничего не изъято, кроме его основных законов, завещанных нам великими предка-

ми? Может ли оно быть названо искусством, раз в нем самом не наблюдается никакого искуса в борьбе с материей?

Впрочем, может быть, новые пути современной музыки заключаются как раз в любезном предоставлении обоих этих процессов — изъятия (то есть выбора) и искуса (то есть борьбы с материей) — воспринимающей публике?

Но как бы ни случилось в один прекрасный день, что публика, достаточно искушенная в борьбе с подобной материей, не почувствовала бы вдруг себя умнее авторов и не изъяла бы их самих вместе с их «искусством»...

Мы должны восстановить музыкальный язык хотя бы в той мере, чтобы каждый образованный музыкант мог править корректуру сочинения своего коллеги.

Новой речи, а не нового языка ждем мы от каждого нового автора.

Не все, что правильно — прекрасно. Но все, что прекрасно — всегда закономерно. Но художественный закон — не секрет, а тайна. Секрет подразумевает точные указания, что надо делать. Закон же шепчет нам, подобно сократовскому демону[3], о том, чего не надо делать.

Претензия на строгую научность художественной теории не научна, то есть подход к искусству, как к науке, есть ошибка мышления.

Память как техническая способность необходима для работы. Иметь всегда при себе в голове своей такую записную книжку, такой справочник — большое удобство!

Но для поэтической мечты, для вдохновенного созерцания память иногда не только не нужна, но даже помеха. Вдохновение или мечта поэтическая есть не что иное, как вечный процесс воспоминания, а чтобы уметь вспоминать, надо уметь и забывать.

Если бы не было зимы, когда люди забывают весну, цветы и солнце, то они никогда не ценили бы этого...

«Творчество». Настоящее творчество, как печать духа, проявляется тогда, когда у художника нет мысли о творчестве, а только о служении. Великие мастера прошлого служили, и пото-

му их произведения заслужили печать творческого Духа.

Подлинная индивидуальность, как печать души, проявляется тогда, когда художник меньше всего думает о себе.

Мысль о художнической индивидуальности (или, по-старинному, «оригинальности»), становящаяся руководящей как в творчестве композитора, так и в восприятии его слушателем, бесконечно вредна для искусства. Становясь руководящей, мысль эта насилует тему, содержание творчества.

Понятие индивидуальности в эстетическом сознании соответствует понятию «звучности» в музыкальном ремесле. «Индивидуальность» и «звучность» являются неизбежным условием для воздействия темы-содержания на наш внутренний и внешний орган восприятия. Другими словами — то, что лишено индивидуальности, и то, что (как это принято говорить) «не звучит», является, попросту говоря, той бледностью, которая не дает возможности воспринять рельеф главного содержания.

Но это главное содержание-тема никогда не может заключаться ни в индивидуальности, ни в звучности. И если недостаток того или другого значительно понижает ценность произведения или даже низводит ее до нуля, то это еще не беда — мы просто имеем одним произведением меньше!

Но если индивидуальность и «звучность» становятся осознанным руководящим принципом деятельности целого поколения, то это уже прямая беда: тогда мы имеем уже одним искусством меньше!

Мы должны вытравить каленым железом из своего сознания волю к «творчеству» как самозапечатлению. Оно должно проявляться бессознательно, должно оставаться тайной. Тайна творчества, тайна индивидуальности там, где та же тоника и доминанта, та же каденция, иногда даже тот же оборот мелодии у двух авторов производят на нас разное впечатление. Рецептура (секрет) «творчества» и «индивидуальности» приводит к обратному: разное кажется одинаковым.

«Он пороха не выдумал!» Упрек этот в отношении к художнику заставляет предполагать, что либо самая почва искусства, либо душа человеческая, воспринимающая искусство, представляется некоторым людям такой окаменелостью, которая не поддается иному оборудованию или воздействию, как только с помощью динамита.

Этот упрек повлиял на то, что художественная техника постепенно превратилась в какую-то пиротехнику.

Художник никогда не говорит о чем-нибудь «вообще». Напр., вообще о красоте, вообще о любви... Он созерцает всегда красоту каждого данного явления и говорит как бы только о нем. Но в то время, как нехудожник рассеянно скользит взором по периферии явлений и, не успевая дойти до их сущности, бесплодно делится своим впечатлением, получаемым от «вообще» (от поверхностности), взор художника, сосредоточенный в глубину явления и раскрывая красоту лишь данного образа, на самом деле через призму его проникает и до явления красоты или любви «вообще», ибо в глубине глубин все разнообразие явлений сливается в единство.

«На всякого мудреца довольно простоты»... Человек там мудр, где он одарен.

Каждый утрачивает в своей мудрости и становится подслеповатым, когда оставляет указанную ему Богом дорогу*... Тогда он уходит в то человеческое «вообще», которое является либо абстракцией, либо хаосом... Но чем пристальнее он вглядывается в одну точку через данную ему призму таланта, тем большая глубина раскрывается перед ним.

В самой же глубине всех глубин все точки сходятся.

Гений и обыкновенный эклектик имеют внешнее сходство: оба обращены взором на весь мир. Но гений, растворяясь сам в мире, в то же время претворяет его в себе (в своей душе). У эклектика же нет этой призмы. Он всегда только растворяется и ничего не претворяет...

Искусство и жизнь должны разделяться материально («реально») и сливаться духовно (символически). Взаимоотношение их должно быть равнодейственным. Обыкновенно же говорят только о влиянии жизни на искусство, как будто искусство для художника или подлинного ценителя является меньшей реальностью, чем жизнь...

Мы как будто утратили веру в *художественное* чудо, то есть веру в способность самого элемента преображаться через дух,

---

* Напр., Андерсен мудр в сказке, Крылов в басне и т. д.

через вдохновение. Эта вера диаметрально противоположна вере в *средство*, то есть в определенную рецептуру средств, свойственную модернистам. Они говорят: трезвучие или уменьшенный септаккорд устарели и не действуют больше, а потому надо изобретать новые аккорды...

Вспомним же бездонную глубину трезвучия начальной темы Appassionat-ы и потрясающий трагизм уменьшенного септаккорда в конце разработки ее 1-й части!!

Простейшая песенка Шуберта «Trockne Blume» по впечатлению божественно проста, но как единственно верное, точное выполнение данной художественной задачи, то есть по самому согласованию ее в произведение она непостижимо сложна и представляет собою несомненное художественное чудо.

Мы стали понимать и ценить лишь экзотические колориты и перестали воспринимать колориты нашей художественной родины Европы; не говоря уже о колоритах индивидуальной мысли отдельных композиторов.

Первобытная и зачастую нечленораздельная музыка народов, не создавших и даже не участвовавших в создании музыкального искусства, должна рассматриваться нами как явление природы, то есть как пение птиц, гром и т. д.

Как явление природы, подобная «музыка» порою может нас тронуть своей наивностью, но подражание подобной наивности само по себе уже не наивно и потому нехудожественно...

Вера в красоту, в единство искусства, в бытие песни так же, как вера в добро или истину, диаметрально противоположна вере в немедленное осуществление всех этих благ на земле. Заглянув в душу мира и особенно в свою собственную, мы не можем не содрогнуться от того астрономического расстояния, которое отделяет нас от источника света... Но это содрогание должно оживлять и укреплять нашу веру в свет, а не колебать ее. Мы призваны непрестанно стремиться к свету, но отнюдь не пытаться похитить самый источник его для устройства нашей земной жизни подобно тому, как мы похитили, например, электричество для освещения наших квартир.

Если мы подходим к дереву для выбора подходящей доски или выходим в поле только для отыскания целебных трав, то мы не увидим красоты ни самого дерева, ни самих полей.

Точно так же, если мы подходим к самой красоте не потому, что любим ее, не ради нее самой, а для наших личных житейских целей, она отвернется от нас.

Под *пошлостью* чаще всего разумеют недостаточно высокий духовный уровень искусства или его понимания. Но это ли есть настоящая пошлость? Разве можно назвать пошлым прелестный венский вальс? Разве не пошлее этого вальса и даже любого уличного куплета или шансонетки какая-нибудь симфония, вооруженная всей бутафорией так называемой «серьезной», «классической» музыки и преподносимая слушателю в качестве духовной пищи, тогда как за всей этой маскарадной бутафорией скрывается в лучшем случае существо клоуна, которому гораздо уместнее было бы действовать в цирке, и которого там, на его месте, никто не называет пошлым.

Пошлость есть посягательство на дух — симуляция духовного. До этого посягательства, без этой симуляции нельзя назвать пошлым не только первобытного человека, но еще менее какое-нибудь животное, ибо оно своей непосредственной наивностью скорее способно отучить нас от нашей человеческой пошлости...

Художественный нигилизм выражается в громком и неприкровенном чихании на искусство и потому заразителен, как насморк.

Такое неприкровенное чихание на само искусство проявляется, например, в сочинении песен на текст газетных объявлений (вроде как — «о пропаже собаки»), в сочинении мелодии в «форме груши», в сочинении партитур, где сам автор любезно предоставляет некоторым инструментам играть «все, что угодно», и т. д. и т. д.

Конечно, чихание это само по себе было бы безвредно, незаразительно, если бы оно локализировалось в цирке или в кабаре, то есть за чертой специально-музыкальных учреждений и эстрад. Но, к сожалению, в наше время забавный цирковый трюк, поставленный на одной эстраде, на одну программу с музыкальным шедевром, не вызывает среди музыкантов и музыкальных критиков хотя бы даже того недоумения и испуга, какой испытали бы, например, зрители цирка, если бы им вдруг ни с того ни с сего сыграли бы фугу Баха...

Пристрастие к самому искусству в целом делает художника более беспристрастным к отдельным «направлениям» его. При-

страстие же к направлениям весьма часто обнаруживает беспристрастие к самому искусству. Но это беспристрастие не есть ли просто бесстрастие, то есть равнодушие?

Наибольшим успехом в каждом художественном явлении пользуется не самое это явление, не сам художник, не его произведения, а его слава.

Эта пресловутая слава всегда одинаково мешает оценивать подлинную величину явления. Если взять даже исторические величины без наклеенного на них ярлыка славы, то и они окажутся или бесконечно больше, или меньше их славы...

