



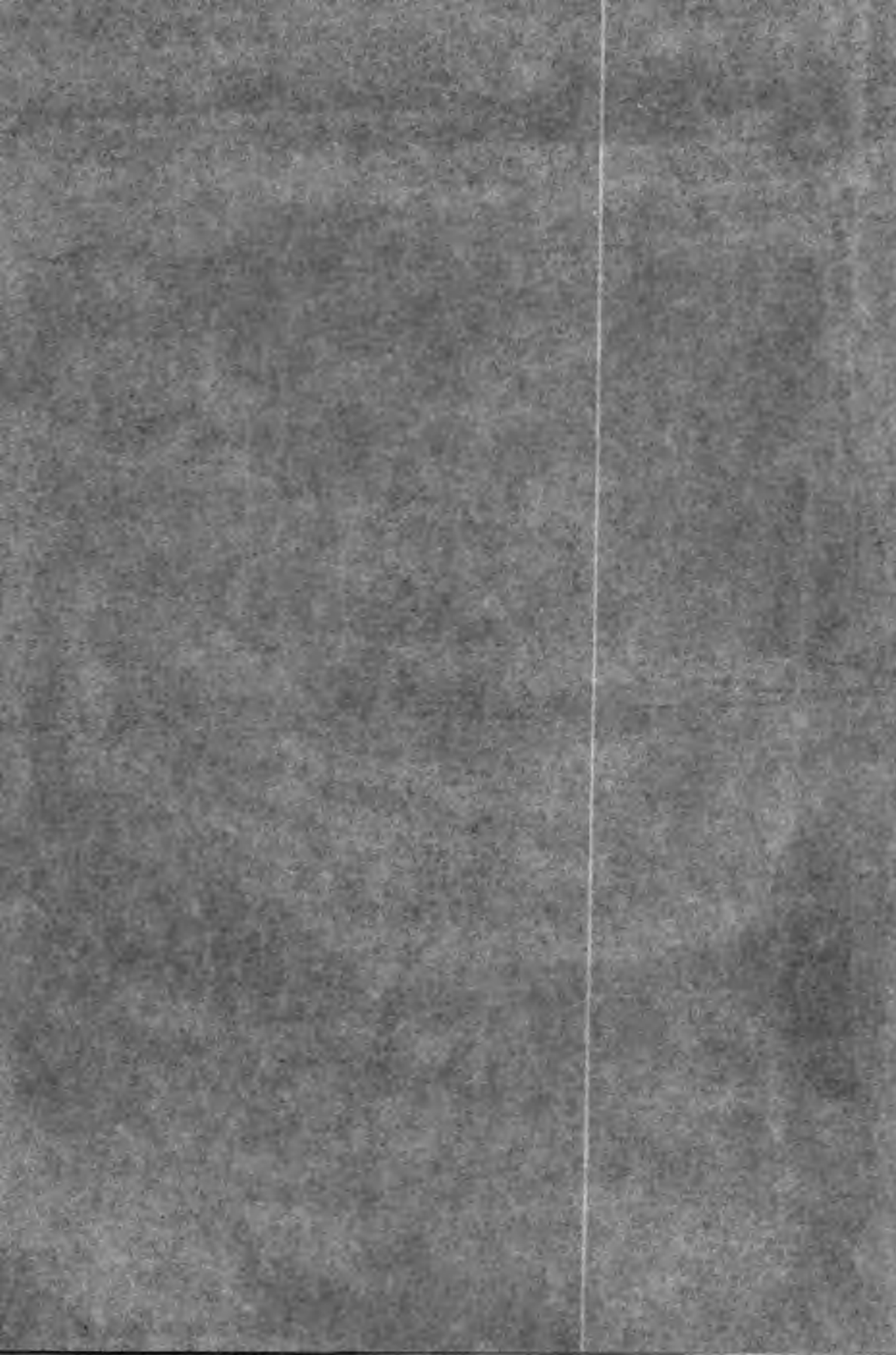
811 | 104977 ref.

Эт 811 | 104977 ref.
A-37 А. Хедвардс
14 21 берёт о заведомых
" " вестях X
78

104977

с/б

Р.Ф.



Ю. Айхенвальдъ.

83,3/4)

8и

А37

ЭТЮДЫ

о

ЗАПАДНЫХЪ ПИСАТЕЛЯХЪ.

1950



ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
КАБИНЕТЪ

+

МОСКВА.

Издание „НАУЧНАГО СЛОВА“.

1910.

✓
19



Типо-литографія Т-ва И. Н. КУШНЕРЕВЪ и К^о. Пименовская ул., соб. д.
МОСКВА — 1910.

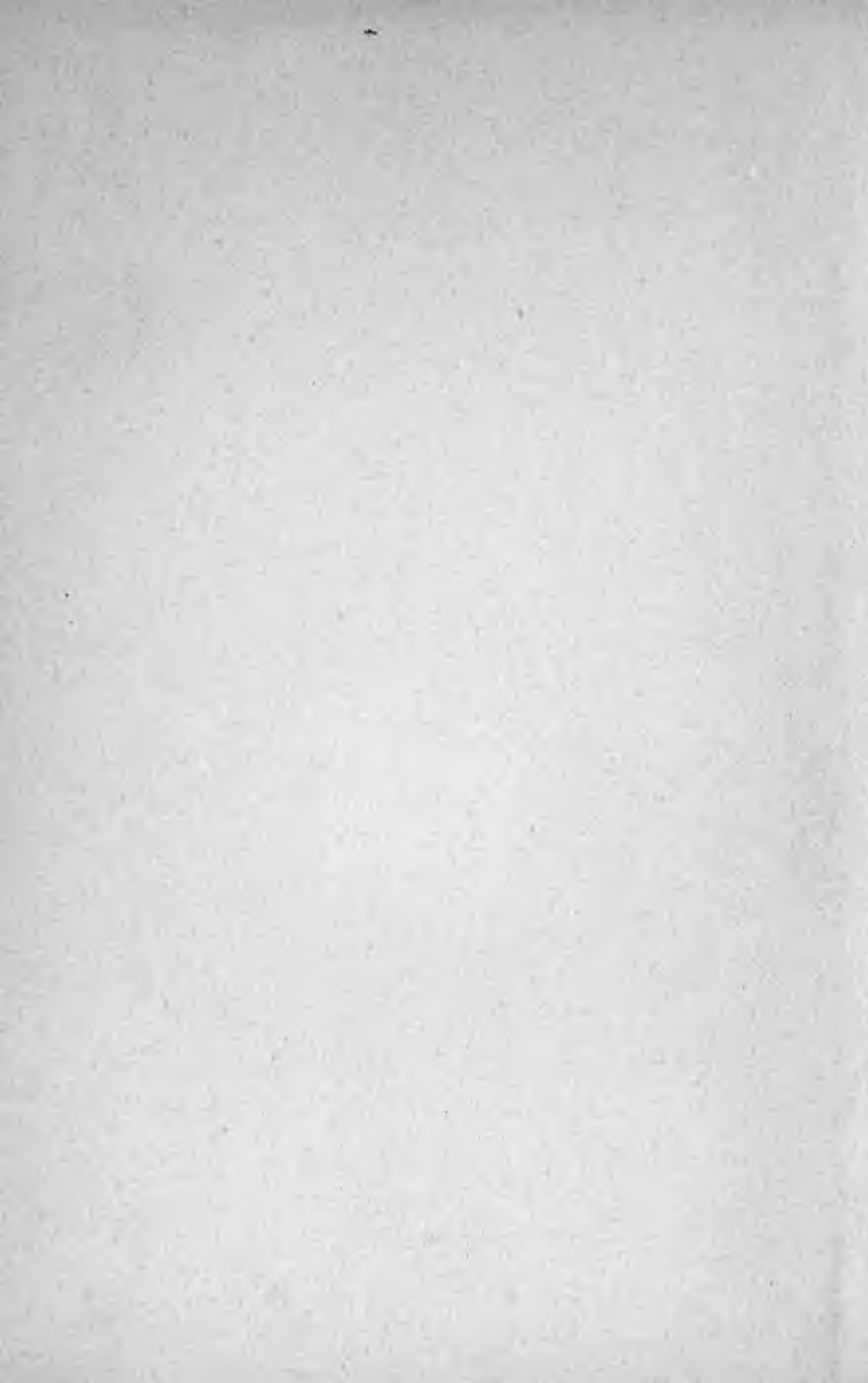


ТРАГЕДІИ ШЕКСПИРА.



1000 STICKY

ТРАГЕДІИ ШЕКСПИРА.



Русскій юноша-поэтъ Веневитиновъ такъ говоритъ про одного изъ своихъ «вѣрныхъ друзей»:

Его бесѣды и уроки
Ловлю вниманьемъ жаднымъ я:
Они и ясны, и глубоки,
Какъ будто волны бытія.
Въ его фантазіи богатой
Я полной жизнью ожилъ
И ранній опытъ не купилъ
Восторговъ раннею утратой.
Онъ самъ не жертвуетъ страстямъ,
Онъ самъ не вѣритъ ихъ мечтамъ;
Но, какъ созданія свидѣтель,
Онъ развернулъ всей жизни тканьъ.
Ему порокъ и добродѣтель
Равно несутъ покорно дань,
Какъ гордому владыкѣ міра:
Мой другъ, узналъ ли ты Шекспира?

Узнать Шекспира по этой характеристикѣ можно, потому что Веневитиновъ глубоко указалъ на одну изъ его существенныхъ особенностей: сочетание дѣла и думы. Творецъ «Гамлета» стоитъ на вершинѣ мудрости, и пройти черезъ его пьесы значитъ приобщиться къ опыту міра; но этотъ опытъ, познаніе жизни, не покупается утратою восторговъ и непосредственности. Восторгъ остается. Отъ ума не слабѣетъ чувство. Паѳосъ страстей, горячая волна эмоцій, радость и горе дѣлаютъ страницы Шекспира трепетными, одушевленными; міръ для него—пламя, и сгораютъ въ немъ человѣческія жизни. Но только этотъ огонь—гераклитовскій, умный, и бытіе пронизывается философией. Самъ Шекспиръ—не Гамлетъ: напротивъ, онъ—грубый гений, часто неразборчивый; зато, въ связи съ этимъ, онъ и способенъ къ дѣлу какъ никто; оно захватываетъ его

всецѣло, онъ дышитъ полной грудью, онъ живетъ усиленно, безмѣрно, и все для него интересно, важно, обо все онъ зажигается. Размышленіе не останавливаетъ его, не задерживаетъ; онъ всегда готовъ ринуться — и притомъ въ океанъ. Толстой, укоряя его въ гиперболизмъ, не понимая, что Шекспиръ самъ — живая гипербола, огромный духъ, человѣкъ преувеличенныхъ силъ и размѣровъ и что вслѣдствіе этого онъ живетъ и говоритъ шире и шумнѣе другихъ. При этомъ на форму, на языкъ его, синтезъ дѣла и думы, проникновеніе одного другою, не распространяется: здѣсь — только дѣло, только порывъ, и отсутствуетъ замыселъ о томъ, чтобы ввести все это богатство въ какія-нибудь рамки и, если не подчинить вдохновеніе идеѣ, то по крайней мѣрѣ направить его по ея обдуманному руслу. Получается гениальный беспорядокъ, вихрь краснорѣчія, нагроможденіе событий и словъ; указывая на послѣднее, Толстой правъ, — а неправъ онъ въ томъ, что замѣчаетъ только беспорядокъ и вычурность и не видитъ гениальности. Вообще, можетъ быть, все, что говорить о Шекспирѣ Толстой, правильно; но критикъ не захотѣлъ пойти глубже и дальше условностей, разбить подчасъ грубую и дикую скорлупу шекспировскихъ произведеній и приподнять ихъ пышныя завѣсы, чтобы увидѣть подъ ними ту самую истину, ту простую правду, которая такъ дорога самому Толстому. Не уразумѣлъ Толстой своего родства съ Шекспиромъ, — счастья для обоихъ.

Краснорѣчію и великолѣпію, и, съ другой стороны, какой-то скиѣской стихіи Шекспира — конечное объясненіе не въ требованіяхъ его эпохи съ ея литературными вкусами, а въ его собственномъ психологическомъ титанизмѣ. Каждое ощущеніе для него — событіе; онъ никогда не устаётъ, онъ не утомляется воспринимать и отвѣчать; дѣйствительность посылаетъ ему безчисленныя и бездонныя впечатлѣнія, и онъ всѣ ихъ радостно беретъ; онъ увѣренъ въ себѣ, онъ знаетъ, что они его не подавятъ, и для cadaго изъ нихъ въ своемъ неисчерпаемомъ словарѣ имѣетъ онъ сверкающія названія. И потому у него — предѣльная высота, на какую только можетъ подняться человеческое слово. Какъ изъ рога изобилія сыплетъ онъ образами и сравненіями, — властелинъ метафоръ. Самый щедрый изъ писателей, онъ смѣетъ быть расточительнымъ и на всякую подробность обращать все вниманіе, воздавать ей честь драгоценными словами, благороднѣйшими изъ всѣхъ, какія были когда-нибудь произнесены. Своимъ богатствомъ навѣки огражденный отъ опасности внутренняго изсякновенія, онъ себя не сдерживаетъ, всему отдается весь и пренебрегаетъ заботами о будущемъ, т. е. соображеніями, что можно отложить на послѣ, что надо приберечь силы, что его ждетъ еще нѣчто большее. Онъ не запасливъ. Онъ никогда и ни о чемъ не скажетъ

себѣ и жизни: «не стоять». Роскошь языка, Семирамидины сады цвѣтущихъ словъ, своя художественныя розсыпи вообще онъ безпечно расточаетъ именно потому, что въ каждомъ проявленіи реальности видитъ ее всю, въ каждой каплѣ свѣтитъ для него общее солнце, и жизнь значительна и достойна сплошь. Она и онъ не признаютъ никакой іерархіи; нѣтъ подраздѣленія на большее и меньшее. *Ничто для Шекспира не часть, а все—цѣлое.* Изумительной должна быть жизнеспособность такого человѣка, который органически исповѣдуетъ подобное міровоззрѣніе цѣлостности и для котораго нигдѣ не существуетъ частей, все дано сразу и ничего не пріемлемо отчасти. Что бы ни произошло, гдѣ бы ни случилось, кто бы ни сказалъ, Шекспиръ, вездѣсущій, сейчасъ же и всюду поднимается во весь свой гигантскій ростъ и вспыхиваетъ благодатнымъ огнемъ своего одушевленія. Не то, конечно, чтобы онъ искусственно смотрѣлъ на реальность въ увеличительное стекло: нѣтъ, это у него—концентрація жизни, признаніе ея повсемѣстной огромной важности, углубленіе и восполненіе частнаго до типической категоріи; это—оправданіе обычности, ея возведеніе въ подобающій ей высшій санъ, и міръ въ самомъ дѣлѣ для него таковъ, что въ немъ все есть *нѣчто* и совершенно отсутствуетъ *ничто*. И еще и еще разъ: нѣчто есть уже все. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что Шекспиръ счастливо лишень способности сравненія; онъ откидываетъ всякую таблицу мѣръ, и скрадывается для него разница размѣровъ. И это у него такъ искренне, и въ этой неизмѣримости явленій, въ этой наличности высшаго равенства предметовъ, въ этой безотносительности бытія онъ такъ убѣждаетъ и другихъ, своихъ потрясенныхъ читателей, что на ихъ устахъ замираетъ всякій упрекъ въ отсутствіи чувства мѣры и передъ ихъ глазами раскрываются вдругъ непостижимые горизонты такого существованія, гдѣ не мѣряютъ и не вычисляютъ, и не взвѣшиваютъ, и гдѣ на высотахъ безусловнаго космоса представляется какъ одна, сама себѣ равная и всесовершенная, Сфера.

Въ ея единствѣ, сливающимъ начала и концы, въ ея идеальной круглостѣ, среди другихъ мѣрилъ исчезаетъ и та мѣра, та граница, которая отдѣляетъ порокъ и добродѣтель:

Ему порокъ и добродѣтель
Равно несутъ покорно дань.

Въ общемъ горниль жизни порокъ и добродѣтель переплавляются въ нѣчто высшее, въ одну чистую страсть, и уже не отличашь добра отъ зла, и опять все узкое и опредѣленное, все частичное испаряется,—изъ дѣйствительности уходятъ всякія дробы, остается только цѣлое, осуществляется *totum pro parte*.

Но это пламенное воспріятіе и воспроизведеніе жизни въ ея внутренней нераздѣленности и единствѣ, эта живительная страстность Шекспира и его интересъ къ дѣлу не заслоняютъ для него думы. Онъ — «созданія свидѣтель», а не только его дѣйственный участникъ; преодолевая обычныя людскія несомвѣстности и ограниченности, онъ соединилъ въ себѣ непосредственность съ медлительной силой созерцанія и размышленія.

Онъ самъ не жертвуетъ страстямъ,
Онъ самъ не вѣритъ ихъ мечтамъ.

Этотъ огнепоклонникъ бытія, и самъ огонь, не вѣритъ. Удивительно, что энтузіастъ жизненнаго факта, преданный ему всей напряженностью своего существа, Шекспиръ въ то же время убѣжденъ въ прозрачности страстей, въ иллюзорности самой жизни. Актеръ, онъ часто изображаетъ послѣднюю въ видѣ сцены и спектакля; онъ не хочетъ признавать за нею ничего реального, она для него — только сновидѣніе. Упреждая печальную тему Кальдерона и Шопенгауэра, онъ учитъ, что жизнь снится и всѣ ея событія — простыя трепетанія сонной грезы. Міръ, который подъ его же перомъ возстаетъ передъ нами такой убѣдительный и осязаемый, превращается въ мечту, и Отелло не болѣе какъ тѣнь, и па самомъ дѣлѣ нѣтъ короля Лира, и вовсе не было Юлія Цезаря. И Гамлетъ боится, что даже и смерть не прекращаетъ жизненнаго сновидѣнія, что оно длится безъ конца; страшно ему безсмертіе сна. Это противорѣчіе между наружной убѣдительностью жизни и ея затаеннымъ небытіемъ, эта антиномія внѣшней яви и внутренняго сна должны питать собою человѣческое размышленіе и однѣ уже способны породить всю философію, всю немолкающую тревогу сознанія. Она и возникаетъ у Шекспира, и на ряду съ трагедіей жизни поднимается трагедія мысли.

Сочетаніе дѣйственности и рефлексіи, отверженіе частей и пріятіе цѣлага своею истинною формой имѣютъ у Шекспира разсказъ. Жизнь должна быть не только прожита, но и разсказана. Вотъ Шекспиръ и разсказываетъ, — міръ слушаетъ. Пусть свою мудрость и страстность нашъ трагикъ облекаетъ въ драматическій діалогъ, по въ то же время его произведенія, въ иномъ аспектѣ, — міровой, или героической эпосъ, который развертываетъ передъ человѣчествомъ свой безконечный свитокъ и передаетъ людямъ ихъ же исторію. То, что Шекспиръ опирается на Плутарха и разныя хроники, то, что онъ такъ обильно черпаетъ изъ источниковъ историческихъ, можно разсматривать какъ извѣстный символъ. Вьющуюся по свѣту нить разсказа великій авторъ подхватываетъ и ведетъ дальше. Онъ про-

должна. Этимъ онъ не даетъ умереть ничему, изъ времени дѣлаетъ вѣчность и снова, по своему божественному обыкновению, создаетъ изъ отдѣльнаго общее и всякую часть превращаетъ въ цѣлое.

Къ чему приводитъ насъ и что же даетъ шекспировскій рассказъ? Да будетъ позволено къ неизмѣримой литературѣ о немъ прибавить дальнѣйшія страницы—отклики на знаменитыя трагедіи; но предварительно хотѣлось бы сказать немного о «Бурѣ», тѣмъ болѣе что въ этой пьесѣ есть тѣ общія мысли, которыя проливаютъ свѣтъ на все грандіозное творчество писателя. Можетъ быть, самъ онъ, сознательно и вѣдомо для себя, отъ нихъ, этихъ мыслей, и въ названномъ произведеніи, и въ другихъ, былъ очень далекъ: но важно то, что онъ ихъ порождаетъ въ насъ. Все наше, что получилось отъ него, черезъ общеніе съ нимъ, принадлежитъ ему. Но только писатель всегда меньше своихъ произведеній. Твореніе больше творца. Это—потому, что индивидуальное вдохновеніе, какъ бы оно ни было высоко, не можетъ быть оторвано отъ общаго творчества самой природы; а природа въ писателѣ, это по преимуществу—его бессознательное. Вотъ почему каждый въ правѣ невѣдомыя самому художнику идеи его созданій выявлять путемъ анализа, не считаясь съ тѣмъ, имѣлъ ли ихъ въ виду самъ авторъ или нѣтъ. Мы, читатели, на свѣтъ сознанія выводимъ то, чего писатель самъ о себѣ не зналъ. И вслѣдствіе неизбежной соотносительности писателя и читателя, послѣдній до извѣстной степени опредѣляетъ перваго, какъ и первый—послѣдняго. Оттого Шекспиръ, который очерчивается въ данномъ этюдѣ, имѣетъ такое же право на существованіе и такъ же объективенъ, или такъ же субъективенъ, какъ и всякій другой Шекспиръ.

Б у р я.]

Всѣ истолкователи этого произведенія, комментаторы великаго текста, чувствовали его философскую глубину, только прикрытую цвѣтами волшебной сказки, обвѣянную эфирными чарами Аріэля. И дѣйствительно, когда борется со стихіей «корабль, нагруженный душами», живой корабль душъ, можно ли отрѣшиться отъ мысли, что это—эмблема человѣческой жизни, брошенной въ пучину мірового моря, въ жестокое царство природы? Но есть нѣчто высшее, чѣмъ природа, нѣчто большее, чѣмъ естество. Грохочетъ громъ и сверкаютъ молніи; подъ натискомъ разъяренныхъ валовъ изнемогаютъ люди,—однако и здѣсь, среди проклятій и стенаній, въ трепетѣ смертнаго страха, на утлой ладѣ, которая черезъ нѣсколько мгновеній грозитъ пойти ко дну, несчастные пловцы думаютъ не только о себѣ: они помнятъ, что на кораблѣ совершается великое,

они заботятся о своемъ вождѣ Алонзо, который погруженъ въ благоговѣйную молитву. Натурализмъ побѣжденъ религіей. И въ этомъ торжествѣ надъ безумно испуганнымъ инстинктомъ самосохраненія, въ этой религіозной приверженности къ идеалу, кроется какъ разъ то спеціально-человѣческое начало, которое придаетъ нашей жизни и нашей борьбѣ за нее характеръ нравственнаго подвига. И не потому ли, не за этотъ ли «скорбный трудъ и думъ высокое стремленье» шекспировскіе герои не погибли, а достигли зачарованнаго острова, на которомъ они нашли такое неожиданное, такое яркое счастье?

Тѣмъ знаменательнѣе ихъ спасеніе, что земля, на которую они были выброшены участливой волною, когда-то пріютила уже двѣ другія жертвы мірскаго кораблекрушенія—Просперо и его маленькую дочь. Радость Алонзо и его спутниковъ выросла на почвѣ, въ которую первыя сѣмена заронила скорбь: это характерно для земной юдоли, что первыми обитателями необитаемаго острова были несчастные.

И первый рассказъ, который выслушиваетъ Миранда отъ своего отца, это—рассказъ о горѣ. Кончились сказки, начинается рассказъ. Знаменитое повѣствованіе Просперо глубоко тѣмъ, что раздвигаются его частныя рамки и вы слышите не эпопею какого-нибудь отдѣльнаго событія или отдѣльной невзгоды, а исторію жизни вообще. Мудрыми устами изгнаннаго властелина какъ бы говорить все человѣчество, и поколѣніе старое, уходящее, передаетъ своему юному преемнику тяжело взрощенные плоды своего горькаго опыта. Сокровенный смыслъ таится въ этихъ частыхъ призывахъ и вопросахъ, съ которыми старость обращается къ молодости, съ которыми Просперо обращается къ дочери: «Ты слышишь ли, Миранда?» «Прошу тебя—вниманье! Ты не слышишь?» «Но слушай же, Миранда!» О, да—она слушаетъ, трепетно слушаетъ, дивное и удивленное дитя! Она говоритъ отцу, что и глухой исцѣлился бы отъ его потрясающаго разказа. Вся новая, вся юная, воплощенное начало, истокъ душевной рѣки, она въ этотъ роковой и торжественный моментъ постигаетъ науку жизни и навсегда пріобцается къ ней. Старое уже раскрыло ей свои безотрадныя тайны, и для изумленной, содрогнувшейся Миранды кончилось невѣдѣніе. Теперь она узнала. Отцы рассказываютъ дѣтямъ. Король Гамлетъ своему сыну, Просперо своей дочери повѣдали жизнь. Теперь Миранда знаетъ, какая буря пронеслась надъ ученой и умной головой ея отца.

Если Миранда—непосредственность, жизнерадостная сестра Офеліи, то ея отецъ—одно изъ многихъ проявленій шекспировскаго Гамлета. Въ немъ воплощена красота книги; надъ нимъ сіяетъ ореолъ сознания. Онъ не гармонизировалъ въ себѣ думы и дѣла. Правленіе

государствомъ, обузу реальности онъ предоставилъ другому, а самъ всецѣло посвятилъ себя искусству и наукамъ. Довѣрчивый къ людямъ, но отъ нихъ далекій, страстный возлюбленный книги, онъ основалъ свое царство въ своей библіотекѣ,—но жизнь не терпитъ подобнаго разобщенія между дѣйствіемъ и мыслью, и былъ Просперо низвергнуть со своей теоретической высоты: пока онъ читалъ, пока онъ думалъ, у него отняли престолъ и родину.

Хотя Миранда и услышала горестную повѣсть и правду бытія, это не заглушило въ ней тоски по счастью,—и развѣ вообще чужой опытъ можетъ быть для кого бы то ни было убѣдительнъ, развѣ каждый не начинаетъ сѣизнова? Миранда хотѣла счастья, и она получила его изъ рукъ своего отца. Воздушныя услуги Аріэля, покорствующаго учености, склонили къ ея ногамъ упоеннаго музыкой принца, и она пережила съ нимъ идиллію, когда царевичу, обращенному въ послушнаго дровосѣка, предлагала она въ помощь свои нѣжныя руки и когда, склоненные надъ шахматной доскою, они играли и побѣждали сердце другъ друга.

Для того чтобы Просперо могъ пригготовить своей дочери счастье, онъ долженъ былъ сперва покорить себѣ Аріэля и сломить упорнаго Калибана. Въ противоположности этихъ двухъ существъ надо видѣть и два полкуса человѣческой души. Аріэль—дитя воздуха, «вольный сынъ ээира», чистѣйшая духовность; Калибанъ—грубая первобытность, изначальная матерія, тяжелое вещество. Онъ тяготѣетъ къ землѣ, Аріэль—къ небесамъ. Пресмыканіе и полетъ, рабство и свобода, низина и высота такъ же относятся между собою, какъ Калибанъ и Аріэль. И ими обоими владѣетъ Просперо. Но замѣчательно, что оба они, не только низменный Калибанъ, но и легкій, свѣтлый Аріэль, — оба тяготеютъ своею покорностью. Аріэль жаждетъ свободы. Въ человѣкѣ духъ не чувствуетъ себя дома. Пусть его услугами и пользуется Просперо, но это именно—услуги, а духъ только тогда является самимъ собою, когда онъ автономенъ, свободенъ, доброволенъ. Аріэль не вполне вошелъ въ Просперо; человѣкѣ не весь душа. Только на время и временами человѣкѣ отдается духу, и духъ—человѣку. Кромѣ Аріэля, есть еще и Калибанъ,—образъ, поражающій даже на шекспировскихъ страницахъ. Калибанъ—сама стихія, само естество въ его первоначальной дикости и животности, злая природа. Наши людскія дѣла и постройки заслонили отъ насъ исконное лицо земли; но вотъ Шекспиръ, которому и первозданное доступно, отрылъ для насъ эти полузабытыя страшныя очертанія. Онъ оглянулся такъ далеко назадъ и воскресилъ насъ самихъ, потому что Калибанъ, вѣдь это—наше прошлое, вѣдь это—существо той предразсвѣтной

поры мірозданія, той незапам'ятной эпохи, когда мы еще сливались въ одно темное цѣлое съ землею и ползали во прахѣ. Этотъ прахъ и есть Калибанъ. Это—комъ земли, и въ него, въ кровавый комъ земли, вернется даже Юлій Цезарь. Калибанъ—наша родина и наша могила, та персть, откуда все исходитъ и куда все возвращается. Когда первымъ глухимъ рычаніемъ заговорила человѣческая глыба, она имѣла чудовищный обликъ и голосъ Калибана. И по вѣщему свидѣтельству Шекспира, по его пониманію той проблемы, которая называется: природа и культура, первое, что сказала эта задвигавшаяся грудa земли, этотъ предчеловѣкъ, было проклятiе. Ибо Калибанъ—природа проклинающая, природа ненавидящая. Она мятется въ безсильной злобѣ и ропщетъ на своего побѣдителя и просвѣтителя, на этого чародѣя культуры, который заставилъ ее трудиться, отнялъ ея дикія владѣнія, заселилъ ея ненаселенные острова. Но тщетнѣ гнѣвъ природы: всемогущій Просперо одолѣетъ и научить ее,—Калибанъ будетъ не только побѣжденъ, но и просвѣтленъ. Уже на протяженіи шекспировской пьесы онъ показываетъ свою способность къ возрожденію. Онъ начинаетъ понимать свѣтлую силу Просперо, и дѣйствуютъ на него музыкальные звуки, наполняющіе пѣвучій островъ,—эти безкорыстные мелодіи искусства, которыя «только слухъ собою восхищаютъ, но никому не причиняютъ зла»; и даже Миранда, которая раньше вызывала въ немъ одно только грубое вождельніе, будетъ вліять на него своею чистой прелестью; наконецъ, и та свобода, которую теперь въ его устахъ оскверняютъ возгласы унивагося дикаря, современемъ предстанетъ ему крылатой волей Аріэля, «свободой просвѣщенной». Однако, на вѣчное и полное укрощеніе Калибана мы рассчитывать не должны. вмѣсто исповѣданія красоты—утилитаризмъ, вмѣсто любви—чувственность, вмѣсто свободы—пьяный произволъ: все это—чада Калибана, его наслѣдники и предки его новыхъ потомковъ. Онъ не только наше прошлое, и не только въ качествѣ прошлаго понадобился онъ Шекспиру. Калибанъ живетъ въ насъ и теперь; совершенно избыть его мы никогда не можемъ. Великій писатель вызвалъ его изъ тьмы и для того поставилъ его уродливую фигуру около Миранды и Фердинанда, на ряду съ этой прекрасной и тонкой человѣчностью, чтобы мы помнили, какое внутреннее безобразіе и матеріальность заложены въ глубокихъ нѣдрахъ нашей природы. И когда восхищенная Миранда славить Божій міръ и восклицаетъ:

О, чудеса! Какое здѣсь собранье
Прекраснѣйшихъ, божественныхъ существъ!
Какъ міръ хорошъ съ такими существами!
О, Боже мой, какъ люди хороши!—

то насъ плѣняетъ эта довѣрчивая хвала молодого сердца, забывшаго о печальномъ разсказѣ Просперо, насъ трогаетъ оптимизмъ юности,—но мы вспоминаемъ, что недалеко отсюда, отъ этого «собранія прекраснѣйшихъ существъ», находится и живучій родоначальникъ ихъ, безобразный Калибанъ. И мы знаемъ еще, между прочимъ—и отъ самого Шекспира, что въ людяхъ, которые такъ хороши, нерѣдко погасаетъ съ трудомъ возженный свѣточъ культуры, свѣточъ Просперо, и тогда умолкаетъ звучный строй человѣческой рѣчи, и слышится неистовый ропотъ проснувшейся матеріи, черный духъ земли, и звѣрски рычитъ и прокликаетъ все тотъ же Калибанъ, и принимаетъ онъ самыя различныя формы—то Яго, то Ричарда III, то Фальстафа...

Во всякомъ случаѣ, въ «Бурѣ» Просперо одолеваетъ Калибана и, сильный чудесами своего знанія, создаетъ вокругъ себя счастье. Оно является здѣсь не только правомъ сказки, но и получаетъ возвышенный смыслъ: вѣдь оно—результатъ нравственнаго просвѣтленія и прощенія. Изъ глубины океана родилась Немезида, какъ новая Афродита мести, и она привела Антонію, похитителя миланскаго престола, и его спутниковъ, къ невѣдомой землѣ, гдѣ ихъ ожидала кара за совершенныя преступленія. Мстящій океанъ взъигралъ бурю,—но человѣкъ отказался отъ мести и далъ радость своимъ раскаявшимся врагамъ. И говоритъ Просперо:

... Я мой гнѣвъ разсудку покорилъ.
Прощеніе всегда отраднѣй мщенья.
Раскаялись они—и я достигъ
Въ стремленіи моемъ желанной цѣли.
Я болѣе на нихъ ужъ не сердить.

Пловцы жизненнаго моря считали другъ друга погибшими, и казалось для нихъ страннымъ надѣяться на спасеніе и встрѣчу:

Надъ нами море синее смѣтается,
Что на землѣ мы ищемъ мертвецовъ.

Но мертвецы оказались живыми, и море смѣялось понапрасну.