Каждый художник имеет свой предел выбора в пределах самого искусства. Подлинность художника заключается лишь в неоспоримости его индивидуальных пределов выбора и в его непосягательстве на чужие или чуждые ему пределы.

Бетховен бесконечно больше Грига в смысле пределов выбора. Больше означает, разумеется, и глубже, и шире, и выше, ибо пределы выбора имеют и свою глубину, и свою ширину, и свою высоту.

Но подлинность Грига столь же несомненна, как и Бетховена: он никогда не посягал на чуждые ему пределы. Примитивность его формы так же священна и примерна по своей художественной подлинности, как небывалые гигантские построения Бетховена.

В смысле художественной подлинности все творчество такого композитора, как Григ, несмотря на его скромность и простоту, должно оцениваться нами как единственно верное, точное выполнение главной задачи каждого творчества: согласования индивидуальности автора с данными ему пределами выбора в искусстве. Согласование это бесконечно сложно и таинственно и потому, как достижение, представляет собою большую редкость и ценность.

Так же, как малая лепта бедняка по своей искренности и жертвенности может больше значить, чем крупная подачка богача, так и в искусстве: цветок, благоговейно написанный «меньшим» художником, способен глубже тронуть нас, чем «от руки» написанный образ Мадонны «великого» мастера... Цветок этот, без всякого намерения автора, повествует нам и о Боге больше, чем «Мадонна», которая, несмотря на явное намерение автора,

говорит нам только о руке художника. Впрочем, если даже цветок нам говорит только о цветке, то все же такое произведение значительнее той Мадонны, которая раскрывает перед нами лишь виртуозные средства художника.

Мадонны Боттичелли или Леонардо художественно равноценны interieur'ам Вермера или Питера ван Хоха. Но, конечно, понятие Бога, данное в этих Мадоннах, выше понятия домового, обитающего в голландских interieur'ах...

И у великих певцов рядом с вдохновенными песнями мы встречаем порой жидкие слова. Но эта жидкость легко отжимается нами и представляет собой все же прозрачную, чистую воду, способную дать нам хотя бы только отражение самого певца и его вдохновенных песен.

В жизни под недостатком большей частью разумеется отсутствие чего-нибудь. В искусстве же недостаток обыкновенно является подделкой недостающего. Недостаток темы или гармонии надо понимать не иначе, как подделку того или другого. Ни один художник, как бы он ни был бездарен, не приступит к работе, не ухватившись за какой-нибудь обрывок мысли или образа, долженствующего заменить ему тему, то есть исходную точку произведения. Ни один музыкант, каким бы революционером он ни почитал себя, не позволит себе пустить нагишом на Божий свет свою тему, то есть не одев ее в гармонию, в форму, да еще не снабдив ее (по мере требования законодательницы-моды) всевозможными документами своей художественной идеологии, в виде ли заглавия, или предисловия, или так называемой «программы», то есть теми документами, которые должны заменить данному опусу паспорт, позволяющий ему переходить все существующие на свете границы...

О, если бы в искусстве недостаток был не подделкой недостающего, а молчанием, паузой или же хотя бы прозрачной чистой водой!..

То, что обыкновенно называется «академизмом», в сущности, и является такой прозрачной, чистой водой, легко отжимаемой нами из всего великого музыкального искусства. Вода эта, не отражая индивидуальности автора, все же ясно отражает в себе самое искусство с его содержанием и формами. Отражение

это, как вторичное явление, если и не трогает, не убеждает нас само по себе, то все же, как и каждое отражение, оно по крайней мере не отрицает того, что оно отражает. Недостаток индивидуального содержания (а следовательно, и индивидуальной формы) в художественном произведении становится невыносимым, когда переходит в подражание индивидуальности, в подделку ее, в жажду самозапечатления во что бы то ни было, вплоть до отрицания автономного бытия искусства.

Наконец, не надо забывать, что творчество даже многих великих мастеров начиналось с «академизма». Но в их освобождении от него не было никакой насильственности. Их путь к самостоятельности не прерывался падениями в бездну.

В молчании художника есть то же прилежание. Тот, кто никогда не молчит, говорит по лени...

Плодовитость в искусстве должна измеряться не количеством «опусов», а качеством и разнообразием тем.

В этом смысле Глинка бесконечно плодовитее, нежели Верди, а Бизе плодовитее Мейербера.

Тема есть то, что останавливает, закрепляет, заклинает образы, сюжеты, происшествия. Словом — то, что «преходящее» делает «символом», но не по методу профессиональных «символистов», которые заранее предвзято рассматривают жизнь как «символический сюжет» и потому не досматривают, не доживают ее до конечной правды и глубины.

Такие символические сюжеты нас мало трогают и сами по себе, да и не производят на нас впечатления темы, как некоего заклинания.

Тема есть то, на чем художник непроизвольно остановил, сосредоточил и углубил свое созерцание и что, таким образом, стало центром, исходной и притягательной точкой, фокусом, в котором собирается и которым освещается все произведение.

Тема — то, что бывает, а не стряслось; потому те художники, которые всматривались не в случайное, а в вечное, владели и формой значительно больше нас.

Тема не есть то, что было, случилось и прошло, как дым, а то, что стало, есть и будет всегда. Пушкинский «Арион» как за-

пел однажды, так и по сию пору поет нам свои «гимны прежние» в величайших творениях гениев, и песня эта будет звучать до скончания веков...

После изгнания из художественного рая, каким нам представляется в искусстве, например, эпоха Возрождения живописи в Италии или расцвета музыки в Германии, когда в художественном творчестве принимали участие не только индивидуальности, но и коллективные силы, не одни гении, но и целые школы, не одно поколение, а ряд поколений,— мы, изгнанники, рассеянные по свету, оторванные от всякой преемственности, должны добывать художественные произведения тяжелым трудом, как рабочие в шахтах, а не пытаться срывать их, как полевые цветы на прогулке.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

«Песни земли» должны быть человечными, то есть они должны иметь свою земную почву, свои корни, свои образы для того, чтобы быть понятными человеку. Но когда на них окончательно стирается печать воспоминания о «той песне», когда единый звук ее «без слов, но живой», уже не животворит и не одушевляет наших песен, тогда они становятся «скучными». Они утрачивают и свою человечность, то есть понятность, так как и самая почва, и корни, и образы их превращаются в бездушную, сырую материю. Слушая их, мы испытываем лишь томление, и в нашем томлении мы невольно беспомощно хватаемся за слова, силимся припомнить что-то забытое нами...

Зато самая незатейливая земная песенка, которой удалось вспомнить «ту песню», заключает в себе и потому заменяет собою для каждого музыканта всю премудрость всех теорий, всех школ.

Единый звук ее «без слов, но живой» делает ненужными все слова...

Е. Е. Климов

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ

При встрече с русским искусством часто встает вопрос, почему русская литература, русская музыка, русский театр известны далеко за пределами России; русская икона начинает привлекать к себе всеобщее внимание, но русская живопись почти совершенно неизвестна Западу? В витринах книжных магазинов видишь произведения Достоевского, Толстого, Пушкина, Гоголя, Чехова в переводах на французский, английский и немецкий языки. В программах концертов и радиопередач — имена русских композиторов Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Метнера встречаются чуть ли не каждый день, но если спросить кого-либо в Западной Европе или в Америке, что им известно о русской живописи, то почти наверно можно услышать ответ, что русское художество здесь совершенно незнакомо. Чем это вызвано? Может быть, русская живопись действительно не стоит того, чтобы о ней упоминали, может быть, русскому человеку закрыт доступ к явлениям красоты видимого мира?

Трудов иностранных ученых о русском искусстве немного, да и то они появились главным образом в последние десятилетия. Малое знакомство с русским языком и живущее по сей день представление о России как о варварской стране дополняло общую картину. Но все же с конца 19-го века начинают слышаться иные голоса. Французский ученый и архитектор Виоле-ле-Дюк пишет в 1879 г. небольшую «Историю русского искусства», в которой отмечает, что «богатство русских икон превосходит все, что можно увидеть лишь во сне» и что это «богатство запечатлено неоспоримым вкусом».

В 1910 г. приезжал в Москву по приглашению мецената Морозова французский художник Матисс. Он был поражен, увидев древние русские иконы и заявил тогда, что все проблемы современной живописи он видит разрешенными в древней русской иконе. В 1920-х годах француз Луи Рео в двухтомной «Истории русского искусства» отдает дань уважения древней русской архитектуре и иконописи, находя русскую живопись нового времени еще недостаточно выразившейся. Немецкие авторы Оскар Вульф и Фритц Немиц в 1930-х и 1940-х годах высказываются уже решительнее в пользу русской живописи, ценя ее за глубо-

кое жизненное восприятие и волю к выразительности. Можно причислить сюда и нескольких английских авторов, как Миннса, Тальбот-Райса и др. Но все это скорее первые ласточки, которые не делают еще весны. Общего признания русская живопись еще не имеет.

За многие века своего существования русский народ сумел вырастить и осознать, а также воплотить свои идеалы красоты. Полюбилась русскому человеку особая форма храма; песня сопровождала полевые работы, пелась и в грустные, и в веселые моменты жизни и выливалась она прямо из сердца. Вышивки и танцы, пословицы и поговорки, поэмы и повести — все получило свой оттенок. Слушая мелодичную народную песнь, видя ритмичный танец или лихую пляску, останавливаясь перед узорчатой резьбой или орнаментом, всматриваясь в древний лик иконы,— мы ищем *всюду один корень,* исходящий из души народа. Не надо, конечно, думать, что проявления народной души оформились без всяких посторонних влияний. Русский человек многому учился как в древнее, так и в новое время, но делать отсюда вывод, что русское искусство так и осталось ученическим, совершенно недопустимо...

В древнее время навыки иконописного мастерства Русь получила от Византии, но развила и создала на их основе свою неповторимую иконопись, которую ни в коем случае не смешать с византийской. Также и в новое время русские художники много учились на Западе, но нашли *свои* чувства, *свои* мысли и способы выражения своих чувств, причем высказывали все это так естественно и непринужденно, что русскую живопись также не смешаешь с западноевропейской.

Когда соприкасаешься с русской литературой, музыкой или театром, то в одинаковой мере чувствуешь себя погруженным *в атмосферу искренности, сердечности и человечности.* Русские писатели и композиторы откликаются на основные проблемы жизни, мы чувствуем их правдивость и совестливость. Эти же качества присущи в полной мере и *мастерам русской живописи.* Для русского художника живопись стала не забавой, не игрой, но потребностью в осознании своей души, своего национального характера, своего исторического прошлого, выражением своих чувств пред лицом Божиим. И художественная деятельность представляется русскому мастеру как служение и радость при осуществлении красоты, добра и истины. Русский человек верил, что искусство, как одна из сторон культуры, неразрывно связано с нравственными запросами и жаждой истины; что красота, доб-

ро и истина не могут идти вразброд, но по существу совпадают, т. е. осуществленная красота есть вместе с тем истинное добро и совершенная истина.

...и долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал...—

завещал Пушкин. И, как бы перекликаясь с ним, Гоголь говорил:

«Я люблю добро, я ищу его и сгораю им. В моем сердце обитало всегда желание добра и единственно из-за него я взялся за перо».

Таковы заветы великих русских писателей — Пушкина и Гоголя. Этим же заветам остаются верны и русские художники. После увиденной им в Париже выставки художник Крамской писал: «...много вещей замечательных по живописи, по колориту, но мало, почти совсем нет вещей, трогающих сердце».

Ибо для русского художника самое главное в искусстве — это «жечь сердца людей» своим творчеством...

Жизнь русского народа протекала в «океане земли», и он имел безусловно влияние на формирование склада русской души, на любовь русского человека к «матери сырой земле». Земля как защитница, как начало женственное есть символ знаменательный. Не случаен также в России культ иконы с изображением Богоматери. Одних *типов* этих икон насчитывается до 230. Из них особенным почитанием пользовались Владимирская, Казанская, Тихвинская, Иверская... Во что народ поверил, что услышал в своей душе, какие мечты воплотил в своем историческом развитии, в чем сознался себе и что поведал другим — эти вопросы решают в конечном счете принадлежность к особой национальной группировке. «Русская оригинальность,— говорит иностранный ученый,— совершенно явственна, но ее очень трудно формулировать. Она более чувствуется, чем отвлеченно постигается, и это также принадлежит к характеру русского бытия».

Черты русского национального характера сложились не в один день и не остаются навеки незыблемыми; но есть подсознательные зовы души, голоса глубокой древности, которые продолжают находить отклик в наших душах и порождают строй и лад национальной культуры.

Русская живопись шла путем «своей образности», путем искания правды и человечности, а выражала свои чувства сердечно и искренно. В элегичности многих картин русских мастеров

мы услышим отзвуки русских народных песен. Живопись, рожденная из души и от сердца, доходит и «трогает» сердца зрителей и тем выполняет свое назначение. Это внутреннее *сердечное побуждение* создает *атмосферу тепла и искренности.* Проспер Мериме сказал как-то Тургеневу: «Ваша русская поэзия ищет прежде всего правды, а красота является потом, сама собой».

Слова Мериме вполне применимы к русской живописи. Русский портрет и пейзаж развиваются в искании правды и доходят до замечательных вершин художественности. Как незатейлива и скромно проста, даже нищенски убога бывала русская жизнь, так на первый взгляд не прельщает и скромная русская живопись. Но есть влекущее к себе очарование в русской природе и жизни; и так же сквозь застенчивые и скромные краски картин русских художников начинает мерцать и звать к себе подлинная правда и красота.

«Не знаю, к чему предназначен русский народ,— спрашивает Крамской,— будет ли с ним то же, что с нациями более зрелыми... для них не человек важен, а краски, эффекты и внешность. Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху, но... как сделаешь, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — *сердце?*»

С тонким сердечным чувством пишут портреты Рокотов, Левицкий, Боровиковский, Кипренский, Тропинин; пейзажи Алексеева, С. Щедрина, Венецианова почувствованы поэтически и вдохновенно; сердечностью продиктованы правдивые полотна Саврасова, Васильева, Поленова, Левитана, Нестерова; взволнованное сердце водило рукою Александра Иванова, когда он создавал благородный и возвышенный облик Иоанна Крестителя; состраданием и любовью пронизаны фигуры его рабов на картине «Явление Христа народу». Суриков заставляет трепетать наши сердца, когда показывает стрельцов, казаков, русских женщин или Меньшикова с семьей. Примеров можно было бы привести еще много. Всюду мы замечаем существенную сторону русской живописи — ее действительность и сердечную взволнованность.

«Слушай сердце свое,— говорит отец Туберозов в «Соборянах» у Лескова,— и что в нем простонет, про то говори».

У современного русского писателя Паустовского один старик наставляет: «Все, родимый, надо от сердца делать. Нет хуже, когда у человека душа сухая. Вянет от таких жизнь, как трава от осенней росы».

Так же высказываются и русские художники. Боровиковский

писал в конце 18-го века: «...все щастие в любви сокровенно и по мере удаления любви умножаются бедствия наши».

В начале 19-го века Брюллов говорил: «Живописец освещает свою голову огнем своего сердца».

В конце 19-го века Левитан учил своих учеников: «До некоторого времени живопись есть тяжелый крест. Но верьте мне, друзья,— искусство вам воздаст сторицею. Любите. Оно вам заплатит за все ваши страдания чрезмерно».

Наш современник, художник Нестеров, советовал: «При работе нужно только внимание, только любовь, чтобы весь был внимание, весь был любовь к тому, что пишешь».

В приведенных высказываниях русских художников об искусстве слышится *определенная устойчивость воззрений,* а постоянство устремленности ведет и к устойчивости всей живописной традиции. Картины русских мастеров это прекрасно подтверждают.

Современная западная живопись двигалась путем весьма далеким от сердечности. Вся французская школа живописи, считающаяся ведущей, от неоимпрессионистов через Сезанна и все школы «измов», более стремятся «выдумать», «изобрести», «построить» и «сделать» новое искусство, забывая, что *подлинное искусство вырастает в тишине любящего сердца.* Здесь и заключается тот разрыв современности с русской живописью, что наблюдается сегодня. Но вместе с тем отсюда наше убеждение, что рано или поздно русская живопись будет по достоинству оценена, ибо в атмосфере бессердечности культурная жизнь не цветет и не развивается.

КОММЕНТАРИИ

В предлагаемой книге собраны работы И. А. Ильина, в которых представлена его эстетическая концепция. Парадоксальный факт: до него русская философия (и религиозная, в частности), рассматривавшая мир сквозь призму эстетизма и выражавшая себя преимущественно в эстетических категориях, не имела основательного и цельного исследования по эстетике.

Казалось бы, широко подхваченная идея Ф. М. Достоевского (красота как основа мира), а также универсальный эстетизм К. Н. Леонтьева, пронизавший всю русскую философию (красота как мистико-символическое переживание мира), должны были достаточно определенно сориентировать философов и указать им границы и направление изысканий. Однако этого не произошло. Рамки эстетики либо непомерно расширялись («Смысл творчества» Н. А. Бердяева), либо предельно сужались («Мысль и язык» А. А. Потебни), либо главное русло исследований смещалось в область истории эстетической мысли (труды А. Ф. Лосева по античной эстетике). Можно сказать и в прямом и в переносном смысле, что русская философия оставила в наследство лишь «Эстетические фрагменты» (так называлась серия публикаций русского философа Г. Г. Шпета в 1922—1923 гг.).

Пожалуй, самое сильное влияние на философскую мысль России с ее «эстетическим уклоном» оказал Владимир Сергеевич Соловьев. Он сам и его многочисленные последователи составили наиболее значительную группу приверженцев так называемого неоплатонического христианского гнозиса. По замечанию правоведа и теоретика евразийства Н. Н. Алексеева, «исходным пунктом философии поставлен был богословский догмат, которым определялось все остальное» (см. письмо Н. Н. Алексеева к П. Н. Савицкому от 25—30 января 1933 г.//РГА, ф. 5783, оп. 1, ед. хр. 433, л. 20 об.). Имеется в виду догмат троичности: Бог един по Существу и троичен в Лицах. Лица, или Ипостаси, единого Бога — Отец, Сын и Святой Дух — осмысливались философами в терминах Добра, Истины и Красоты. Мир и человек понимались как отражение этой троичности. При единой сущности-усии Истины, Добра и Красоты различались их ипостасные особенности: Истина — открывалась, Добро — делалось (созидалось, взращивалось, подвигалось — отсюда монашеское подвижничество, подвиг и представление о монастыре как источнике добродетели и добротолюбия), Красота—творилась. И подобно Богу, создавшему тварный мир из *ничего*. Красота в данной схеме также должна была «твориться человеком из ничего» (Н. А. Бердяев). Она являлась завершением человеческого пути в Истине и Добре, по-

тому именно ей отводилось в русской философии важнейшее место. В этом состоял пафос русской эстетической мысли конца XIX — начала XX в.: свободная личность, как образ и подобие Бога, свободно творит красоту из ничего, преображает мир, завершает его и тем самым осмысливает; это есть путь спасения.

Здесь возникал так называемый «эстетический соблазн» (уход в модернистскую «ересь») русской мысли, о котором говорил богослов и историк о. Георгий Флоровский в «Путях русского богословия» (Париж, 1937). Избежать «соблазна» не удалось. Первичность свободы, над коей «не властен Бог» (Н. А. Бердяев), автономность и самоценность личности (персонализм), творчество как поиск новых форм (формалистические направления в искусстве) привели к «неудаче» и «вырождению» данного направления. Единственное, быть может, исключение в этой традиции — М. М. Бахтин, стоящий несколько особняком (см. его статью «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» в сб.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 6—71).

Совсем другую природу имеет эстетика Ильина. У него «красота» не является ее центральным пунктом или единственным предметом. Во главу угла он ставит художество, процесс рождения и воплощения эстетического образа, а на вершину — художественное совершенство, которое внешне может быть лишено «красоты». Искусство для него — «служение и радость». А художник — «про-рицатель», он не творит (из ничего), а творчески созерцает Главное, духовное, невидимое и находит ему точное словесное (или любое другое, в зависимости от вида искусства) выражение; художник есть сочетание (со-пряжение) гения (духовно созерцающего) и таланта (одаренного исполнителя).