Что же, поставимъ ли мы серьезному Шекспиру въ вину это необычайное, неправдоподобное счастье, эту благополучную развязку, совершившуюся вопреки стихійнымъ законамъ синяго моря и неумолимому ходу людскихъ судебъ? Конечно, нѣтъ. Не только потому онъ правъ, правдивый художникъ, что, какъ мы сейчасъ сказали, счастье въ его пьесѣ вырастаетъ на почвѣ моральнаго возрожденія, но и потому, что есть нѣчто человѣчески-естественное и трогательное въ этой грезѣ о радости, въ этой плѣнительной картинѣ

успокоенія и блаженства, котораго не даетъ жизнь и которое возмѣщаетъ поэтъ въ своей волшебной и вольной сказкѣ. Поправить дѣйствительность воображаемой игрою счастья, вздохнуть легко и отраднo усталой отъ жизненныхъ волненій грудью—на этотъ эстетическій и моральный отдыхъ имѣетъ право каждый, и особенно имѣетъ на него передъ человѣчествомъ выстрадавшее право Шекспиръ. Ибо не только въ его личной судьбѣ была ему отмѣрена мѣрою полною обычная людская невзгода,—но вѣдь онъ болѣлъ еще и нравственную болью своихъ героевъ, вѣдь онъ самъ пережилъ свои написанныя трагедіи, и въ собственной его сочувственной душѣ зародились и страдали всѣ эти великіе несчастливцы: и бурный въ своемъ безуміи Лиръ, и нѣжная въ своемъ безуміи Офелія, и Гамлетъ, и Отелло, и молчаливый Брутъ. Всякій человѣкъ—Атласъ; но Шекспиръ, Атласъ вящій, держалъ на себѣ чужую ношу, цѣлый міръ страданія,—такъ неужели мы откажемъ ему въ нѣсколькихъ мгновеніяхъ счастливой мечты? Все равно, сейчасъ исчезнуть эти красивые человѣческіе узоры, погаснуть огни на пиру чудесъ, люди уйдутъ въ свои пещеры, въ свои дома, и Шекспиръ-Просперо останется одинъ. Онъ навсегда упоилъ человѣчество дивной музыкой (такъ много было ея на необитаемомъ островѣ), онъ обрадовалъ его прекраснымъ вымысломъ своего волшебства, своего искусства,—и теперь онъ наединѣ съ собою, безъ Миранды, безъ чаръ, одинъ со своей печальной мудростью и сознаниемъ всей мірской тщеты. Пусть другіе въ своемъ обольщеніи думаютъ, что кругомъ нихъ простирается реальная жизнь,—Шекспиръ-Просперо не видитъ разницы между явью и сновидѣніемъ, и онъ произноситъ эти знаменитые стихи:

Когда-нибудь, повѣрь, настанетъ день,
 Когда всѣ эти чудныя видѣнья,
 И храмы, и роскошные дворцы,
 И тучами увѣнчанныя башни,
 И самый нашъ великій шаръ земной
 Со всѣмъ, что въ немъ находится понынѣ,—
 Исчезнетъ все, слѣда не оставая.
 Изъ вещества того же, что и сонъ,
 Мы созданы. И жизнь на сонъ похожа,
 И наша жизнь лишь сномъ окружена.

(Переводъ Сатина).

Человѣческая мысль, воплощаемая Просперо, отвергла жизнь, отвергла дѣйствительность. Она признала сновидѣніемъ то, что для другихъ реально. Отказать жизни въ жизни, принять ее за при-

зракъ, за воздушные чертоги Аріэля никогда не могъ бы Калибанъ: это—грустная привилегія Просперо и Гамлета.

И вотъ, мы должны сказать: не будетъ искусственностью, мы не совершимъ насилія надъ свободною мыслью Шекспира, если прочтемъ въ контекстѣ его неумирающаго творчества, что для него *міровой путь ведетъ отъ Калибана къ Аріэлю черезъ Гамлета.*

Кто не захотѣлъ исчерпать возможностей жизни въ однихъ только типахъ человѣческихъ и написалъ «Сонъ въ лѣтнюю ночь» и «Бурю»; кто часто въ среду реальныхъ, плотью облеченныхъ людей, ихъ до послѣднихъ изгибовъ зная, но ими не довольствуясь, пускаетъ эльфовъ, царя Оберона, царицу Титанію; кому духи, тѣни Гамлета и Банко, и Цезаря, вѣдьмы Макбета и всѣ призраки безплотной потусторонности нужны такъ же, какъ и существа зримыя, — тотъ уже этимъ ясно показываетъ, насколько близка ему стихія Аріэля и какъ тѣсно ему въ предѣлахъ вещества и тѣлесности. И убѣжденіе въ томъ, что жизнь — сонъ, такъ необходимо и своеобразно дополняетъ сокровенную мысль Шекспира о неокончателности здѣшняго бытія, о предстоящемъ разрѣшеніи земной междоусобицы духа и тѣла, о преодолѣніи дуализма.

Отъ матеріи къ духу, отъ земли къ воздуху, отъ рабства къ свободѣ—такова идеальная линія, которая изъ темныхъ глубинъ природы ведетъ насъ въ царство чистой идеи. Аріэль временно на землѣ; онъ ее покинетъ, какъ и мы, и уже тогда не будетъ больше земли. Но для того чтобы завершился этотъ кругъ, для того чтобы мы вознеслись въ обитель эѳира, во владѣнія Аріэля, чтобы мы навѣки стали одной духовностью, надо пройти черезъ трудную и опасную стадію Гамлета.

Принцъ-философъ, чистая мысль, крайне далека, правда, отъ Калибана: но вѣдь природа не вся, не сплошь—Калибанъ, вѣдь она еще—святая простота, наивность помысловъ, непосредственная энергія и радость. Калибанъ не думаетъ, но зато думающій Гамлетъ не дѣлаетъ. Освобожденный отъ Калибана, Гамлетъ зато предался одной безконечной мысли; его закружилъ водоворотъ рефлексіи, его сознание стремительно и неудержимо вращается въ пустотѣ недѣланія. За удаленіе отъ природы на высоту гамлетовской культурности надо платить тяжелой цѣною; изгнанники рая, жертвы своей проникновенной сознательности, олицетворенныя идеи, сиротливо бродятъ Гамлеты по міру и считаютъ себя и его тѣнями. Изысканные и утонченные, властелины мысли, цари ума, они отбросили отъ себя калибановскую грубость, но взамѣнъ обрекли себя на грусть и сонъ,—сонъ въ жизни, сонъ въ смерти. Ничто для нихъ не дѣйствительно. Они во всемъ сомнѣваются. А кто сомнѣвается, тотъ не живетъ.

Мысль, предоставленная самой себѣ, дума, отрѣшенная отъ дѣла, убѣждаетъ ихъ въ томъ, что нѣтъ ничего, что все—миражъ. Какъ они прекрасны и какъ они несчастны!

Кто вкусилъ отъ древа познанія, тотъ преодолѣетъ въ себѣ Калибана, но кары онъ не избудетъ. Онъ захотѣлъ познанія,—вотъ оно ему дано, или, вѣрнѣе, вотъ онъ далъ его себѣ, похитилъ огонь, прочиталъ книгу; но то, что онъ узналъ, навѣки лишило его первоначальной невинности и жизнерадостной силы, мучить и терзаетъ его. Человѣкъ не долженъ читать. Искусства и науки, книги Просперо, человѣкъ читающій—все это грозитъ изсякновениемъ жизни, исчезновениемъ дѣйствительности, міросозерцаниемъ сна. И только побѣдивъ эту опасность культуры, этотъ соблазнъ самодовлѣющей мысли, перенеся эту мѹку знанія, сознанія, человѣкъ станетъ Аріелемъ. Велика и благотворна роль сознанія; но кто играетъ ее, только ее, тотъ именно играетъ, и жизнь для него—зрѣлище, сновидѣніе, фантазмагорія. Онъ даже, какъ Гамлетъ, притворяется сумасшедшимъ, потому что умъ и безуміе для него—одно и то же; съ его точки зрѣнія, міръ одинаково тонетъ въ сонныхъ грезахъ, смотрѣтъ ли на него ясными или затуманенными глазами.

Впрочемъ, Просперо, давнишній питомецъ книги, готовъ утопить ее въ морѣ, лишь только исполнятся его чары, осуществится его задуманное дѣло; но внутренне дѣло не побѣдитъ въ немъ думы, такъ какъ—мы уже знаемъ это—онъ преданъ ей органически; изъ-за нея потерялъ онъ свой престолъ, и въ Миланѣ онъ опять будетъ думать—о своей смерти, и книга будетъ вѣчно лежать не только на днѣ моря, но и въ глубинѣ его собственной души. И съ книгой въ рукѣ, съ записною книжкой явится передъ нами и родственный ему по духу Гамлетъ, принцъ датскій, но больше—студентъ Виттенбергскаго университета.

Г а м л е т ь .

То море мысли, которое зовется *Гамлетъ*, загадочно разстилается передъ глазами человѣчества. Это—пѣса, которая, какъ, впрочемъ, и всѣ великія творенія, никогда не можетъ быть прочитана до конца. Ее, бездонную, стараются разгадать; но сколько бы глубокаго ни говорили о ней, она умнѣ всего умнаго. Неисчерпаемая, проникающая до самыхъ предѣловъ доступной людямъ интеллектуальности, она представляетъ собою умъ человѣческой поэзіи, Логосъ мірового искусства. Принцъ датскій—патронъ всякой мысли, науки, міровоззрѣнія, и все, что среди коснаго и стихійнаго загорается свѣтомъ сознанія,—все это ведетъ свое вы-

сокое происхожденіе именно отъ него. Шекспировскій Гамлетъ не исчерпываетъ гамлетизма. Напротивъ, конкретный Гамлетъ трагедіи ниже Гамлета идеальнаго. Но какъ предвареніе будущаго, какъ путь живой, по которому идетъ наша культура, какъ гениальное предчувствіе грядущихъ тревогъ, шекспировскій принцъ является нашимъ общимъ принцемъ, по истинѣ—властителемъ думъ и душъ. Человѣчество движется подъ знакомъ Гамлета. Духовнѣе становятся души. Отдѣленные мыслью отъ первобытнаго, мы живемъ иначе, глубже и утонченнѣе, нежели наши предки. И такъ какъ прогрессирующее усложненіе—законъ жизни, то это и обезпечиваетъ безсмертіе Гамлету, принцу датскому, покровителю всякаго раздумья, вождю человѣческой духовности. Онъ какъ бы сконцентрировалъ въ себѣ, въ своемъ умѣ умовъ, общую работу мышленія, совершенную и совершаемую на протяженіи историческаго процесса; онъ въ этомъ отношеніи занимаетъ въ мірѣ центральное мѣсто, свѣтитъ универсальнымъ солнцемъ, отъ котораго лучами исходятъ культура, философія, книга. Это ему запрещено было вкусить отъ древа познанія, и это онъ первый и больше всѣхъ нарушилъ Божій запретъ. Гамлетъ, это—Адамъ, послѣ того какъ онъ былъ изгнанъ изъ рая.

Оттого онъ и скорбенъ, оттого онъ и приобщилъ навѣки свое имя къ трауру и меланхоліи. Кто умножаетъ знанія, тотъ умножаетъ и скорбь. И если Гамлетъ свѣтитъ, то лишь—другимъ, а не себѣ; самъ же онъ остается темень и несчастенъ, этотъ царь познанія, этотъ рабъ размышленія, этотъ отверженецъ жизни. Безсильный Самсонъ, онъ все знаетъ, но ничего не умѣетъ, и на зовъ дѣла откликается думой. Это мучить его самого, и дума у него—безрадостная. Ея страдалецъ, жертва рефлексіи, Вѣчный Жидъ созерцанія, онъ, какъ и послѣдній, не можетъ отдохнуть, не смѣетъ умереть.

Это тягостное безсмертіе онъ унаслѣдовалъ отъ своего отца. Принцъ—достойный сынъ короля. Не кончается смертью наша жизнь, и продолжаютъ войны полководца, заботы государя: въ боевыхъ доспѣхахъ, при свѣтѣ луны бродитъ неуспокоенная тѣнь, и отецъ ищетъ сына, и, нѣмой для другихъ, только съ сыномъ онъ будетъ разговаривать—къ нему взываетъ онъ, къ наслѣднику своего престола. Возмущенныя земнымъ убійствомъ сферы небесныя поднимаютъ людей изъ могилъ, и возстанавливается такимъ образомъ прерванная было связь между двумя мірами.

Но еще до свиданія съ отцомъ, съ его тѣнью, которую смерть отбросила на жизнь, Гамлетъ уже печаленъ, среди всеобщаго веселья, на свадьбѣ, такъ торопливо оттѣснившей похороны, и облака

шенныхъ его дядей и матерью. Не принимая чужой смерти, Гамлетъ зоветъ собственную. Онъ знаетъ соблазнъ самоубійства, онъ хотѣлъ бы, чтобы тѣло его разсыпалось въ прахъ.

Если онъ самъ не идетъ все-таки навстрѣчу смерти, не рѣшается на самоубійство, то этому причиной не только то, что онъ религіозенъ. Правда, его религіозность—моментъ въ высшей степени важный и многое, особенно въ данномъ случаѣ, объясняющій; но какъ разъ она, между прочимъ, и отнимаетъ у датскаго принца законченность и послѣднюю стильность его психологическаго облика. Гамлетъ меньше гамлетизма. Потомки Гамлета будутъ уже не религіозны. Его развѣдающая мысль не можетъ остановиться передъ Богомъ; его пессимизмъ и скептицизмъ не ограничатся предѣлами человѣческими. Вѣдь мысль, это—*perpetuum mobile*: однажды начавшись, она уже не въ силахъ кончиться и, развертывая все дальше и дальше свою динамическую природу, свою безконечную спираль, перекинется съ земли на небо. Гамлетъ лишь *пока* религіозенъ. И вотъ почему его самоубійству мѣшаетъ не столько его временная, его шаткая, его не-гамлетовская религіозность, сколько сознание того, что смерть ничего не мѣняетъ, что послѣ нея все остается попрежнему. Онъ вѣритъ въ безсмертіе души, но оно его не радуетъ, а страшитъ. Поразительно, что для Гамлета потустороннее, адъ, это—мысль, продолженіе земной рефлексіи, все та же дума. Принца удручаетъ непрерывность интеллекта, вѣчность ума. Его мученикъ, онъ такъ усталъ отъ него; онъ охотно ушелъ бы въ тихую могилу, если бы только можно было тамъ не думать и навѣки усыпить свое сознание. Но этого нельзя. Сознание никогда не прекращается, и въ траурныхъ одеждахъ своей тоски и размышлений вѣчный Гамлетъ, Вѣчный Жидъ будетъ безпрестанно бродить по стогнамъ вселенной. Человѣкъ не засыпаетъ. Ему не дано полное отдохновение, безусловная и темная ночь. Въ его ночь проникаетъ его день. Какъ у Тютчева, отслуживъ свою денную службу, наши мысли возвращаются къ нашему изголовью въ видѣ сновидѣній и грезъ, и такъ непрерывно ткется единая ткань, и продолжается то, что началось, и нѣтъ для насъ тишины и покоя,—нѣту сна. Трагическая бессонница людей—вотъ что останавливаетъ ихъ передъ таинственной дверью добровольной смерти.

Быть или не быть? вотъ въ чемъ вопросъ!

.....
Окончить жизнь—уснуть,

Не болѣе! И знать, что этотъ сонъ

Окончить грусть и тысячи ударовъ—

отдала свое сердце другому. «Черезъ мѣсяць,—одинъ короткій, бы-стротечный мѣсяць!» восклицаетъ Гамлетъ, оскорбленный въ своемъ идеализмѣ, въ своемъ сыновнемъ чувствѣ къ природѣ, исполненный горечи и недоумѣнія, въ родной матери увидѣвшій олицетвореніе міровой суетности и зла. Но пусть душа его скорбитъ,—уста дол-жны молчать. Тишина—стихія мысли. И въ безмолвіи своего внут-ренняго міра будетъ онъ еще больше лелѣять свою рефлексію, муки своего сознанія.

Итакъ, разрывъ Гамлета съ природой символизируется тѣмъ, что его обманула, оскорбила мать. И вотъ сынъ явился судьбою матери, спрашиваетъ у нея отчета,—повторяется мнѣ о Клитем-нестрѣ и Орестѣ. «Умолкни, милый Гамлетъ!»—умоляетъ королева,—но теперь принцъ уже больше не въ состояніи молчать. Грозныя слова говоритъ онъ ей, въ ужасающихъ краскахъ рисуетъ онъ ея преступле-ніе, ея измѣну, поправіе обѣта, торжественно даннаго при брачномъ алтарѣ. И самая земля, и самое чело небесъ — все, какъ въ день передъ судомъ послѣднимъ, содрогается отъ предательства, совершен-наго матерью. Воздаятель кровосмѣшенія, изобличитель порока, Гамлетъ въ то же время оскорбленъ за своего отца и какъ сынъ, какъ мужчина. И тѣнь отца, невидимая для Гертруды, напоминающе стоитъ передъ нимъ,—тѣнь бессмертная. Въ опочивальнѣ у его ма-тери висятъ портреты обоихъ братьевъ, его отца и его дяди. Какъ могла Гертруда замѣнить одного другимъ, Гиперіона—сатиромъ? Какъ могла она «бросить прекрасный дугъ нагорной вышины, чтобы гни-лымъ питать себя болотомъ»? Гдѣ были ея глаза, «какой же черный демонъ толкнулъ ее, играя въ эти жмурки?» Въ сынѣ продолжается мужская гордость и сила отца, и сынъ требуетъ, чтобы его отецъ былъ единственнымъ для его матери. Вдова, выходящая замужъ, измѣняетъ не только мужу, но и сыну.

Разрывъ Гамлета съ природой символизируется еще и тѣмъ, что онъ покидаетъ Офелію. Безъ природы въ сердцѣ, отвергнувъ ее въ лицѣ родной матери, Гамлетъ долженъ былъ съ корнемъ вырвать изъ своей души и любовь. Вѣдь любовь—утвержденіе природы, а онъ ее отри-цаетъ. Иронія жизни, ея вѣчное недоразумѣніе вызвали у Офеліи ми-ражъ, будто Гамлетъ помѣшался отъ любви къ ней; въ дѣйствительно-сти же онъ свое чувство исторгнулъ,—моноидеизмъ печальнаго принца увлекъ его въ другую сторону и, какъ только онъ выслушалъ своего отца, онъ сейчасъ же безмолвно простился со своей невѣстой и этимъ послѣдніа разорвалъ нити, которыя еще соединяли его съ непосредственностью и утѣхой жизни. Онъ любилъ Офелію какъ сорокъ тысячъ братьевъ любить не могутъ,—и Лаэртъ, только одинъ изъ этихъ сорока тысячъ, ея братъ, но меньше братъ ей, чѣмъ Гам-

летъ, поразительно неправъ, будто чувство датскаго принца не болѣе какъ игра въ крови, фіалка, расцвѣтшая въ порѣ весеннихъ лѣтъ. Сосредоточенная, глубокая личность Гамлета раститъ не одніе эфемерныя фіалки. Но передъ любимой дѣвушкой притворившись безумнымъ и этимъ оскорбивъ ее, онъ скоро дошелъ до границы, отдѣляющей притворное безуміе отъ дѣйствительнаго (вообще, въ безуміе нельзя, грѣшно, опасно играть), и, можетъ быть, онъ въ самомъ дѣлѣ помѣшался, какъ это и должно, какъ это и подобаешь тому, кто отказывается отъ природы и беретъ себѣ изъ нея только одинъ умъ? Вѣдь несомнѣнно, что сплошной умъ сродни сплошному безумію. И оттого нельзя съ точностью сказать, въ насмѣшку или искренне обращается Гамлетъ къ Офеліи со своимъ призывомъ: «Ступай въ монастырь!» Не надо рождать на свѣтъ грѣшниковъ, не надо рождать людей. Гамлетъ хочетъ самую природу заточить въ монастырь. Пусть изсякнетъ жизнь на землѣ, пусть прекратится брачность міра, пусть всякая Офелія зажжетъ бесплодный огонь весталки. Сколько бы ни продолжалась смѣна поколѣній, сколько бы свадебъ еще ни справляли люди, все равно человѣкъ не станетъ лучше, и только новыя грѣхи будутъ омрачать собою лицо природы. Къ тому же и женщины, выходя замужъ, дѣлаютъ изъ своихъ мужей чудовищъ, и развѣ Офелія будетъ чѣмъ-нибудь лучше Гертруды? «Въ монастырь, въ монастырь!»—похоронить природу!

Въ монастырь могилы, предѣльную обитель безгрѣшности, ушла Офелія, отвергнутая невѣста Гамлета. Прекрасная и нѣжная, вся любовь и кротость, она ушла въ цвѣтахъ, еще болѣе украсивъ ими свое поэтическое безуміе.

Тоску и грусть, страданья, самый адъ—

Все въ красоту она преобразила:

такъ сказалъ про нее братъ и этимъ вѣрно опредѣлилъ ея самую существенную черту, ея способность въ единую, родную ей, категорію красоты претворять всѣ впечатлѣнія жизни. Не менѣе религіозная, чѣмъ Гамлетъ, она не побоялась однако грѣха самоубійства,—вѣдь это не вѣтка ивы подломилась подъ нею, это она сама нашла въ смерти исходъ изъ своего безумія и своего страданія.

Офелія гибла и пѣла

И пѣла, сплетая вѣнки,

Съ цвѣтами, вѣнками и пѣсней

На дно опустила рѣпки.

Безсмертная утопленница, она освятила собою воду,—стихію, которую и назвалъ впоследствии Роденбахъ гробницей Офеліи.

Муки рефлексіи, которыя вообще свойственны Гамлету, конечно, еще болѣе усилились, когда онъ узналъ. Въ полночь явилась тѣнь, и какъ Миранда отъ Просперо, такъ Гамлетъ отъ Гамлета, сынъ отъ отца, услышалъ трагическій рассказъ. Принцъ увидалъ жуткій призракъ и горячо, съ безумною мольбою взмолился къ нему, быть можетъ, о разоблаченіи не только личной, семейной драмы, но и о раскрытіи міровой сущности вообще:

Я говорю съ тобой: тебя зову я
Гамлетомъ, королемъ, отцомъ, монархомъ!
Не дай въ *незнаніи* погибнуть мнѣ!
Скажи, зачѣмъ твои святые кости
Расторгли саванъ твой? Зачѣмъ гробница,
Куда тебя мы съ миромъ опустили,
Разверзла мраморный тяжелый зѣвъ
И вновь извергнула тебя? Зачѣмъ
Ты, мертвый трупъ, въ воинственныхъ доспѣхахъ
Опять идешь въ сіяніи луны,
Во тьму ночей вселяя грозный ужасъ,
И насъ, слѣпцовъ среди природы, мучишь
Для нашихъ душъ непостижимой мыслью—
Скажи, зачѣмъ, зачѣмъ? Что дѣлать намъ?

Это въ лицѣ Гамлета,—жизнь, изступленно вопрошающая смерть о тайнѣ міра. «Слѣпцы среди природы», *we fools of nature*, ея игралица и жертвы недоумѣнія, пока мы живы, мы ничего не знаемъ; но великую разгадку мы, наследники, не услышимъ ли отъ своихъ почившихъ предковъ? Вѣдь прошлое не проходитъ, оно возвращается, и отецъ расскажетъ сыну. «Внимай, внимай, внимай! Помни обо мнѣ» — настаиваетъ прошлое, этотъ призракъ, болѣе реальный, чѣмъ окружающая, мнимая и обманчивая, дѣйствительность. «Мой долгъ тебѣ внимать», — отвѣчаетъ настоящее, юный Гамлетъ. Такъ повторяется уже извѣстный намъ глубокомысленный діалогъ Просперо и Миранды, обычная традиція жизни, завѣтъ исторіи.

Въ томъ завѣщаніи, которое преподалъ Гамлету отецъ, удивительно, среди другихъ, одно наставленіе:

If thou hast nature in thee, bear it not.
Не потерпи, когда въ тебѣ природа есть.

Къ природѣ Гамлета обращается тѣнь, но именно природы у него и нѣтъ: она растворилась, исчезла въ мысли; дума взяла верхъ надъ дѣломъ. И въ связи съ этимъ замѣчательно то, что умершій, но живой король очерчиваетъ для сына лишь опредѣленный кругъ местн:

Не запятнай души: да не коснется
Отмщенья мысль до матери твоей!
Оставь ее Творцу и острымъ тернамъ,
Въ ея груди уже пустившимъ корни.

Мстить матери противоестественно; не касайся природы, ея носительницы, ея воплощенія; мать, что бы она ни сдѣлала, священна. Пусть вѣдаетъ ее одинъ Творецъ, который и сказалъ когда-то: «Мнѣ отмщеніе, и Азъ воздамъ»,— пусть Онъ ее предоставитъ ея совѣсти.

Гамлетъ узналъ. Между его прошлымъ и настоящимъ легла роковая межа познанія, и теперь, приобщившись на столь близкомъ опытѣ ко всей грѣховности міра, онъ потерялъ невинное невѣдѣніе дѣтскихъ лѣтъ. «На небесахъ и на землѣ, Гораціо, есть многое, чего и не спилось нашей философіи». Свою философію онъ обогатилъ. Ему дано было, въ полночный часъ, общеніе между небомъ и землей, и оно опредѣлило собою все теченіе его мыслей. Отнынѣ онъ сосредоточивается на одномъ, на завѣщаніи отца. Имъ овладѣваетъ рѣшительная одержимость, и все глубже и глубже идетъ онъ въ нѣдра своей единой мысли. Онъ замыкаетъ себя въ ея заколдованный кругъ.

...Со страницъ воспоминанія
Всѣ пошлые рассказы я сотру,
Всѣ изреченья книгъ, всѣ впечатлѣнья,
Минувшаго слѣды, плоды разсудка
И наблюденій юности моей.
Твои слова, родитель мой, одни
Пусть въ книгѣ сердца моего живутъ
Безъ примѣси другихъ, ничтожныхъ словъ.

И то, что злодѣемъ быть можно съ улыбкой на лицѣ, это онъ заноситъ въ свою записную книжку, сокровищницу идей— неизмѣнный студентъ, философъ, рыцарь мысли.

Какъ это свойственно въ особенности тому, кто живетъ одною мыслью, внутренне оторванный отъ матери, отъ простодушной природы, Гамлетъ вооружилъ свой умъ ироніей, сарказмомъ; отравленный другими, сынъ отравленнаго отца, онъ держитъ ядъ и въ собственномъ сознаніи, пропитываетъ имъ всѣ свои рѣчи. Духъ ироніи, однажды вызванный, уже не уходитъ и не щадитъ даже тѣни отца: Гамлетъ называетъ ее «пріятелемъ», «кротомъ», «отличнымъ рудокопомъ». И сарказмъ, эту гибель всякой непосредственности, онъ распространяетъ и на бѣдную Офелію, мучитъ ее.

Такъ, потерявъ не только отца, но и мать, одинокій, страдающій, сирота вселенной, стоитъ Гамлетъ въ средоточіи огромнаго міра и бьется о него своей недоумѣвающей и тоскующей мыслью, и безотвѣтно вопрошаетъ о смыслѣ бытія. Его умъ и его безуміе, его правдивость и его иронія—ничто не въ силахъ ему помочь, такъ какъ на его хрупкія плечи пала невыносимая тяжесть. «Время вышло изъ своей колеи. О, проклятіе судьбъ моей, родившей меня на то, чтобы именно я вернулъ его на надлежащую дорогу!» Миръ распался, раскололся, и Гамлетова мысль, человѣческое сознаніе, обречена на то, чтобы восполнить собою всѣ расколы и расщелины жизни, разрѣшить ея дисгармоніи, замкнуть великія зіянія міра. Удивительно ли, что передъ этой задачей, передъ этой необходимостью хаосъ обратить въ космосъ, изнемогаетъ бѣдный датскій принцъ?

Онъ не можетъ преодолѣть того разстоянія между дѣломъ и думой, которое все увеличивается по мѣрѣ того, какъ развивается человѣческій интеллектъ, вырастаетъ мысль. Живое дѣло, это—прямая линія, кратчайшее разстояніе; мысль же, наоборотъ, кружить, она не спѣшитъ, она вовсе не стремится поскорѣ прійти къ цѣли; и даже нѣтъ у нея никакой цѣли,—въ себѣ самой находитъ она ее. Гамлетъ не въ состояніи провести ни одной прямой линіи. Отъ избылія мыслей парализуется воля, «блекнетъ ея румянецъ», и оттого датскій принцъ сумѣлъ какъ никто внять своему отцу, глубже всѣхъ понять его, но не сумѣлъ за него отомстить. Онъ самъ чувствуетъ, какъ это вопіетъ противъ Творца, что его, Гамлета, богоподобный разумъ бесплодно истлѣетъ въ тайникахъ его духа, не претворившись въ дѣло. Идея жаждетъ плоти, хочетъ облечься въ нее, — но Гамлетъ, «лѣнивый мститель», не осуществляетъ своей идеи, отсрочиваетъ свою дѣйственность, хотя «его зовутъ великіе примѣры», хотя онъ видитъ кругомъ себя (въ лицѣ Фортинбраса) отвагу, мужество, кипучее дѣло.

А я, презрѣнный, малодушный рабъ,
 Я дѣла чуждъ, въ мечтаніяхъ бесплодныхъ,
 Боюсь за короля промолвить слово,
 Надъ чьимъ вѣнцомъ и жизнью драгоценной
 Совершенно проклятое злодѣйство.

Гамлета отгѣняетъ Лаэртъ, у котораго тоже убили отца и у котораго ввергли въ безуміе сестру: какъ сходны горести Гамлета и Лаэрта, какъ неодинаково реагируютъ они на удары судьбы! Порывъ и эпергія, не разсуждающій, дѣйственный, исполненный святой злобы, сынъ Полонія—тоже великій примѣръ для Гамлета съ

его блѣдной волей; недаромъ принцъ и любилъ его какъ брата и въ его судьбѣ видѣлъ отраженіе собственной.

Самъ океанъ, сломивъ бреговъ ограду,
На гладь луговъ не ринулся бъ сильнѣй,
Чѣмъ молодой Лаэртъ съ толпою черни
На вашихъ слугъ...

И ужъ не Лаэртъ, а самъ Шекспиръ виноватъ въ томъ, что воодушевленіе перваго, его страстность разрѣшаются не прямымъ нападеніемъ на Гамлета, а коварствомъ, убійствомъ осторожнымъ и хитрымъ, шпагой отравленной. Болѣе похоже на Лаэрта, болѣе психологично было бы, если бы онъ убивалъ открыто, безъ расчета и благоразумія, если бы самая месть его была благородна. Но этому помѣшала, не чуждая вообще Шекспиру, моральная грубость, которая иногда проводитъ рѣзкій, необъяснимый и непривлекательный штрихъ (другіе примѣры: Отелло, ненавидящій Кассіо, не самъ однако убиваетъ его, а поручаетъ это дѣло своей души другому,— правда, здѣсь еще можно найти объясненіе въ томъ, что всю неистраченную силу своей мести и гнѣва онъ долженъ былъ направить на Дездемону, на нее одну; или въ *Гамлетъ* же отталкиваетъ насъ тотъ способъ, какимъ датскій принцъ отомстилъ Гильденштерну и Розенкранцу,—его хитрость, его подлогъ, то, для свершенія чего совсѣмъ не надо быть Гамлетомъ). Какъ бы то ни было, образъ Лаэрта общей внутренней красотой своей затмѣваетъ непріятную черту, допущенную авторомъ, должно быть, въ угоду времени (хотя не пристало Шекспиру смѣшивать временный и вѣчный критерій, исторію и психологію, обычай и душу). Вину свою или Шекспира искупилъ несчастный Лаэртъ тѣмъ, что, когда онъ на кладбищѣ увидѣлъ Гамлета, онъ бросился на него, забывъ о хитромъ планѣ Клавдія, и тѣмъ въ особенности, что въ моментъ нечестнаго поединка, сражаясь отравленной шпагой, онъ почувствовалъ угрызенія совѣсти и покаялся въ своемъ грѣхѣ (у Шекспира вообще герои въ моментъ своей кончины часто преодолеваютъ свои дурныя страсти и каются въ нихъ).

Братъ Лаэрта, съ нимъ не сходный, Гамлетъ хочетъ вдохновить себя; онъ внушаетъ своей мысли, чтобы она отнынѣ была пропитана кровью или совсѣмъ перестала быть. Правда, тотъ подвигъ, который ждетъ его, особенно труденъ. Его призываетъ дѣло всѣхъ дѣлъ. Кровавая месть, убійство, это—дѣло по преимуществу, самое яркое и страшное изъ всѣхъ возможныхъ; оно должно возстановить попорченную справедливость—путемъ разрушенія чужой жизни и путемъ нарушенія той религіи, того христіанства, которыя вѣдъ живутъ

въ душѣ у Гамлета. Онъ сталкивается здѣсь съ антиноміей: совѣсть, голосъ отца, побуждаетъ совершить нѣчто объективно-бессовѣстное. Жестокое испытаніе предложила мыслителю-принцу реальная жизнь. И если онъ не убилъ короля во время его молитвы, то, вѣроятно, не столько потому, что не хотѣлъ послать на небеса его душу очищенной отъ грѣховъ, отъ земной пыли, покаявшейся (тогда какъ отецъ Гамлета былъ убитъ «въ веснѣ грѣховъ»), сколько потому, что въ этотъ мигъ онъ еще болѣе понялъ, какъ невысказано, какъ безсовѣстно, какъ невозможно убивать такое существо, которое способно молиться. Не безсмертію ли подлежитъ все, что молится? Онъ знаетъ, что подобныя размышленія и увѣщанія совѣсти превращаютъ насъ въ трусовъ, связываютъ руки. Совѣсть, conscience,—то же, что и сознаніе: обѣ эти силы, внутренне однородныя, разумъ практическій и разумъ чистый, соединяются для того, чтобы замедлить человѣческіе шаги на дорогѣ дѣла. Къ умственнымъ тревогамъ приходятъ и нравственныя. Уже не кажется священной мечь, уже возникаетъ сомнѣніе въ ея законности, въ ея сладости, уже теряешь прежнюю увѣренность, съ которой ты недавно распредѣлялъ вину между людьми, разбирался въ преступленіи и наказаніи. Можетъ быть, надо мстить не чужою кровью, а своими слезами? Можетъ быть, никто не виноватъ? Можетъ быть, въ системѣ міра все предопредѣлено и рукою убійцы убиваетъ чуждая ему и неотразимая сила? Отказъ отъ мести во имя теоретическаго всепрощенія или во имя увѣжденія въ круговой виноватости и отвѣтственности людей, это—признакъ высокой культуры, явленіе прогресса, но вмѣстѣ и отреченіе отъ непосредственныхъ завѣтовъ природы. Оттого это и связано съ мучкой горестной, съ гамлетовской скорбью. Необычайная сложность, безконечныя разростанія простого рождаются отъ размышленія,—и вотъ Гамлетъ произноситъ свои монологи и сѣетъ мысли, но ничего не дѣлаетъ. Кто среди жизни задумается, тотъ всегда опоздаетъ. Гамлетъ одинаково прислушивается и къ своей мысли, и къ своей совѣсти,—удивительно ли, что ему некогда жить?

Древо познанія, это—древо познанія добра и зла. Но кто вкуситъ его плодовъ, тотъ, въ видѣ кары за непослушаніе, только спутаетъ въ своемъ умѣ и сердцѣ всѣ мѣрила: онъ и зпачъ не будетъ, онъ и дѣлать не будетъ, ни злой, ни добрый, ни проникшій въ тайну, ни дѣтски-наивный. Потерявъ критеріи великой естественности, предоставленный самому себѣ, безбрежнымъ и бесплоднымъ просторамъ своего ума, внѣ природы, внѣ свободы, онъ будетъ томиться въ мучительной неопредѣленности своего мышленія.

Безъ матеріи и безъ невѣсты, въ круговоротѣ мысли, переходящей въ безмысліе, въ игрѣ ума, переходящаго въ безуміе, геніаль-

ный и сумасшедшій, трагическій и смѣшной, принцъ безпріютный, Иоаннъ Безземельный, въ маскѣ безумія, подъ этой шапкой-невидимкой, умный и хитрый, какъ только уменъ сумасшедшій, проходить Гамлетъ среди людей и погружается въ самую черную глубины унынія и скептицизма. «Что вы читаете, принцъ?» — «Слова, слова, слова»: это — отвѣтъ искренній; мысли перешли въ слова; герой книги протестуетъ противъ всѣхъ книгъ на свѣтѣ, такъ какъ отъ нихъ тѣсно, такъ какъ онѣ словами не даютъ мѣста дѣлу. Отъ вѣтра можно укрыться только въ могилѣ; весь міръ — тюрьма, и Данія — худшая изъ ея коморокъ; земля — бесплодная скала; небесный куполь — смѣшеніе ядовитыхъ паровъ, человѣкъ — эссенція праха: такъ пессимизмомъ разрушаетъ Гамлетъ вселенную, и на той флейтѣ, съ которой онъ сравниваетъ свою душу, играетъ онъ только гѣсную печали. Но при этомъ онъ самъ сознаетъ, что нѣтъ ничего объективно-хорошаго или дурного: «само по себѣ ничто не дурно и не хорошо; мысль дѣлаетъ его тѣмъ или другимъ» — та мысль, та дума безъ дѣла, которая Божіей свѣтъ превратила для него въ темный призракъ

Именно этотъ пессимизмъ, который вообще не видитъ большой разницы между реальнымъ и призрачнымъ и дѣло отождествляетъ со словомъ, побудилъ Гамлета столь радостно принять актеровъ. На сценѣ міра или на подмосткахъ специальныхъ, въ сущности, совершается одно и то же. Люди — лицедѣи скрытые или явные. Гамлетъ больше тяготѣетъ къ послѣднимъ. Онъ предвосхищаетъ мысль Уайльда, что искусство первѣе жизни. И потому никого нѣтъ для него желаннѣе актеровъ. И вотъ они декламируютъ свои патетическіе монологи; принцъ, самъ актеръ, жадно прислушивается къ нимъ, и все, что происходитъ и происходило, онъ связываетъ теперь со своей трагедіей: когда, напримѣръ, актеръ произноситъ слова «царица въ скорбномъ одѣяніи», то это сейчасъ же напоминаетъ ему его собственную царицу, мать Гертруду, ту, которая такъ поспѣшно смѣнила свои вдовьи одежды на свѣтлое платье невѣсты.

Актеры нужны ему не только сами по себѣ, но и какъ орудіе мести. Искусство уличаетъ реальную жизнь. Въ зеркалѣ сцены отразится преступленіе короля; злодѣй не выдержитъ этого, содрогнется и тѣмъ выдастъ свою преступную голову. Красота пробудитъ совѣсть; черезъ эстетику идетъ Гамлетъ къ этикѣ. Но актеры уличаютъ и его самого. Ему стыдно при мысли, насколько больше его тотъ лицедѣй, который только что съ такимъ воодушевленіемъ декламировалъ о Гекубѣ, — «что онъ Гекубѣ, что она ему?» Пустой вымыселъ, то, чего не было, обманчивая тѣнь сказки пробудили въ актерѣ столько силы и страсти, зажгли его огнемъ вдохновенья, выз-

вали слезы на его глазах и непритворное отчаянье въ его душѣ. Что же было бы—размышляетъ Гамлетъ—если бы актеръ имѣлъ, какъ принцъ, реальныя основанія къ ужасу и скорби, если бы онъ былъ на мѣстѣ Гамлета? Тогда онъ потопилъ бы сцену въ слезахъ, тогда онъ потрясъ бы слухъ народа, тогда онъ совершилъ бы нѣчто великое... Но здѣсь Гамлетъ ошибается: легче играть, чѣмъ жить. Искусство рѣшительнѣе жизни. И если бы въ положеніи нашего принца былъ актеръ, то и онъ испытывалъ бы такую же нерѣшительность и смуту. Легче заступиться за Гекубу, чѣмъ за родного отца. Искусство уничтожаетъ разстоянія, вымыселъ не требуетъ дѣла; онъ живетъ одними впечатлѣніями, онъ никуда не зоветъ изъ внутренняго міра,—и потому такъ страстенъ и прекрасенъ лицедѣй. И если бы не онъ, а Гамлетъ декламировалъ монологи о Пріамѣ и Гекубѣ (что онъ и началъ было, прекрасно началъ), то и Гамлетъ зажегся бы пламенемъ всей той энергіи, какой теперь ему недостаетъ, и тогда онъ былъ бы собою доволенъ, и ему не пришлось бы корить себя этими жестокими самообличеніями.

Ибо то, что Гамлетъ не дѣлаетъ, а думаетъ, «расточаетъ свое сердце въ пустыхъ словахъ», является не только его личной особенностью, но и типичнымъ для новыхъ людей разобщеніемъ между чувствомъ и мыслью. У него лишь сильнѣе, чѣмъ у другихъ, сокровеннѣе, чѣмъ когда-либо, сказывается эта исконная трудность перехода отъ рѣшенія къ дѣлу. Безбрежныя перспективы открываются передъ нимъ; но въ дѣлѣ человѣку тѣсно. Дѣло ограничиваетъ, служивое опредѣляетъ; законченное и замкнутое, однозначное, оно на протяженіи людского пути становится менѣе привлекательно и легко, чѣмъ многозначная дума.

Задумавшемуся Гамлету нечего было дѣлать въ этомъ мірѣ, который задумчивости не терпитъ и быстро катитъ все впередъ и впередъ свои торопливыя волны. Бѣдный принцъ предчувствовалъ свою раннюю смерть и шелъ на нее безтрепетно и гордо. Но такъ какъ онъ вообще смерти не принимаетъ, то въ концѣ его дней и прозвучалъ этотъ обычный шекспировскій мотивъ о томъ, что жизнь не полна, не закончена, если она не рассказана. Гамлетъ взываетъ къ бессмертію разсказа. Самъ онъ не имѣетъ уже времени, для того чтобы повѣдать свою исторію: «смерть, сержантъ проворный, вдругъ беретъ подъ стражу»; но онъ умоляетъ своего благороднаго друга Гораціо остаться въ живыхъ, пострадать еще въ этомъ ничтожномъ мірѣ, для того чтобы было кому разсказать о Гамлетѣ—to tell my story. Такъ страшно умереть неузнаннымъ, непонятымъ, безъ лѣтописца и баяна. *The rest is silence*, «конецъ—молчаніе»; но именно о томъ была послѣдняя мечта и мольба датскаго принца, чтобы молчаніе

было прервано, чтобы конецъ жизни послужилъ началомъ для разсказа, для этой жизни второй, лучшей, понятой въ ея смыслѣ и поэзіи.

Благородный Гораціо, во образѣ Шекспира, исполнилъ просьбу Гамлета и спасъ его для безсмертія. Онъ разсказалъ.

Когда перестало биться сердце его друга, онъ склонился надъ нимъ и задумчиво промолвилъ: «Good night, sweet prince!»

Покойной ночи, милый принцъ! Спи мирно

Подъ свѣтлыхъ ангеловъ небесный хоръ!

Покойной ночи... Гамлетъ боялся, что послѣдняя человѣческая ночь полна видѣній и сонныхъ грезъ. Что же снится Гамлету? Не его ли собственная судьба? Не слышитъ ли онъ, не видитъ ли онъ, какъ разсказываетъ о немъ вѣрный Гораціо, разсказываетъ Шекспиръ и слушаетъ человѣчество, и на всѣхъ театрахъ міръ проходить его одинокая тѣнь?

Покойной ночи не можетъ быть для Гамлета, потому что именно великое безпокойство, глубокая тревога, неусыпная дума сопутствовали ему при жизни и составляли безсмертное ядро всей его личности. Съ тѣхъ поръ какъ въ человѣчествѣ появился Гамлетъ и могъ возникнуть среди насъ его задумчивый обликъ, покойной ночи уже не можетъ быть ни для кого изъ людей. Отлетѣли отъ нашего изголовья мирные и безмятежные сны, и сознаніе не тушитъ своего факела. Онъ горитъ, онъ освѣщаетъ; но давно уже, устами Гамлета-Баратынскаго, сказано, что факель истины—погребальный. Онъ свѣтомъ своего жуткаго пламени сопровождаетъ похороны природы, погребеніе великаго Пана, прощаніе съ былой непосредственностью и наивностью духа. День былъ у Гамлета безпокойный, и ночь его будетъ такою же. Но цѣною этого безпокойства не обрѣтетъ ли себѣ человѣчество освобожденія отъ Калибана, и не приблизится ли оно къ Аріэлю?

Король Лиръ.

Принцъ датскій не сталъ королемъ—ни на тронѣ, ни въ жизни; онъ рано умеръ, потому что рано узналъ. Однако Шекспиръ показываетъ, что не только принцы, но и короли, не только юноши, но и убѣленные сѣдинами не обезпечены отъ неожиданныхъ и трагическихъ разоблаченій и разочарованій. Прежде всего поражаетъ въ королѣ Лирѣ, что урокъ жизни онъ получилъ уже въ самомъ концѣ ея, на краю могилы, послѣ того какъ онъ провелъ долгое и великолѣпное существованіе. Никто, значитъ, не можетъ сказать о себѣ, что онъ уже все знаетъ, что онъ прочиталъ всю книгу бытія; сколько бы мы ни жили, каждый послѣдующій годъ, каждый

послѣдующій день и часъ не является простымъ повтореніемъ своего предшественника, ненужной копіей давно изжитаго оригинала, а даетъ нѣчто новое. Нѣтъ повтореній,—всего есть по одному. Мы вѣчно учимся; въ такомъ смыслѣ всякая жизнь, это уже—безсмертіе. Опытъ длительный и опытъ кратковременный по существу ничѣмъ не разнятся между собою; это—одинаковое невѣдѣніе, и отъ глубокой старости своей король Лиръ нисколько не сталъ опытнѣе и мудрѣе: мы всегда остаемся *fools of nature*. Правда, его положеніе было исключительно: онъ жилъ на такихъ высотахъ, куда многія несчастья и поучительныя невзгоды людскія не достигають. Лиру негдѣ было пройти школу; передъ нимъ сознательно застилали правду, его обволакивали атмосферой угодничества и дѣлали ему жизнь легче, чѣмъ она есть. Вотъ почему онъ перенесъ особенно мучительную трагедію: къ общему страданію человѣка присоединилась у него специфическая обида монарха. Онъ не просто Лиръ, онъ—именно король Лиръ, и все поэтому для него тяжелѣе и острѣе, чѣмъ для другихъ, и паденіе его особенно глубоко и болѣзненно, потому что это—паденіе съ необычной высоты.

Человѣческая драма Лира, однако, болѣе обыкновенна, чѣмъ это можетъ показаться на первый взглядъ. Она только форму приняла разительную, но ея сущность представляетъ собою нѣчто роковое и необходимое, такъ какъ неблагодарность дѣтей къ родителямъ, борьба отцовъ и дѣтей, великій разладъ поколѣній являются закономъ самой жизни. Происходитъ неустанная война Алой и Бѣлой Розы; алая роза юности и бѣлая старость не могутъ не питать одна къ другой затаенной вражды и горечи. Регана и Гонерилья—чудовища; но именно поэтому коллизія съ ними имѣла бы только преходящій интересъ исключенія, а не правила, была бы простымъ случаемъ среди случаевъ и не содержала бы въ себѣ никакой типичности, если бы она не служила лишь однимъ изъ яркихъ и зловѣщихъ проявленій нѣкоторой общей нормы. Тончайшая трагедія Лира вызвана не Реганой и Гонерильей, а Корделіей. И не парадоксально, а правильно сказать, что Корделія болѣе неблагодарна, чѣмъ Регана и Гонерилья.

Въ самомъ дѣлѣ. Корделія—любимѣйшая дочь Лира, самая дорогая, утѣха его старости (*your best object, the argument of your praise, balm of your age, the best, the dearest*),—и вотъ она спокойно и просто говоритъ своему родителю горькую правду, что любить его не больше, чѣмъ должна любить, и что когда она выйдетъ замужъ, то отниметъ у него часть своей любви и отдастъ ее мужу. Она уйдетъ изъ-подъ отцовской кровли и прижметъ къ другому сердцу. Она сама будетъ имѣть дѣтей, и созданное ею будетъ ей

неизмѣримо-дороже создавшаго ее. Она, какъ и всѣ женщины, должна будетъ произвести выборъ между отцомъ и возлюбленнымъ, и этотъ выборъ покажетъ, что не отецъ для нея—самое желанное существо на свѣтѣ. Такъ хочеть сама природа, которая здѣсь какъ бы раздваивается,—но болѣе природно, болѣе естественно любить мужа, чѣмъ отца. Если бы Лиръ былъ только Лиръ, онъ понялъ бы это, какъ понимаютъ всѣ родители, всякая старость уступающая, и покорился бы необходимости. Но онъ—король, и «закореѣлое самовластіе», привычное самодержавіе свое онъ желалъ бы распространить на самое естество: онъ и природу хочеть сдѣлать своей подчиненной, своей вѣрноподданной.

Итакъ, Лиръ безсознательно, невѣдомо для себя, правъ, когда не въ Реганѣ и Гонерильѣ, а въ ихъ сестрѣ видитъ воплощенную неблагодарность. Только послѣдняя глубже, чѣмъ онъ думаетъ самъ, и она права, между тѣмъ какъ онъ неправъ. Въ своей ревности къ будущему зятю, оскорбленный отецъ, которому надо дѣлиться съ другимъ, воплощеніе отцовской силы, *patria potestas*, на которую посягаетъ крамола свободнаго сердца, опъ рветъ и мечеть,—и какъ бы въ наказаніе за то, что онъ возсталъ противъ неблагодарности невольной, законной и естественной, его сразила неблагодарность сверхъестественная, гнусная, жестокая, отъ которой онъ совершенно растерялся и обезумѣлъ.

Замѣчательно, что въ параллель съ драмой Лира разыгрывается во многомъ аналогичная драма Глостера: онъ ошибся, былъ къ нему неблагодаренъ не Эдгаръ, а Эдмундъ, но во всякомъ случаѣ былъ неблагодаренъ къ нему именно сынъ; и пораженный отецъ горько сѣтуеть на то, что «законы природы нарушаются повсюду... любовь холодѣеть... связь отца съ сыномъ расторгнута». Между тѣмъ Эдмундъ, незаконнорожденный, оклеветавшій своего брата, сына законнаго, презрѣнный виновникъ злодѣяній, — Эдмундъ говоритъ, что его единственный богъ, это—природа, что только ея священнымъ законамъ хочеть онъ повиноваться и оттого не стыдится своей незаконнорожденности: къ природѣ апеллируютъ въ своей тяжбѣ и отецъ и сынъ, у природы ищуть заступничества и честный и безчестный, и объектъ и субъектъ неблагодарности...

Гнѣвъ и горечь отца, вынужденнаго уступить будущему возлюбленному своей возлюбленной дочери, могли достигнуть у Лира такой силы и паѳоса, могли проявиться у него такъ бурно и дерзновенно потому, что онъ, король, былъ самодержецъ, близъ котораго, по слову Кента, «нѣтъ правды и свободы». Не только въ своей личной судьбѣ, не только фактически, но и въ душѣ своей, прирожденно, это былъ король съ головы до ногъ; власти знакъ

былъ глубоко запечатлѣнъ въ его сердцѣ, и никому такъ не пристала корона, какъ его сѣдой головѣ. Въ самомъ желаніи его, столь внезапно, раздѣлить царство на три части, сложить съ себя заботы королевскаго сана и «безъ ноши на плечахъ плестись ко гробу»,—въ самомъ этомъ желаніи сказался капризь потентата, и вовсе не чувствуется въ Лирѣ усталости; еще многія ноши могъ бы нести на своихъ плечахъ этотъ могучій старикъ. И словами Корделии, этого «презрѣннаго, но красивенькаго созданія» (которое дороже ему всѣхъ въ его широкой державѣ), честными словами Корделии въ немъ оскорбленъ не только отецъ, но и государь.

Къ этой неудовлетворенности и обидѣ, къ этой, быть можетъ, впервые въ жизни испытанной боли неповиновенія присоединилось все остальное—все сходное: противодѣйствіе благороднаго Кента, заступившагося за Корделию, и то неестественное и страшное, что другія его дочери какъ бы превратились въ его матерей (шутъ говорить Лиру: «ты сдѣлалъ твоихъ дочерей твоими матерями, ты далъ имъ въ руки розгу»): король и отецъ сталъ безпомощнымъ ребенкомъ. То, чего Лиръ ждалъ отъ Корделии, сдѣлали Регана и Гонерилья. Конечно, ихъ поступки—другого порядка, чѣмъ стихійная и благородная неблагодарность Корделии. Исключительность Реганы и Гонерильи характерно сказывается и въ томъ, что, въ противоположность сестрѣ, онѣ жестоко отвернулись отъ отца вовсе не ради мужей: мужьямъ онѣ измѣнили такъ же, какъ и отцу; онѣ были невѣрныя дочери и невѣрныя жены. Можно сказать поэтому, что ей, Корделии, Регана и Гонерилья не сестры. Но, повторяемъ свою мысль, король Лиръ тяжело страдалъ бы отъ дочерней неблагодарности, отъ спокойствія Корделии, способной мужа полюбить больше, чѣмъ отца, даже если бы Регана и Гонерилья не оказались такими извергами естества. Мѹка Лира, разлученнаго съ Корделией, отъ этого была бы иной по формѣ и оттѣнкамъ, но той же по существу. И все равно Лиръ былъ бы несчастенъ.

Извращеніе естественной неблагодарности, принявшей отвратительный обликъ Реганы и Гонерильи, повергло стараго короля въ такой ужасъ и недоумѣніе, что онъ пересталъ узнавать прежнее, знакомое, и все приняло для него другія очертанія. «Ты моя дочь?» спрашиваетъ онъ Гонерилью. «Знаютъ ли меня здѣсь? Это я, это Лиръ? Это Лиръ здѣсь ходитъ и говоритъ?» Что же передъ нимъ—галлюцинація или реальность? Онъ не знаетъ, бѣдный старикъ, сразу потерявшій и царство, и дѣтей, свое имя и свое мѣсто въ мірѣ—самую личность свою. И только одно понялъ онъ въ эти страшныя мгновенья—то, какъ онъ неправъ былъ передъ Корделией и передъ природой, какъ, отвергнувъ естественное, онъ встрѣтилъ

чудовищное—и притомъ во образѣ родной дочери (у Шекспира вообще въ мірѣ дѣйствуютъ не только люди, но и чудовища: ревность съ зелеными глазами, неблагодарность съ очерствѣлымъ сердцемъ, честолюбіе, которое неизгладимо запятнало бѣлыя руки леди Макбетъ). Лиръ бьетъ себя въ голову, онъ проклинаетъ Гонерилью самымъ ужаснымъ проклятіемъ, какое въ данный моментъ способно ему прійти на умъ: онъ желаетъ дочери, чтобы ее постигла его же собственная участь. Онъ обращается къ природѣ (мы уже видѣли: это—общая инстанція); онъ взываетъ къ ней, благой богинѣ (Heav, nature, heav; dear godness, heav!), чтобы она, ужъ если суждено Гонерильѣ не быть безплодной и извѣдать незаслуженную ею гордость материнства,—чтобы она послала ей дитя изъ желчи, дитя, презирающее всѣ муки и благодѣянія матери, дитя неблагодарное!

Онъ плачетъ, низложенный король и отецъ; онъ проситъ свои «старые, глухие глаза» не плакать,—ему, недавно сильному, такъ стыдно своей слабости. И трогательно молится онъ небу, чтобы оно спасло его отъ сумасшествія:

О, силы неба! дайте мнѣ терпѣнье!

Я не хочу безумнымъ быть!..

O let me not be mad, not mad, sweet heaven!

Keep me in temper; I would not be mad!

«Я не хочу сойти съ ума»... Но развѣ здѣсь что-нибудь значить человѣческое, хотя бы и королевское, желаніе? Развѣ можно противиться помѣшательству, — особенно у Шекспира, который такъ часто въ своихъ драмахъ показываетъ его роковую необходимость, который такъ проникновенно знаетъ, что глубоко связаны и переплетены между собою умъ и безуміе?

Уже въ томъ сказывается помѣшательство Лира, что и онъ, какъ Гамлетъ, всецѣло отдается моноидеизму: не только онъ думаетъ исключительно о неблагодарности дѣтей, но и кажется она ему единственнымъ преступленіемъ и единственнымъ страданіемъ всей земли. Если кто несчастенъ, то это потому, что у него неблагодарныя дочери; если кто бѣденъ, то это потому, что онъ все свое имущество роздалъ неблагодарнымъ дочерямъ. Такъ все для Лира сосредоточивается, такъ все разнообразіе міра и мірового зла сводитъ онъ къ единственной категоріи,—къ своей личной боли.

Могучая воля Лира, натолкнувшаяся впервые па воли чужія, не выдержала этого потрясенія. Она не въ силахъ понять, какъ это герцогъ Корнваллійскій тоже можетъ быть вспыльчивъ,—кто раньше осмѣлился бы королю Лиру говорить о чьей-то вспыльчивости? Кто раньше на ряду съ центромъ его королевской личности

смѣлъ бы устанавливать еще какіе-то другіе центры, покушаться на его самодержавіе, не только внѣшнее, но и внутреннее? Прежде Лиръ былъ единственный, теперь онъ сталъ одинъ изъ многихъ, послѣдній изъ многихъ. Впервые теперь онъ понялъ, что онъ не одинъ на свѣтѣ, что земля населена еще другими существами и что на этой землѣ населенной нѣтъ крѣва только для одного—для него, прежняго Лира, для его старой головы. Недавно безудержный въ своихъ желаньяхъ, онъ видитъ нынѣ, какъ ихъ умѣряютъ, подсчитываютъ, обуздываютъ другіе. Монархъ, у котораго ограничили власть, онъ вынужденъ теперь доказывать, что именно неограниченность является самымъ достойнымъ свойствомъ человѣка:

О, не суди о нуждахъ! Жалкій нищій
Средь нищеты имѣетъ свой избытокъ.
Дай человѣку то лишь, безъ чего
Не можетъ жить онъ,—ты его сравнишь
Съ животнымъ...

Allow not nature more than nature needs,
Man's life is cheap as beast's.

Природѣ надо давать больше, чѣмъ сколько природѣ нужно; иначе она опустится въ своей потенціи, окажется меньше самой себя, и человѣкъ въ своемъ существованіи падетъ на уровень животного. Одной необходимости мало. Человѣкъ начинается за предѣлами своихъ основныхъ потребностей; онъ начинается въ сферѣ бесполезнаго,—тамъ, гдѣ онъ имѣетъ больше, чѣмъ то, безъ чего нельзя обойтись. То, что не нужно,—вотъ стихія человѣческая.

Такова глубоко-вѣрная, исповѣдуемая Лиромъ, философія неограниченности, роскоши, властительства; между тѣмъ на эту безмѣрность царственныхъ желаній, на эту человѣчески-божественную требовательность подняли скупую и жесткую руку его дочери. Съ Лиромъ торгуются. Не сто рыцарей, а пятьдесятъ; не пятьдесятъ, а двадцать пять: этого довольно будетъ для него; да зачѣмъ и двадцать пять, когда, собственно говоря, ни одного не надо? Такъ мѣряютъ пейзажама Лира, такъ безпредѣльности кладутъ предѣлы, такъ, въ нарушеніе самодержавности Шекспира и Лира, цѣлое хотятъ принизить до части.

У людей, у дочерей онъ не можетъ найти заступничества, и на его сѣдую бороду непочтительно и безъ стыда смотрятъ его дѣти. Онъ пересталъ импонировать, онъ никому не внушаетъ страха и благоговѣнія, этотъ богъ, потерявшій своихъ богомольцевъ, этотъ жрецъ, отъ котораго отвернулись прихожане его пышнаго храма. И потому отъ людей онъ обращается къ богамъ: они тоже стары,

у нихъ тоже развѣвующіяся сѣдя борода, они тоже ищутъ покорности, — да заступятся же они за Лира! Низложенные боги и низложенный король, неблагодарное человѣчество и неблагодарныя дѣти: между этими явленіями есть сходство, и тѣмъ большее, что благодаря Шекспиру страданія короля Лира въ самомъ дѣлѣ принимаютъ какой-то космическій характеръ и размѣры и вся его фигура поднимается на тѣ высоты, гдѣ обитаетъ сѣдой оскорбленный богъ.

Ни люди, ни силы небесныя не выступили на защиту старика (вѣдь, по словамъ Глостера, подсказаннымъ одной изъ характерныхъ мыслей Шекспира, мы для боговъ—то же, что мухи для злыхъ мальчиковъ: «насъ мучить имъ забава»),—и онъ провелъ, безпріютный, эту страшную ночь въ степи, когда сама природа какъ будто сошла съ ума отъ зрѣлица человѣческой неблагодарности,—или заразилась ея примѣромъ? Бѣшеное изступленіе развѣигравшихся стихій, извратившаяся природа съ такой безумной вакханаліей огненныхъ потоковъ, грома и ливня—все это не соотвѣтствуетъ ли столь же протівоестественному факту моральному—неблагодарности дѣтей? Внѣшній хаосъ—только не послѣдствіе ли внутренняго? Регана и Гонерилья бросили вызовъ природѣ, и она не отвѣтила ли сумасшествіемъ своихъ элементовъ, такимъ же великимъ, какъ велико сумасшествіе Лира? Или буря той неслыханной ночи составляетъ не реакцію природы противъ злодѣяній Реганы и Гонирельи, а является какъ бы пособницей преступныхъ дочерей, и потому отъ нея такъ больно и холодно, и безпріютно Лиру?

И все же король безъ крова (таково неожиданное и поучительное измѣненіе дѣйствительности) благословляетъ одичаніе естества; онъ молить вѣтеръ въ степи, чтобы «навѣки онъ землю въ море сдулъ, чтобъ волны, взгромоздившись, залили шаръ земной, чтобъ міръ погибъ».

Громъ небесный,

Все потрясающій, *разбей природу всю,*
Расплюсни разомъ толстый шаръ земли
И разбросай по вѣтру сѣмена,
Родящія людей неблагодарныхъ.

(Переводъ Дружинина).

Crack nature's moulds—разнеси черноземъ природы, уничтожь самую почву вселенной, чтобы не было больше никакихъ поствовъ, чтобы все исчезло, чтобы не оставалось ничего. Въ самомъ униженіи своемъ изступленный Лиръ—прежній самодержецъ: онъ, какъ и раньше, исповѣдуетъ эгоцентрическое міровоззрѣніе, онъ

въ средоточіи вселенной ставить себя. И свою личную обиду онъ считаетъ обидой природы, свое несчастье онъ возводитъ на универсальную высоту. Какой смыслъ міру продолжать свое существованіе, когда низвергнуть король Лиръ? Если Лиру негдѣ приклонить голову, то зачѣмъ нужна природа? Вычеркнуть міръ изъ міра, вернуть первоначальный хаосъ, прекратить дальнѣйшій ростъ поколѣній и заглушить самое сѣмя жизни—вотъ для Лира неизбѣжный результатъ, вытекающій изъ неблагодарности его дочерей.

Кромѣ того, моральныя страданія его такъ велики, что сверхъестественная отвлекающая сила нужна ему и для ихъ замиренія; ему нужно такое физическое раздраженіе, которое позволило бы хотя на минуту забыть невыносимую нравственную боль. Король Лиръ ищетъ бури, «какъ будто въ буряхъ есть покой»; она ему необходима, и если бы ея не было, онъ бы ее выдумалъ. И все же та атмосферическая буря, которая бушуетъ вокругъ его непокрытой головы,—тихое вѣяніе зефира сравнительно съ его внутренней тревогой и мѣлой.

На собственномъ страдальческомъ опытѣ извѣдалъ онъ теперь все острое горе не властелиновъ, а подданныхъ міра, всяческую непогоду жизни. Ему кажется, что онъ наказанъ сверхъмѣры, что онъ терпитъ больше зла, чѣмъ сдѣлалъ самъ,—но кто соизмѣритъ преступленіе и наказаніе, кто правильно учтетъ свою вину? И тамъ, на высотѣ самодержавія, въ упоеніи царской властью, не былъ ли виноватъ король Лиръ уже тѣмъ, что онъ не думалъ о бѣдныхъ, о нищихъ, о тѣхъ, для кого отсутствіе крова и холодъ, и голодъ такъ обыкновенны и будничны?

Вы, бѣдные, нагіе несчастливцы,
Гдѣ бь эту бурю ни встрѣчали вы,
Какъ вы перенесете ночь такую,
Съ пустымъ желудкомъ, въ рубищѣ дырявомъ,
Безъ крова надъ бездомной головой?
Кто приютитъ васъ, бѣдные? Какъ мало
Объ этомъ думалъ я! Учись, богачъ,
Учись на дѣлѣ нуждамъ меньшихъ братьевъ,
Горюй ихъ горемъ и избытокъ свой
Имъ отдавай, чтобъ оправдать тѣмъ Небо!

Такъ говоритъ кающійся король (потомъ сходную мысль выражаетъ и Глостеръ, его товарищъ по несчастью), и ужъ одно то, что въ глубокой старости Лиръ пришелъ къ этой мысли о другихъ, къ этому сочувствію ближнимъ, которые раньше были отъ него далеки,—уже одно это составляетъ его искупленіе и прими-

что противоестественность принимаетъ обликъ самаго естественнаго; ужасно то, что дьяволъ надѣваетъ на себя личину женщины,—ту форму, которая и служить для него защитой («Howe'er thou art a fiend, a woman's shape doth shield thee» — «но хоть ты злой духъ, а образъ женщины — тебѣ защита»). И самъ король Лиръ, жертва женщинъ, знаменуя свой разрывъ съ ними и съ природой, говорить про нихъ, что онѣ только на половину женщины, на половину же—центавры, что главной частью ихъ существа владѣеть дьяволъ: «тамъ адъ, тамъ мракъ, тамъ пышущая бездна».

Именно потому, что онъ отвергъ женщину, проклялъ ее, онъ проклялъ и жизнь: «родясь на свѣтъ, мы плачемъ: горько намъ къ комедіи дурацкой приступаться». Никто изъ актеровъ этой комедіи, въ которой намъ стыдно и горько участвовать, ни въ чемъ, по Лиру, не виноваты: только тамъ, гдѣ есть смыслъ, можно говорить о чьей-нибудь отдѣльной винѣ,—а въ общей преступности и бессмыслицѣ, этомъ порожденіи женщинъ, лучше всего разрубить Гордіевъ узелъ провозглашеніемъ Лира: «нѣтъ въ мірѣ виноватыхъ». Король сумасшедшій, такъ осуществляетъ онъ свое королевское право помилованія: онъ распространяетъ его на все и всѣхъ,—высшая степень осужденія, кары и насмѣшки!

Женщины отняли умъ у Лира, женщина и вернула его Лиру. Онъ исцѣленъ былъ любовью Корделии. Нѣжная и кроткая, она музыкой и поцѣлуями своихъ устъ пробудила его отъ сна, отъ сумасшествія, и онъ всталъ со своего одра просвѣтленный, умиленный, слабый, какъ ребенокъ, и трогательно просилъ Корделию забыть и простить, и помнить, что онъ старъ и слабъ. Вызванный къ новой жизни, Лиръ понялъ, что она—его единственное дитя, что у него только одна дочь (онъ такъ энергично отвергаетъ женственное, деликатное, сестрино предложеніе повидаться съ другими дочерьми); и въ такомъ онъ былъ настроеніи, такъ мечталъ онъ даже въ стѣнахъ темницы пѣть съ Корделией тихія пѣсни, рассказывать ей и отъ нея выслушивать сказки, такъ отдался онъ сладостной идилліи отцовскаго чувства, что вамъ кажется, будто не только самъ онъ второй разъ родился въ мірѣ, но будто и Корделия только что родилась и онъ только что ее узналъ. Это—медовый мѣсяцъ отцовской любви, это—праздникъ нѣжности, чистѣйшая картина чистѣйшей ласки на землѣ, это—союзъ, котораго теперь уже не могутъ расторгнуть никакія силы въ мірѣ.

Никакія силы въ мірѣ—даже смерть. Она пришла, и было нѣсколько мгновеній, когда около мертвой Корделии Лиръ былъ еще живой. Но это продолжалось именно лишь нѣсколько мгновеній,

послѣ которыхъ отецъ и дочь воссоединились въ общей смерти. Родившій и рожденная, другъ другу обязанные жизнью (вѣдь и жилъ король Лиръ для Корделии, для любимой дочери своей), они вмѣстѣ и ушли изъ жизни.