Если в первой концепции эстетики (условно: соловьевской, или символико-модернистской) философская мысль отталкивается от субъекта (человека), то во второй (ильинской, предметно-феноменологической) — от объекта (художественного предмета): здесь человек всего лишь медиум, инструмент для передачи, воплощения объективного художественного образа. Соответственно соловьевская эстетика субъективна, гуманистична (персоналистична), независима (оторвана) от Бога; ильинская же, напротив, объективна, подлинно религиозна, находится в сотворчестве с Богом. В этом заключается их главное, коренное отличие, здесь источник их несовместимости и непримиримости.

Эстетическая концепция Ильина изложена им в нескольких работах, все они включены в предлагаемую книгу. Открывает ее небольшое по объему сочинение «О любезности. Социально-психологический опыт». Хотя формально оно явно выходит за рамки собственно эстетической тематики и вторгается в сферу этическую и психологическую, в этом и заключается его ценность: здесь Ильин поразительно тонко улавливает психологические начала эстетики и показывает ту едва ощутимую психологическую грань, где этическое незаметно превращается, как бы свободно перетекает в эстетическое.

Следом идут две фундаментальные работы — «Основы художества. О совершенном в искусстве» и «О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин — Ремизов — Шмелев»,— посвященные непосредственно философии художественного творчества. Первая — серьезный теоретический вклад в русскую эстетическую мысль: в ней Ильин подробно излагает феноменологический метод философского анализа

искусства. Вторая — демонстрация этого метода в его конкретно-практическом применении, при исследовании литературного творчества писателей И. А. Бунина, А. М. Ремизова и И. С. Шмелева.

В конце книги дается объемистое приложение. Включение в него отзыва Шмелева, духовного друга Ильина, на ильинское сочинение «Основы художества» вполне естественно: в этом коротком тексте писатель продолжает главную тему, подводя итог философским заключениям Ивана Александровича и давая им свою оценку.

Присутствие в томе трех других работ — «Боттичелли» Н. Н. Вокач, «Музы и моды» Н. К. Метнера и «Русской живописи» Е. Е. Климова,— которые на первый взгляд как будто не имеют отношения к Ильину, также оправданно. Их авторы — люди, близкие философу: Наталия Николаевна Вокач — его жена; композитор Николай Карлович Метнер — его друг; художник Евгений Евгеньевич Климов — человек, в судьбе которого Ильин принимал большое участие. Все они писали под влиянием его идей. Более того, он вдохновлял их, подвигал к писательству, помогал им в издании рукописей (в частности, перевел на немецкий «Музу и моду»), а впоследствии многократно перечитывал их произведения и цитировал в своих трудах (так, в предлагаемом томе Ильин делает ссылки на статью Вокач и книгу Метнера). Мы будем недалеки от истины, если скажем, что философ является их духовным соавтором. Потому у них и у него можно обнаружить общность подходов при оценке ряда явлений искусства. И еще. Тексты Вокач, Метнера и Климова в какой-то мере дополняют Ильина, который ограничился конкретным исследованием эстетики литературного творчества, оставив нетронутыми такие важные области духовной культуры, как живопись и музыка.

В своих трудах (в особенности это касается работ «Основы художества» и «О тьме и просветлении») Ильин, являя образец научной аккуратности, каждое высказывание подкреплял многочисленными ссылками на зарубежные издания русских писателей. В целях облегчения чтения решено было не уточнять их каждый раз в комментариях, а дать общим списком в алфавитном порядке в конце книги с полным перечнем выходных сведений и указанием времени написания произведения, предварив списком книг и сборников, в которых они печатались и которыми пользовался Ильин.

О ЛЮБЕЗНОСТИ

Социально-психологический опыт

Впервые статья опубликована в журнале «Русская мысль» (1912. Т. 33. Кн. 5). Печатается по указанному изданию.

И. А. Ильин дважды перерабатывал ее из-за длинноты, отсекая солидные куски материала: «Любезность» вышла первоначально длинна,— писал он Л. Я. Гуревич в письме от 7 февраля 1911 г.,— я ее два раза переработал и еще в окончательном виде сокращал и сократил. Теперь в ней два листа, т. е. 31—32 страницы «Русской мысли». Посмотри в ней, если вообще захочется посмотреть, две последние главы, и тогда ты увидишь, какое большое количество материала пришлось совсем оставить за бортом или исключить потом. К тому, что я пишу Струве, могу добавить, что сокращать ее еще я прямо не мог бы, ибо решительно все, без чего можно обойтись, я вышелушил. Чувствую себя очень заинтере-

сованным в ответе Струве, но впадать в схематизм и сухое абстрактное утверждение — невозможно» (РГАЛИ, ф. 131, оп. 2, ед. хр. 203, л. 1—2).

[1] «Ввиду такой исторической эволюции познания особенно следовало бы, чтобы в такой едва нарождающейся науке, как социология, все силы отдавались отдельным исследованиям, которые могли бы вложить в нее содержание и придать ей прочное значение...»

Георг Зиммель. Социальная дифференциация.— С. 2.

Далее у Зиммеля следует текст, опущенный в эпиграфе И. А. Ильиным, но помогающий более ясно понять то, о чем идет речь: «а вопросы о методе и последних целях были оставлены в стороне до тех пор, пока не оказалось бы достаточно материала для ответа на них» (З и м м е л ь Г. Социальная дифференциация. Социологические и психологические исследования/Авт. пер. с нем. Н. Н. Вокач и И. А. Ильина. М., 1909. С. 2.).

Зиммель Георг (1858—1918) — немецкий философ и социолог, представитель «философии жизни», основоположник так называемой формальной социологии. Основные сферы его интересов — проблемы философии культуры, социальная дифференциация в обществе, межиндивидуальные отношения в малых группах.

[2] *Табль-д'от (фр.)* — букв.: хозяйский стол. Общий стол в гостиницах, курортных столовых, ресторанах.

[3] *vis-à-vis (фр.)* — визави; лицо, стоящее или сидящее напротив.

[4] *Гедонист* — человек, в своем поведении руководствующийся принципом получения удовольствия, наслаждений.

[5] *Монада* (греч. монадос — единица, единое, простое, неделимое) — понятие, обозначающее в различных философских системах основополагающие элементы бытия. В европейской философии оно используется и развивается начиная с античности. Наиболее тщательно и подробно его разрабатывал немецкий ученый и философ Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646—1716), создавший специальное учение о монадах — бестелесных психических субстанциях, являющихся первоосновой всего в мире. Подробнее см.: Л е й б н и ц Г. В. Монадология//Соч.: В 4 т. Т. 1.— М., 1982.

[6] *Журфикс (фр.)* — вечер для приема гостей в установленный заранее день недели.

[7] *Sui generis (лат.)* — своего рода.

[8] *Par excellence (фр.)* — по преимуществу.

[9] *Аргус* — в греческой мифологии многоглазый великан, стерегущий по приказу богини Геры возлюбленную Зевса — Ио. В перен. смысле — бдительный страж.

[10] *«Ueberdeterminirtheit des psychischen Geschehens» (нем.)* — сверхдетерминация психических проявлений.

Фрейд Зигмунд (1856—1939) — австрийский психиатр, основоположник психоанализа — метода исследования бессознательных психических процессов, автор учения о бессознательном. Идеи, положенные им в основу этого учения, оказали сильное влияние на развитие западной философии, социологии, психологии, литературы, искусства. И. А. Ильин знал Фрейда лично, был хорошо знаком с его работами и по достоинству оценивал высказанные в них плодотворные мысли.

[11] *Априорный* (лат. a priori) — предшествующий опыту, независимый от него. *Апостериорный* (лат. a posteriori) — происходящий из опыта.

[12] *До Геркулесовых столбов* — здесь: до предела.

[13] *Enfant terrible (фр.)* — бедовый ребенок, сорванец.

[14] Речь идет о синтезе (слиянии, сращении различных сущностей), но не в конкретно-эмпирическом и не в абстрактно-формальном смыслах, а в высшем, с точки зрения гегелевской градации, смысле — спекулятивно-конкретном. Это сфера не непосредственного чувства, не рассудка, а разума, когда мышление свободно сочетается с созерцанием, когда тождество «субъекта» и «объекта», или «сознания» и «разума», есть слияние мышления и смысла в неразличимое метафизическое единство с мыслимым предметом. Такой синтез является Понятием в гегелевской интерпретации, причем в первом его значении — «диалектически-органического самомышления», а не во втором — «органического самосозидания». Более подробно об этом см.: Ильин И. А. Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека.— М., 1918.— Т. 1.— С. 34, 40, 55; Т. 2.— С. 319—320.

[15] *«Servus est res» (лат.)* — «раб есть вещь».

[16] См.: Аристотель. Никомахова этика: Кн. 9 (I)//Соч.: В 4 т. Т. 4.— М., 1984.— С. 250, 256.

ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВА

О совершенном в искусстве

Впервые издано в 1937 г. «Русским академическим издательством» в Риге тиражом всего 1000 экземпляров. Несмотря на столь малый тираж, работа не осталась незамеченной: в редактировавшейся П. Б. Струве парижской эмигрантской газете «Возрождение» (№ 4088 от 23 июля 1937 г.) появилась замечательная рецензия на нее русского писателя Ивана Шмелева — «Книга о вечном» (см. Приложение к наст. тому). А вот что писал о ней почитатель философа, художник Е. Е. Климов: «Особенно близка была мне книга проф. Ильина «Основы художества. О совершенном в искусстве», автор которой говорит о том, что искусство есть служение и радость, и утверждает существование объективных ценностей прекрасного, зовет к классическому искусству и отвергает модернистическое течение, в котором он видит чувственную возбужденность, нервную развинченность и духовную пустоту. Автор «Основ художества» близок в этом отношении к Метнеру, автору книги «Муза и мода». (Климов Е. Е. Встречи. Рига, 1994. С. 57.)

Текст работы И. А. Ильина печатается по указанному изданию.

[1] Строки из оды Иоганна Фридриха Шиллера «К радости» (1785), которую Бетховен переложил на музыку и в качестве завершающей хоровой части включил в свою Девятую симфонию.

[2] Из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт» (1827).

[3] Из стихотворения «29-е января 1837» (1837): «Велик и свят был жребий твой!..//Ты был богов орган живой...»

[4] Из стихотворения «Silentium!» (1830?).

[5] См., например, статью А. С. Пушкина «О прозе» (1822). (Полн. собр. соч. Т. VII. Л., 1978.)

[6] Из стихотворения «Весна» (1838).