Это было самое трагическое зрѣлище на свѣтѣ, и недаромъ при видѣ его воскликнулъ Кентъ: «Насталъ послѣдній день для міра!» Ибо такъ странно, что послѣ какого-нибудь потрясающаго несчастья міръ, какъ ни въ чемъ не бывало, все еще продолжается. Какъ можетъ онъ существовать, когда надъ чѣй-либо головою разразилось непоправимое, ужасающее страданіе? Міръ живетъ незаконно. Въ развалины должна бы превратиться сама природа, послѣ того какъ разыграется трагедія Лира. Но нѣтъ: «живутъ собака, лошадь, крыса»,—въ Корделии же дыханья нѣтъ, и Лиръ не Богъ: онъ лишь однажды вдохнулъ въ нее жизнь, лишь однажды далъ ей дыханье,—а вернуть его онъ не въ силахъ, пусть и держитъ онъ ее въ своихъ отцовскихъ объятіяхъ, пусть и жаждетъ онъ изъ старыхъ жилъ своихъ въ нее перелить свою кровь, ей отдать послѣдніе замирающіе огни собственной жизни. Умерла Корделия, умолкла она,—а былъ у нея «нѣжный, милый, тихій голосъ— большая прелесть въ женщинѣ», голосъ шекспировскихъ женщинъ. Она не воскреснетъ, она никогда больше не заговоритъ, и Лиръ повторяетъ свое знаменитое «никогда, никогда, никогда, никогда!»—самое страшное и непостижимое въ своей абсолютности человѣческое слово, то, передъ которымъ изнемогаетъ и нѣмѣетъ чуждый абсолютности человѣческій умъ. И къ Лиру возвращается его безуміе, и совсѣмъ овладѣло бы оно имъ, если бы отъ безумія не спасла его смерть. Въ немъ тоже остановилось дыханіе, онъ сталъ задыхаться («пожалуйста, вотъ пуговицу эту мнѣ отстегните. Сэръ, благодарю васъ!»), и, послѣдніе взоры свои бросая на бездыханныя уста Корделии и ко всѣмъ взывая смотрѣть на нее, онъ упалъ мертвый около мертвой дочери.

Такъ кончилъ свое царствованіе славный король Лиръ. А вѣрный слуга его Кентъ, его неизмѣнный спутникъ по жизни и смерти, не зря сказалъ, что наступилъ послѣдній день для міра: Кентъ не переживетъ своего короля и вслѣдъ за нимъ отправится скоро въ свое послѣднее скитаніе, въ то путешествіе, послѣ котораго дальше уже некуда идти.

Кончина Лира такъ естественна и даже физически необходима. Но почему, за что умерла его дочь? Извѣстно, что нѣмецкая философская критика искала въ этой смерти проявленія такъ называемой поэтической справедливости. Съ нашей точки зрѣнія, при скромномъ свѣтѣ нашей личной гипотезы, эта смерть не воз-

мездіе, и справедливости въ дѣлѣ Корделіи не за что было заступаться,—но все же смерть нашей кроткой героини, въ своемъ высшемъ смыслѣ, свидѣтельствуетъ о внутренней несоединимости типовъ дочери и жены, о невозможности примирить въ единой любви, въ синтезѣ высшаго равенства, чувство къ отцу и чувство къ мужу. Корделія умерла потому, что она эту невозможность хотѣла осуществить. Корделія умерла потому, что она осталась невѣрна собственному отвѣту на первый трагическій вопросъ Лира о силѣ ея дочерней любви. Корделія умерла потому, что она хотѣла соединить природу тамъ, гдѣ природа раздваивается. На нашъ взглядъ, не случайно, а символично, то, что мужа Корделіи, французскаго короля, не было при ней, когда она съ войскомъ Франціи явилась въ Британію на защиту отца: король, ея супругъ, неожиданно вернулъсь домой,—онъ вспомнилъ о какихъ-то важныхъ незаконченныхъ дѣлахъ, и вообще его присутствіе на родинѣ оказалось необходимо. Сама Корделія говоритъ, что она печалью и обильными слезами умолила своего супруга начать войну для защиты ея отца. Она должна была умолять объ этомъ. И здѣсь нѣтъ ничего страннаго: то, что отецъ ревнуетъ къ зятю, то, что, какъ замѣтилъ нашъ Толстой, мать всегда испытываетъ недоброжелательство къ будущему семейному счастью своей дочери,—это лишь невольная и безсознательная зависть смерти къ жизни, конца къ началу, это означаетъ лишь, что жизнь уходящая и жизнь приходящая, отливы и приливы міроваго моря, не могутъ слиться въ единой гармоніи. Отецъ уходитъ, мужъ приходитъ; отецъ—прошлое, мужъ—начало будущаго; отецъ, это уже предокъ, мужъ—созидатель потомства: такъ смотрятъ они въ противоположныя стороны, отмирающее и рождающееся, старое и новое,—и неудивительно, что дочь стихійно и властно склоняется къ послѣднему. Корделія же хотѣла сохранить равновѣсіе, сочетать въ своемъ сердцѣ отца и мужа, прежнюю родину и новую, Британію и Францію, положить конецъ войнѣ Алой и Бѣлой Розы: не естественно ли, что это оказалось невозможнымъ и за свою попытку она заплатила собою, осталась безъ мужа и безъ отца,—безъ самой жизни? Она хотѣла избѣгнуть борьбы и трагедіи, она возмечтала о мирѣ; но трагедія по существу неизбѣжна, и кто посягаетъ на нее, тотъ все равно, хотя бы и на другомъ пути, непременно встрѣтитъ предъ собою то, чѣмъ она кончается: смерть.

Та вѣчная измѣна дочери отцу, которую тщетно хотѣла предотвратить благородная Корделія, была смѣло совершена другою шекспировскою дочерью,—Джессикой, которая и сразила этимъ сердце своего родителя, Шейлока, венеціанскаго купца.

Венеціанскій купецъ.

Шейлокъ довѣрилъ Джессикѣ свои ключи,—трагическіе ключи Скупого Рыцаря. Этого никогда бы не сдѣлалъ послѣдній по отношенію къ сыну Альберу: пушкинскій баронъ не вѣрилъ въ свою семью, еврей же, признанный семьянинъ, въ дочери не сомнѣвался, считалъ ее своею единомышленницей и въ ней видѣлъ живое продолженіе своей ненависти къ христіанамъ, своего израильскаго духа. И въ этомъ онъ жестоко ошибся. Наслѣдникъ еврейской традиціи, національнаго терпѣнія, которое изъ поколѣнія въ поколѣніе, какъ лучшій кладъ свой, накоплялъ его народъ, Шейлокъ надѣялся, чрезъ дочь свою, передать это наслѣдіе дальше, внести и свою чело-вѣческую лепту въ сокровищницу зѣлковой преемственности,—но его дочь порвала эту нить, прервала традицію, измѣнила не только отцу, но и племени. Джессика въ родной исторіи образовала какой-то зловѣщій провалъ и пустоту. Она отняла у Шейлока будущее, она не дала ему стать предкомъ, она вычеркнула его имя изъ древней хартіи еврейства. Она, оказывается, стыдилась быть его дочерью,—и вотъ, бѣжала изъ его дома, изъ его «ада», съ христіаниномъ. Ее увлекла любовь; но такъ какъ она была дочь Шейлока, то она похитила и его червонцы, осквернила свое чувство золотомъ и показала тѣмъ (незамѣтно для Шекспира), что внутренне бѣжать отъ Шейлока ей не удалось...

Похищенные червонцы, это для венеціанскаго купца—глубокая рана; однако весь ходъ трагедіи выясняетъ, что отецъ и еврей преобладалъ въ Шейлокѣ надъ ростовщикомъ. Золото наживать онъ умѣлъ, слишкомъ умѣлъ, и онъ нашелъ бы средство заполнить временную пустоту своихъ сундуковъ. Гораздо трагичнѣе для него внутренняя опустошенность,—то моральное разореніе, которое произвела въ немъ Джессика. Всѣ эти страданія отцовъ, у которыхъ возлюбленные отнимаютъ дочерей, всѣ муки Лира и Бранціо, и нашего Кочубея блѣднѣютъ передъ терзаніями Шейлока, потому что къ обычной драмѣ отцовскаго сердца здѣсь присоединяется еще особая обида—за религію, за народъ, за исторію. Когда Лоренцо и Джессика въ дивную ночь сидѣли на той скамьѣ, гдѣ «сладко спало сіяніе луны»; когда тихой музыкой своихъ влюбленныхъ сердець они вторили музыкѣ небесныхъ сферъ и казалось имъ, что каждый золотой кружокъ звѣзды поетъ какъ херувимъ и что гармоніей подобною исполнены и наши безсмертныя души, но только мы ея не можемъ слышать, мы эту музыку лишь предчувствуемъ, пока душа безсмертная живетъ въ насъ подъ грубою и тѣлною одеждой тѣла, пока она, удерживаемая грузностью Кали-

бана, тяготѣніемъ земли, еще не поднялась на чистѣйшія высоты Аріэля; когда они, перебивая нѣжно другъ друга, шептали: «въ такую ночь, какъ эта...» и рисовали себѣ картины поэтической любви, чужой и собственной,—тогда имъ слѣдовало бы, но невозможно было, припомнить и то, что въ такую ночь, какъ эта, не только со своимъ любезнымъ Джессика бѣжала, не только ее любить Лоренцо юный клялся и клятвами онъ сердце у нея укралъ и обманулъ, не только Джессика-малютка, обидчица-шалунья, клеветала на милаго и милый ей простилъ,—но и «въ такую ночь, какъ эта», совершилось оскорбленіе народа, поруганіе отца, нарушеніе заповѣди. Это слѣдовало бы имъ припомнить, но было для нихъ невозможно, потому что настоящее не хочетъ оглядываться на прошлое, дочери нѣтъ дѣла до отца и смѣется надъ исторіей и традиціей любовь. И «въ такую ночь, какъ эта», и въ эту самую ночь, одинокій Шейлокъ, не смыкая своихъ старыхъ глазъ, терзалъ свое отцовское сердце и думалъ о томъ, что некому больше передать наслѣдіе своей національной ненависти, и оплакивалъ дочь, единственную утѣху своей еврейской жизни, единственное безкорыстіе своего торгашескаго быта, единственную свою надежду на безсмертіе въ преданіяхъ Израиля, въ грядущемъ свиткѣ пародныхъ лѣтописей,—а Джессика и Лоренцо продолжали упиваться любовью и музыкой, и это дало поводъ Шекспиру показать, какъ много въ немъ поэзіи, красоты, лиризма, какъ художественно изображаетъ онъ не одни потрясающія событія, но и тонкіе оттѣнки душевныхъ состояній. Джессикѣ грустно при звукахъ музыки, и Лоренцо говоритъ ей, что все смиряется и приходитъ въ умиленіе отъ сладостной силы мелодій, что нѣтъ на землѣ такого жестокаго существа, въ которомъ хотя на часъ одинъ онъ не могли бы совершить переворота:

Кто музыки не носитъ въ самомъ себѣ,
 Кто холоденъ къ гармоніи прелестной,
 Тотъ можетъ быть измѣнникомъ, лгуномъ,
 Грабителемъ; души его движенья
 Темны, какъ ночь, и, какъ Эребъ, черна
 Его пріязнь. Такому человѣку
 Не довѣрай.

(Переводъ Вейнберга).

Такъ волнамъ внѣшней и внутренней музыки отдаются они и не думаютъ о Шейлокѣ; идиллія равнодушна къ трагедіи. И они правы, какъ права всякая юность и всякая любовь. Въ спорѣ Шейлока и Джессики всѣ, кто за музыку, будутъ на сторонѣ дочери, а не отца.

Но къ Шейлоку предъявляется и другое, грозное обвиненіе:

передъ трибуналъ челоуѣчества привелъ его Шекспиръ для того, чтобы оно разсудило его съ Антоніо, съ христіанствомъ вообще. Джессика не ушла бы отъ своего отца, если бы не было той почвы, на которой могъ зародиться этотъ кровавый конфликтъ между Антоніо и Шейлокомъ.

Какъ бы ни смотрѣлъ самъ великій авторъ на свою пьесу и ея замысль, читатели выносятъ такое впечатлѣніе, что она представляетъ собою апопееозъ не Антоніо, а Шейлока. Апопееозъ ростовщика? Да, но именно потому, что ростовщикъ преодолѣлъ самого себя и въ высшемъ, очистительномъ огнѣ «святой мести» и ненависти сжегъ свое ростовщичество. Шекспиръ безсознательно для себя совершилъ нѣчто великое: онъ освободилъ Шейлока отъ торгашества и въ мірѣ купцовъ, венеціанскихъ купцовъ, поставилъ его образъ на трагическій пьедесталь.

Ростовщикъ—всякій, кто беретъ больше, чѣмъ даетъ. И потому Антоніо правъ, когда онъ отвергаетъ всяческую лихву и презираетъ ея специалистовъ.

Обыкновенья

Нѣтъ у меня ни брать, ни одолжать,
Чтобъ не платить и не вѣзять процентовъ.

Можетъ быть, Антоніо (которому, при всей незначительности и невыразительности его облика, Шекспиръ придалъ черты гамлетизма и меланхоліи)—можетъ быть, Антоніо вообще думаетъ, что каждый, требующій обратно долга и процентовъ, каждый ростовщикъ является уже убійцей: онъ посягаетъ на кровь, на мясо, на сердце своего должника.

Но у Шейлока есть своя философія и своя поэзія роста: онъ ссылается на библейскій разсказъ о Іаковѣ, который хитростью помогъ самой природѣ создать побольше пестрыхъ овецъ, обѣщанныхъ ему изъ стада Лаванова. Для Шейлока прибыль—благословеніе неба; оттого Антоніо, самъ купецъ, но возстающій противъ торговли деньгами, отнимаетъ этимъ у Шейлока все его міровоззрѣніе, его религію и смыслъ его существованія, подкапываетъ въ самомъ основаніи его физическій и моральный домъ: вѣдь міровая исторія для еврея Шейлока сложилась такимъ образомъ, что средства къ жизни стали для него цѣлью жизни, подмошки, на которыхъ надо только разыграть пьесу, сдѣлались невольно самою песей. Именно въ связи съ этимъ Шейлокъ не можетъ простить Антоніо, что онъ—расточитель, мотъ (это самыя бранныя слова въ устахъ скупого ли рыцаря, скупого ли ростовщика). Вотъ почему для венеціанскаго еврея уже то—большой праздникъ и

тріумфъ, что Антоніо, его принципиальный и личный врагъ, вынужденъ отказаться отъ своего принципа и, для того чтобы выручить пріятеля, обращается за помощью къ ненавистной ему личности ростовщика—къ тому самому Шейлоку, котораго онъ ругалъ псомъ, отступникомъ, злодѣемъ, на чей плевалъ кафтанъ жидовскій, которому давалъ пинки, какъ псу чужому. И оплеванный, униженный, избитый Шейлокъ саркастически говоритъ Антоніо:

Да развѣ же имѣеть деньги песь?

Да развѣ же возможно, чтобъ собака

Три тысячи червонцевъ вамъ дала?

Однимъ сарказмомъ Шейлокъ, однако, своей мести утолить не можетъ, и въ этомъ—его величіе. Отъ постоянной близости къ золоту онъ точно перенялъ не только его отрицательныя черты, но и его выразительность, его превосходство. Характерно, что Бассаніо, при выборѣ шкатулокъ Порціи, отвергаетъ серебряную, такъ какъ «серебро—посредникъ пошлый, блѣдный между людей». Въ «Венеціанскомъ купцѣ», пьесѣ, гдѣ такую важную роль играютъ металлы, интересно отмѣтить эту характеристику серебра: дѣйствительно, оно «блѣдно, пошло»; оно, блѣсоватое,—только намекъ на драгоцѣнность, первая слабая степень и предвареніе драгоцѣнности, во всякомъ случаѣ—не болѣе, чѣмъ середина, то, что не очень дорого. Золото же, безспорное, безцѣнное, гордое, способствуетъ дерзновеніямъ духа и живетъ на малодоступной высотѣ. Какъ разъ оно и воспитало Шейлока, какъ разъ оно и научило его требовать дорогого, знать во всемъ однѣ высокія цѣны и не признавать никакихъ уступокъ. Среди блѣдныхъ, среднихъ, незавершенныхъ онъ одинъ яркъ, послѣдователенъ и глубокъ. Онъ одинъ только умѣетъ ненавидѣть. Рыцарь ненависти, ея геній, онъ это чувство переживаетъ всей напряженностью своего существа, онъ знаетъ восторгъ ненависти и доводитъ ее до ея неизбѣжнаго психологическаго конца—до убійства. Его презирали,—на презрѣніе мелкое онъ отвѣтилъ ненавистью; его называли собакой,—онъ сталъ волкомъ. Ничего половиннаго и умѣреннаго онъ не хочетъ; огромные проценты, которые онъ беретъ за ссуды, онъ распространяетъ и на самую жизнь и людей: онъ взыскиваетъ съ нихъ безпощадно. Не всякій можетъ сподобиться ненависти,—Шейлокъ достигъ ея жуткой вершины.

Какъ будто бы всѣ убиваютъ тѣхъ,

Кого они не любятъ?

сердито спрашиваетъ его Бассаніо, а Шейлокъ справедливо отвѣчаетъ на это недоумѣніе теплой, ненапряженной, блѣдно окрашенной души, что кто не убиваетъ, тотъ не ненавидитъ:

А какъ будто
Мы ненависть питать способны къ тѣмъ,
Кого убить желанья не имѣемъ?

Ненависть обязываетъ. «Чувствуйте до конца» какъ бы говорить Шейлокъ христіанамъ, и онъ имѣетъ на это право, потому что самъ онъ ни предъ чѣмъ не останавливается и ради своего чувства, ради своей ненависти, не остановился даже предъ самимъ собою, пошелъ противъ собственной природы, заглушилъ въ себѣ свое ростовщическое ядро и пересталъ быть венеціанскимъ купцомъ: смыслъ и радость его жизни были въ деньгахъ,—и деньги онъ отвергъ; кровь оцѣнилъ онъ выше золота, величайшей драгоценностью призналъ онъ фунтъ ненужнаго человѣческаго мяса и, преодолевая свою годами и вѣками воспитанную корысть, не захотѣлъ промѣнять его на цѣлыя груды червонцевъ, которыя ему предлагали. Покуда для Шейлока была еще открыта возможность выбора, только сердце Антонію, только его кровь, только его смертная блѣдность и тоска нужны и желанны были ему, и ко всѣмъ сокровищамъ міра, къ золоту и богатству, извлеченному изъ всѣхъ нѣдръ земли, изъ всѣхъ розсыпей Голконды, остался бы теперь презрительно-равнодушнѣйшій этотъ жрецъ золотого тельца, этотъ богомалецъ денегъ, этотъ жадный жидъ. Можетъ ли быть побѣда большая, чѣмъ эта, можетъ ли осуществиться моноидеизмъ болѣе властный, духовная сосредоточенность болѣе глубокая? Лишь когда увидѣлъ Шейлокъ, что жизни Антонію ему не отдадутъ, лишь тогда, временно уступая ростовщическому элементу своей природы (или грубой авторской волѣ?), онъ попросилъ въ уплату денегъ, много денегъ. Но это—деталь, не искажающая его истиннаго облика. Въ ореолѣ своей требовательности, въ красотѣ своей неумолимости, съ ножомъ въ рукѣ, стоитъ передъ нами Шейлокъ, какъ ангелъ мщенія, какъ Вѣчный Жидъ, который остановился, наконецъ, и занесъ карающую десницу надъ виновниками своего безмѣрнаго скитальчества, своихъ тысячелѣтнихъ страданій и нечеловѣческой усталости. Какъ же могутъ разжалобить Шейлока всѣ эти увѣщанія христіанъ, всѣ эти приторные призывы къ гуманности и упреки вялыхъ сердець? Онъ не удостоиваетъ даже объяснять мотивы своего кровожаднаго желанія: онъ попросту въ уплату векселя хочетъ не денегъ, а крови,—онъ такъ хочетъ, это его прихоть, его капризъ: *It is my humour.*

Ненависть Шейлока принимаетъ еще болѣе грандіозныя очертанія потому, что она имѣетъ не только субъективный характеръ и венеціанскій купецъ ненавидитъ не за одного себя. Онъ въ личности своей воплотилъ цѣлый народъ, онъ отождествилъ себя со своей націей и въ себѣ концентрировалъ ея историческую скорбь,

то, что можно назвать *Judenschmerz*. Онъ явилъ высокій образецъ такой индивидуальной жизни, которая въ то же время символизируетъ жизнь общую; Шейлокъ поднялся надъ обычной людскою частичностью и обособленностью. Народный мститель, старый трибунъ своего племени, еврей евреевъ, онъ съ новою силой повторилъ ихъ многовѣковый вопль, ихъ несмолкающій стонъ: «Да развѣ у жида нѣтъ глазъ? развѣ у жида нѣтъ рукъ, органовъ, членовъ, чувствъ, привязанностей, страстей?.. Когда вы насъ колете, развѣ изъ насъ не идетъ кровь? когда вы насъ щекочете, развѣ мы не смѣемся? когда вы насъ отравляете, развѣ мы не умираемъ, и когда вы насъ оскорбляете, то развѣ мы не мстимъ?»

Ни за себя, ни за свой народъ Шейлоку отомстить не суждено было. Адвокатской діалектикой ухищреній, презрѣнной ловкостью подъячаго его побѣдили. Ножъ выпалъ изъ его рукъ, и старый утомленный Агасверъ опять ушелъ въ свои безнадежныя и безцѣльныя скитанія, опять началась его страдальческая эпопея.

Позвольте мнѣ уйти. Нехорошо
Я чувствую себя,

просить Шейлокъ. Ему нехорошо, онъ заболѣлъ,—быть можетъ, и умереть: ему больше нечего дѣлать въ Венеціи, на свѣтѣ вообще.

Но судомъ неправымъ, его банальностью, Шейлокъ побѣжденъ только физически: нравственно же онъ можетъ считать себя побѣдителемъ, такъ какъ онъ приобрѣлъ себѣ право не только ненавидѣть, но и презирать христіанъ. Антонио, погружаясь въ самыя низины пошлости (опять незаметно для Шекспира), требуетъ, чтобы Шейлокъ сейчасъ же крестился (*he presently become a Christian*), т.-е. показываетъ этимъ кощунствомъ, что самъ онъ не христіанинъ и что мертвыя формы выше для него, чѣмъ духъ живой. Жизнь и духъ на сторонѣ Шейлока, а не его гонителей. Они заслужили его ненависть и, что еще страшнѣе, его презрѣніе; и если христіанство, это—паоосъ и страданіе, это—возрожденіе и обращеніе Савла въ Павла, то Шейлокъ ближе къ смыслу христіанства, чѣмъ они, его жалкіе побѣдители, чѣмъ ихъ безцвѣтныя и мертвыя души...

О т е л л о .

Какъ и всѣ произведенія Шекспира, эта пьеса, изъ которой глядитъ на насъ своими «зелеными глазами» чудовище ревности, породила особую литературу; но и вся она, огромная, не могла рѣшить неразрѣшимой проблемы, которую поставили Шекспиръ и Пушкинъ:

Зачѣмъ арапа своего
Младая любитъ Дездемона,
Какъ мѣсяцъ любить ночи мглу?

Нашъ поэтъ на собственный вопросъ свой отвѣтилъ, что «сердцу дѣвы нѣтъ закона», и вотъ это беззаконіе души, эту «беззаконную комету въ кругу расчисленномъ свѣтилъ», великій драматургъ написалъ со свойственной ему огненностью и въ такой исчерпывающей психологической разработкѣ, которая изумляетъ даже у него. Онъ сдѣлалъ Яго тонкимъ психологомъ, для того чтобы показать самое нарастаніе страсти, мѣрку сомнѣнія, медленное отравленіе одной души другою. И такъ нарисована внутренняя необходимость ревности Отелло, что внѣшніе моменты, на которыхъ зиждется драма, чудовищный характеръ Яго и злополучный платокъ, отходятъ на самый послѣдній планъ и нисколько не заслоняютъ собою роковой неизбѣжности душевныхъ событій. Этого результата Шекспиръ достигъ тѣмъ, что мужское и женское онъ какъ бы нарочно взялъ въ ихъ предѣльной потенціи. Онъ далъ картину, которая называется: черное и золотое. Мгла мужчины и лунное сіяніе женщины нашли себѣ у него воплощеніе, соотвѣтственное этой внутренней полярности: у него мужчина—мавръ, а женщина—золотая венеціанка, съ волосами Береники. «Овечка бѣлая» тяготѣетъ къ «груди черной, какъ сажа». Отелло—«уголь, пылающій огнемъ»; и вотъ, страстный, темный, сильный очарованъ бѣлокурой, нѣжной, хрупкой. Для того чтобы весь этотъ контрастъ былъ еще разительнѣе, Отелло—воинъ, т.-е. мужчина по преимуществу, а Дездемона предана своей женской стихіи—хозяйству, и рассказамъ Отелло не можетъ она внимать подолгу, отвлекаемая домашними заботами. Никогда еще на поприщѣ страсти, во всѣхъ романахъ вселенной, въ міровой исторіи любви, герой и героиня не были такъ противоположны другъ другу, и никогда еще не соединяло ихъ такое мощное влеченіе. Это не мечтательная тоска сѣверной сосны по прекрасной пальмѣ юга: это—дикое безуміе инстинкта, это—стихійная воля, которая сильнѣе смерти и передъ смертью не поблѣднѣетъ въ своемъ огневомъ стремленіи. Напрасно отецъ Дездемоны, Бранбанціо, ея увлеченіе Отелло такъ настойчиво объяснялъ колдовствомъ: нѣтъ, чары влюбленнаго мавра были естественны, и произошла здѣсь магія самой природы. Къ обаянію войны присоединилось для женщины волшебство разказа. Отелло не только сражался, но онъ и рассказывалъ о своихъ сраженіяхъ. Есть что-то прекрасное во всякой рассказанной жизни. А здѣсь, въ этихъ звукахъ мужского слова,—какая необыкновенная жизнь, какой водвороть опасностей и скитаній! Яркая сказка о были, фантасмагорія

дѣйствительнаго міра, который весь лицомъ къ лицу видѣлъ и перестрадалъ Отелло!

She lov'd me for the dangers I had pass'd,
And I lov'd her that she did pity them.

Она меня за муки полюбила,
А я ее—за состраданье къ нимъ.

(Переводъ Веймберга.)

За муки мужчины, за трудный подвигъ войны и дальнихъ дорогъ женщина отдала свое состраданіе и любовь, увѣнчала война и разсказчика,—прекрасная, ему на Кипрѣ представшая Кипридой. Его лицо увидѣла она въ его душѣ (I saw Othello's visage in his mind),—не то черное лицо, которое было явно для всѣхъ, а тотъ бѣлый и чистый, благородный и мужественный ликъ, который открылся ей одной въ благословенномъ ясновидѣніи любви. Величіе Дездемоны—въ томъ, что она въ свою красоту сумѣла претворить чужое уродство и этимъ поднялась надъ различеніями природы, которая на своей палитрѣ выбрала для мавра и венеціанки такія несходныя краски. Преодоленіе безобразія, побѣда надъ чернотой, преображеніе человѣческое—въ этомъ вѣдь и заключается одна изъ самыхъ глубокомысленныхъ и гениальныхъ сторонъ шекспировской трагедіи.

Такъ съ разныхъ концовъ вселенной слышали и позвали другъ друга Отелло и Дездемона. Но для того чтобы откликнуться на зовъ любви, Дездемона должна была уйти отъ Брабанціо, какъ Джессика отъ Шейлока, какъ Марія отъ Кочубея, какъ всякая дочь отъ всякаго отца. Тамъ, гдѣ природа раздваивается (I do receive here a divided duty—говоритъ Дездемона), гдѣ въ сердцѣ возникаетъ борьба между дочерью и любовницей, неизмѣнно побѣду одерживаетъ послѣдняя. И какъ мы уже сказали въ другомъ мѣстѣ, поэзія лишилась бы одного изъ своихъ идеальныхъ образовъ, и безъ покорной дочери, безъ Антигоны, въ гнетущей слѣпотѣ блуждалъ бы одинокій Эдипъ, если бы Антигона имѣла возлюбленнаго.

Измѣнить отцу естественно, но все же это чревато скорбью. И надъ невинной златокудрой головою Дездемоны склонилась тѣнь могилы и проклятія именно въ то мгновеніе, когда оскорбленный и обманутый отецъ зловѣще предостерегъ Отелло, что Дездемона обманетъ и его; недаромъ среди тѣхъ адскихъ петель, которыя надъ жизнью супруговъ неуклонно сплеталъ «честный» Яго, было и его напоминаніе Отелло, что Дездемона сумѣла вѣдь обмануть и своего отца, нисколько не подозрѣвавшаго о ея любви къ мавру. Не выдержалъ Брабанціо, что дочь его, бѣлая голубка, покоится на смуглой груди,

и умерь онъ. Недолго послѣ этого жила и Дездемона; недолгую пѣсню спѣла она про иву, зеленую иву, — и скоро убилъ ее тотъ, кто ее любилъ.

Это — обычная трагедія, мотивъ такой извѣстный: мы убиваемъ то, что любимъ. Отелло сначала не хотѣлъ этого, и въ благородномъ самоотреченіи, мысленно обращаясь къ мнимой измѣнницѣ, онъ говорилъ:

О, если я найду, что ты, мой соколъ,
 Сталь дикъ, твои я путы разорву, —
 Хоть будь онъ изъ струнъ моихъ
 сердечныхъ —
 И Богъ съ тобой: лети куда захочешь!

Но онъ не отпустилъ сокола, а задушилъ его, потому что «чудовище съ зелеными глазами» питается только смертью, ничѣмъ инымъ его голода не насытишь и потому что иначе поступить противорѣчило бы натурѣ мавра. Отелло хотѣлъ быть Гамлетомъ, но не могъ. Онъ размышлялъ, но его мысль потонула въ его страсти или сгорѣла «подъ небомъ Аѳрики моей». Когда, въ послѣднемъ актѣ, онъ стоитъ у ложа спящей Дездемоны и колеблется въ своей рѣшимости, и говорить свой проникновенный монологъ, невольно возникаетъ иллюзія, что передъ нами — принцъ датскій. Гамлетъ размышлялъ о *своей* жизни и смерти, Отелло — о чужой: «быть или не быть?» спрашивалъ Гамлетъ; «убить или не убить?» сомнѣвался Отелло. И больше Гамлету, чѣмъ Отелло, принадлежать вотъ эти мысли и слова чернаго полководца:

Задуть свѣчу, а тамъ... Задуть свѣчу?
 Когда тебя, мой огненный прислужникъ,
 Я загашу, то, если въ томъ раскаюсь,
 Могу опять зажечь; но загасивъ
 Свѣтильникъ твой, чудесное созданье,
 Прекраснѣйшій природы образецъ,
 Найду ли гдѣ я пламя Прометея,
 Чтобъ вновь зажечь потухшій твой огонь?
 Я не могу, сорвавши розу, снова
 Ей возвратить растительность! она
 Должна увянуть.

И все-таки онъ погасилъ свѣчу и сорвалъ розу, въ послѣдній разъ упившись ея сладкимъ дыханьемъ; но прежде чѣмъ убить Дездемону, онъ убилъ въ себѣ Гамлета. Катастрофа была необходима. Вѣдь такъ недавно еще стоялъ онъ на самой высотѣ гармоніи и счастья, —

могло ли не быть страшно для него и для других падение оттуда? Въдь еще недавно Отелло даже умереть хотѣлъ отъ полноты блаженства, такъ какъ его человѣческое солнце достигло своего зенита, — и сразу, отравленный словеснымъ ядомъ Яго, съ этой солнечной вершины онъ былъ низвергнутъ въ неслыханную бездну. Онъ зналъ, онъ самъ говорилъ, что, когда перестанетъ любить Дездемону, въ его душѣ воцарится хаосъ. Былъ онъ раньше космосъ, — пока вѣрилъ; былъ онъ законченъ и прекрасенъ, и увѣнчанъ любовью. Яго вернулъ его къ первобытному, до-мировому хаотическому состоянію, сдѣлалъ изъ него Калибана, — благородный полководецъ не только убилъ, онъ и ударилъ Дездемону. Отелло съузился: онъ пересталъ быть воиномъ, рассказчикомъ, человѣкомъ, — передъ нами только оскорбленный и обезчещенный мужчина. Правда, отъ духовной уменьшенности его, какъ и другихъ героевъ Шекспира, то спасаетъ, что моноидеизмъ его идетъ въ глубину и дышитъ патетически-напряженной силой, — но все же съ широкимъ міромъ, съ прежней полнотою переживаеиъ Отелло прощается:

Простите вы, пернатая войска
И гордыя сраженія, въ которыхъ
Считается за доблесть честолюбье, —
Все, все прости. Прости, мой ржущій конь,
И звукъ трубы, и грохотъ барабана,
И флейты свистъ, и царственное знамя,
Всѣ почести, вся слава, все величье
И бурныя тревоги славныхъ войнъ!

Миръ для Отелло сосредоточился на предательствѣ Дездемоны, миръ сдѣлался для него не больше того рокового платка, который навѣки вошелъ въ память читающихъ людей, какъ мнимое вещественное доказательство измѣны, какъ трагическое реальное доказательство человѣческой скорби и слѣпоты...

И уже хаосъ реальный, не только въ душѣ мавра, но и кругомъ него, наступилъ тогда, когда мавръ убилъ. Это понятно: всякое убійство — не что иное, какъ возвращеніе первобытнаго хаоса; опять перемѣшиваются стихіи, рычитъ Калибанъ, неистовствуетъ великій Безпорядокъ:

My wife! my wife! what wife?—I have no wife:
O, insupportable! O heavy hour!

.....
Моей женой, моей женой! Какой?
Нѣтъ у меня жены. О, тяжело!
О, страшный часъ! о, часъ невыносимый!

Мнѣ кажется, сейчасъ луна и солнце
 Затмятся совершенно, и земля
 Отъ ужаса подъ нами затрясется...

Пушкинъ сказалъ про Отелло, что онъ не ревнивъ, а довѣрчивъ. И дѣйствительно, недаромъ Дездемона совсѣмъ не считаетъ его ревнивымъ и думаетъ, что солнце его страны выжгло въ немъ всѣ подобныя страсти. Убивая Дездемону, Отелло какъ бы заступается не за себя одного: громко звучитъ на всемъ протяженіи драмы тотъ мотивъ, что мавръ отомщаетъ не только свою поруганную вѣру, но и попорченную общую правду. Дездемона была для него не только любовью, но и религіей: разочароваться въ ней и значило для него разочароваться въ Богѣ, превратить свой космосъ въ хаосъ, увидѣть адъ на мѣстѣ рая.

If she be false, O, then heaven mocks itself,—
 I'll not believe't.

...О, если лжива ты,
 Такъ надъ собой самимъ смѣется Небо!
 Нѣтъ, не хочу я вѣрить этой мысли.

Если лжива Дездемона съ ея правдивыми, ясными глазами, то это значить, что Небо иронизируетъ надъ самимъ собою, что вселенною управляетъ такой Богъ, который скептически относится къ себѣ и своимъ тварямъ и не уважаетъ самого себя.

Отелло объективенъ въ самой субъективности своей, въ самомъ горѣннѣи своего личнаго духа. Если онъ измѣнницу не убьетъ, она еще многихъ обманетъ. Она въ его глазахъ—дьяволь; слезамъ ея онъ не вѣритъ:

Когда бъ земля беременѣть могла
 Отъ женскихъ слезъ, то каждая
 слезинка
 Рождала бы навѣрно крокодила.

Это звучитъ по-гамлетовски; это—«ничтожность, женщина, твое названье»; это—обобщеніе, такое обычное для того, чья поколеблена и нарушена вѣра въ природу и ея преимущественную воплотительницу—женщину. Отъ разочарованія и обиды, отъ разлуки съ природой Отелло плачетъ. «О чемъ, скажи, ты плачешь? Ужели я причина этихъ слезъ?»—кратко спрашиваетъ его бѣдная Дездемона. «Ужасный день!»—воскликаетъ она: за этимъ днемъ наступитъ для нея еще болѣе ужасная ночь, ея послѣдняя и первая ночь (припомните, какое просила она постлать себѣ ложе)...

Да, Отелло не ревнивъ, а довѣрчивъ. Онъ только не довелъ своей довѣрчивости до конца; въ этомъ онъ и повиненъ передъ лицомъ поэтической справедливости. И мало замѣчаютъ, что не онъ типичный ревнивецъ въ пьесѣ, а другой: это—Яго. Шекспиръ написалъ его сгущенными красками: онъ одарилъ его чрезмѣрной роскошью пороковъ и потому сдѣлалъ его менѣе значительнымъ и страшнымъ, чѣмъ онъ могъ бы выйти. Даже отъ элементарной корысти, отъ жадности къ деньгамъ, не избавилъ авторъ своего героя и такъ грубо накопилъ побольше мотивовъ для его низости; между тѣмъ слишкомъ достаточно было бы одного. Вѣдь Яго мститъ Отелло и Кассіо за то, что съ ними, по его предположенію, измѣняла ему его жена. И теперь онъ хочетъ только, чтобы Отелло испыталъ тѣ самыя терзанія, какія въ немъ, Яго, возбуждаетъ мысль о невѣрности жены Эмилии. Ядъ въ Отелло онъ перелилъ, оказывается, изъ самого себя. И нужно ему, чтобы мавръ разсчитался съ нимъ «женою за жену». Еще и то присоединяется къ побужденіямъ Яго, что онъ любитъ Дездемону,— правда, «не страстно любовника любовью»; значить, у него — усиленная, двойная ревность: къ Отелло ревнуетъ онъ и свою, и его жену. И такъ, одно и то же чувство пустило разные ростки въ разныхъ сердцахъ: свѣтлая душа чернаго Отелло и черная душа свѣтлаго Яго,— каждая по-своему страдала и казнила (хотя замѣчательно, что оба они сошлись въ одномъ: и тотъ, и другой убилъ свою жену). Страшный и коварный Яго, «полудьяволь», это—объективированныя дурныя стороны Отелло, его отрицательное, его трагическая карикатура; это — змѣйные ходы той самой ревности, которой простодушный мавръ, себѣ на пагубу, далъ движеніе прямое. Характерно, что въ третьемъ актѣ Отелло, слова котораго все повторяетъ Яго, восклицаетъ: «онъ вторитъ мнѣ, какъ *эхо*». И нѣсколько дальше, когда сраженный полководецъ становится на колѣни, чтобы произнести свою клятву мести, то рядомъ съ нимъ становится на колѣни и Яго,—зловѣщая обезьяна, подражатель челоуѣку, искаженный откликъ и двойникъ благородной души!.

Для всякаго Отелло предостереженіемъ служить Яго; не напрасно именно онъ шепнулъ мавру, что Дездемону надо задушить на ея постели; вообще, не такъ легко и просто, какъ это кажется, отдѣлить субстанцію Отелло отъ субстанціи Яго. И ужъ нехорошую тѣнь, подобіе Яго, бросаетъ на Отелло, на воинскую честь его и прямодушіе, то, что не самъ онъ убилъ Кассіо, а поручилъ это сдѣлать другому, хотѣлъ воспользоваться чужими услугами. Впрочемъ, здѣсь—объясненіе не только въ частомъ у Шекспира отсутствіи моральной тонкости, но и въ томъ, быть можетъ, что свою ненависть и обиду, и месть Отелло долженъ былъ сосредоточить на одномъ

существомъ, разрѣшить свою страсть на одной и убить только одну, только ее, Дездемону. Онъ жилъ и умеръ для одной, какъ Дездемона жила и умерла для одного.

Для того я мавра полюбила,
Чтобъ съ мавромъ жить,—

и она могла бы прибавить: чтобъ съ мавромъ умереть.

А ея мужъ и убійца, заколовшись, падаетъ на бездыханное тѣло Дездемоны и говоритъ свое послѣднее любовное слово:

Съ поцѣлуемъ
Я убилъ тебя, и съ поцѣлуемъ
Я смерть свою встрѣчаю близъ тебя!

Это—новое и послѣднее вѣнчаніе, посмертная свадьба Отелло и Дездемоны. Въ его власти было убить ее, но не разлюбить ее. Въ его власти было убить ее, но онъ не могъ сдѣлать такъ, чтобы она покинула его, своего вѣчнаго мавра. Неугасима свѣча любви. И обвиняемые смертью, пройдя таинство убійства и самоубійства, они, такіе близкіе, такіе родные, вошли теперь неразлучной четой въ тотъ міръ, гдѣ нѣтъ ревности, гдѣ нѣтъ низости, гдѣ нѣтъ Яго,—но гдѣ есть неизмѣнные Отелло и Дездемона. Они не могутъ умереть, они не могутъ разорвать своего союза, потому что мѣсяцъ будетъ вѣчно любить ночную мглу и ночная мгла будетъ вѣчно любить свой ясный мѣсяцъ. Не въ ревности, а въ этой не-расторжимости человѣческихъ вѣнчаній и заключается высшая идея той повѣсти, которую передалъ великій трагикъ о маврѣ и венеціанкѣ, о черномъ и золотомъ, что есть въ картинѣ міра и души.

Прежде чѣмъ закололъ себя Отелло, онъ, въ духѣ Шекспира, трогательно попросилъ окружающихъ, чтобы о немъ рассказали,—чтобы въ сенатъ Венеціи написали о немъ правду: *Speak of me as I am*. Такъ и сдѣлалъ Шекспиръ: не увеличилъ и не уменьшилъ его вины, рассказалъ о немъ трагическую правду, и она свѣтлымъ ореоломъ осѣнила темнаго Отелло. А бѣлокурая Дездемона въ ореолѣ не нуждается.

Ромео и Джульетта.

Нерасторжимость человѣческихъ вѣнчаній нашла себѣ иллюстрацію и въ этой «наипревосходнѣйшей и прежалостной трагедіи». Ромео и Джульетта своей любовью побѣдили свою смерть. Юные супруги, не разведенные могилой, они больше, чѣмъ всякая другая чета, рисуются какъ образъ исключительнаго единства, какъ высшая цѣльность и преодоленіе двойственности. Нельзя мыслить Ромео

безъ Джульетты и Джульетту безъ Ромео. Неразрывной ассоціаціей вошли они въ сознаніе человѣчества, и въ нашѣмъ мірѣ, который есть *два*, трагическая двоица, они осуществили великое *одно*, претворили глубокую разладицу и борьбу началъ въ торжество гармоніи, — подлинное «два во плоть едину» (*incorporate two in one*).

То, что въ остальныхъ союзахъ, въ иныхъ сунружествахъ, возникаетъ на отдѣльныхъ мгновенія и потомъ разрѣшается разлукой, измѣной и отчужденіемъ сердець, они, молодые, недолговѣчные посятители земли, ея гости желанные, ея цвѣты мимолетные, воплотили навсегда; они провели короткую жизнь, они пережили только одну ночь, первую и послѣднюю, но именно поэтому ихъ браку суждено было идеальное безсмертіе. Двѣ человѣческія звѣзды, они мелькнули и закатились, какъ одна; до сихъ поръ не умираетъ о нихъ воспоминаніе, и поэтому до сихъ поръ издалека свѣтитъ ихъ дружное созвѣздіе, и общимъ сіяніемъ своимъ оно говоритъ людямъ объ этомъ соединеніи, объ этой побѣдѣ надъ рознью и множественностью, о совершившемся однажды возвращеніи двоихъ на лоно первоначальной Единицы.

То безпримѣрное единство, которое создали Ромео и Джульетта, неизбежно вытекало изъ самаго характера ихъ любви. Она тѣмъ и знаменита въ лѣтописяхъ міровой поэзіи, что ее отличала необыкновенная, совершенно поразительная сила индивидуализаціи. Все то общее, родовое, стихійное, что есть въ любовномъ чувствѣ, далеко отступило здѣсь передъ побужденіями избирательными, передъ тяготѣніемъ Ромео именно къ Джульеттѣ и Джульетты именно къ Ромео. Они остановили свой выборъ только другъ на другѣ, несмотря на то множество красоты и молодости, которое ихъ окружало, несмотря на то, что прекрасны были Розалина и Парись. Конечно, въ этой исключительности, въ этой капризной и настойчивой индивидуализаціи общаго инстинкта и заключается свойство каждаго отдѣльнаго романа; но шекспировскіе герои довели субъективность и требовательность своего выбора до послѣдней черты, до предѣльнаго одушевленія, и кромѣ того, они совершили это вопреки необычайно — упорному сопротивленію внѣшней среды: все ихъ разлучало, и все — таки они соединились; все ихъ дѣлало врагами, и все — таки они скрестили свои разныя дороги и превратили ихъ въ единый путь общей жизни и общей смерти. Въ мистическихъ предопредѣленіяхъ судьбы даже и была эта смерть необходимой карой за то, что, обидѣвъ общее, они специализировали свои сердца, отвернулись отъ природы, отъ ея цѣлостности, отъ ея пантеистическаго гостепріимства, и во всемі разнобразіи, во всей безпредѣльной широтѣ мірозданія, отмежевали себѣ вполне опредѣлен-

ный, единственный, слишком частный уголокъ. Во имя одного человека каждый изъ нихъ, веронскихъ любовниковъ, презрѣлъ все остальное человечество.

There is no world without Verona walls:

Да, міра нѣтъ за стѣнами Вероны,—

говорить Ромео: не отомститъ ли міръ за эту гордыню и ограниченность? Они слишкомъ полюбили, они слишкомъ выбрали, Ромео и Джульетта, и оттого для нихъ не оказалось мѣста въ такой жизни, которая, осуществляя какія-то общія цѣли, не можетъ чрезмѣрно считаться съ личными и исключительными привязанностями отдѣльныхъ особей и со всею прихотливостью индивидуальнаго выбора.

По отношенію къ Ромео очень важно то, что его выборъ прошелъ черезъ нѣкую предварительную стадію, опредѣлился не сразу и тѣмъ большую приобрѣлъ окончательность и страстность. Мы не видимъ Розалины, но узнаемъ въ началѣ трагедіи, что именно въ нее влюбленъ Ромео. Изъ-за нея онъ предается унынію, ходитъ на Гамлета, изъ-за нея онъ сѣтуетъ на тяжкій недугъ и противорѣчивость любви. Но все время чувствуется, что онъ какъ-то не принимаетъ своего увлеченія въ серьезъ, говоритъ о немъ слишкомъ охотно и даже отгнѣнокъ легкой ироніи вноситъ въ прославленіе своей неумолимой красавицы. Она, оказывается, «стрѣламъ Эроса вовсе недоступна, суровой чистоты броней ограждена и какъ сама Діана неприступна». Въ этомъ—источникъ неминуемаго разочарованія въ ней. Не то, чтобы она не любила Ромео: она не любитъ никого. А такую нельзя и любить. Ромео жалуется на нее, что она дала обѣтъ цѣломудрія, что, богатая дивной красотой, она въ то же время и бѣдна, такъ какъ съ ея смертью умереть и безцѣнный кладъ никому не завѣщанныхъ очарованій и обѣтомъ своимъ она лишаетъ сокровища всю вселенную:

Измученная пыткой голодной

Для міра сгинетъ красота безплодной

И красоты лишитъ грядущіе вѣка.

(Переводъ Аполона Григорьева).

Всякая дѣвственность отнимаетъ у будущаго красоту и дѣлаетъ міръ бѣднѣе и блѣднѣе. Оттого Розалина, холодная носительница безплодной красоты, женщина безъ сердца, и не могла долго жить въ сердцѣ чужомъ. Къ безлюбовной любви не можетъ быть трагической, и для Ромео лишь то значеніе имѣла Розалина, что отгнѣнила собою и подготовила ослѣпительное появленіе его истинной избранницы и невѣсты, Джульетты. Еще не видѣлъ ея, четырнадцатилѣтней дѣвочки, Ромео, по уже предчувствовалъ, что въ ея домѣ

надъ его судьбой, волею звѣзды его, нависнетъ нѣчто роковое и неотвратимое, что въ бальной залѣ Капулета, въ ночь веселья, произойдетъ событіе, которое въ своемъ продолженіи безвременно поруетъ золотую нить его жизни. Юноша одинаково предчувствовалъ любовь и смерть.

Злосчастность его любви была совсѣмъ не въ отсутствіи взаимности. Здѣсь не произошло, какъ часто у Гамсуна, несовпаденія сердець. Напротивъ, едва взглянули они другъ на друга, Ромео и Джульетта, какъ они уже другъ другу принадлежали. Бѣлой голубкой въ стаѣ черныхъ вороновъ показалась юношѣ юная Джульетта; другія въ его глазахъ создавали для нея темный фонъ, и на лицѣ ночи сіяла ея красота «какъ дорогой алмазь въ ухахъ эоіопки». И вотъ эта бѣлизна, эта красота, слишкомъ дорогая для земли, для обыденности (*beauty too rich for use, for earth too dear*), сразу отдалась ему, Ромео, и онъ сейчасъ же поцѣловалъ эти прекрасныя уста. Мгновеніе опредѣлило вѣчность. Была передъ нимъ не Розалина равнодушная, и полюбила его Джульетта. Весь трагизмъ ихъ судьбы обусловленъ именно этой взаимностью и глубиною ихъ загорѣвагося чувства, которое, при данныхъ условіяхъ, было такъ неожиданно и неумѣстно. Ибо печальная повѣсть о Ромео и Джульеттѣ тѣмъ и печальна, что она говоритъ о существованіи не одной міровой силы, а двухъ: она подтверждаетъ ученіе Эмпедокла о двуначаліи космоса, о вѣчной борьбѣ между Любовью и Ненавистью.

Искони враждовали роды Монтекки и Капулета; и такъ должно было случиться, что полюбили другъ друга Ромео Монтекки и Джульетта Капулетъ. Единственная любовь Джульетты выросла изъ ея единственной ненависти (*my only love sprung from my only hate*); и, съ другой стороны, Ромео, продолжатель родовой мести, наследникъ традиціонной вражды, уже изъ однихъ побужденій сыновняго чувства, долженъ былъ больше всѣхъ на свѣтѣ ненавидѣть Капулетовъ: такъ изъ любви и ненависти, изъ двухъ эмпедокловыхъ началъ, и соткалась горестная драма Ромео и Джульетты.

Философъ трагедіи, монахъ Лоренцо, должно быть, и самъ былъ послѣдователемъ Эмпедокла, и это такъ подходитъ къ пьесѣ, на которую могъ бы сослаться, въ подтвержденіе своей правоты, греческій мыслитель. Въ Лоренцо есть мудрыя черты Гамлета, и когда онъ высказываетъ свою мысль, что хотя природа и побуждаетъ насъ плакать, по «природы слезы для разума—посмѣшище одно», то ужъ этимъ однимъ онъ намѣчаетъ то пониманіе великаго разлада между природой и разумомъ, между природой и культурой, которое составляетъ одну изъ удивительныхъ особенностей Шек-

спира и которое вообще характерно для всякаго, кто проникнуть сознаниемъ вселенской двойственности. Въ первомъ своемъ монологѣ, исполненномъ идей, монахъ такъ вдумчиво говоритъ о космической дволицѣ. Земля—мировая мать и мировая могила (*the earth that's natures mother, is her tomb*); изъ творческихъ нѣдръ своихъ, изъ своей гробницы, она рождаетъ жизнь и смерть; млеко ея груди питаетъ ея многообразныхъ дѣтей, и въ каждомъ изъ нихъ непремѣнно перемѣшиваются добрая и злая сила; всякій цвѣтокъ таитъ въ себѣ и цѣлебное начало, и отраву; и въ человѣкѣ, и въ растеніи одинаково борются между собою два противоположныхъ властелина: добро и зло, любовь и ненависть (*two such opposed kings encamp them still in man as well as herbs,—grace, and rude will*).

Эту мировую полярность хотѣли устранить отъ себя знаменитые любовники, граждане отнынѣ вѣчной Вероны. Въ ту лунную ночь, которой Джульетта, еще не видя Ромео, повѣдала свою любовь и которая, побѣдивъ своей непосредственной обаятельностью вычуры и краснорѣчивость Шекспира, одинаково принадлежитъ съ тѣхъ поръ и природѣ и поэзіи, міру и литературѣ,—въ эту ночь непреходящую Джульетта, счастливая и несчастная, сѣтовала на то, что Ромео зовется Ромео, что имя, ненавистное имя Монтекки, звукъ пустой, разрушаетъ всю ея радость и жизнь; и не зная, что слышитъ ее возлюбленный, она зывала къ нему, безпредѣльно-прекрасная въ своей женственной влюбленности:

Зовись же ты иначе!

О, сбрось ты имя, Ромео, и за имя,
Которое—не часть же самого тебя,
Возьми ты всю меня.

Romeo, doff thy name!
And for thy name, which is no part of thee,
Take all myself.

Ромео услышалъ это:

Ловлю тебя на словѣ...
Ты милымъ назови меня своимъ—
И я переименую, и я ужъ больше
Не Ромео.

«Call me but love, and I'll be new baptiz'd». Всегда происходитъ великій анабаптизмъ любви. Въ другое имя, въ свое настоящее имя, облекается тотъ, кто полюбитъ. Вотъ почему Ромео такъ радостно готовъ сбросить съ себя свое имя, чтобы получить взаменъ Джульетту.

Но здѣсь кончается его власть и воля. Имя—наслѣдство, и притомъ такое, котораго нельзя не принять. Если еще можно отбросить отъ себя *Ромео*, то ужъ навѣрное останется *Монтекки*, роковой даръ прошлаго, неизгладимая традиція предковъ. Ромео упустилъ изъ виду, что онъ живетъ не только за себя, но и за своихъ родоначальниковъ и родичей, за все свое племя. Онъ забылъ, что онъ не одинъ, не самъ по себѣ, не замкнутая монада. Какъ Джульетта отдавала ему всю себя, такъ и онъ отдавалъ ей себя всего,—имя и жизнь свою; то, что принадлежало ему, то, что было его, онъ беззавѣтно и безъ раздумья приносилъ къ ногамъ Джульетты; но, имѣя право на самого себя, какъ на отдѣльную личность, онъ не могъ распоряжаться своимъ родовымъ имуществомъ—собою, какъ членомъ рода Монтекки, какъ живымъ звеномъ нѣкоей семейственной цѣпи, какъ частью бѣльшаго цѣлаго. Онъ хотѣлъ изолировать себя, выдѣлнить свою притязательную особу изъ нѣкоторой общности, оторвать свою особую вѣтку отъ родного генеалогическаго дерева. Этимъ дерзостнымъ выдѣленіемъ своей личности, этой индивидуализаціей себя самого, онъ только усилилъ ту другую индивидуализацію, уже направленную на чужое существо, тотъ свой требовательный выборъ, въ силу котораго онъ пожелалъ только Джульетты, именно Джульетты. Такое превознесеніе индивидуальности и должно было съ новою силой повлечь за собою фатальную развязку, ибо міръ нашъ гораздо болѣе рассчитанъ на общее, чѣмъ на личное.

Это относится и къ Джульеттѣ. Она такъ откровенно и невинно призналась Ромео въ своемъ чувствѣ къ нему, и чѣмъ больше любви отдавала она Ромео, тѣмъ больше этой любви еще оставалось у нея («the more I give to thee the more I have»); она была вся—ласка и нѣжность; цѣломудренная и страстная, упоительно-красивая лицомъ и душою, разсыпая серебряные звуки своего голоса въ тишину ночей, она была сама Любовь и являла собою вѣнецъ красоты, то, выше чего уже нѣтъ на землѣ, «чистѣйшей прелести чистѣйшій образецъ». Передъ ея внѣшней и внутренней граціозностью склонилась даже старая голова монаха Лоренцо: пусть для него любовь—суета, vanity; но когда вошла Джульетта въ его келью, онъ сказалъ, что «столь легкая нога отъ вѣка не ступала по помосту; любовники пройдутъ—не упадутъ по паутинкѣ тонкой, что виситъ въ горячемъ лѣтнемъ воздухѣ. Легка ты, суета суеть!» Это не суета, это—легкость Аріэля. Но горе этой легкой любви, что она обречена витать надъ землею, тяжелой обителью Калибана, гдѣ она встрѣчаетъ смерть, своего пожирателя - «вампира»!.. Такъ вотъ, была легка и прекрасна Джульетта, но и въ ея любви гнѣздилося такое начало, которое не могло не разразиться гибельной катастрофой.

О томъ, что началось дѣло вражды, о томъ, что Ромео убилъ ея двоюроднаго брата Тибальта, Джульетта узнала въ свою брачную ночь, когда такъ нетерпѣливо ждала она юнаго мужа:

Приди же, о торжественная ночь,
Ты, величавая жена, вся въ черномъ...
...Приливъ нескромной крови
Закрой ты на щекахъ моихъ своей
Мантилей черною...
Придите, ночь и Ромео, ты, мой день въ ночи.

Но вмѣсто Ромео пришла кормилица (образъ такой жизненный, полный юмора и красокъ и своей прозаичностью и практичностью, стихіей Санхо-Панса, отгвняющій поэзію юныхъ любовниковъ), — пришла и рассказала о гибели Тибальта, объ изгнаніи Ромео. Тогда послѣ перваго, мимолетнаго и мнимаго, разочарованія въ недавнемъ супругѣ, Джульетта почувствовала глубокую радость, что убить не мужъ, а братъ, тотъ самый братъ, который хотѣлъ убить ея мужа. «Все это такъ, какъ надо» (All this is comfort). Почему же она плачетъ? Потому что лишь одного не надо: изгнанія Ромео. Смерть брата можно перенести, но изгнаніе мужа? Зачѣмъ два горя, зачѣмъ именно второе горе? А если ужъ это обычно, что несчастье приходитъ не одно, то почему же вслѣдъ за вѣстью, что погибъ Тибальтъ, ненужный братъ, не раздалась вѣсть, что скончался отецъ или мать, или оба вмѣстѣ: «обыкновенное все это бѣ горе было»? Послѣднихъ словъ, взятыхъ въ кавычки, собственно, нѣтъ у Шекспира въ подлинникѣ (Why follow'd not, when she said—Tibalt's dead, thy father, or thy mother, nay, or both, which modern lamentation might have mov'd); но Аполлонъ Григорьевъ, все-таки, не только не погрѣшилъ своимъ переводомъ противъ этого великаго подлинника, но и уловилъ самую сущность его—тотъ мотивъ, который намъ уже такъ хорошо извѣстенъ: если женщины предстоить выборъ, то она выберетъ смерть отца или матери, или ихъ обоихъ; единственное, что для нея непереносимо, это — разлука съ мужемъ; вотъ—предѣлъ страданія. Кроткая Джульетта убиваетъ; она мысленно хоронитъ своихъ родителей, лишь бы вернулся Ромео. Пусть надъ ними разразится какое угодно несчастье, лишь бы самая легкая тѣнь не легла на Ромео. Опять и опять: Джессика уйдетъ отъ Шейлока, Дездемона—отъ Брабанціо, наша Марія—отъ Кочубея; Маргарита ради Фауста невольно отравитъ свою мать, и если Корделія сдѣлаетъ попытку примирить въ своемъ сердцѣ мужа и отца, то все равно, и отца она не спасетъ, и сама погибнетъ.

То, что въ помыслахъ своихъ убила Джульетта своихъ родителей, послѣдними чертами рисуетъ всю глубокую сосредоточенность и напряженность ея чувства: какъ и Ромео, она изолируетъ себя отъ общаго, отъ семьи, она утверждаетъ свою отдѣльную личность, чего бы это ни стоило окружающей собирательности, тому цѣлому, котораго она составляетъ лишь одну живую часть. И убійцу брата приняла она на свое брачное ложе.

Такъ скоро прошла для нея первая и послѣдняя ночь. Джульетта убѣждаетъ Ромео, что еще не пора ему уходить и спасать свою жизнь отъ преслѣдованія, что еще не настало утро и поетъ не жаворонокъ утренній, а соловей, поэтъ сладострастной ночи. Ромео знаетъ, что это именно жаворонокъ, а не соловей, который умолкъ давно, какъ только минула его возлюбленная ночь,—онъ знаетъ это, но соглашается съ Джульеттой, соглашается умереть, лишь бы только еще немного побыть съ нею: да, правда, «еще не день». «То день, то день! Увы! бѣги скорѣ!»—спохватилась Джульетта, обезпокоенная, теперь уже не любовница, жаждущая новой ласки, новой ночи, а заботливая жена. «Бѣги... Все ярче, ярче разсвѣтаетъ»—«Все ярче? Наше горе все темнѣй», отвѣчаетъ Ромео, («More light and light? more dark and dark our woes»).

Онъ ушелъ, ея Ромео,—навсегда. Недаромъ сверху онъ казался ей блѣднымъ, какъ мертвецъ во глубинѣ могилы. Они еще разъ встрѣтятся—во глубинѣ могилы, и Джульетта увидитъ Ромео уже мертвымъ и сама сейчасъ же приобщится къ смерти, къ его смерти, и поцѣлуетъ его еще теплыя уста, чтобы выпить съ нихъ остатки яда, и пронзить себя его кинжаломъ.

Такъ много любви и красоты сошлось въ этомъ могильномъ склепѣ, что потеряла свою темноту печальная обитель смерти. Вѣдь не только Ромео пришелъ ко гробу своей Джульетты, но и Парисъ благородный, который тоже любилъ красавицу Вероны, любилъ ее живой и мертвой. Его не хотѣлъ убивать Ромео и съ гамлетовской глубиною просилъ его не вступать съ нимъ въ единоборство—здѣсь, на кладбищѣ, гдѣ и безъ того такъ много смерти («смотри ты, сколько и безъ тебя здѣсь мертвыхъ—устрашися»); но не послушался его безстрашный Парисъ и былъ убитъ и, умирая, попросилъ Ромео:

...Коль жалость есть въ тебѣ,
Открой гробницу, положи съ Джульеттой.

Безъ ревности исполнилъ Ромео просьбу несчастнаго юноши, а потомъ, какъ Отелло, поцѣловалъ Джульетту и въ честь ея, своей любви, провозгласилъ свой послѣдній тостъ и выпилъ свое послѣднее вино—мгновенный ядъ, который и повергъ его къ ногамъ жены.

попрана древняя вражда всѣхъ. И такъ какъ она этого не предвидѣла, такъ какъ провозглашенію своей любви она предпочла кощунство притворной смерти, игру въ могилу, то для примиренія семей Монтеки и Капулета, для полного торжества любви, понадобилась дѣйствительная смерть любовниковъ. Но за любовь развѣ дорогой цѣною является смерть?

Та исключительная индивидуализація чувства, которая, какъ мы уже видѣли, характеризуетъ романъ Ромео и Джульетты, сама по себѣ не представляла бы пикакой вины противъ общности, если бы въ своемъ развитіи она до послѣдней поднялась. Свой путь къ общему кладетъ любовь черезъ обособленіе; выбирая одно, она достигаетъ всего; выдѣляя изъ цѣлаго особь, она тѣмъ самымъ утверждаетъ цѣлое. Никто такъ не сопричастенъ къ космическому, никто такъ не приближается къ Пану, міровому всеединству, какъ влюбленный. Та единичная, та единственная, на которой онъ остановилъ свои взоры, тотъ микрокосмъ, которому онъ отдалъ свое сердце, сливается для него съ макрокосмомъ. Нѣтъ измѣны міру въ томъ, кто любитъ. Но Джульетта и Ромео скрыли отъ міра свою любовь, испугались за нее, и вотъ этимъ они не подняли своего чувства на пантеистическую высоту, не сочетали его съ великой общностью. Именно въ этомъ—высшій смыслъ трагедіи. Ея герои любили только за себя, но не за свои племена и роды. Они побѣдили только двоицу, они выдѣлили себя изъ собирательнаго цѣлаго и слили въ единство только себя, между тѣмъ какъ единства жаждало множество,—цѣлые очаги коллективной вражды. Мало любить другъ друга индивидуумамъ,—надо, чтобы любили одна другую большія совокупности міровыхъ существъ. И надо такъ любить, чтобы своею частною любовью можно было искупить и погасить общую вражду,—такъ любить, чтобы эмпедоклово двуначаліе превратилось въ благодатное самодержавіе единой Любви.

Макбетъ.

Мы уже сказали, что одной изъ характерныхъ чертъ Шекспира является совмѣщеніе глубочайшаго реализма съ такимъ же иллюзионизмомъ. Онъ въ одно соединяетъ міры дѣйствительности и видѣній; можетъ быть, въ результатѣ этого все—только сонъ, только греза, но можетъ быть и то, что и самый сонъ, это—явь, и граница между ними исчезаетъ въ общности какого-то новаго и пока еще невѣдомаго царства, къ загадочнымъ вратамъ котораго насъ влекутъ наши предчувствія, догадки и страхи. Въ «Макбетѣ» именно сочетаніе реальности и фантастики дано въ очень яркомъ образцѣ;

психологическія силы, естественныя движенія души претворены во образы вѣдьмъ, и можно ясно видѣть, какъ здѣшнее прячетъ свои корни въ потустороннемъ. Передъ нами какъ будто конецъ психологіи и отказъ отъ нея; герой не авторъ самого себя, не онъ вызвалъ свои наклонности, предопредѣлившія трагическую катастрофу, не самъ онъ властолюбивъ, а все это подсказали ему духи, и въ его внутренній міръ, до тѣхъ поръ спокойный и прекрасный, вторглись чуждыя ему начала. Можно ли принять такую личность безъ почина, героя безъ инициативы, и не оттого ли Макбетъ самъ сравниваетъ міровую дѣйствительность съ иллюзіей, человѣческую жизнь — съ фигляромъ на подмосткахъ? Нетворческаго героя, существо пассивное мы, конечно, должны были бы отвергнуть; но Макбетъ не таковъ, и такимъ онъ кажется только на первый взглядъ. Вѣдь именно шекспировскій синтезъ, органическое соединеніе факта и мечты не позволяютъ видѣть въ Макбетѣ простого выученика вѣдьмъ, покорнаго исполнителя посторонней воли: несомнѣнно, что вѣдьмы только пошли навстрѣчу его собственнымъ желаніямъ, объективировали собою его затаенные помыслы. Онѣ реальны какъ онъ самъ, и въ ихъ безобразіи онъ долженъ былъ узнать себя, тотъ свой хаосъ глубокой, который скрывался подъ его космичностью. Кинжалъ, который ему грезился, былъ осязателенъ не меньше кинжала реального. Обыкновенно привидѣніе видитъ лишь одинъ и, напримеръ, тѣнь короля была зрима только Гамлету; между тѣмъ въ данной пьесѣ вѣдьмы слышать и видятъ двое — Макбетъ и Банко, и лишь послѣ того, какъ онѣ исчезли, въ послѣднемъ зародился скептицизмъ (не пузыри ли это земли, не одуряющій ли это запахъ травъ?); и вотъ то, что онѣ присутствуютъ не для одного, служить порукой ихъ реальности, символизируетъ ихъ психологическую наличность, дѣлаетъ ихъ воплощеніями живой и фактической натуры Макбета.

Вся его жизнь съ тѣхъ поръ, съ этого появленія его страшной объективаци въ отвратительномъ обликѣ вѣдьмъ, стала протекать въ жуткомъ сплетеніи дѣйствительности и призраковъ, перемежала сонъ и бодрствованіе, кошмаръ и дневную обыденность. Макбетъ началъ сниться самому себѣ; не то реальный, не то мнимый, потерявъ сознаніе всякихъ различій, онъ смѣшалъ галлюцинацію и факты и ужасающей спутанностью своихъ мыслей заразилъ самую природу, такъ что и она послала ему, въ его путаницу, неслыханныя чудеса и странности: двинулся лѣсъ со своей извѣчной стоянки, оказался на землѣ человѣкъ, не рожденный женщиной. Все это и облакаетъ шекспировскую драму таинственной дымкой, и точно дѣйствіе ея происходитъ въ царствѣ тѣней, въ обители сна, на томъ

срединомъ пространствѣ сумерекъ, которое мглистыми волнами своими отдѣляетъ жизнь отъ смерти, полный день отъ полной ночи. И какъ у всѣхъ великихъ мастеровъ, мы и у Шекспира можемъ всей кажущейся фантастикѣ найти объясненіе позитивное и простое: и вѣдмы, пузыри земли, и движеніе Бирнамскаго лѣса, и Макдуфъ, не рожденный отъ женщины, не являютъ, оказывается, никакого чуда; намъ самимъ предоставляется выборъ между загадочностью и естественностью, мы можемъ принять то или другое толкованіе, призвать одинаково мистику или механизмъ. Но какъ разъ эта свобода выбора и обусловлена тѣмъ сходствомъ, которое гениальный авторъ, властитель обоихъ міровъ, подмѣчаетъ между ними, тою близостью сверхчувственнаго къ чувственному, которое и допускаетъ незамѣтные переходы одного въ другое.