[7] *Энциклика (лат.)* — здесь: послание.

[8] Casimir von Chledowsky. Siena.— Berlin; Cassirer, 1913.

[9] Забелин И. Е. История города Москвы.— М., 1905 (репринтное переиздание. М., 1990).

[10] Перевод И. А. Ильина. На русском стихотворение не издавалось.

[11] Из стихотворения «Уж третий год беснуются языки...» (1850).
[12] Поэт Вадим Габриэлевич Шершеневич (1893—1942), известный как теоретик-стиховед, переводчик, автор инсценировок и либретто, писал о себе так: «Я глубоко убежден, что все стихи Мариенгофа, Н. Эрдмана, Шершеневича могут с одинаковым успехом читаться с конца к началу, точно так же, как картина Якулова или Б. Эрдмана может висеть вверх ногами».
[13] См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.— Т. X.— Л., 1979.— С. 54.
[14] *Розанов* Василий Васильевич (1856—1919) — русский писатель, публицист, философ. Его самобытное творчество, проникнутое глубинными личностными переживаниями, а также религиозные воззрения на грани ереси, а то и богохульства, вызывали у И. А. Ильина резкое неприятие.
[15] Из стихотворения «Ты клонишь лик, о нем упоминая...» (1858).
[16] Цитируется вариант названного стихотворения. См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.— Т. III.— Л., 1977.— С. 336. См. также комментарий к этому стихотворению на с. 469.
[17] Из стихотворения «Есть много звуков в сердца глубине...» (1859).
[18] Измененная цитата из статьи «VII. Об Одиссее, переводимой Жуковским». См.: Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6.— М., 1967.— С. 233.
[19] См.: Гоголь Н. В. Собр. соч.— Т. 6.— С. 208.
[20] *Мазини* Анджелло (1844—1926) — итальянский певец (тенор); *Баттистини* Маттиа (1856—1928) — итальянский певец (баритон); *Карузо* Энрико (1873—1921) — итальянский певец (тенор).
[21] *Volupté (фр.)* — сладострастие, наслаждение, нега.
[22] Выдержка из задуманной, но не написанной А. С. Пушкиным сатиры «Французских рифмачей суровый судия...» (1833). См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.— Т. VII.— С. 252.
[23] *«Ode aux Prussiens» (фр.)* — «Ода пруссам».
[24] *Causeur (фр.)* — собеседник; человек, владеющий искусством разговора.
[25] Из стихотворения «Русская мелодия» (1829).
[26] *Вокач* Наталия Николаевна (1882—1963) — жена И. А. Ильина. Ее статью см. в приложении к настоящему тому.
[27] *Савонарола* Джироламо (1452—1498) — итальянский монах-доминиканец, церковный реформатор. Обличал папство, призывал священнослужителей к апостольскому идеалу и аскетизму. Обвинен в ереси, отлучен от церкви и казнен.
[28] Из стихотворения «Поэт» (1830).
[29] См. издание Свято-Троицкой Сергиевой лавры (М., 1992), которое полностью соответствует указанному И. А. Ильиным.
[30] И. А. Ильин употребляет термин «аскез» в значении: духовное упражнение, напряжение, внутренняя духовная работа.
[31] Здесь и далее разрядка И. А. Ильина заменена курсивом.
[32] Существует и другая редакция 3-й и 4-й строк: В могуществе и в немощах его,//Они любить, лелеять учат. См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.— Т. III.— С. 150.
[33] См.: Гоголь Н. В. Собр. соч.— Т. 6.— С. 224.
[34] *Деларю* Михаил Данилович (1811—1868) — русский поэт и переводчик, поддерживавший связи с А. А. Дельвигом и А. С. Пушкиным.
[35] Из стихотворения «Вдохновение» (1822).

[36] Из стихотворения «Чаадаеву» (1821).

[37] *Энтелехия* — понятие философии Аристотеля, означающее осуществление какой-либо возможности бытия, а также движущий фактор этого осуществления (например, душа как энтелехия тела) и выражающее единство четырех основных принципов бытия: формы, материи, действующей причины, цели.

[38] Из стихотворения «Пророк» (1826).

[39] *«L'age airain» (фр.)* — «Бронзовый век».

[40] Из стихотворения «Уныние» (1821).

[41] Здесь и далее И. А. Ильин дает именно такое написание фамилии Пьера Безухова.

[42] *Сменовеховцы* — сторонники общественно-политического течения в среде русской эмиграции в 20-х гг., известного как сменовеховство. По-своему истолковав факт поворота России в 1921 г. к нэпу и новые исторические реалии, пришли к выводу о возможности перерождения большевистского режима и призвали интеллигенцию к сотрудничеству с советской властью. Течение получило свое название от сборника статей «Смена вех» (Прага, 1921), где впервые печатно были высказаны эти идеи, и издававшегося в 1921—1922 гг. в Париже одноименного журнала, вокруг которого группировались сменовеховцы. Новые умонастроения нашли отклик у части эмигрантской интеллигенции. Под их влиянием многие вернулись в Россию, в их числе был и А. Н. Толстой.

[43] *Русско-византийская икона* представляет собой изображение Христа, Богоматери, святых, событий из священной и церковной истории. Она написана в особой восточной манере, восходящей к греческим формам, но наполнена христианским православным содержанием. После открытия древних икон на рубеже XIX—XX вв. мир был потрясен эстетической красотой иконописных образов. Русский религиозный философ кн. Е. Н. Трубецкой в своей лекции в 1916 г. назвал эту живопись «умозрением в красках».

[44] См.: XV. «Предметы для лирического поэта в нынешнее время, письмо второе».

[45] *Гераклит* из Эфеса (ок. 540— ок. 480 до н. э.) — древнегреческий философ. Вот как полностью звучат его слова в передаче христианского теолога Климента Александрийского: «И если тебе будет угодно привести знаменитое речение «Имеющий уши слышать да слышит» (Мтф. 11, 15; Лук. 8, 8; 14, 35 и т. д.), то обнаружишь его у Эфеста (Гераклита.— *Ю. Л.*) в следующем виде: те, кто слышали, но не поняли, глухим подобны: присутствуя, отсутствуют — говорит о них пословица» (Климент Александрийский. Строматы. V, 115, 3).

[46] Имеется в виду *Мор* Томас (1478—1535) — английский государственный деятель, писатель, автор знаменитой «Утопии».

[47] *Бурлюк* Давид Давидович (1882—1967) — поэт и художник, один из основателей русского футуризма.

Маринетти Филиппо Томазо (1876—1944) — итальянский писатель, глава и теоретик итальянского футуризма.

[48] См.: Фрагменты ранних греческих философов.— Ч. I.— М., 1989.— С. 206, 207.

[49] Из стихотворения «Поэту» (1830).

[50] *Кабан* — глыба, большой кусок необработанного материала.

[51] *Беклин* Арнольд (1827—1901) — швейцарский живописец, представитель символизма и стиля «модерн».

[52] Романс на стихи К. Р.— великого князя Константина Константиновича Романова (1858—1915), принадлежность которого к царствующему дому лишала его возможности выступать в печати под собственным именем, хотя он никогда не делал тайны из своего авторства.

[53] Видимо, перепутаны сборники стихов немецкого поэта *Рильке* Райнера Марии (1875—1926): не «Späte Gedichte», а «Neue Gedichte» — «Новые стихотворения (1907).

[54] См. приложение к настоящему тому.

[55] См.: Пушкин А. С. О прозе//Полн. собр. соч.— Т. VII.

[56] См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.— Т. VII.— С. 287.

[57] Приведенная цитата в указанном отрывке отсутствует.

[58] Набросок «О русской литературе...» в Полн. собр. соч. А. С. Пушкина отсутствует.

[59] Из пьесы «Пир во время чумы» (1830).

[60] Из стихотворения «Волшебная палочка» (1822).

[61] Из стихотворения «Не то, что мните вы, природа...» (1836).

[62] «Я всегда старался проникнуть в душу вещей и останавливаться на понятиях наиболее общих» *(фр.)*.

[63] Из стихотворения «Видение» (1829).

[64] *Гафиз* (Хафиз Шемседдин) (ок. 1325—1389) — персидский поэт.

[65] Из стихотворения «Тщетно, художник, ты мнишь, что творений твоих ты создатель...» (1856).

[66] Из стихотворения «Я потрясен, когда кругом...» (1885).

[67] *«Если ряды нимф...»* — строка из стихотворения Гете «Geweihter Platz». См.: Goethes Werke. I Bd.— Leipzig, 1832.— S. 142.

[68] Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1.— М., 1968.— С. 163.

[69] «Но в идеале, что я получаю от искусства: я считаю, что не должно ничего показывать из своего лично-внутреннего и что художник должен присутствовать в своем творении не более, чем Бог в природе. Человек есть ничто, творчество есть все... И для меня по меньшей мере это является разновидностью Жертвы, которую я приношу на алтарь хорошего вкуса. Для меня было бы очень приятно сказать то, что я думаю и облегчить в словах душу господина Гюстава Флобера, но какова, в сущности, значимость упомянутого господина?» *(фр.)*

[70] *Эринии* — в греческой мифологии богини мщения, обитающие в подземном царстве; преследуя преступника, лишают его рассудка.

[71] *Зефир* — в греческой мифологии бог западного ветра. Здесь: тончайшие черты, оттенки, формы.

[72] *Валгалла (Вальхалла)* (др.-сканд.— чертог мертвых) — в скандинавской мифологии дворец бога Одина (Вотана), в который попадают после смерти павшие воины; там они продолжают прежнюю героическую борьбу.

[73] *Нибелунги* — обладатели чудесного золотого клада, история борьбы за который стала сюжетом древнегерманского эпоса «Эдда Старшая».

[74] Из стихотворения «Муза» (1821).

[75] Из стихотворения «Я потрясен, когда кругом...» (1885).

[76] «Я не нахожу, что достаточно созрел, чтобы вставлять себя во фразы» *(фр.)*.

[77] «Хорошо писать означает одновременно хорошо чувствовать, хорошо думать и хорошо говорить» *(фр.)*.

[78] Видимо, цитируется один из вариантов стихотворения «Из Пиндемонти» (1836).

[79] *Зоил* — древнегреческий философ и ритор IV в. до н. э., ученик Сократа, представитель ранней критики гомеровского текста, автор «Порицания Гомеру». В XIX в. это имя стало нарицательным для обозначения придирчивого, недоброжелательного и язвительного критика.