Объятый сверхчувственнымъ, предавшись міру видѣній, Макбетъ этимъ самымъ отдался только самому себѣ, своей мечтѣ о королевскомъ тронѣ и своей царубійственной мысли. Онъ — предшественникъ ибсеновскихъ претендентовъ на престолъ; обычная, немовѣрно возрастающая прогрессія властолюбія и неодолимое желаніе первенства не могли удовлетворить его званіемъ глэмисскаго тана, званіемъ кавдорскаго тана, — ему нужна была царская корона.

Но руку за нею онъ рѣшилъ протянуть во тьмѣ (вся трагедія, какъ мы уже говорили, окутана полумракомъ, она кому-то снится, мы раздѣляемъ чей-то кошмаръ): пусть звѣзды спрячутъ свои огни, пусть не видятъ онѣ его сокровенныхъ и зловѣщихъ замысловъ, пусть его рука не промахнется во мракѣ. Онъ взываетъ къ темнотѣ не только потому, что она — богиня убійства, покровительница злодѣяній, но и потому, что, помимо Макбета, онъ еще и Гамлетъ. Онъ переживаетъ всю тревогу колебаній и раздвоенности; онъ много думаетъ, прежде чѣмъ дѣлаетъ, и онъ знаетъ, что «со словами исчезаетъ весь страсти пылъ» («words to the heat of deeds to cold breath gives»); это не обычная нерѣшительность начинающаго преступника, это не просто послѣдній вопль совѣсти, которая диктуетъ ему благородныя слова: «на все, что можетъ человѣкъ, готовъ я; кто смѣетъ больше, тотъ не человѣкъ, а звѣрь»: нѣтъ, у Макбета, какъ и у датскаго принца, такое же принципиальное разобщеніе думы и дѣла.

Вотъ почему онъ не одинъ, вотъ почему дана ему въ спутницы леди Макбетъ, его вѣрная жена. Вѣдь женщина не можетъ быть Гамлетомъ, — природа не рефлектируетъ. Леди Макбетъ — жена любящая и любимая. Рыцарски щадить ее Макбетъ, не хочетъ дѣлать ея соучастницей убійства Банко, не хочетъ пугать ея воображенія. И она сама — не Марина пушкинская: ей нужно, чтобы Макбетъ былъ царемъ, но она любитъ въ немъ не только царя. Она по-

могаетъ ему и какъ человѣку, и какъ будущему королю. Леди хорошо изучила своего любимаго супруга: она боится его честности, млека его доброты (*Jet do I fear thy nature: it is too full o'the milk of human kindness...*). У него есть властолюбіе и жажда величія, но «нѣту зла, ихъ спутника». Зло есть у нея. И она прямо смотритъ въ глаза той истинѣ, отъ которой отворачивается ея мужъ, — истинѣ, что надо или убить, или отказаться отъ королевскаго вѣнца; а этимъ вѣнцомъ уже короновали Макбета судьба и метафизика (*fate and metaphysical aid*—«судьба и сонмъ духовъ», какъ переводитъ Кронебергъ). За убійство здѣсь—метафизика, но не физика, не природа. И злая женщина бросаетъ вызовъ послѣдней: скликавъ ангеловъ убійства, она молится, чтобы молоко въ ея груди обратилось въ желчь,—ей нужно противоестественное; она привѣтствуетъ охрипшаго ворона, который своимъ жуткимъ карканьемъ встрѣчаетъ пріѣздъ короля Дункана. Но при всей ея рѣшимости она тоже, какъ Макбетъ, манитъ къ себѣ глухую ночь, чтобы кинжалъ не видѣлъ своего дѣла, кровавыхъ ранъ, которыя онъ будетъ наносить Дункану. Въ этомъ уже—предчувствіе угрызеній совѣсти, будущія несмыслимаемые пятна на ея бѣлыхъ рукахъ.

Ибо жизни поставлены извѣстные предѣлы: она въ своемъ развитіи не можетъ отдаться свободному и самочинному буйству своихъ непосредственныхъ силъ, — она рано или поздно наталкивается на какія-то незыблемыя границы долга, совѣсти, чести и вынуждена слушаться всяческихъ заповѣдей. Ея росту и разливу мѣшаетъ давно осуществленное познаніе добра и зла. Вторженіе этихъ категорій въ дикую стихійность открыло передъ нами новые и возвышенные горизонты, но въ то же время ограничило волю и дерзость человѣка и связало его себялюбіе призывомъ къ жертвѣ. Можно, правда, глубокимъ напряженіемъ своихъ желаній одолѣть исконную связанность и поставить страсть выше совѣсти,—но заковать человѣкъ послѣдней, и оттого, кто нарушитъ ея требованія, какъ Макбетъ и леди Макбетъ, тотъ не найдетъ себѣ удовлетворенія: и стихійная жизнь не будетъ ему дана, и совѣсть не перестанетъ у него болѣть. И даже еще вопросъ, дѣйствительно ли нравственность—вторичнаго происхожденія; еще вопросъ, не моральна ли сама стихія. Вѣдь, какъ мы еще увидимъ, часто она у Шекспира протестующе откликается на убійство. И во всякомъ случаѣ, мы не властны безнаказанно уклоняться отъ той обще-міровой или ужъ, по меньшей мѣрѣ, всечеловѣческой изначальности, того первоосновного факта и условія людскаго бытія, въ силу которыхъ мы не просто живемъ, а живемъ по извѣстному закону и правилу, и мы не предоставлены вольному теченію жизненныхъ волнъ, а совершаемъ по нимъ предуказанные

пути, опредѣляемые неизмѣнной стрѣлкой извѣчнаго мірового компаса,—вѣлѣніями категорическаго императива.

Шекспиръ, по своему обыкновенію, не позволяетъ замыслу и дѣлу зрѣть долго: въ стремительномъ потокѣ времени совершаются у него событія, такъ что быстроту поступка должны объяснить и оправдать глубина и напряженность мотива, неодолима страстность желанія, одержимость одной идеей. Оттого и Макбету нашъ драматургъ не даетъ времени одуматься; но только, помня, что въ Макбетѣ силенъ и Гамлетъ, онъ разрѣшаетъ ему произнести эти гамлетовскія рѣчи:

Ударь! одинъ ударь! Будь въ немъ все дѣло,
 Я не замедлилъ бы. Умчи съ собою
 Онъ всѣ слѣды, подай залогъ успѣха,
 Будь онъ одинъ начало и конецъ—
 Хоть только здѣсь, на отмели временъ—
 За вѣчность мяѣ перелетѣть не трудно.
 Но судъ свершается надъ нами здѣсь...

Такъ разсуждаетъ Макбетъ. Гамлетъ, онъ знаетъ, что все продолжается, что есть безсмертіе мысли, сознанія, совѣсти, что нѣтъ конца ничему. Дѣло однозначно, но дума многозначна. Ударъ однократенъ, и если бы въ ударѣ были начало и конецъ, кто не рѣшался бы на него? Если бы минута исчерпывала самое себя и, родившись, черезъ минуту умирала, кто не нашелъ бы въ себѣ воли для мгновеннаго свершенія? Но минута—вѣчность. Послѣ дѣла остается неизгладимый слѣдъ думы, и однажды сотканная, никогда уже не распускается любая ткань души. Макбетъ предвидитъ ужасающее продолженіе — и угрызенія совѣсти, и посмертную славу Дункана, и свои душевныя муки. Ничего нельзя сдѣлать однажды навсегда, и человѣкъ—во власти нескончаемаго.

Макбетъ въ своемъ предвидѣніи былъ слишкомъ правъ. Онъ ударъ, нанесенный Дункану, чувствовалъ всю свою жизнь. И не безслѣдно прошло для него то, что ударъ этотъ былъ нанесенъ спящему, — съ тѣхъ поръ самого убійцу мучила трагическая безсонница.

Гламисъ зарѣзалъ сонъ: зато отнынѣ
 Не будетъ спать его убійца, Кавдоръ,
 Не будетъ спать его убійца, Макбетъ.

Гламисъ, Кавдоръ, Макбетъ — одно и то же лицо; въ одномъ естествѣ своемъ оно зарѣзало сонъ, — зато не будетъ спать въ двухъ другихъ своихъ естествахъ. «Пойдемъ же спать», скажетъ

Макбетъ своей жёнѣ въ отвѣтъ на ея слова: «ты сна лишень — отрады всѣхъ существъ», того, безъ чего природа не природа (the season of all natures),—но онъ больше не заснетъ никогда.

Король Дунканъ былъ убитъ тогда, когда полміра и онъ самъ, среди послѣдняго, погрузились въ сонъ. Фантастическій характеръ всей трагедіи, ея принадлежность двумъ мірамъ, яви и призраку, отъ этого становится еще сосредоточеннѣе; слышенъ крикъ совы, и чувствуешь невидимое присутствіе вѣдьмъ. Во снѣ Дунканъ былъ похожъ на отца леди Макбетъ; оттого она и не рѣшилась убить его сама. Но почему это не удержало ея отъ убійства вообще, отъ подстрекательства къ нему? Какъ она не поняла тогда, что это сходство символично, что Дунканъ, ея король и гость, былъ ей дѣйствительно родной, что, убивая какого бы то ни было стараго и спящаго человѣка, она убиваетъ отца? Къ ложу Дункана, къ его довѣрчивому изголовью, она подослала мужа, который не могъ благоговѣйнымъ «аминь» закончить молитву тѣлохранителей короля и которому, послѣ убійства, послышался страшный вопль:

...не спите больше!

Макбетъ зарѣзалъ сонъ, невинный сонъ,
Зарѣзалъ икупителя заботъ,
Бальзамъ цѣлебный для больной души,
Великаго союзника природы,
Хозяина на жизненномъ пиру.

Въ этомъ—центръ всей пьесы: важно не столько то, что Макбетъ убилъ короля, сколько то, что онъ убилъ сонъ, — сонъ, эту смерть каждаго дня (the death of each day's life) и жизнь каждаго человѣка, цѣленіе усталой души. Есть что-то кощунственное въ томъ, когда сонъ превращаютъ въ смерть, когда преступно пользуются ихъ близостью и родствомъ. Именно потому, что они соприкасаются другъ къ другу, спящій священень, и въ своей безоружности и безпомощности, въ своей приобщенности къ таинству смерти, къ элевзинской мистеріи конца, онъ больше бодрствующаго имѣетъ право на жизнь, на безопасность отъ убійцы. Сонъ подготавливаетъ къ новой жизни, обуславливаетъ ея возможность, не даетъ оборваться человѣческой нити, — какъ же можно посягать па него, благого обновителя, источникъ прекрасныхъ возрожденій? И все-таки «Макбетъ зарѣзалъ сонъ»,—какъ заслужилъ онъ поэтому свое вѣчное бодрствованіе! Дни и ночи, безъ перерыва, безъ промежутковъ, безъ отдыха, будетъ онъ сознавать свое преступленіе. Если сознаніе вообще такъ тягостно, если вѣтъ спутника, болѣе удручающаго своимъ постылымъ постоянствомъ, то сознавать убійство, быть Гамлетомъ-убійцей,

это уже—предѣлъ человѣческой мѹки, и оттого Макбетъ предпочель бы не сознать самого себя (to know my deed, 'twere best not know myself) и безмятежно спать, какъ Дунканъ въ могилѣ, и онъ отдалъ бы все за то, чтобы какой-нибудь стукъ, какой-нибудь шумъ неистово-бурной ночи могъ разбудить Дункана. Но этого не будетъ: не проснется Дунканъ, и не заснетъ Макбетъ, и «весь океанъ Нептуна», всѣ міровыя воды не вымоютъ его окровавленныхъ рукъ. Макбетъ самъ ввергнулъ себя въ безысходную глубину пессимизма; такъ прекрасно воспроизводитъ Кронебергъ его слова:

Уми я часъ тому назадъ—не дальше,
Я жилъ бы счастливо. Теперь вся смертность—
Игрушка, вздоръ...
Елей пролить, разбита чаша жизни,
Намъ черепки презрѣнные остались—
Для хвастовства!

Да, самая чаша разбита, но изъ черепковъ презрѣнныхъ, для хвастовства, для тщеславія, будетъ еще пить Макбетъ. Убилъ онъ изъ тщеславія, а теперь оно, его цѣль, превратилось только въ черепки.

Ночь убійства была безумная, какъ ночь короля Лира; сама природа вышла изъ своихъ береговъ, земля тряслась, въ воздухѣ носились вопли, крики филиновъ, чьи-то пугающіе голоса,—стихія не выдержала посягательства на сонъ, его превращенія въ смерть. Каждое убійство—нарушеніе стихійности, фактъ природы, дѣло, прежде всего касающееся ея самой, и потому она реагируетъ на него такими необычными феноменами.

Эта ночь, оскорбленная тѣмъ, что зарѣзали ея сонъ, ея даръ, посылаемый людямъ, можно сказать, больше не прекращалась, и тѣ чудеса, которыя сразили Макбета, коревались именно въ ней.

Продолженіе, котораго онъ такъ боялся, наступило не только въ смыслѣ внутреннихъ терзаній, но и выразилось въ томъ, что убійство повлекло за собою убійство. Первый ударъ не былъ послѣднимъ, и обоимъ кинжаламъ Макбета, призрачному и реальному, было еще много дѣла. Кто разъ убьетъ, для того уже слишкомъ открыты соблазны новыхъ убійствъ. А Макбета влекло къ нимъ обычное настаніе властолюбія: мало самому быть королемъ, надо еще продолжить свое королевское значеніе и званіе въ своемъ наслѣдникѣ, сдѣлать свой скипетръ не безплоднымъ.

Жажда первенства не утоляется въ одномъ лицѣ: свое первое мѣсто каждый хочетъ закрѣпить для своихъ преемниковъ; каждый король хочетъ начать собою династію. Правда, Макбетъ бездѣтенъ

(объ этомъ такъ мрачно и многозначительно, съ такимъ сожалѣніемъ ненависти, вспоминаеть Макдуфъ, у котораго Макбетъ убилъ дѣтей),—но для него во всякомъ случаѣ важно, чтобы корона, добытая имъ цѣною пролитой крови, не досталась чужому, и онъ ищетъ себѣ родного продолжателя. Въ этомъ стремленіи къ продолженію останавливалъ Макбета Банко, потомству котораго обѣщана корона; отсюда понятно, что Банко надо убить. И это—тѣмъ болѣе, что, помимо общей династической потребности, Макбету-королю, какъ и Борису Годунову, сынъ-королевичъ нуженъ въ особенности, — именно для того, чтобы въ немъ укрѣпить свое неправое стяжанье и въ немъ искупить свою вину. И Банко убить. Но и здѣсь еще для убійцы нѣтъ успокоенія и конца. Не одни только угрызения совѣсти, но и общій его гамлетизмъ побуждаютъ его все время думать о Банко, и, значить, Банко не убить. Является его тѣнь, занимаетъ свое мѣсто на пиру. Оттого Макбетъ и высказываетъ глубокія мысли о томъ, что въ мірѣ становится невозможнымъ убійство. Когда-то «со смертью смертнаго кончалось все», и не воскресалъ уже тотъ, у кого выбивали мозгъ изъ черепа; теперь же, для осложнившагося человѣческаго сознанія, для Гамлета, хотя бы онъ и дерзнулъ стать Макбетомъ,—теперь ничего не кончается. Убитые не умираютъ: они возвращаются. Какъ будто смерть неестественная, на чужую голову сведенная насильственно, не можетъ быть настоящей; какъ будто мы не властны по собственному желанію осуществлять смерть, свою или чужую: все равно, убитый воскреснетъ, и только мнимой будетъ его предумышленная кончина. Создать жизнь, это—въ нашей волѣ, и силою любви жизнь рождается; но смерть,—она лежитъ за предѣлами нашихъ возможностей и жестоко смѣется надъ нами, когда мы ею думаемъ искусственно разрубить какой-нибудь запутанный жизненный узелъ. Оттого, какъ бы далеко, все дальше и дальше, все впередъ и впередъ, ни плылъ Макбетъ по морю проливаемой имъ крови, на этомъ кораблѣ съ пурпуровыми парусами, онъ своей пѣли не достигнетъ, и на мѣстѣ cadaго убитаго будетъ подниматься тотъ же живой. «Вотъ что непостижимо, непостижимѣй самаго убійства» (такъ переводитъ Кронебергъ; въ подлинникѣ: «This is more strange than such a murther is»). Но кромѣ этой страшной странности, мучить нынѣ всякаго убійцу еще и то, что не только его жертву, но и его самого, не беретъ смерть,—по крайней мѣрѣ, въ своей временной формѣ, т.-е. не беретъ брать ея, желанный сонъ. Мы уже знаемъ, что это особенно примѣнимо къ Макбету, который убилъ именно сонъ. Не спятъ убитые, не спитъ убійца, и онъ страдальчески испытываетъ все время такой жизни, которая ни на минуту не преры-

вается смертью. Для того чтобы жизнь была выносима и отрадна, она не должна быть сплошной. Ее должны отъ времени до времени нарушать промежутки смерти. Мы не могли бы переносить дня, если бы не было ночи. И въ ночи безсонныя мы ощущаемъ, какая это мука—никогда не умирать! Вѣдь безсонница, это и есть безсмертіе.

Убійца, не убивающій до конца, смертный, которому не дана смерть сна съ ея забвеніемъ, король, на которомъ царскій санъ виситъ какъ «панцырь великана на карликѣ», Макбетъ, не настоящій, быстрыми шагами идетъ къ своей гибели; но его упреждаетъ его вдохновительница—жена. Если онъ не спитъ, то она, напротивъ, погружена въ глубочайшій сомнамбулизмъ,—но только, объята имъ, она бродитъ, какъ помѣшанная, и въ этомъ снѣ повторяется ея преступная явь. Леди Макбетъ не знаетъ покоя; соубійца того, кто зарѣзалъ сонъ, она въ видѣ кары получила сонъ обманчивый, больной и тревожный. Руки ея пахнутъ кровью, и она третъ ихъ, третъ,—но «всѣ ароматы Аравіи не омоютъ этой маленькой руки». Прежде, когда она поощряла Макбета на убійство соннаго, она говорила, что спящій и мертвецъ не страшны, что они не болѣе какъ картина. Теперь же она поняла, какъ реаленъ мертвый, какъ живетъ убитый, какъ бодрствуетъ спящій, чей сонъ зарѣзалъ ея мужъ. И скоро она сама превратилась въ картину,—умерла.

Макбетъ, который былъ и Гамлетъ, философски, спокойно принималъ вѣсть объ ея кончинѣ и по поводу нея предался размышленію о чредѣ людскихъ *вчера* и *завтра*.

Да, завтра, завтра—и все то же завтра
Скользятъ невидимо со дня на день
И по складамъ отсчитываетъ время...

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time.

Книга жизни читается по складамъ. И медленными шагами одно *завтра* идетъ за другимъ, пока не останавливается у того предѣла, за которымъ нѣтъ уже никакого времени. Жизнь, этотъ урокъ чтенія, не для всѣхъ одинаково длительна; но всѣмъ каждое *завтра* показываетъ, что каждое *вчера* только освѣщало намъ, безумцамъ, дорогу къ той грудѣ пыли (*dusty death*), которая называется могилой:

А всѣ вчера глупцамъ лишь озаряли
Дорогу въ гробъ.

And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death.

И потому, когда приходит слухъ о чьей-нибудь смерти, можно отозваться на него только тѣмъ, что сказалъ бы каждый и о самомъ себѣ, если бы онъ могъ услышать вѣсть о смерти собственной.

...Таъ догорай, огарокъ! (Out, out, brief candle!)
 Что жизнь? Тѣнь мимолетная, фигляръ,
 Неистово шумящій на подмосткахъ
 И черезъ часъ забытый всѣми; сказка
 Въ устахъ глупца, богатая словами
 И звономъ фразъ, но нищая значеньемъ!

Для того, кто прожилъ годы, жизнь—огарокъ: не все ли равно, когда онъ догоритъ? Не все ли равно, когда будетъ досказана пустая, бессодержательная сказка?

Жизнь самого Макбета догорѣла до того, что даже перестали его пугать ужасы: онъ потерялъ способность испуга, — послѣдняя степень мертвенности и равнодушія! Всѣ ужасы вошли въ него, и потому онъ больше не могъ трепетать ни передъ чѣмъ. Ему противѣль этотъ свѣтъ, ему наскучило солнце (I'gin to be a-weary of the sun); и онъ хотѣлъ бы только, чтобы оно погасло вмѣстѣ съ нимъ. Онъ еще борется, наноситъ удары, не хочетъ, подобно «римскому глупцу», пасть на собственный мечъ, пока есть живые враги, но въ глубинѣ души онъ принимаетъ и ихъ, и движеніе Бирнамскаго лѣса, и соперника, рожденнаго не отъ женщины. «Мнѣ все равно». Такимъ признаніемъ закончилъ жизнь человѣкъ, которому недавно въ этой жизни не только не было все равно, но который стремился къ опредѣленной и очень высокой цѣли, былъ претендентомъ на престолъ и съ помощью убійства на него возшелъ. Но Макбетъ разочаровался не только въ реальности: житель двухъ міровъ, онъ проклялъ ихъ оба и въ свою послѣднюю минуту съ негодованіемъ и ненавистью отрекся отъ вѣдьмъ, своихъ покровительницъ, отъ коварной помощи ада, который своими двусмысленными вѣщаніями только дурачить и обманываетъ людей. Макбетъ ушелъ изъ міра безъ Бога и безъ дьявола,—онъ ушелъ, даже неувѣренный въ томъ, что міръ и онъ самъ существовали. Когда Макдуффъ явился съ головою Макбета на копьѣ, онъ, побѣдитель, воскликнулъ: «свободенъ міръ!» (the time is free). Но Макбетъ самъ, покуда онъ жилъ, былъ отъ міра не свободенъ: жизнь и жена искушали его, соблазнили и обманули; такъ много счастья и блеска сулило ему убійство, но въ дѣйствительности дало одли только презрѣнные черепки. И когда «желтыми листьями опаль его весны увядшій цвѣтъ», онъ, хотя и король, не увидѣлъ кругомъ себя ни славы, ни друзей, ни любви,—его объяла великая пустота.

И преступникъ безъ истиннаго дерзновенія, убійца безъ увлеченія, Гамлетъ въ самыхъ свершеніяхъ своихъ, онъ тѣню прошелъ по жизни, и жизнь была тѣню для него. Такъ нарисовалъ его Шекспиръ, что именно не какъ убійца возстаетъ онъ передъ нами, а какъ одинъ изъ тѣхъ, надъ кѣмъ безпощадно посмѣялась реальность и фантастика, счастье и судьба. Мы не питаемъ къ нему отвращенія и ненависти, мы какъ-то забываемъ о всей особенной низости его убійства, — мы не осуждаемъ его. Намъ важно не то, что онъ убилъ, а то, что его убили. Намъ важно не его преступленіе, а его наказаніе. Въ своеобразной и страшной формѣ онъ только совершилъ обычный кругъ человѣческаго разочарованія и паденія. И мы причисляемъ его къ сонму тѣхъ, въ комъ показалъ Шекспиръ значительныя душевныя глубины. Одинъ послушенъ, другой дерзаетъ; одинъ остается въ тѣни, другой, какъ Макбетъ, вступаетъ въ ярко освѣщенную полосу величія и королевской власти, — но всѣ кончаютъ макбетовскимъ пессимизмомъ. Убійца короля Дункана на своемъ ужасномъ и горькомъ опытѣ явилъ для всѣхъ насъ примѣръ того, что и необычныя дороги приводятъ въ тотъ же мертвый Римъ — въ ту же призрачность, тоску и миражъ, которые мы называемъ жизнью.

Но эта горькая истина не колеблетъ и другого вывода, который можно и должно сдѣлать изъ трагедіи Шекспира, изъ тѣхъ мученій совѣсти, какія пережили ея разочарованные герои: пусть Макбет зарѣзалъ сонъ, убилъ спящаго и самъ видѣлъ и слышалъ вѣдьмъ, эти сны воплощенные, пусть онъ бредилъ и блуждающимъ лунатикомъ была его жена, пусть жизнь — сонъ; но, какъ учить насъ другое великое начертаніе этой же идеи, знаменитая драма Кальдерона, хотя бы жизнь и была сномъ, будемъ однако и въ этой грезѣ покорными данниками своей совѣсти, будемъ вести себя такъ, чтобы и въ этомъ сновидѣніи мы были правы.

Юлій Цезарь.

Въ торжественной процессіи величія и красоты, подвиговъ и преступленій, медлительно и важно проходятъ у Шекспира герои классической древности, всѣ эти знаменитые мужи,

Великіе въ бѣдахъ и въ битвѣ, и въ сенатѣ,

Великіе въ добрѣ, великіе въ развратѣ, —

и звучать на римскомъ форумѣ до сихъ поръ шумомъ исторіи не заглушенныя рѣчи.

Когда онъ былъ и трепеталъ земною жизнью, античный Римъ, конечно, не все происходило въ немъ такъ величественно и мощно,

какъ это намъ кажется теперь. Но съ тѣхъ поръ какъ «Рима вѣчный прахъ» почиваетъ «въ ноци лазурной», съ тѣхъ поръ какъ гордый городъ «на распутіи временъ стоитъ въ позорище племень, какъ пышный саркофагъ погибшихъ поколѣній», — съ тѣхъ поръ онъ красуется въ нашей фантазіи могучій и державный, и сквозь марево столѣтій фигуры его гражданъ выступаютъ передъ нами какъ необыкновенные, сверхчеловѣческіе образы. Большое даль вѣковъ отлила въ еще бѣльшіе размѣры. Въ неудержимомъ потокѣ временъ проносятся народы и царства, и Римъ тоже не миноваль этой участи; по закатившаяся жизнь его была такъ прекрасна и глубока, что поэты, художники, историки—и его собственные, и чужіе—сохранили ее отъ забвенія и воплотили для насъ въ неумирающія созданія. И къ Риму подошелъ Шекспиръ. Великое соприкоснулось великому, и передъ нами—«Юлій Цезарь».

Шекспиръ никогда не уходилъ далеко отъ того историческаго факта, который онъ клалъ въ основу своихъ произведеній. Властно проникая въ духъ каждой эпохи, въ душу каждаго героя, онъ, помимо этой художественной правды, внушаемой инстинктомъ творчества, руководился еще и точными данными какой-нибудь добросовѣстной лѣтописи, какого-нибудь скромнаго рассказчика. До него доносилось замирающее эхо исторіи: онъ воспринималъ его чуткимъ слухомъ и развивалъ въ могучую пѣснь, исполненную красоты и гармоніи. Въ «Юліи Цезарѣ» онъ строго воспроизвелъ Плутарха и отъ себя не создалъ ни одного событія, не выдумалъ ни одного лица. Онъ переписалъ яркую страницу римской исторіи и только вдохнулъ въ нее свой пламенный духъ, свое постиженіе челоуѣческаго сердца. Но именно этимъ онъ и не далъ уйти прошлому, воскресилъ старину, изъ временнаго сдѣлалъ вѣчное. Его пьеса рисуетъ Римъ, но еще явственнѣе говорить она о вѣчномъ столкновеніи личнаго и общественнаго началъ и, въ связи съ этимъ, о безпредѣльной скорбности людскаго бытія, о паденіи благородныхъ идеаловъ и ихъ самоотверженныхъ носителей. «Юлій Цезарь»—трагедія пессимизма, и это не только потому, что онъ изображаетъ великую и роковую неудачу, но и потому особенно, что въ немъ съ обычною шекспировскою силой показано, какъ мы обречены убивать все то, что любимъ.

Есть глубокой идеальной смыслъ въ томъ историческомъ преданіи, что Брутъ былъ Цезарю сынъ. И вотъ, сынъ пронзилъ кинжаломъ своего отца; мало того: какъ мужъ, онъ заставилъ свою жену проглотить раскаленные угли; какъ римлянинъ, онъ фатально «на свой родимый Римъ спустилъ свирѣпыхъ псовъ войны». Въ безсонныя ноци, которыя проводилъ Брутъ, прежде чѣмъ онъ убилъ

Цезаря, онъ уже слышалъ тѣ жгучія слова, которыя Цезарь произнесъ въ свое послѣднее мгновеніе: «и ты тоже, Брутъ!». И онъ самъ обрекъ себя на то, чтобы ихъ услышать въявь. И эти же слова звучали ему въ безсонныя ночи, которыя онъ проводилъ послѣ того, какъ убилъ: они сдѣлались мотивомъ всей его жизни. И, быть можетъ, ему казалось, что эту самую укоризну шепчетъ и Римъ, зажженный братоубійственной войною, и римскія матери надъ прахомъ своихъ дѣтей, и Порція съ горящимъ сердцемъ.

Но совѣсть его была чиста и нетревожна, потому что онъ убилъ не ради себя, а ради Рима, потому что онъ убилъ того, кого любилъ, и вонзилъ кинжалъ въ собственную грудь. Съ невозмутимой стойкостью жреца принесъ онъ жертву на алтарь своего отечества, и этой жертвой оказался его отецъ. Душѣ его были ненавистны кровь и всякое убійство, и все-таки судьба принудила его убить — и кого! Онъ былъ мягокъ и нѣженъ, онъ охранялъ дремоту своего юноши-слуги, и въ его честныхъ устахъ, никогда не оскверняемыхъ фразой, такъ правдивы эти возвышенные слова:

Скорѣй готовъ я вычеканить сердце
И въ драхмы превратить всю кровь свою,
Чѣмъ, обратившись къ средствамъ незаконнымъ,
Крестьянина лишить послѣднихъ крохъ.

(Переводъ П. Козлова).

Самъ духовный, онъ хотѣлъ бороться только съ духомъ, но этотъ духъ былъ одѣтъ въ тѣлесную оболочку друга, — и Брутъ, кроткій, человѣчный Брутъ, пролилъ человѣческую, дружескую кровь, явилъ собою одну изъ древнѣйшихъ иллюстрацій того типа, который называется: Авель убивающій. Онъ былъ честенъ и съ душою свѣтящейся, а, между тѣмъ, ему надо было скрываться подъ темную сѣнь заговора, искать ночей. Такова была трагическая иронія его судьбы.

Разладъ и двойственность, подъ тяжестью которыхъ онъ палъ, одновременная любовь и ненависть къ одному и тому же человѣку, были вызваны опасностью, грозившей со стороны этого человѣка великому Риму. Передъ Брутомъ и передъ Кассіемъ, который его собою дополнялъ, побѣждалъ его раздумье и, по своему выраженію, служилъ зеркаломъ для его затаенныхъ помысловъ, открылись печальныя перспективы будущаго Рима, не свободнаго, а Рима-раба. Они оба предвидѣли, что Цезарь погубитъ свободу. Ея поборники, они должны были заступиться за нее. Въ особенности рыцаремъ ея безкорыстнымъ, рыцаремъ безъ страха и упрека, былъ, конечно, Брутъ; оттого онъ и нуженъ былъ заговору, какъ его живая санкція, — Брутъ освя-

щающій. Въ другой трагедіи, именно въ «Антоніи и Клеопатрѣ», Помпей говоритъ о Брутѣ и его сподвижникахъ, что они были «любовниками красавицы-свободы» (*courtiers of beautiful freedom*) и что они хотѣли одного, чтобы «человѣкъ былъ только человѣкомъ» (*they would have one man but a man*). Въ полной мѣрѣ это примѣнимо, впрочемъ, къ одному лишь Бруту. Кассій отличался иными оттънками. Его душою руководила не столько чистая любовь къ свободѣ, сколько вражда къ самодержавію. Цезарь недаромъ обращалъ вниманіе на его худобу и угрюмость, на то, что онъ слишкомъ много думаетъ и читаетъ, не любитъ музыки, рѣдко улыбается; Цезарю больше нравились лкди тучные, упитанные, жизнерадостные (для всякаго деспотизма опасны читающіе и думающіе); и Кассій въ самомъ дѣлѣ упорно думалъ тяжелую думу—о нестерпимой оскорбительности самодержавія. Онъ воплощалъ собою противодѣйствіе многихъ одному, протестъ людей противъ человѣка. Поскольку онъ былъ безкорыстенъ, онъ возмущался тѣмъ, что одинъ человѣкъ возводитъ себя въ санъ бога, прочіе же, но такіе самые, какъ онъ, остаются людьми. Недостойно подчиняться себѣ подобному; невыносимо самозванство такой же личности, какъ мы сами; ужъ если вѣрить въ бога, то въ бога такого, который былъ бы достоинъ этой вѣры. А въ глазахъ Кассія Цезарь не только ничѣмъ не выше другихъ, но и вообще ничтоженъ. Кассій видѣлъ его на одрѣ болѣзни, и тогда Цезарь дрожалъ: «да, этотъ богъ дрожалъ»,—дрожащій богъ!.. Кассій вмѣстѣ съ Цезаремъ переплывалъ бурный Тибръ, и Цезарь чуть не утонулъ. Такой «тщедушный смертный» (какъ хорошо переводитъ П. Козловъ слова: «*a man of such a feeble temper*»), меньше другихъ смертныхъ,—и онъ достигаетъ неслыханнаго первенства!

У людей вообще, у Кассія въ особенности, есть какой-то *horror majestatis*, боязнь чужой высоты, чужого величія, и у всякаго короля оспариваютъ его престолъ, его право на корону. Возникаетъ обычный вопросъ о превосходствѣ, сравниваютъ размѣры человѣческіе,—и Кассій спрашиваетъ Брута, чѣмъ Брутъ хуже и меньше Цезаря:

Что жъ въ Цезарѣ особеннаго есть?
 Зачѣмъ, ты объясни мнѣ, это имя
 Должны мы слышать чаще твоего?
 Ихъ рядомъ напиши — они другъ другу
 Въ красѣ не уступаютъ; рядомъ ихъ
 Произнеси — и оба благозвучны;
 Коля взвѣсишь ихъ — и оба полновѣсны.

Можетъ быть, Цезарь оттого и великъ, что въ своемъ величіи онъ никогда не сомнѣвался, ни съ кѣмъ себя не сравнивалъ и не писалъ своего имени рядомъ съ чужимъ. Не великъ тотъ, кто взвѣшиваетъ себя и хочетъ себя доказать. Цезарь же не оправдывался, не спрашивалъ,—Цезарь себя не доказывалъ. И если многіе представители шекспировской критики утверждаютъ (одни съ похвалою, другіе съ укоризной), будто Шекспиръ изобразилъ его въ смѣшномъ и жалкомъ видѣ, то это — глубокое недоразумѣніе. На великомъ Юліи, человѣкѣ безпредѣльныхъ замысловъ и могучаго осуществленія, лежитъ у Шекспира печать дѣйствительной геніальности. И уже потому одному, что Брутъ долженъ былъ имѣть врага, достойнаго себя, Цезарь не могъ быть просто хилымъ старикомъ. Великій Брутъ долженъ былъ убить великаго Цезаря. Духъ послѣдняго потомъ измелчалъ, и его громадный панцырь висѣлъ и виситъ на многихъ карликахъ; но первый носитель цезаризма былъ высокъ, какъ высока была его мечта—осуществить божественность на землѣ. Властолюбіе Цезаря знаменуетъ особую психологическую и историческую категорію; недаромъ его имя стало нарицательнымъ, и всѣ цари—потомки этого имени. Цезарь глухъ, онъ мнителенъ, онъ падаетъ въ обморокъ, но все-таки онъ — вѣчный и мощный Цезарь, человѣкъ, для котораго изо всѣхъ міровыхъ чиселъ существуетъ только одно — первое. Пусть въ жару болѣзни онъ, «какъ дѣвочка больная», проситъ у Титинія нить, но въ болѣзни всѣ малы, и все же онъ выше того, у кого онъ проситъ пить. Физически слабый, онъ не боится смерти, и то, что другіе ея боятся, кажется ему величайшимъ изъ чудесъ. Онъ смерть, дѣйствительно, погралъ; онъ и послѣ нея жилъ, побѣждалъ своихъ враговъ, являлся въ ихъ стоянки грознымъ призракомъ. Когда онъ говоритъ про себя, что онъ непоколебимъ, какъ твердыня, когда онъ сравниваетъ себя съ Олимпомъ и сѣверной звѣздой,—и черезъ минуту подъ кинжалами заговорщиковъ превращается въ «кровавый комъ земли», то Шекспиръ здѣсь вовсе не издѣвается надъ Цезаремъ и не пишетъ его карикатуры: это судьба смѣется надъ брэнностью человѣческаго существа, надъ горделивостью человѣческаго духа, это — библейскій Экклезіастъ твердитъ свое горькое слово про суету суетъ. Здѣсь наша общая скорбь и общая слабость, здѣсь жалки мы всѣ, а не Цезарь. Онъ и въ своемъ паденіи остался величественъ и благороденъ, и можно сказать, что изъ нѣсколькихъ кинжаловъ, которые «встрѣтились у него въ груди и тамъ другъ друга зублили», его поразилъ только одинъ кинжалъ — Брута. Цезарь былъ, дѣйствительно, «опасности опаснѣй», и не отъ нея онъ погибъ: онъ умеръ потому, что его убилъ сынъ, онъ умеръ потому,

что его скосилъ ударъ неожиданнаго разочарованія,—мечъ неблагодарности. И если была необыкновенная ночь наканунѣ мартовскихъ идъ и сверхъестественныя явленія пугали римлянъ, и Кассію казалось, что само небо указываетъ на ужасное положеніе страны, то на самомъ дѣлѣ это были родовыя муки природы: она въ эту ночь рождала легенду Цезаря—его безсмертіе въ вѣкахъ, его царственную славу, которой послѣднюю, завершающую черту придала его кровавая кончина.

Считая Цезаря малымъ, Кассій ошибался; вотъ почему Брутъ, который не столько возсталъ противъ самодержавности Цезаря, сколько ополчился за будущую свободу Рима, независимо отъ того, законнымъ или незаконнымъ претендентомъ на престолъ являлся Цезарь,—Брутъ видѣлъ предъ собою дорогу, казалось бы, прямую и бесспорную. Совершенно чуждый зависти, которой Кассій былъ не чуждъ, онъ, республиканецъ, потомокъ великихъ предковъ (а предки обязываютъ), принесъ къ подножію отечества чужую жизнь,—но только потому, что сюда же принесъ бы онъ спокойно и жизнь собственную, если бы отечество возымѣло въ ней нужду. Одинъ и тотъ же кинжалъ былъ у него для Цезаря и для себя.

Но не со всякой точки зрѣнія можетъ быть оправданъ и убійца Юлія Цезаря. Ошибка Брута, та вина его, которую онъ и долженъ былъ искупить передъ поэтической справедливостью, заключалась въ томъ, что онъ не понималъ исторіи и дерзнулъ пойти ей наперерѣзъ. Онъ не понималъ, что Юлій Цезарь не эпизодъ, а необходимость; что римской республикѣ пришелъ ея естественный конецъ; что въ самовластїи Цезаря проявляется лишь нѣкая объективная норма и законъ историческаго процесса. Онъ хотѣлъ повернуть вспять колесо міровыхъ движеній,—удивительно ли, что безумный подвигъ ему не удался?

Бруту въ этомъ смыслѣ противоположенъ Антоній. Послѣдній оплакиваетъ въ Цезарѣ не только геніальную личность, предметъ своихъ удивленій и восторговъ, но и воплощеніе органической необходимости. Когда въ проникновенной вдохновенности своего отчаянія, передъ окровавленнымъ тѣломъ Цезаря, рыдая, проливая слезы, этотъ «жемчугъ скорби», онъ горестно восклицаетъ:

Вселенная! Ты этому оленю
Служила лѣсомъ, что собой онъ красилъ,—
И вотъ, сраженный сборищемъ ловцовъ,
Лежитъ онъ недвижимо,

то здѣсь сказывается не только безысходная скорбь о другѣ, но и пониманіе того, чѣмъ былъ для нашей вселенной этотъ олень

прославленное имя Брута: все-таки онъ противъ личности выступилъ не во имя свое, но во имя свободы, — а передъ такой соперницей склоняется въ уваженіи сама индивидуальность, какъ и склонился передъ Брутомъ, другомъ свободы, Антоній, другъ Цезаря, другъ личности.

Жертвуя отечеству отцомъ и собою, Брутъ долженъ былъ испытывать мучительную борьбу, внутреннее раздвоеніе между Цезаремъ и Римомъ. Но въ пьесѣ Шекспира эта борьба въ своемъ динамизмѣ показана неярко, выражена слабо (вообще, сравнительно съ великолѣпной фигурою Антонія блѣденъ вышелъ образъ Брута). Все, что онъ переживалъ, скрыто въ его душевную глубину; все это беззвучно и не претворено въ дѣйствія-слова. Тѣ неслышные монологи, которые онъ произносилъ въ своемъ сердцѣ, когда покидалъ ложе своей вѣрной Порціи и томился въ безысходномъ раздумьи, несомнѣнно, были выразительнѣе, чѣмъ тѣ слова, которыя онъ, не щедрый на слова, говорилъ другимъ. Въ его молчаніи былъ цѣлый міръ мѹки и мысли, и этотъ міръ онъ держалъ на своихъ плечахъ, — блѣдный, терпѣливый, сосредоточенный. Онъ такъ похожъ на Гамлета; онъ тоже не сразу овладѣвалъ своей рѣшимостью и волей, онъ тоже зналъ, какъ мучителенъ промежутокъ между «совершеньемъ тягостнаго дѣла и первымъ побужденіемъ къ нему», — и всегда ему сопутствовала книга: въ особенности замѣняла она ему сонъ, — то, чего лишены изголовья Гамлетовъ. Но какъ *civis romanus*, какъ послѣдній гражданинъ, онъ, въ противоположность виттенбергскому философу, въ самомъ себѣ, безмолвно переживалъ и перерабатывалъ свои колебанія, и цѣломудренныя уста его раскрывались только для рѣчей, уже сильныхъ и непреложныхъ. И у него была философія, по именно она позволяла ему одиноко таить свою боль, просить, чтобы не говорили съ нимъ о смерти его любимой Порціи, и лишь изрѣдка невольно изливался онъ въ трогательномъ вздохѣ тоски и жалобы: «Кассій, у меня такъ много горя». Оттого для сцены фигура Брута никогда не будетъ эффектной и благодарной, — онъ слишкомъ простъ и честенъ, и онъ слишкомъ великъ для величавости. Между тѣмъ Шекспиру важно, чтобы дѣло Брута, чтобы трагедія, разыгравшаяся у статуи Помпея, сдѣлалась достояніемъ сцены, и потому вслѣдъ за убіеніемъ Цезаря онъ такъ неожиданно бросаетъ въ даль прошедшихъ столѣтій взглядъ писателя-актера, одною нитью связываетъ разные времена и сроки, игру и дѣйствительность, жизнь и театръ, и въ уста Кассію и Бруту вкладываетъ это прекрасное, столько разъ уже оправданное, пророчество:

How many ages hence
Shall this our lofty scene be acted over,
In states unborn, and accents yet unknown!

How many times shall Caesar bleed in sport
That now on Pompey's basis lies along,
No worthier than the dust!

...Вѣка пройдутъ, и много-много разъ дѣянье заговорщиковъ будетъ воспроизводиться на сценѣ въ странахъ, которыя еще не возникли, на языкахъ, которые пока еще невѣдомы... И сколько, сколько разъ въ театрѣ будетъ падать окровавленный Цезарь, который лежитъ теперь въ ногахъ у статуи Помпея, не болѣе чѣмъ жалкій прахъ!... Только въ этомъ представленіи, на этомъ театрѣ, самъ Брутъ пройдетъ скромной и задумчивой тѣнью, какимъ онъ былъ, вѣроятно, и въ своей реальной жизни,—человѣкъ идеала и жертвоприношенія.

Но все, что онъ сдѣлалъ, было напрасно, и вся потрясающая жертва была принесена безплодно. Духъ Цезаря не погасъ,—онъ привидѣніемъ проникъ въ палатку Брута, онъ отомстилъ: исторія знаетъ, что онъ жилъ потомъ цѣлые вѣка, что и надъ Римомъ, и надъ міромъ воцарился «падменный произволь». Все погибло: и Цезарь, и родина, и Порція,—прекрасная и нѣжная Порція, и Кассій оказался корыстнымъ, и народъ измѣнчивый и неблагодарный отвернулся, и въ собственное сердце надо было вонзить кинжалъ, пронзившій Цезаря,—а въ это время геній свободы навсегда улеталъ отъ поработеннаго Рима. Брутъ преодолѣлъ свою кроткую природу, Брутъ убилъ все, что онъ любилъ, Брутъ пошелъ навстрѣчу всему, отъ чего душа его бѣжала,—и все-таки ничего не было достигнуто, и все погибло. Свершилась трагедія идеализма.

И оттого міровая литература не знаетъ образа болѣе прекраснаго, человѣка болѣе несчастнаго, чѣмъ этотъ великій убійца. Онъ перешелъ въ вѣка молчаливый и серьезный, и вослѣдъ ему исторія все повторяетъ знаменитыя слова Антонія:

His life was gentle; and the elements
So mix'd in him, that Nature might stand up
And say to all the world, 'This was a man!

Прекрасна была жизнь Брута; въ немъ стихіи
Такъ соединились, что природа можетъ,
Возставъ, сказать предъ цѣлымъ міромъ: это
Былъ человѣкъ.

Онъ былъ человѣкъ по преимуществу, потому что онъ боролся и погибъ за самое человѣческое на свѣтѣ,—онъ боролся и погибъ за свободу. И если его судьба и крушеніе его завѣтныхъ идеаловъ говорятъ, что жизнь, какъ фактъ, насмѣшлива и безпощадна, то онъ же показываютъ, что великъ и славенъ міръ, какъ настроеніе, какъ духъ,—тотъ міръ, который способенъ растить высокіе чувства и

помыслы Брута. Въ этомъ—примиряющее начало той скорбной драмы, которую написалъ Шекспиръ.

И недаромъ предсмертныя слова Бруту внушилъ онъ такія, которыя не звучатъ уныніемъ и апатіей: великій образъ неудачи, самъ Брутъ однако свою жизнь кончаетъ увѣренно и спокойно. Это такъ знаменательно, что самоубійца, быть можетъ—единственный изъ самоубійць, говорить о своей счастливости:

Сограждане, я счастливъ
 Что никогда на жизненномъ пути
 Мнѣ не случилось встрѣтить человѣка,
 Чтобъ мнѣ невѣренъ былъ.

Правда, онъ побѣжденъ, но кругомъ вѣтъ духъ благородства, классическаго благородства римлянъ, и люди радостно отдаютъ свою жизнь, чтобы сохранить свою честь. При такихъ условіяхъ что значить для Брута внѣшняя побѣда, одержанная надъ нимъ его врагами?

Я побѣжденъ.
 Но этотъ день злосчастный принесетъ
 Мнѣ больше славы, чѣмъ врагамъ моимъ
 Ихъ жалкая побѣда
 . . . Языкъ мой скоро кончитъ
 Свое повѣствованіе о Брутѣ.
 Ужъ ночь виситъ надъ вѣждами моими.

Онъ усталъ, Гамлетъ Рима, и онъ бросился на свой мечъ и умеръ съ именемъ Цезаря на устахъ,—съ именемъ того, кого онъ убилъ и любилъ.

Антоній и Клеопатра.

Въ «Юліи Цезарѣ», паѳосомъ котораго является гражданственность, женщина не только не мѣшаетъ ей, но и выказываетъ себя достойной женою гражданина-супруга. Пусть и Порціей, и Кальфурніей руководить не забота о государственномъ благѣ, а простая женская любовь,—во всякомъ случаѣ, это естественное чувство не врывается разпѣживающей теплотою въ суровый холодъ общественнаго дѣла, не зоветъ въ Капую: напротивъ, оно создаетъ новую поддержку для героя, идущаго на свой мужской подвигъ. Правда, въ роковой день мартовскихъ идъ Кальфурнія, томимая ужаснымъ предчувствіемъ, не пускала Цезаря въ сенатъ,—по вѣдь этимъ она, безсознательно для себя, хотѣла охранить не только мужа, но и его историческое служеніе; и если бы онъ послушался ея, то, по

крайней мѣрѣ, на время, былъ бы снесенъ не только Цезарь, но и цезаризмъ. А ужъ Порція, жена Брута и дочь Катона, всецѣло представляетъ собою высокій образецъ такой женщины, сердце которой бьется въ ладъ съ мужественнымъ сердцемъ гражданина. Ей мало дѣлать съ Брутомъ одну лишь трапезу и ложе,—она хочетъ знать всѣ его мысли и рѣшенія, быть соучастницей его опаснаго дѣла. Чтобы испытать себя, она нанесла себѣ рану въ бедро; она безмолвно вытерпѣла боль, и это послужило ей порукой, что она выдержитъ и всякую ей довѣренную тайну. Такъ и было: Порція оправдала довѣріе Брута, не стала на его исторической дорогѣ, и только потомъ, когда онъ совершилъ уже свое предназначеніе, она не вынесла одиночества, разлуки, ужасовъ и въ безпамятствѣ покончила самоубійствомъ. Женщина не помѣшала; романа не было.

Совсѣмъ другая психологическая ситуація встрѣчаетъ насъ въ «Антоніи и Клеопатрѣ». Здѣсь тоже въ смерти своей женщина оказалась великой, но жизнь ея великому препятствовала. Здѣсь Омфала побѣдила Геркулеса, здѣсь погибъ Одиссей въ гротѣ Калипсо. Женскія чары отвлекли мужчину отъ его историческаго долга и обезславили его когда-то гордую голову. Воинъ покорно сложилъ свои доспѣхи къ ногамъ цыганки. Со скрижалей исторіи никогда не сотрется, что Антоній въ самомъ разгарѣ сраженія его покинулъ и кормило своего корабля направилъ вслѣдъ за Клеопатрой; когда ни вспомнишь объ Антоніи, все продолжается его бѣгство и его обоготвореніе женщины. Правда, она и была необыкновенна.

Царица египетскихъ ночей, смуглая Геката любви, она освящала страсть, была святой порока. Про нее говорятъ въ трагедіи, что и разврату ея далъ бы жрецъ свое благословеніе (*the holy priests bless her when she is riggish*). Антоній называетъ ее сварливой (*wrangling queen*),—но и сварливость была ей къ лицу. И гнѣвъ, и слезы, и смѣхъ—все это были только разныя формы ея сложной красоты. Энобарбъ видѣлъ, какъ она однажды на улицѣ пробѣжала до сорока шаговъ:

. . . когда же

Она остановилась, задыхаясь—

Въ ней недостатокъ совершенствомъ сталъ:

Едва дыша, красой она дышала.

(Переводъ Минскаго и Чюминой).

Можно ли противиться обаянію той, которая всю себя и всѣ матеріалы жизни превращаетъ въ одно живое благообразіе? Не существуетъ некрасиваго, покуда существуетъ она.

Клеопатра разнообразна; «нильская змѣйка», она безъ конца

мѣняетъ переливы и окраску своей золотистой чешуи; каждый разъ все новыя и новыя освѣщенія придаетъ ей щедрое солнце Египта. Ея сила въ томъ, что къ ней нельзя привыкнуть. *She makes hungry where most she satisfies*: она «чѣмъ больше насыщаетъ человѣка, тѣмъ голодъ въ немъ сильнѣе возбуждаетъ». Неизсякаемо творя самое себя, она въ одной своей личности совмѣщаетъ всѣ возможные типы женской натуры. Не человѣческая статуя какой-нибудь одной, законченной красоты, она знаменуетъ собою прекрасное въ движеніи, динамику женственности. Годы на нее своей власти не распространили; она побѣдила и время, этого врага земной красоты. Ея коснулось уже дыханіе женской осени, и она давно уже не та пятнадцатилѣтняя дѣвушка, которая заставила Юлія Цезаря «забыть мечъ на ея ложѣ». Но ея осень была по истинѣ золотая, и только еще крѣпче пьянило темное вино ея существа.

Она не представлена у Шекспира величественной и страшной, какъ въ «Египетскихъ ночахъ» у Пушкина. Въ ней много хитрости, женскихъ уловокъ, предательства; она играетъ Антоніемъ какъ львица, дразнить его, любить его, надъ нимъ издѣвается; гибкая не только прекраснымъ тѣломъ, но и душою, она чувствуетъ себя легко въ опасной стихіи противорѣчій и все время сплетаетъ художественныя сѣти обмана и коварства. Притворяющаяся, она упрекаетъ въ притворствѣ Антонія. Она хорошо изучила мужскую психологію и знаетъ, какъ именно, какими настроеніями духа можно привязать къ себѣ Цезаря или Помпея, или Антонія. Страстная и хитрая, никогда не спокойная, она жгучей змѣею обвивается вокругъ каждаго сердца, которое имѣло счастье и несчастье однажды прильнуть къ сердцу ея. Къ тому, чѣмъ надѣлила ее природа, она присоединила искусство: она въ себѣ одинаково сосредоточила всѣ эффекты какъ естественнаго, такъ и придуманнаго; для своей картины создавала она волшебную раму. Извѣстенъ воспроизведенный Шекспиромъ разговоръ Плутарха о томъ, какъ она впервые явилась Антонію, на рѣкѣ Киднѣ: сверкающій корабль съ золотой кормой и пурпурными парусами, которые были насыщены призывными ароматами; серебряныя весла, звуки флейтъ; подъ шатромъ изъ драгоцѣнной ткани возлежала Клеопатра, прекраснѣе чѣмъ Венера, потому что Венера была только природа, Клеопатра же, сверхъ того, была искусство. Краски, звуки и запахи — все привлекла она для того, чтобы усилить свое очарованіе, и съ того момента, какъ взглянулъ на нее Антоній, онъ уже навсегда сталъ ея рабомъ.

Ради нея онъ отказывается отъ міра, онъ вычеркиваетъ себя изъ

исторіи,—онъ безсмертіе отдаетъ за поцѣлуй. И если бы еще онъ отъ природы былъ склоненъ къ нѣгѣ и ласкѣ, если бы его искони пугало все трудное и суровое,—но нѣтъ: хотя и воспитанный въ роскоши, онъ легко переносилъ голодъ и холодъ, терпѣлъ невыразимыя лишенія, и тотъ, чья жизнь сдѣлалась теперь сплошною оргіей, вѣчной свадьбой, когда-то спокойно глодалъ древесную кору, пилъ желтую воду болотъ и не искалъ любви.

Въ своей праздности онъ задумывается иногда о Римѣ, о томъ, что лежитъ за кругомъ обаянья Клеопатры, онъ вспоминаетъ, какъ много есть въ мірѣ и кромѣ нея; но отрѣшиться отъ ея чаръ — и то на время—онъ можетъ только вдали отъ ея желаннаго присутствія. Смертью своей жены Фульвіи отозванный изъ Египта, онъ легко принимаетъ рѣшаніе жениться на Октавіи, сестрѣ Цезаря младшаго. Шекспиръ—и это странно—не показываетъ въ немъ, при всей его влюбленности въ Клеопатру, никакихъ колебаній передъ такимъ шагомъ, не обнаруживаетъ въ немъ никакой борьбы: вообще, часты у великаго трагика подобные пробѣлы, психологически незаполненные мѣста; при всемъ своемъ психологизмѣ, онъ нерѣдко слѣдитъ за одной лишь временной связью событій, недостаточно мотивируетъ ихъ и даетъ одни факты тамъ, гдѣ была бы пужна болѣе глубокая разработка внутреннихъ побужденій. Но въ данномъ случаѣ можно и безъ дальнихъ словъ понять, что, освободившись отъ своей внутренней и внѣшней Капуи, Антоній изъ соображеній политическихъ и въ жаждѣ сердечнаго отдыха могъ принять супружество съ Октавіей, тихой и кроткой, скромной и цѣломудренной, такъ непохожей на Клеопатру. Однако этимъ бракомъ онъ купилъ только спокойствіе, радости же его—на Востокъ: *I will to Egypt*. Неотразимо влечетъ его къ себѣ египтянка. Пусть опъ женился на другой, но съ другою бракъ—только иллюзія; отъ Клеопатры, неотвратимой, неумолимой, уйти нельзя, и съ нею объятія нерасторжимы.

При этомъ замѣчательно, что Антоній вовсе не ослѣпленъ по отношенію къ ней: онъ знаетъ ея прошлое, знаетъ, какъ много предшественниковъ имѣлъ онъ въ ея опочивальнѣ. И раздраженный, онъ бросаетъ ей въ лицо жестокіе упреки въ развращенности, оскорбляетъ ея человѣческое и женское достоинство, но все это не уменьшаетъ ни его, ни ея страсти: кто знаетъ—можетъ быть, и усиливаетъ ее?

Клеопатра хорошо понимаетъ, въ какомъ неразрываемомъ плѣну находится у нея Антоній; но извѣстіе о томъ, что онъ женился на Октавіи, все-таки глубоко поразило ее. Послѣ отъѣзда Антонія она ни на одну минуту не разставалась съ нимъ въ своей мысли, была

его духовной спутницей и подъ сердцемъ носила его ребенка (какъ потомъ оказалось—двухъ близнецовъ). И вдругъ, является гонецъ съ такою неожиданной и обидной вѣстью. Клеопатра не даетъ ему говорить, засыпаетъ его словами, торопитъ его, но этимъ сама же мѣшаетъ ему поскорѣе сказать то, что онъ съ собою привезъ. Зачѣмъ она это дѣлаетъ? Или здѣсь виноватъ Шекспиръ, который не разъ оставляетъ такое впечатлѣніе, что, подпадая соблазну словъ, онъ расточаетъ ихъ тогда, когда умѣстнѣе и краснорѣчивѣе было бы одно молчаніе? Несомнѣнно, что слово у Шекспира избаловано и часто позволяетъ себѣ больше, чѣмъ уполномочиваетъ его психологія; но какъ разъ въ данной сценѣ оно можетъ быть оправдано: потому не даетъ Клеопатра гонцу говорить, что она, умная, уже все знаетъ,—она догадалась, она въ молчаньи гонца прочитала все. Не могла она не предчувствовать, что дѣйствіе ея чаръ на Антонія тамъ, за предѣлами Египта, будетъ прервано. Въ изступленіи, давъ, наконецъ, гонцу сказать свою печальную вѣсть, она бьетъ его, бросается на него съ кинжаломъ, гонитъ его отъ себя и потомъ возвращается, чтобы узнать о цвѣтѣ волосъ Октавіи, о ростѣ ея, чтобы женскимъ слухомъ своимъ выслушать завѣдомо-невѣрное описаніе ея мнимаго безобразія...

«Однимъ кивкомъ» своей чарующей головы вернула къ себѣ Клеопатра Антонія, и теперь уже съ нимъ все покончено: она его не отдастъ больше славы, мужеству, исторіи. Она послѣдуетъ за нимъ, «его Тетида», въ морскую битву при Акціи: тамъ и произошла эта единственная въ мірѣ сцена, когда, близкій къ побѣдѣ, Антоній вдругъ повернулъ свой адмиральскій корабль во слѣдъ своей бѣгущей Тетидѣ, которую обуюлъ внезапно обыкновенный женскій страхъ... Антоній въ отчаяніи. Онъ «покинуть самимъ собою», онъ потерялъ самое право на мѣсто въ мірѣ, его больше нѣтъ въ живыхъ. Но вотъ пришла къ нему Клеопатра. Онъ осыпаетъ ее горькими укорами: она вѣдь знала, что страстью обезсиленъ его мечъ и что одного ея мановенія достаточно, чтобы онъ нарушилъ волю самихъ боговъ. Онъ упрекаетъ ее, но Клеопатра проситъ прощенія и плачетъ. Клеопатра плачущая—можетъ ли быть существо болѣе непобѣдимое? И Антоній умоляетъ ее не плакать,—одна ея слеза дороже всего, что можно выиграть или проиграть, и онъ проситъ ее объ одномъ, о томъ же, о вѣчномъ: «поцѣлуй меня!»—*give me a kiss!* Ея поцѣлуй вознаградитъ его за все, за позоръ и униженіе, за ореоль стыда, въ которомъ перейдетъ его имя въ исторію. *Give me a kiss!* Не правъ ли былъ поэтому Скаръ, приближенный Антонія, говоря: *we have kiss'd away kingdoms and provinces*—«царства и области процѣловали мы» (какъ переводятъ

Минскій и Чюмина)? И не правъ ли военачальникъ Канидій, говоря объ Антоніи: «нашъ вождь ведомъ, и мы—подъ властью женщины мужчины» (so our leader's led, and we are woman's men)? И только ли на Антонія распространяется это драматическое сказаніе о ведомыхъ вождяхъ?..

Когда отъ побѣдителя Цезаря явился къ Клеопатрѣ посоль Тирей, она его такъ благосклонно выслушала и позволила ему поцѣловать ея руку,—ту самую руку, которую нѣкогда осыпалъ поцѣлуями Цезарь старшій, знаменитый Юлій. Это увидѣлъ Антоній и велѣлъ Тирею, посла неприкосновеннаго, высѣчь плетьюми. За что? Ему казалось, что онъ наказалъ Тирея за дерзкую фамиллярность, за то, что тотъ забылъ огромное разстояніе, отдѣляющее его отъ царственной Клеопатры, смертнаго отъ богини. Ему казалось и то, что египтянка, протягивая руку Тирею, цезареву послу, протягиваетъ ее и самому Цезарю. Но больше всего, несомнѣнно, владѣла Антоніемъ ревность—такая же глубокая, какъ и его любовь. Бѣлыя руки Клеопатры—кто смѣетъ къ нимъ прикасаться, кромѣ Антонія, и какъ смѣетъ Клеопатра протягивать ихъ чьимъ-нибудь другимъ устамъ, кромѣ вѣчно влюбленныхъ устъ Антонія? (Только побѣдителю Скару онъ самъ позволилъ, въ своемъ присутствіи, поцѣловать руку царицы).

Отнынѣ трепещи, какъ въ лихорадкѣ,

При видѣ бѣлыхъ женскихъ рукъ,—

говорить онъ изсѣченному Тирею, а послѣ его ухода обрушивается на Клеопатру цѣлымъ потокомъ обидныхъ, презрительныхъ, унижающихъ словъ—тѣ же плети! Но, какъ всегда, побѣдительницей остается Клеопатра, вождь надъ вождемъ, и опять Антоній—съ нею и сулить ей новыя ласки. Иной разъ она помогаетъ ему надѣвать доспѣхи, и онъ цѣлуетъ ее, закованный въ сталь,—но женщина не можетъ быть оруженосцемъ, и любовникъ убиваетъ воина.

Трепетать какъ въ лихорадкѣ при видѣ бѣлыхъ женскихъ рукъ едва ли не слѣдовало больше, чѣмъ Тирею, самому Антонію, потому что именно для него эти руки имѣли такое трагическое значеніе. Вслѣдъ за позоромъ онѣ привели его и къ смерти. Онъ уже себѣ самому казался призракомъ; онъ сравнивалъ себя съ какимъ-то чело-вѣческимъ облакомъ, которое принимаетъ разныя, подчасъ красивыя и пышныя очертанія, но потомъ неизбѣжно таетъ, «становясь неразличимымъ какъ средь воды вода». Впрочемъ, у него остался, какъ онъ говоритъ, еще онъ самъ, и онъ рѣшилъ сдѣлать послѣднее вычитаніе—отнять себя у себя, броситься на мечъ.

Правда, Клеопатра обманула Антонія извѣстіемъ о своей смерти,

и такъ какъ читатели про ея обманъ знаютъ, то все патетическое, что подъ вліяніемъ этой ложной вѣсти говорить и дѣлаетъ Антоній, даже его самоубійство, совершаемое съ цѣлью «догнать» Клеопатру, не можетъ произвести на нихъ должнаго впечатлѣнія: у нихъ нѣтъ той иллюзіи, во власти которой находится герой. И это способно передвинуть трагическое на границу комики. Здѣсь виноватъ, конечно, самъ Шекспиръ, нарушившій, въ извѣстной мѣрѣ, серьезность и торжественность ситуаціи. Но въ концѣ пьесы вы въ этомъ отношеніи примиряетесь съ авторомъ, такъ какъ вѣсть о кончинѣ Клеопатры была только преждевременной и финалъ царицы былъ именно таковъ, какимъ она его измыслила. Выдумка совпала съ дѣйствительностью: Клеопатра хотѣла обмануть, но обманулась сама, и нѣсколько позднѣе она осуществила свой мнѣ. Поэтому и самоубійство Антонія тоже было только преждевременнымъ, но по существу оно было всецѣло и глубоко мотивировано.

Итакъ, онъ хочетъ кончить съ жизнью всѣ свои сложные счеты. Но всегда двойственный, не цѣльный, воинъ, порою измѣняющій любви, любовникъ, часто измѣняющій войнѣ, онъ и въ свои послѣдніе часы обнаружилъ то же отсутствіе законченности. Опъ долго не рѣшался упасть на собственный мечъ и просилъ Эроса убить его. Благородный Эросъ не былъ въ силахъ это сдѣлать, но еще меньше былъ онъ въ силахъ вообще пережить смерть Антонія, и потому онъ своимъ мечомъ убилъ не Антонія, а себя.

Эросъ. Я вынулъ мечъ.

Антоній. Такъ пусть свершаетъ
То, для чего онъ вынуть.

Эросъ. Дорогой
Мой господинъ, мой вождь, мой повелитель!
Предъ тѣмъ, какъ нанести ударъ кровавый,
Позволь сказать: прости!

Антоній. Ты ужъ сказалъ.
Прости и ты.

Эросъ. Прости, великій вождь.
Теперь разить?

Антоній. Да, Эросъ.

Эросъ. Ну, такъ вотъ
(падаетъ на свой мечъ).

Избавленъ я отъ горя видѣть смерть
Антонія.

(Умираетъ).

Великій примѣръ устыдилъ нерѣшительнаго полководца, изнѣженнаго женщиной, и онъ прибѣгъ, наконецъ, къ помощи меча. Но вездѣ поджидаль его недостатокъ цѣльности, была чужда ему нравственная сферичность, и оттого онъ только ранилъ себя. Шекспиръ не утратился этой неэффе́ктивности, и потому Антоній не умеръ, а умираеть.

Свои послѣднія минуты онъ, конечно, отдалъ Клеопатрѣ:

Умираю,
Египтянка, но задержалъ я смерть,
Чтобъ на устахъ твоихъ запечатлѣть
Изъ многихъ тысячъ поцѣлуевъ жалкій,
Послѣдній поцѣлуй.

(Въ подлинникѣ—силнѣе: I am dying, Egypt, dying, only I here importune death a while—«я рѣшаюсь немного наскучить смерти», чтобы дать Клеопатрѣ свой послѣдній бѣдный поцѣлуй: of many thousand kisses the poor last—послѣдніе остатки когда-то роскошной трапезы, неслыханнаго празднества любви).

Въ присутствіи Клеопатры Антоній умеръ достойно; онъ чувствовалъ себя человѣкомъ и римляниномъ до послѣдняго вздоха, онъ помнилъ свое великое прошлое, и духовная жизнь трепетала въ немъ до конца, душа не угасла раньше тѣла,—онъ жилъ до самой смерти. Такъ прекрасна, хотя и безвременна, хотя и ускорена Клеопатрой, была его кончина, что естественны въ устахъ египетской волшебницы ея жалобы на обезлюдѣніе міра: жилъ въ мірѣ только одинъ, Антоній,—онъ умеръ, и остался міръ ненаселенный:

...the odds is gone,
And there is nothing remarkable
Beneath the visiting moon.