О ТЬМЕ И ПРОСВЕТЛЕНИИ

Книга художественной критики
Бунин — Ремизов — Шмелев

Впервые опубликовано в 1959 г. в Мюнхене в типографии св. Иова Почаевского. Рукопись была окончена И. А. Ильиным еще в 1939 г., представлена к печати и уже объявлена к выходу, но по каким-то причинам выпустить ее при жизни автора не удалось. Печатается по указанному изданию.

[1] Судя по этому выражению, И. А. Ильину было знакомо апокрифическое произведение «Хождение Богородицы по мукам», в котором описывается нисхождение Божией Матери в ад и затем явление ее перед престолом Сына. Подробнее об апокрифах см. коммент. 17.

[2] См. наст. том, с. 133—136.

[3] *«Книга Голубиная»* (от слова «глубина») — установившееся название апокрифического текста, якобы содержащего глубину премудрости: дающего сведения о происхождении мира и объясняющего его явления. Вероятно, первоначально называлась «Глубинная книга», часто ее именовали просто «Глубина». Будучи на первых порах дозволенной, «Голубиная книга» в XIII в. переходит явно в разряд запрещенных церковью изданий. Наименование «Глубина» нередко давалось Псалтири.

[4] Стихотворение 1902 г.

[5] *Этос* — термин античной философии, обозначающий характер какого-либо лица или явления. Этос как устойчивый характер часто противопоставляется пафосу как душевному переживанию.

[6] *Шопенгауэр* Артур (1788—1860) — немецкий философ-иррационалист, автор учения о мире как проявлении слепой, неразумной, бесцельной воли к жизни, которая объективирована в каждой его частичке, порождая борьбу и стремление к господству. В человеческом обществе это ведет к крайней степени эгоизма, «войне всех против всех».

Хартман (Гартман) Эдуард (1842—1906) — немецкий философ, сторонник панпсихизма — учения о всеобщей одушевленности природы. Основой сущего считал абсолютное бессознательное духовное начало — мировую волю.

[7] См. наст. том, с. 170—175.

[8] *Одоративный* (от лат. odor — запах) — здесь: обонятельный.

[9] *A parte (ит.)* — «в сторону», про себя. Здесь: ремарка, авторское отступление.

[10] *Vanitas vanitatum (лат.)* — суета сует.

[11] *Марина (ит.)* — картина с изображением морского вида.

[12] *Анимальное (лат.)* — животное, берущее начало от животного.

[13] *Nec plus ultra (лат.)* — донельзя, до крайних пределов.

[14] *Ваал (Баал)* — древнее общесемитское божество плодородия, вод, войны.

[15] *Медуза-Горгона* — в греческой мифологии одна из горгон, крылатых женщин-чудовищ со змеями вместо волос. Взгляд Горгоны превращал все живое в камень.

[16] Из повести «Крестовые сестры».

[17] *Апокрифы* — религиозные книги, трактующие вопросы Св. Писания, но не признанные церковью за боговдохновенные и впоследствии запрещенные. Буквальный перевод с греческого — отреченные книги. Возникновение апокрифических произведений относится к первым векам христианства. Первоначально они писались благочестивыми людьми, желавшими разъяснить и дополнить Св. Писание (например, «Хождение Богородицы по мукам»). Но вскоре на апокрифы стали ссылаться наравне со Св. Писанием, еретики основывали на них свои лжеучения, потому их стали запрещать и уничтожать. В настоящее время апокрифы представляют исторический интерес, поскольку отражают взгляды ранних христиан.

[18] Согласно ряду легенд, Прометей сам создал первых людей из земли и воды.

[19] *Fac simile (лат.)* — факсимиле.

[20] *Гиль (стар.)* — скопище всякой всячины, нелепица, бессмыслица.

[21] *«Всякое ныне житейское отложи попечение»* — последние слова «Херувимской песни», исполняемой на Литургии перед Великим Входом — перенесение Св. Даров с жертвенника на престол.

[22] *Pruderie (фр.)* — показная добродетель.

[23] Имеется в виду живопись русского художника Нестерова Михаила Васильевича (1862—1942).

[24] И. А. Ильин оговаривается: «Крестовые сестры» — не роман, а повесть.

[25] *Cabina de luxe (фр.)* — каюта высшего класса.

[26] *Камло* — плотная грубая хлопчатобумажная или шерстяная ткань, из которой шили мужскую крестьянскую одежду.

[27] *Каденция* (ит. cadenza) — музыкальный термин, означающий: гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное произведение или его часть; вставку импровизационного характера в музыкальном произведении, которую обычно исполняет солист без оркестра. Здесь: авторские обороты в тексте.

[28] *...семейотически насыщенное...* — насыщенное смыслом или смыслами (от «семема» — единица языкового содержания, смысла, соотносимая с морфемой).

[29] Имеется в виду следующее высказывание Гераклита: «Владыка, чье прорицалище в Дельфах, и не говорит, и не утаивает, а подает знаки» (Фрагменты ранних греческих философов. Ч. I. М., 1989. С. 193). Ямвлих, комментируя в своем труде «О мистериях» слова Гераклита, пишет: «...они и не говорят, и не утаивают, но показывают знаками» (Там же. С. 194).

[30] Из стихотворения «Бог» (1780—1784).

[31] Из повести «Человек из ресторана».

[32] *Стогна* (стогны) *(стар.)* — площадь и улицы в городе.

[33] Из стихотворения «Илья Муромец» (1871).

[34] *In medias res (лат.)* — «в середину дела», в самую суть дела.

[35] См. т. 1, гл. II, с. 76—92 наст. изд.

[36] *Агиографический стиль* — стиль «Житий» святых.

[37] *Инфернальный (лат.)* — адский, происходящий из ада.

[38] Стихотворение 1818 г.
[39] Из стихотворения «Монастырь на Казбеке» (1829).
[40] Из стихотворения «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит» (1834).
[41] «Заметки по русской истории XVIII века». См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.— Т. VIII.— Л., 1978.— С. 93.
[42] Из стихотворения «Влас» (1855).
[43] Из стихотворения «Пророк» (1826).
[44] Из стихотворения «День и ночь» (1839).
[45] Из стихотворения «Святая ночь на небосклон взошла» (1848 или 1849—1850).

ПРИЛОЖЕНИЕ

И. С. Шмелев «Книга о вечном»

Впервые опубликовано в парижской газете «Возрождение». № 4088.— 1937.— 23 июля. Печатается по указанному изданию.

Н. Н. Вокач. «Боттичелли»

Впервые опубликовано в журнале «Русская мысль» (М.; Пг., 1915. Кн. II). Печатается по указанному изданию.

Вокач Наталия Николаевна (1882—1963) — жена И. А. Ильина (они были обвенчаны 27 августа 1906 г.). Проявляла научный интерес к философии, истории, искусствоведению, изучала архитектуру и живопись Западной Европы. Кроме работы о Боттичелли опубликовала в 1911 г. в «Вопросах философии и психологии» большую статью «Зигварт и проблема логики», а позже в эмиграции — два литературоведческих исследования: «Арион» Пушкина» (Русский колокол. Берлин. 1928. № 3) и «Домовой» (Русский колокол. 1930. № 9). Наиболее серьезным сочинением ее была книга «Изгнание норманнов. Очередная задача русской исторической науки» (Париж, 1955).

Н. К. Метнер. «Муза и мода»

Впервые издано в Париже в 1935 г. в издательстве «Таир». Печатается в сокращении по репринтному изданию «YMCA-PRESS» (Париж, 1978). Подготовка текста любезно проведена доцентом Московской государственной консерватории Наталией Николаевной Деевой.

Метнер Николай Карлович (1880—1951) — русский композитор и пианист. В 1909—1910 гг.— профессор Московской консерватории, с 1921 г. жил за границей. И. А. Ильин был близок к семейству Метнеров и поддерживал дружбу как с Николаем Карловичем, так и с его женой Анной Михайловной, братом Эмилием и сестрой Верой. Со всеми вел переписку, особенно большую с Николаем Карловичем и Анной Михайловной, помогал изданию книги Метнера «Муза и мода», перевел ее на немецкий и очень ценил этот труд. В том, что книга увидела свет, велика заслуга композитора С. В. Рахманинова, относившегося к Метнеру с чрезвычайной теплотой и любовью: он выпустил ее на свои средства.

Зерцало музы

Утренний свой совершая наряд, напрасно искала
Муза в шумящем ручье зеркального тихого места.
Резвою зыбью своей искажали бегущие волны
Образ прелестный — и гневно свой взор отвратила богиня.
Прядая с камня на камень, ручей лепетал, насмехаясь:
«Верно, боишься ты истину в зеркале чистом увидеть?»
Но далеко от него, находясь над озером светлым,
В воду смотрелась прекрасная, гордо венец поправляя.

Стихотворение Гете в переводе Н. Холодковского. См.: Собр. соч. Гете в переводах русских писателей.— Т. 9.— Спб., 1879.— С. 138.

[2] «Все-таки, что же такое это трезвучие? Все исчезает, противится мне; когда же оно снова возникает, <создается ощущение,> словно после всех Бурь, Неистовств, Заблуждений возвращается в самого себя Брама».

[3] Не совсем точное словоупотребление. У Сократа он назывался «даймоний», т. е. внутренний, божественный голос в человеке, отговаривающий его от дурных помыслов и действий или укоряющий за них.

Е. Е. Климов. «Русская живопись»

Впервые опубликовано в журнале «День русского ребенка» (Сан-Франциско. 1954. Вып. XXI. С. 203—206). Печатается по указанному изданию.

Климов Евгений Евгеньевич (1901—1990) — художник, искусствовед, публицист, педагог. Эмигрант. Происходил из семьи с богатыми художественными и научными традициями: прадед его по отцу — архитектор-академик, дед также архитектор, отец — юрист, мать — учительница. Прадед по матери — каретных дел мастер, работавший при царском дворе, дед — врач, ученик знаменитого хирурга Н. И. Пирогова. И. А. Ильин, водивший знакомство с семейством Климовых, в годы эмиграции, и особенно в трудное послевоенное время, помогал и покровительствовал Евгению Евгеньевичу, вел с ним интересную переписку. Он подви́г его и к написанию статьи «Русская живопись». Е. Е. Климов очень ценил русские традиции в живописи и, продолжая их, создал мозаичный вариант рублевской «Троицы», который находится сейчас в псковском Троицком соборе. Художник нарисовал и портрет И. А. Ильина, помещенный на фронтисписе настоящей книги.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

И. А. БУНИН
КНИГИ И СБОРНИКИ РАССКАЗОВ

АСТМА//Освобождение.— Спб., <1911>.— 55 с.
БОЖЬЕ ДРЕВО.— Париж: Современные записки, 1931.— 174 с.
ГОСПОДИН ИЗ САН-ФРАНЦИСКО.— Париж: Русская Земля, 1920.— 210 с.
ГРАММАТИКА ЛЮБВИ//Русская библиотека.— Кн. 12.— Белград,— 1929.— 140 с.
ДЕРЕВНЯ.— Париж: Русская Земля, 1921.— 386 с.
ЖИЗНЬ АРСЕНЬЕВА//Современные записки.— Париж.— 1930.— 263 с.
КРИК.— Берлин: Слово, 1921.— 273 с.
МИТИНА ЛЮБОВЬ.— Париж, 1925.— 201 с.
НАЧАЛЬНАЯ ЛЮБОВЬ.— Прага: Славянское изд-во, 1921.— 269 с.
ПОСЛЕДНЕЕ СВИДАНИЕ.— Париж: Изд-во «Т-во Н. П. Карбасников», 1927.— 169 с.
ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ: В 6 т.— П.: Т-во А. Ф. Маркс, 1915.
РОЗА ИЕРИХОНА.— Берлин: Слово, 1924.— 311 с.
СОЛНЕЧНЫЙ УДАР.— Париж: Родник, 1927.— 164 с.
ТЕНЬ ПТИЦЫ//Современные записки.— Париж.— 1931.— 207 с.
ЧАША ЖИЗНИ.— Париж: Русская Земля, 1921.— 280 с.

ПОВЕСТИ, РАССКАЗЫ И СТИХОТВОРЕНИЯ

Август [29.VIII.1917]//Роза Иерихона.— С. 259.
Аглая [1916]//Господин из Сан-Франциско.— С. 55—68.
Антоновские яблоки [1900]//Начальная любовь.— С. 7—35.
Благосклонное участие [1929]//Божье древо.— С. 76—81.
Богиня [16.V.24]//Митина любовь.— С. 100—115.
Божье древо [Приморские Альпы, 1927]//Божье древо.— С. 9—31.
Братья [Капри, 11.1914]//Чаша жизни.— С. 47—93.
Будни [Капри, 26 января 1913]//Последнее свидание.— С. 125—134.
Веселый двор [Капри, XII.1914]//Крик.— С. 221—274.
Весенний вечер [Капри, 31 января 1914]//Чаша жизни.— С. 165—184.
В ночном море [Приморские Альпы, 18.VII.1923]//Роза Иерихона.— С. 174—184.
Воды многие [1925—1926]//Солнечный удар.— С. 131—164.
В поле [1895]//Начальная любовь.— С. 43—65.
В саду [Приморские Альпы, 1926]//Солнечный удар.— С. 103—109.
Всходы новые [Капри, 2.II.1943]//Последнее свидание.— С. 14—22.
Господин из Сан-Франциско [октябрь 1915]//Господин из Сан-Франциско.— С. 9—42.
Грамматика любви [Москва, февраль 1915]//Грамматика любви.— С. 5—15.
Грибок [4.X.1930]//Божье древо.— С. 84—87.
Дедушка [1930]//Божье древо.— С. 117.

Дело корнета Елагина [11 сентября 1925. Приморские Альпы]//Солнечный удар.— С. 34—81.
Деревня [Москва, 1909]//Деревня.— С. 7—263.
Древний человек [8.VII.1911]//Крик.— С. 153—169.
Ермил [Капри, 27 декабря 1912]//Последнее свидание.— С. 83—97.
Жертва [Капри, 1913]//Последнее свидание.— С. 30—33.
Журавли [1930]//Божье древо.— С. 100—101.
Захар Воробьев [Капри, февраль 1912]//Крик.— С. 131—151.
Звезда любви [Париж, 1921]//Роза Иерихона.— С. 142—146.
Игнат [Капри, февраль 1912]//Грамматика любви.— С. 16—47.
Ида [Приморские Альпы, 1925]//Солнечный удар.— С. 17—27.
Идол [1930]//Божье древо.— С. 71—72.
Иоанн Рыдалец [Капри, 18 февраля 1913]//Последнее свидание.— С. 23—29.
Казимир Станиславович [1916]//Господин из Сан-Франциско.— С. 43—55.
Клаша [Рим, 24 марта 1914, 1915]//Господин из Сан-Франциско.— С. 110—121.
Копье Господне [Капри, 10 февраля 1913]//Последнее свидание.— С. 162—169.
Костер [1901]//Начальная любовь.— С. 156—160.
Косцы [Париж, 1921]//Роза Иерихона.— С. 113—119.
Красный генерал [13.VI.24]//Митина любовь.— С. 134—143.
Крик [28.VI.1911]//Крик.— С. 9—18.
К роду отцов своих [21 ноября 1927]//Божье древо.— С. 41—47.
Лапти [22.VI.1924]//Митина любовь.— С. 144—146.
Легкое дыхание [1916]//Грамматика любви.— С. 5—15.
Листопад (стихотворение) [1900]//Начальная любовь.— С. 179—185.
Личарда [Капри, 27 января 1913]//Последнее свидание.— С. 143—151.
Мелитон [1901]//Начальная любовь.— С. 145—155.
Метеор [Париж, 27 декабря 1920]//Грамматика любви.— С. 97—102.
Митина любовь [Приморские Альпы, 14.IX.1924]//Митина любовь.— С. 7—92.
Мордовский сарафан [Приморские Альпы, 1925]//Солнечный удар.— С. 28—33.
Мухи [9.VI.1924]//Митина любовь.— С. 129—133.
Неизвестный друг [Приморские Альпы, 15.VII.1923]//Роза Иерихона.— С. 162—173.
Несрочная весна [Приморские Альпы, 5.X.1923]//Роза Иерихона.— С. 198—212.
Ночной разговор [Капри, 19—23.XII.1911]//Крик.— С. 171—202.
Ночь отречения [Париж, 1921]//Роза Иерихона.— С. 97—99.
Оброк [Капри, 22.II.1913]//Последнее свидание.— С. 49—73.
Обуза [Приморские Альпы, 1925]//Солнечный удар.— С. 97—102.
О дураке Емеле, который вышел всех умнее [Париж, 1921]//Роза Иерихона.— С. 120—129.
Осенью [1901]//Начальная любовь.— С. 161—169.
Первая любовь [1930]//Божье древо.— С. 89—90.
Перевал [1892—1898]//Полн. собр. соч.— Т. 2.— С. 3—5.
Петлистые уши [1916]//Роза Иерихона.— С. 29—44.
Подторжье. Отрывок. <Васильевское, 1909>//Митина любовь.— С. 168—174.

Поруганный Спас [Париж, 1926]//Солнечный удар.— С. 94—96.
Последнее свидание [Капри, 31.XII.1912]//Последнее свидание.— С. 5—13.
Последний день [Капри, 1.II.1913]//Последнее свидание.— С. 110—117.
Предисловие [1911]//Крик.— С. 7—9.
При дороге [Капри, март 1913]//Чаша жизни.— С. 94—141.
Роза Иерихона [дата написания неизвестна]//Роза Иерихона.— С. 7—8.
Русак [19.VIII.1924]//Митина любовь.— С. 163—164.
Сверчок [Капри, 1911]//Крик.— С. 203—219.
Святитель [7.V.1924]//Митина любовь.— С. 93—94.
Святые [Капри, 23 января 1914]//Чаша жизни.— С. 142—164.
Сила [16.VIII.1911]//Крик.— С. 77—93.
Сказка [Анакапри, 12 марта 1913]//Последнее свидание.— С. 118—124.
Слава [27.VI.1924]//Митина любовь.— С. 147—155.
Смятенье, крик и визг рыбалок... [28.IX.1917]//Роза Иерихона.— С. 271.
Солнечный удар [Приморские Альпы, 1925]//Солнечный удар.— С. 7—16.
Сосны [1901]//Начальная любовь.— С. 129—144.
Странствия [?]//Божье древо.— С. 134—157.
Страшный рассказ [Париж, 1926]//Солнечный удар.— С. 82—84.
Суходол [Васильевское, 1911]//Деревня.— С. 267—368.
Сын [1916]//Грамматика любви.— С. 83—96.
Толстой [?]//Божье древо.— С. 154—170.
Уныние и сумрачность зимы... [1925]//Митина любовь.— С. 192.
Учитель [1894]//Начальная любовь.— С. 75—128.
Ущелье [?]//Божье древо.— С. 88.
Хорошая жизнь [Капри, XI.1911]//Крик.— С. 95—129.
Хороших кровей [Анакапри, 15 марта 1913]//Последнее свидание.— С. 135—142.
Цикады [Приморские Альпы, 17.IX.1925]//Солнечный удар.— С. 113—130.
Чаша жизни [2 сентября 1913]//Чаша жизни.— С. 9—46.
Я все молчу [14.IX.1913]//Последнее свидание.— С. 34—48.

А. М. РЕМИЗОВ

КНИГИ И СБОРНИКИ РАССКАЗОВ

АХРУ: Повесть петербургская.— Берлин; Пг.; М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1922.— 51 с.
БЕСПРИЮТНАЯ: Повесть монастырская.— Берлин: Изд-во Е. А. Гутнова, 1922.— 120 с.
ВЗВИХРЕННАЯ РУСЬ. Временник 1917—21 гг.: Эпопея.— Париж: Таир, 1927.— 524 с.
Е: Тибетский сказ.— Берлин: Русское творчество, 1922.— 42 с.
ЗВЕНИГОРОД ОКЛИКАННЫЙ: Николины притчи.— Нью-Йорк; Париж; Рига; Харбин: Атлас, 1924.— 161 с.
ЗГА: Волшебные рассказы.— Прага: Пламя, 1925.— 281 с.
КРЕСТОВЫЕ СЕСТРЫ.— Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1923.— 175 с.

КУКХА: Розанова письма.— Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1923.— 126 с.
НЕУЕМНЫЙ БУБЕН: Повесть о Иване Семеновиче Стратилатове.— Берлин: Русское творчество, 1922.— 77 с.
ОЛЯ: Трилогия.— Париж: Вол, 1927.— 344 с.
ПЕТУШОК.— Берлин: Мысль, 1922.— 43 с.
ПО КАРНИЗАМ: Повесть//Русская библиотека.— Белград, 1929.— № 10.— 128 с.
ПОСОЛОНЬ: Волшебная Россия.— Париж: Таир, 1930.— 234 с.
ПРУД: Роман.— Спб.: Сириус, 1908.— 284 с.
ПЯТАЯ ЯЗВА.— Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1922.— 116 с.
РУСАЛИЯ.— Берлин; Пг.; М.: Изд-во З. И. Гржебина, 1923.— 86 с.
СКАЗКА ОБЕЗЬЯНЬЕГО ЦАРЯ АСЫКИ.— Берлин: Русское творчество, 1922.— 78 с.
СКАЗКИ РУССКОГО НАРОДА.— Берлин; П.; М.: Изд-во З. И. Гржебина. 1923.— 347 с.
СОЧИНЕНИЯ РЕМИЗОВА.— Т. 3.— Спб.: Шиповник, 1911.— 370 с.
ТРАВА-МУРАВА: Сказ и величие.— Берлин: Эфрон, 1922.— 191 с.
ТРИ СЕРПА: Московские любимые легенды.— Ч. I.— Париж: Таир, 1929.— 157 с.
ТРИ СЕРПА: Московские любимые легенды.— Ч. II.— Париж: Таир, 1929.— 159 с.

ПОВЕСТИ, РАССКАЗЫ

Бику [1928]//По карнизам.— С. 26—34.
Галстук [1911]//Зга.— С. 251—267.
Дела человеческие [1919]//Трава-мурава.— С. 167.
Жертва [1908]//Зга.— С. 9—31.
Занофа [1907]//Зга.— С. 153—169.
Казенная дача [1908]//Собр. соч.— Т. 3.— С. 83—98.
Коловертыш [1910]//Посолонь.— С. 199—202.
Крепость [1906]//Собр. соч.— Т. 3.— С. 11—21.
Опера [1900]//Собр. соч.— Т. 3.— С. 75—82.
Пять бубликов*.
Серебряные ложки [1903]//Собр. соч.— Т. 3.— С. 53—65.
Сторона небывалая [1905—1919, 1922]//Сказки русского народа.— С. 20—23.
Суд Божий [1908]//Зга.— С. 127—152.
Укрида [1915]//Звенигород окликанный.— С. 156—157.
Христов Крестник [1905—1919, 1922]//Сказки русского народа.— С. 11—19.
Чертыханец [1911]//Зга.— С. 85—126.
Чортик [1906]//Зга.— С. 35—83.
Эмалиоль [1909]//Собр. соч.— Т. 3.— С. 99—129.

* Произведение комментатором не установлено. См.: Синани Е. А. А. М. Ремизов. Библиография.— Paris, 1978.— 255 p.

И. С. ШМЕЛЕВ
КНИГИ И СБОРНИКИ РАССКАЗОВ

БОГОМОЛЬЕ//Русская библиотека.— Кн. 41.— Белград.— 1935.— 187 с.
ВЪЕЗД В ПАРИЖ//Русская библиотека.— Кн. 9.— Белград.— 1929.— 172 с.
ИСТОРИЯ ЛЮБОВНАЯ. РОМАН МОЕГО ПРИЯТЕЛЯ.— Париж: Возрождение, 1929.— 348 с.
ЛЕТО ГОСПОДНЕ. ПРАЗДНИКИ//Русская библиотека.— Кн. 38.— Белград.— 1933.— 189 с.
ЛИК СОКРЫТЫЙ//Слово.— Сб. шестой.— М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1916.— с. 241—297.
МЭРИ.— Париж: Возрождение, 1928.— 177 с.
НЕУПИВАЕМАЯ ЧАША.— Прага: Пламя, 1924.— 218 с.
НЯНЯ ИЗ МОСКВЫ.— Париж: Возрождение, 1936.— 248 с.
ПРО ОДНУ СТАРУХУ.— Париж: Таир, 1925.— 199 с.
ПУТИ НЕБЕСНЫЕ: Роман.— Т. 1.— Париж: Возрождение, 1936.—352 с.
РОДНОЕ//Русская библиотека.— Кн. 30.— Белград.— 1931.— 169 с.
СВЕТ РАЗУМА.— Париж: Таир, 1928.— 173 с.
СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ: Эпопея.— Париж: Возрождение, 1923.— 172 с.
СТЕПНОЕ ЧУДО: Сказки.— Париж: Возрождение, 1927.— 80 с.
ЭТО БЫЛО.— Берлин: Гамаюн, 1923.— 111 с.

ПОВЕСТИ, РАССКАЗЫ

Блаженные [Ланды, апрель 1926]//Свет разума.— С. 95—108.
Волчий перекат [1913]//Современный мир.— № 12.— Спб.— 1913.— С. 1—29.
«В ударном порядке»: Рассказ ветеринара [Париж, ноябрь 1925]//Про одну старуху.— С. 145—164.
Голос зари [Алушта, 3 марта 1920 г.]//Свет разума.— С. 5—14.
Гражданин Улейкин [1907]//Русская мысль.— М.; Спб.— 1908.— № 5.— С. 1—47; № 6.— С. 1—42.
Гунны [Севр, март 1927]//Свет разума.— С. 65—77.
Два Ивана [Ланды, май 1924]//Про одну старуху.— С. 63—87.
Железный дед [Ланды, ноябрь 1927]//Свет разума.— С. 133—148.
Инородное тело [Алушта, октябрь 1919]//Степное чудо.— С. 51—64.
Куликово поле [1937]//Русское слово.— Берлин.— 1937.— № 30.— 6 февр.
Марево [Париж, март 1926]//Про одну старуху.— С. 89—107.
Миша [1928]//Родное.— С. 124—128.
Мой Марс [Москва, 1909]//Мэри.— С. 83—134.
Музыкальное утро [Париж, февраль 1923]//Свет разума.— С. 149—163.
Мэри [Москва, 1908]//Мэри.— С. 5—82.
На пеньках [Ланды, июль 1924]//Современные записки.— Париж, 1925.— № 26.— С. 102—162.
Океан [Ланды, май — сентябрь 1925]//Въезд в Париж.— С. 47—50.
Письмо молодого казака [Париж, март 1925]//Про одну старуху.— С. 93—199.
Преображенец: Сказка [Алушта, октябрь 1889]//Степное чудо.— С. 21—29.

Про одну старуху: Рассказ бывалого человека [Ланды, июнь 1924]//Про одну старуху.— С. 5—42.

Распад [1907]//Русская мысль.— М.; Спб.— 1907.— № 8.— С. 31—63; № 9.— С. 110—155.

Росстани [Москва, 1913]//Родное.— С. 37—123.

Свет вечный: рассказ землемера//Возрождение.— Париж, 1937.— № 4076.— 1 мая.

Свет Разума [Севр, декабрь 1926]//Свет разума.— С. 15—38.

Свечка [Ланды, июль 1924]//Про одну старуху.— С. 145—164.

Сила: Рассказ спасенного [Ланды, сентябрь 1924]//Про одну старуху.— С. 109—132.

Человек из ресторана [1911]//Знание.— Спб.— 1911.— № 36.— С. 3—187.

Чудесный билет. Рассказ парижанина с Рогожской [Париж, декабрь 1925]//Про одну старуху.— С. 175—189.

СОДЕРЖАНИЕ

О ЛЮБЕЗНОСТИ. СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ОПЫТ 5

ОСНОВЫ ХУДОЖЕСТВА. О СОВЕРШЕННОМ В ИСКУССТВЕ 51

Глава первая. Что такое искусство? 53
Глава вторая. Кризис современного искусства 62
Глава третья. О духовности в искусстве 71
Глава четвертая. Талант и его соблазны 82
Глава пятая. Творческое созерцание 91
Глава шестая. Идея творческого акта 103
Глава седьмая. Проблема художественности 115
Глава восьмая. Критерий художественного совершенства . . . 124
Глава девятая. О художественном предмете 141
Глава десятая. Применение критерия 154
Глава одиннадцатая. Школа художественности 162
Глава двенадцатая. Борьба за художество 175

О ТЬМЕ И ПРОСВЕТЛЕНИИ. КНИГА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ. БУНИН — РЕМИЗОВ — ШМЕЛЕВ 183

Введение. О чтении и критике 185
Творчество И. А. Бунина 210
Творчество А. М. Ремизова 271
Творчество И. С. Шмелева 334
Послесловие 403

ПРИЛОЖЕНИЕ 407

И. С. Шмелев. Книга о вечном 409
Н. Н. Вокач. Боттичелли. Опыт по философии искусства 415
Н. К. Метнер. Муза и мода (защита основ музыкального искусства) 445
Е. Е. Климов. Русская живопись 534

КОММЕНТАРИИ 539

Список литературы 553

**Издание выпущено в счет дотации,
выделенной Комитетом РФ по печати**

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ИЛЬИН

**Собрание сочинений
в 10 томах**

Том 6

Книга I

Редакторы **Т. И. Киреева, В. Н. Шмельков**
Художественный редактор **Г. Л. Шацкий**
Технический редактор **И. И. Павлова**
Корректоры **М. Е. Козлова, Л. М. Логунова,
А. З. Лазуткина**

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010058 от 18.09.91. Подп. в печать 16.02.96. Формат 84×108$^{1}/_{32}$. Бумага кн.-журнальная. На вкл.— офсетная. Печать офсетная. Гарнитура литературная. Усл. п. л. 29,51 (в т. ч. вкл. 0,11). Усл. кр.-отт. 29,72. Уч.-изд. л. 33,00 (в т. ч. вкл. 0,03). Тираж 15 000 экз. Заказ № 5276. С—013. Изд. инд. НА—22.

Издательство «Русская книга» Комитета Российской Федерации по печати.
123557, Москва, Б. Тишинский пер., 38.

Книжная фабрика № 1 Комитета РФ по печати
144003, г. Электросталь Московской обл., ул. Тевосяна, 25.