The odds is gone: исчезло всякое неравенство, т.-е. нѣтъ теперь лучшаго и худшаго,—все одинаково, все безразлично, все неинтересно. Жизнь потеряла свои качественныя различія, стала безкачественной. Подъ луною ничего не осталось достойнаго вниманья. Бѣгство съ битвы могло унижить Антонія въ глазахъ міра, но только возвысило его въ глазахъ Клеопатры, и она не сомнѣвалась, что куда онъ жилъ, онъ былъ «вънецъ земли».

На землѣ неуувѣчанной Клеопатра не захотѣла жить. У нея, прежней законодательницы наслажденій, зародилось теперь глубокое презрѣніе къ жизни и землѣ, и она жаждетъ одного — уснуть, умереть, куда-нибудь подальше уйти. Еще не мертвая, она уже больше не живетъ. Ея собственная жизнь начинается ей сниться,—

обычный шекспировскій мотивъ: жизнь—сонъ. Клеопатра сомнѣвается, было ли все то явью, что она помнитъ, дѣйствительно ли былъ Антоній: I dreamt there was an emperor Antony...

Мнѣ снилось: жилъ Антоній императоръ.
Ахъ, видѣть бы еще разъ сонъ такой,
Чтобъ встрѣтить вновь такого человѣка.

Быть можетъ, и золотой корабль на Киднѣ, и пурпурные паруса, и самъ Антоній—только художественныя произведенія? Красота природы и красота искусства, Клеопатра не знаетъ, кому отдать Антонія—природѣ или искусству, и она высказываетъ мысли, которыя потомъ своеобразно повторилъ соплеменникъ Шекспира Оскаръ Уайльдъ:

Въ созданьи дивныхъ формъ безсилна спорить
Съ фантазіей прирола...

Природа меньше искусства. Есть у природы то безсиліе, которому чуждо искусство.

...Но создавъ
Антонія, природа превзошла
Фантазію и въ тѣни превратила
Ея созданья.

Высшая хвала природѣ, это—сказать, что она уподобилась искусству или, тѣмъ болѣе, превзошла его.

Реальный или приснившійся, созданіе природы или мечта искусства, Антоній во всякомъ случаѣ былъ душою Клеопатры. Правда, царица прибѣгаетъ къ самоубійству не только изъ-за его смерти, но и потому, что она не хочетъ быть участницей въ триумфальномъ кортежѣ его побѣдителя,—но все же отъ жизни отозвалъ ее не побѣдитель Цезарь, а побѣжденный Антоній. И если когда-то великіе міра, мужественные полководцы, такъ занимали ее, какъ женщину и человѣка, если она была близка къ Цезарю старшему, то теперь ко всѣмъ она безпредѣльно-равнодушна, и Цезарь младшій ее не интересуеть. Быть украшеніемъ его триумфа (тѣмъ болѣе что ей нужно было бы тогда стоять передъ своей соперницей Октавіей, которая бы ее «своимъ смиреннымъ взоромъ бичевала») она не хочетъ; украсить своей красотой Цезаря теперь она считаетъ для себя невмѣстнымъ.

Характерно и то (одинаково и для Клеопатры, и для актера Шекспира), что она боится неправильнаго и комическаго воспроизведенія своей жизни на сценѣ. Когда ее приведутъ въ Римъ

(предсказываетъ она), комедіанты ловкіе будутъ на подмосткахъ разыгрывать ее и Антонія—и въ какомъ видѣ!

Насъ выведутъ на сцену, представляя
 Пиры александрійскіе. Антоній
 Въ нихъ будетъ пьянымъ вынесенъ на сцену,
 А я увижу, какъ пискливый мальчикъ
 Придастъ мнѣ видъ и голосъ потаскухи
 И надъ моимъ величьемъ насмѣтся.

Можно еще перенести дурную реальность,—но какъ видѣть себя объектомъ дурного искусства? Оттого Клеопатра въ свои послѣднія минуты предпочитаетъ разыграть себя сама. Она жизнь закончить спектаклемъ, она умереть на сценѣ,—великая актриса древняго театра. Вотъ ей принесутъ царскіе наряды, ея лучшіе уборы, и пригрезятся ей опять Киднъ и золотой корабль, и она сама подъ шатромъ изъ драгоцѣнной матеріи, и будетъ она, въ облакѣ тончайшихъ благовоній, ударами серебряныхъ весель по очарованной и притихшей водѣ, какъ ослѣпительное видѣніе, приближаться къ Антонію. Въ коронѣ и порфирѣ, теперь уже достойная назваться супругой Антонія, потому что она сравнялась ему неженскимъ мужествомъ, она спѣшитъ къ возлюбленному супругу. «Я вся истосковалась по безсмертію» (I have immortal longings in me)—по томъ безсмертію, которое дается смертію. Въ устахъ той, которая недавно была упоенной царицей жизни, такъ знаменательно звучатъ слова о внѣжизненномъ безсмертію. Клеопатра какъ бы сбросила съ себя земную тяжесть, все бремя своей чувственности; она стала такую одухотворенной и тонкой, она побѣдила свое прежнее естество,—произошла канонизація Клеопатры.

I am fire and air; my other elements
 I give to baser life.

«Я—огонь и воздухъ; мои другія стихіи я отдаю низшей жизни». Отъ Клеопатры остались только свѣтлѣйшіе элементы: эфиръ и очистительный огонь, эта душа всякихъ жертвоприношеній; то же, что было въ ней тлѣннаго и изменнаго, разсѣялось по міровымъ пространствамъ, ушло въ низшія формы бытія. Землѣ—земное, но духъ и огонь свой надо отдать вѣчности. Такъ и сдѣлала Клеопатра, и стала она вѣчной въ огнѣ и эфирѣ искусства, въ дивномъ разсказѣ Шекспира...

Но нѣтъ, не хочется еще разставаться съ нею и съ нимъ, этимъ разсказомъ,—хочется еще дочитать самыя послѣднія строки ея порочной и прекрасной жизни.

Воплощеніе любви, царица вызывала къ себѣ любовь и женщинъ. Оттого не могли пережить ея Харміана и Ира, ея прислужницы, ея наперсницы. Прежде чѣмъ Клеопатра, сама «нильская змѣйка», приложила къ своей груди змѣю, «смертоносную шалунью», она поцѣловала ихъ, Иру и Харміану: «придите же, примите вы усть моихъ послѣднее тепло», — послѣдній, чистый поцѣлуй такъ много цѣловавшей Клеопатры!. Едва принявъ лобзанье своей владычицы, зашаталась Ира и упала мертвая. «Неужели въ моихъ устахъ ехидны скрыто жало?» спрашиваетъ Клеопатра и, обращаясь къ своей мертвой служанкѣ, которая мгновеніе назадъ жила, она произноситъ эти поразительныя, эти безотрадныя слова, проникнутыя всѣмъ пессимизмомъ шекспировской философіи:

Ты ль такъ лежишь недвижно?
Исчезнувъ такъ, ты будто говоришь,
Что міръ не стоитъ, чтобъ мы съ нимъ прощались.

Не въ нашей власти не привѣтствовать міра при первой встрѣчѣ съ нимъ; но въ нашей власти съ нимъ не проститься. И отказывая ему въ прощальномъ привѣтѣ, не удастая обернуться на него въ послѣднюю минуту вѣчной разлуки, мы этимъ вѣдомо или невѣдомо для себя выносимъ ему смертный приговоръ, приговоръ презрѣнія, — и можно ли лучше отомстить ему, ярче проявить свою несломленную имъ человѣческую гордость и достоинство?..

Клеопатра не хотѣла, чтобы Ира раньше ея встрѣтила за гробомъ Антонія и, быть можетъ, получила отъ него первую ласку: она поспѣшно приложила къ своему сердцу змѣю, которая сразу должна была и спутанный узелъ жизни развязать своимъ укусомъ, и насмѣяться надъ Цезаремъ, ожидавшимъ Клеопатры не мертвой, а живой. Какъ ребенка держала царица змѣйку у своей груди (*my baby at my breast*), и нѣжно, сладко, жгуче, какъ поцѣлуй Антонія, было прикосновеніе живого яда. «Въ опустѣломъ этомъ мірѣ» не хотѣла медлить Клеопатра, и еще другой змѣи приняла она смертоносный поцѣлуй и умерла, а вслѣдъ за нею, поправивъ корону на головѣ своей царицы, умерла отъ той же змѣи Харміана, и когда пришелъ Цезарь, онъ засталъ одну только смерть.

Но и мертвая была прекрасна египетская царица Клеопатра. Не умираетъ красота. Восхищенно смотрѣлъ на египтянку Цезарь, и ему казалось, будто она спитъ притворнымъ сномъ и въ сѣти своей невиданной прелести хочетъ увлечь новаго Антонія. Въ одной гробницѣ съ Антоніемъ и велѣлъ похоронить ее Цезарь. И вѣрный рассказчику Шекспиру, онъ послѣднія свои слова произнесъ о томъ, что въ рассказѣ повторится жизнь Клеопатры и Антонія, — вторая и луч-

шая жизнь. И это преданіе, эта исторія, their story, будетъ вызывать жалость и сочувствіе людей.

Бальзамъ поэтическаго сказанія сохранилъ нетлѣнными Антонія и Клеопатру. Трагедія о нихъ рисуеъ образъ женщины, которая преодолѣла свою дурную стихію, коварство и цыганство своей живой натуры, свои измѣнническіе инстинкты, и доставила побѣду другой, свѣтлой стихіи своей, неисчерпаемой любовности своего сердца,—образъ женщины, которая была непревзойденной царицей любви, но сама невольнo стала ея рабыней и отдала ей свою жизнь. Трагедія о нихъ рисуеъ образъ мужчины, который къ ногамъ женщины принесъ высшее достояніе—свой мужской героизмъ, ради любви не устранился позора и уже не юношей, а тогда, когда, по его собственному упоминанію, черныя кудри на его головѣ перемезались съ сѣдыми, купилъ поцѣлуй цѣною Рима,—образъ мужчины, страсть котораго была такъ патетична и глубока, и сосредоточенна, что даже нѣгу жизни сумѣла она претворить въ нѣчто серьезное и трагическое и сама сдѣлалась новымъ героизмомъ: именно въ томъ и надо видѣть величіе Антонія, что хотя онъ сознательно и рѣшилъ подавить въ себѣ героя, но органически онъ этого не могъ и героемъ остался.

И шекспировская драма ставитъ передъ нами трудный и трагическій вопросъ: совмѣстимы ли въ предѣлахъ жизни подвигъ и любовь, дѣло и страсть, или же надо либо умереть, либо произвести между ними выборъ? Гдѣ женщина не мѣшаетъ, гдѣ свѣтитъ она кроткимъ сіяніемъ Порціи или Октавіи, тамъ любовь показываеъ себя не въ своей конечной потенціи, не на своей послѣдней высотѣ: тамъ она принимаетъ обликъ дружбы, тихой привязанности, мирнаго общенія. Но тамъ, гдѣ любовь тушитъ всѣ остальные огни, чтобы тѣмъ ярче горѣлъ ея единственный зловѣщій факель, который держать въ своей неотразимой рукѣ царица Клеопатра, смуглая Геката страсти; тамъ, гдѣ она претворяеъ душу въ одно сосредоточенное пламя, которое способно испепелить не только героизмъ храбраго, долгъ и отвагу римскаго гражданина, но и самую жизнь вообще, и въ жалкія руины превратить цѣлыя міры, возстановить державу древняго Хаоса,—тамъ остаются ли еще какія-нибудь другія возможности, есть ли еще мѣсто для чего-нибудь иного? Или истинная любовь ни съ чѣмъ не дѣлится? Или истинная любовь, въ своей самодержавности, такъ безусловна и такъ требовательна, что не только Антонію нельзя было одновременно быть и гражданиномъ, и любовникомъ, но и никому живому не даеъ она сочетать въ одно мирное цѣлое Рима и Египта, дѣла и страсти, подвига и поцѣлуя?..

Коріоланъ.

Претвореніе біографіи въ дѣйствіе, Плутарха въ трагедію составляетъ одну изъ характерныхъ и привлекательныхъ чертъ Шекспира. Спокойный рассказъ, кристаллизація жизни всегда пробуждали его динамизмъ, и у него была неодолима потребность матеріалъ, завѣщанный исторіей, приводитъ въ движеніе, ярко драматизировать его. При этомъ естественно, что драматургъ-психологъ углублялъ преданіе, раздвигалъ перспективы единичнаго факта и все частное, временное, ограниченное показывалъ въ его философской сущности и вѣчномъ смыслѣ. Исторія подъ его рукою не только оживала, не только начинались опять, казалось бы, давно законченныя представленія міра, и на сцену выходили герои, уже поблѣднѣвшіе въ памяти человѣчества, но и дышало все это мудростью великихъ поученій, творило двойное безсмертіе — дѣла и думы, міра и міровоззрѣнія. Лѣтопись превращалась у него въ книгу бытія.

Но нельзя сказать, чтобы именно въ «Коріоланѣ» Шекспиръ довелъ до конца это пресуществленіе факта въ категорію, случая въ необходимость. Онъ не воспользовался своею властью, счастливою властью поэта, возводитъ эмпирическое на высоту всеобщей разумности и въ этомъ смыслѣ поправляетъ исторію. Онъ здѣсь не облагородилъ и не умудрилъ ея; напротивъ, даже тѣмъ, что далъ ему Плутархъ, онъ до нѣкоторой степени пренебрегъ—на пагубу себѣ и своему герою. Коріоланъ у него — измѣнникъ, предатель Рима. Правда, такъ это и у Плутарха; но знаменитый біографъ, какъ извѣстно, пытается хоть объяснить, психологически мотивировать измѣну римлянина и рассказываетъ, что изгнанный и оскорбленный вождь, въ тоскѣ своего одиночества, отъ кипучаго гнѣва перешелъ къ холодной мстительности и злобѣ, которыя и довели его постепенно до соединенія съ врагами родины (ср. статью о «Коріоланѣ» В. Спасовича въ IV-мъ т. перевода сочиненій Шекспира, изд. Брокгауза и Ефрона, стр. 143). Шекспиръ же какъ будто и не задумался передъ той душевной катастрофой, которая сдѣлала Коріолана изъ патріота предателемъ, не увидѣлъ здѣсь никакой проблемы и неожиданности, обошелъ самый тонкій и самый важный моментъ всего событія. Это оскорбляетъ своею грубостью и лишній разъ показываетъ, что Шекспиръ нерѣдко бывалъ ниже самого себя.

Въ данномъ случаѣ это особенно жалко потому, что авторъ нарушилъ красоту и цѣльность такого образа, который иначе могъ бы послужить удивительною иллюстраціей не только античнаго духа,

но и психологіи, намъ современной. Вѣдь безспорно, что въ «Коріоланѣ» художественно намѣчены темы о демократизмѣ, о взаимномъ отношеніи особи и общества, о границахъ индивидуальности; вѣдь несомнѣнно, что натура героя всею мощью личнаго начала противится давленію собирательнаго цѣлаго. Это—протестъ единственнаго числа противъ множественнаго, человѣка противъ человечества. Коріоланъ—живое воплощеніе аристократизма; онъ больше, чѣмъ кто-либо, знатень, и Ницше, который могъ бы видѣть въ немъ своего предтечу и любимца, долженъ бы его считать и называть *voğnehm*.

Въ Коріоланѣ замѣтны двѣ грани: онъ самъ—необыкновенная, ярко окрашенная личность, и въ то же время онъ—представитель всѣхъ яркихъ (въ теоріи) и выдающихся личностей, всѣхъ, кто образуетъ верхи государства. Онъ—первый, и въ то же время онъ блюдетъ первенство своего класса; онъ—аристократъ за всѣхъ аристократовъ. Его общественные принципы совпадаютъ съ его личными настроеніями; знатный и гордый, онъ хотѣлъ бы, чтобы государство было организованной знатностью и гордостью, чтобы оно было расширенной, грандіозной индивидуальностью и само представляло собою нѣкую аристократическую личность. «Государство, это—Коріоланъ»: такъ можно было бы формулировать его гражданское исповѣданіе. Но именно поэтому естественно, что личность, предъявляющая къ государству такія требованія, въ государствѣ не нуждается. Если въ чловѣкѣ живетъ коріолановское пониманіе общественности, то въ немъ надъ общественностью легко возобладаетъ индивидуализмъ, и никакой Римъ, никакой міръ не удержитъ его въ своихъ предѣлахъ, никакая община не привяжетъ его связями прочными, и ему будетъ все равно, числиться ли въ той или въ другой государственной организаціи. У него не будетъ своей общественной родины, и онъ станетъ переходить изъ страны въ страну. Онъ вездѣ будетъ жить только у самого себя, и для него одинаково будетъ чужбиной свой ли край или чужой: кто дома повсюду, тотъ не дома нигдѣ.

Такъ, можетъ быть, Коріоланъ и палъ жертвой этой антиноміи, этой невозможности для мощнаго индивидуума, для крайняго аристократа въ душѣ, чувствовать родину и хранить съ нею неразрываемыя связи? Можетъ быть, Коріоланъ переросъ Римъ, и въ этомъ заключается психологическое объясненіе, даже оправданіе его предательства, его похода на родныя стѣны?

Но нѣтъ: Шекспиръ въ такомъ случаѣ изобразилъ бы его космополитомъ,—на самомъ же дѣлѣ, подъ его перомъ, Коріоланъ—истинный римлянинъ и однимъ изъ главныхъ лозунговъ своей не-

ненависти къ плебеямъ, къ ихъ многоголовой и «многоголосной» гидрѣ, провозглашаетъ славу и благо Рима, единство верховной власти, цѣльность непобѣдимаго государства. Нѣтъ, Коріоланъ не космополитъ, а патріотъ,—и тѣмъ непонятнѣе его измѣна. Кромѣ того, въ нѣдрахъ человѣческой души индивидуализмъ и патріотизмъ вполне соединимы, и какъ бы ни была самобытна личность, измѣнѣ мѣшаетъ въ ней не только этика, но и простая психологія,—стихійное и непобѣдимое чувство родины.

Вѣрно лишь то, что Шекспиръ, дѣйствительно, показалъ внутреннюю независимость Коріолана, его самочинность,—ту черту, которая, при иныхъ условіяхъ, но не въ Римѣ, въ иномъ человѣкѣ, но не въ римлянинѣ, можетъ привести къ отказу отъ родины, къ замкнутой исключительности. Въ гордынѣ своей богатой и самостоятельной души Коріоланъ, человѣкъ великаго презрѣнія, гнушается всякой чернью. Онъ не признаетъ равенства, и смѣшаться съ толпою, быть однимъ изъ многихъ, согнуться подъ иго уравнительнаго принципа было бы для него невыносимо. Не то, однако, чтобы онъ былъ высокоумѣренъ и честолюбивъ за себя лично: здѣсь онъ чувствуетъ себя носителемъ патриціанской идеи, онъ заступаетъ за высоту вообще. Ему, какъ сказалъ бы тотъ же Ницше, его призванный истолкователь, въ необычайной степени свойственъ «паоосъ разстоянія». Коріоланъ большими пространствами отдѣляетъ людей отъ людей, и въ томъ для него заключается условіе прогресса, чтобы эти дистанціи только возрастали. Если историческій Кай Марцій Коріоланъ былъ надмененъ и непріятенъ, то въ этомъ нѣтъ внутренней обязательности: онъ могъ бы въ обращеніи быть и привѣтливъ, и ласковъ,—и тогда еще обиднѣе была бы его душевная отчужденность отъ меньшей братіи, его презрѣніе къ народу. И если бы онъ отзывался на его нужду, на его голодь и не былъ противникомъ бесплатной раздачи хлѣба, то для демократовъ еще ненавистнѣе былъ бы этотъ патрицій съ головы до ногъ, этотъ убѣжденный аристократъ крови и души. Онъ способенъ возбуждать негодованіе, онъ возмущаетъ своимъ исповѣданіемъ неравенства, и такъ понятно, что римскій плебсъ едва не убилъ своего отрицателя. На меньшее отвѣчаютъ бѣльшимъ, и кто презираетъ, того ненавидятъ. Коріолана провозгласили врагомъ народа: хуже всего то, что это не вѣрно; хуже всего то, что онъ не достаиваетъ быть народу врагомъ. Со стороны сильнаго вражда должна заключать въ себѣ извѣстный элементъ уваженія и равенства,—его же совершенно отрицаетъ Кай Марцій. Какъ выразился про него одинъ изъ служителей Капитолія: «ему все равно, любить его чернь или ненавидѣть». Онъ не ищетъ популярности, онъ не ищетъ, конечно, и ненависти, хотя

его рѣзкая откровенность какъ будто и заставляетъ думать послѣднее. Презирать плебеевъ и вообще сознавать разницу между собою и другими онъ научился въ пылу сраженій: питомецъ войны, самъ онъ отваженъ какъ Марсъ, а его солдаты нерѣдко трусили и, не успѣвъ окончить битвы, хватались за жалкую добычу, тащили «кто подушку, кто ложку оловянную, кто тряпки». Безкорыстно воюють одни патриціи. А безкорыстіе самого Марція такъ велико, что онъ отказывается даже отъ похвалъ: это не манерность, — онъ совершенно искренне не можетъ выслушивать себѣ папегриковъ. Ему не нужно рассказчика или пѣвца. Гордый, самодовлѣющій, человѣкъ внутренней самооцѣнки, онъ не нуждается въ чужомъ одобреніи. Онъ стыдится славы, онъ не помнитъ о своихъ побѣдахъ, не рассказываетъ о нихъ, — онъ только ихъ одерживаетъ. Онъ сдѣлалъ и уже о своемъ дѣлѣ забылъ. Подвигамъ своимъ не ведетъ онъ счета и, совершивъ одинъ изъ нихъ, идетъ къ другому, — идетъ дальше. Впослѣдствіи онъ будетъ ограждать себя и отъ моленій жены и матери именно этимъ сознаниемъ своей духовной независимости: онъ захочетъ порвать всѣ естественныя привязанности, бросить вызовъ природѣ и держать себя непреклонно, какъ «если бы человѣкъ былъ самъ своимъ творцомъ и не имѣлъ никого родныхъ» (as if a man were author of himself and knew no other kin — «мужъ безъ родни и родины»). Отказавъ себѣ самому въ памяти, всегда нравственно налегкѣ, собою не обремененный, онъ потому и можетъ двигаться такъ увѣренно и дерзновенно. Его именно въ томъ и упрекають, что онъ хочетъ «самъ быть всѣмъ» Это человѣкъ, который не дѣлится. Оттого онъ и противъ дѣлежа власти. Онъ такъ одаренъ и преисполненъ собою, что можетъ не выходить изъ своего одиночества; и если, на примѣръ, въ трагедіи слишкомъ часто говорятъ о его ранахъ (это непріятно дѣйствуетъ на читателя), то меньше всего упоминаетъ про нихъ самъ раненый. Этотъ аристократъ въ сущности необыкновенно простъ; не изнѣженный, не утонченный, онъ много собою не занимается, онъ не умѣетъ льстить не только другимъ, но и самому себѣ. Скромный при всей своей грубости, честный и закаленный, онъ, по характеристикѣ его соперника Авфидія, «храбрѣ дьявола, но не хитрѣ» (bolder but not so subtle).

Такому человѣку, олицетворенію патриціанской идеи, надо было плыть противъ историческаго теченія. Оно выдвинуло права плебеевъ, оно создало необходимость въ народныхъ трибунахъ и ослабило значеніе аристократическаго сената. Для Кая Марція существовала только знать, между тѣмъ она какъ разъ должна была потѣспиться для другого класса. Борьбы съ исторіей не выдержалъ Коріоланъ, какъ не выдержитъ ея никто.

Побѣда исторіи сказалась уже въ томъ, что Коріоланъ, по природѣ вовсе не склонный къ фактическому властвованію, хотя и сюзеренъ душой, согласился принять званіе консула, предложенное ему сенатомъ, и вынужденъ былъ, наперекоръ самому себѣ, просить народъ объ избраніи, напоминать ему о своихъ ранахъ, которыя онъ обыкновенно, въ гордой стыдливости, пряталъ отъ празднаго удивленія и почтенія толпы. Самый принципъ выборовъ долженъ былъ ему претить: что для него «крикливое большинство», арифметика голосовъ? Онъ какъ бы предвосхитилъ современное изреченіе, что голоса надо не подсчитывать, а взвѣшивать, и ужъ если былъ онъ сторонникомъ какой-нибудь собирательности, то именно меньшинства. «Родъ и санъ, и мудрость» — вотъ тѣ благородныя начала, которымъ однимъ, по его воззрѣнію, подобаешь власть. И все-таки онъ уступилъ. Онъ подчинился обычаю, но высказалъ при этомъ совѣтъ не консервативную, не коріолановскую мысль, что если бы мы во всемъ признавали власть обычая, то

..... никто не смѣлъ бы
 Пыль старины сметать, а правдѣ—вѣкъ
 Сидѣть бы за горами заблужденій

(Переводъ Дружинина).

Итакъ, въ одеждѣ смиренной рѣшился Коріоланъ выпрашивать чужое и чуждое ему признаніе. Но по истинѣ смиреніе это было паче гордости, и такъ онъ просилъ, что самыя просьбы его скорѣе походили на оскорбленіе. Онъ иронизировалъ надъ своими избирателями, надъ ихъ сладкими и достойными голосами» (most sweet voices... worthy voices), которые были ему даны.

Оттого «трифонамъ снѣтковъ и мелкихъ рыбокъ», Бруту и Сицинію, народнымъ трибунамъ, на которыхъ Шекспиръ посмотрѣлъ глазами Коріолана и которыхъ показалъ въ жалкомъ освѣщеніи пошлости и ничтожества,—Бруту и Сицинію легко было сейчасъ же настроить свой народъ, какъ всегда у Шекспира, измѣнчивый и неблагодарный,—совѣтъ на другой ладъ. Не успѣлъ Кай Марцій сбросить съ себя такъ неподходящія къ нему смиренныя одежды и опять узнать себя (или «сдѣлаться опять самимъ собою» — knowing myself again), какъ народъ отнял уже у него свое довѣріе и только что подаренные голоса. Еще болѣе убѣдился Коріоланъ, что нѣтъ болѣе ненадежнаго дарителя, чѣмъ плебсъ, и еще новый поводъ нашелъ онъ для своего презрѣнія къ нему. И, какъ всегда, побѣдивъ инстинктъ самосохраненія, онъ въ горячей рѣчи, ревнивый къ сенату и благородной знати, обрушился на «лысыхъ трибуновъ» и вообще на представителей народа и вла-

сти. Онъ обнажилъ мечъ противъ эдиловъ, совершилъ политическое преступленіе. Ему грозила за это смертная казнь,—но она его нисколько не испугала, и для ея предотвращенія онъ не сталъ бы льстить никому, такъ какъ нѣтъ у него разлада между устами и душой, и такъ вѣрно и такъ прекрасно говорить о немъ Мененій Агриппа:

His nature is too noble for the world:
He would not flatter Neptune for his trident,
Or Jove for his power to thunder. His heart's his mouth.....

Онъ слишкомъ чистъ и прямъ душой для міра:
Онъ не польститъ Нептуну за трезубецъ,
Юпитеру—за право громъ метать!
Его душа на языкѣ: онъ смѣло
Всѣмъ говорить, что въ сердцѣ родилось,
А въ гнѣвѣ забываетъ, что слышала
Когда-то слово: смерть.

Если же онъ все-таки согласился было извиниться передъ народомъ, сдѣлать передъ людьми то, чего онъ и «передъ лицомъ боговъ свершить не въ силахъ», то лишь потому, что иначе опасности со стороны плебса подвергся бы не онъ одинъ, и еще потому, что его просила объ этомъ въ самой просьбѣ своей гордая Волумнія, его мать, Юнона среди женщинъ, та великая душа, въ которой матрону побѣдила мать и которая все-таки осталась великой и величественной.

Воинъ, который льститъ, аристократъ, который угрождаетъ черпи, индивидуалистъ, который кланяется толпѣ,—въ этомъ есть непобѣдимое противорѣчіе, и меньше всего разрѣшить его можетъ одинокій изъ одинокихъ, знатный изъ знатныхъ, Коріоланъ. Онъ искренне рѣшился разыграть роль, надѣтъ на себя личину, но такъ выразительно было его лицо и такъ яркъ былъ его внутренній подлинникъ, что притворство оказалось ему не подъ силу. Коріоланъ не могъ не быть Коріоланомъ. Этотъ побѣдитель только одной побѣды, къ счастью, не въ состояніи былъ одержать,—надъ самимъ собою. Такъ склонялъ его къ умѣренности Мененій Агриппа (изумительно-жизненный образъ благодушнаго житейскаго мудреца, практика и примирителя, умѣющаго трезвой и хитрой мыслью обуздывать чужое пылкое чувство),—и Коріоланъ обѣщала Мененію, что будетъ отвѣчать народнымъ трибунамъ «кротко» (well, mildly be it then; mildly): но лишь только Сициній, представитель ничтожества, назвалъ его врагомъ народа, измѣнникомъ, вся

«кротость» Коріолапа рассыпалась въ прахъ, и гнѣвнымъ судьямъ своимъ, въ виду грозившей ему Тарпейской скалы, онъ, болѣе высокій, чѣмъ она, бросилъ въ лицо проклятіе и презрѣніе. Тогда они вынесли ему приговоръ—изгнаніе. Коріоланъ отвѣтилъ имъ: «я изгоняю васъ».

До сихъ поръ онъ цѣленъ въ своемъ благородствѣ, и пи одна тѣнь не ложится на его мужественный обликъ. Его аристократизмъ не мелокъ и оттого не имѣетъ въ себѣ ничега отрицательнаго: это лишь—проявленіе его натуры и способъ его патріотизма, это лишь—своеобразное выраженіе того типа, который называется *civis romanus*.

Но когда Шекспиръ заставляетъ Коріолана произнести эти не-римскія слова:

Я презираю васъ и городъ вашъ!

Я прочь иду—есть міръ и кромѣ Рима

(второй стихъ сильнѣе въ переводѣ Дружинина, чѣмъ въ оригиналѣ—*there is a world elsewhere*, между тѣмъ какъ первый стихъ по-англійски грубѣе и потому лучше—*despising, for you, the city, thus turn my back*),—то здѣсь кончается у Шекспира великое, и возникаетъ мелкое, исчезаетъ внутренняя правдоподобность героическаго образа, и Коріоланъ становится непохожъ на самого себя. Неужто онъ, въ противорѣчіе себѣ же самому, не понималъ, что трибуны съ ихъ чернью—это еще не Римъ? Неужели въ Римѣ не чувствовалъ онъ особой категоріи, особой мистической стихіи, которая поднимается и падъ борьбою классовъ, и надъ преходящими властелинами, и надъ смѣною отдѣльныхъ римскихъ поколѣній? Развѣ онъ не зналъ, что это и буквально, и по существу невѣрно, будто есть міръ и кромѣ Рима? Для Коріолана именно и не было міра, кромѣ Рима, и на этотъ вѣчный Римъ, на этотъ городъ-міръ не могъ онъ перенести своей обиды и горечи, своего презрѣнія къ плебеямъ. Отожествить Римъ съ плебсомъ—вѣдь это и значило бы для Коріолана отказаться отъ самого себя, опровергнуть все значеніе и смыслъ своей личности, не дать Шекспиру повода для трагедіи. Сдѣлавъ Коріолана измѣнникомъ, Шекспиръ измѣнилъ Коріолану и себѣ. Если факты за него, то «тѣмъ хуже для фактовъ», и драматургъ вовсе не обязанъ былъ повиноваться ихъ неразумной волѣ. Онъ ихъ послушался, и въ результатѣ выходитъ, что были правы плебеи, а не патриціи, права та пошлость, которая вѣдь и провозгласила Коріолана измѣнникомъ. Восторжествовала пошлость; ей не далъ урока нашъ великій поэтъ, не научилъ ея, что презирать большинство, это не значить презирать родину, что ненависть къ черни

и ея правительству еще далеко не создаетъ предателя, что пусть презрѣнны римляне, но священенъ Римъ. Шекспиръ отнялъ у Коріолана благородство,—какой же можетъ быть послѣ этого въ трагедіи о Коріоланѣ интересъ? Не гордымъ изгнанникомъ, нравственно изгоняющимъ своихъ судей, является въ дальнѣйшемъ развитіи сюжета шекспировскій полководецъ; вопреки своему обѣщанію, прежній Марцій не остался такимъ же, какъ и встарь,—онъ измѣнилъ отечеству и отдалъ врагамъ родины свою отвагу, свой талантъ, свою безпримѣрную доблесть. Оттого онъ потерялъ право на читателя: послѣ третьяго дѣйствія шекспировскій Коріоланъ попросту не интересенъ. Ужъ на него нельзя смотрѣть такъ, какъ смотрятъ на него авторъ и другіе персонажи трагедіи. Правда, когда онъ говоритъ: «я самъ и утомленъ, и жизнью скучаю», возникаетъ симпатія къ его разочарованности и горькой судьбѣ; но говоритъ онъ эти слова Авфидію, вождю вольсковъ, предлагая ему вмѣстѣ идти на Римъ, и Авфидій называетъ его «мой благородный Марцій» именно тогда, когда Марцій пересталъ быть благороднымъ. И пусть трогательно то, какъ умоляетъ его мать о пощадѣ Рима, и какъ стоятъ передъ нимъ каріатидой печали его жена, и протягиваетъ свои руки ребенокъ,—все это не примиряетъ съ Шекспиромъ, потому что нѣтъ внутренней необходимости и нѣтъ никакой красоты въ томъ, чтобы мать просила римлянина не быть измѣнникомъ. Да и могъ ли онъ раньше не помнить, что у него есть и мать, и жена, и сынъ? И пусть навсегда поучительно то, что, измѣнивъ родинѣ, Коріоланъ не былъ признанъ и на чужбинѣ, оказался далеко для всѣхъ и былъ второй разъ отвергнутъ, даже убитъ,—теперь уже не римлянами, а вольсками, не своими, а чужими: все это уже ни къ чему, съ настоящимъ Коріоланомъ читатели разстались давно, и они дочитываютъ знаменитую трагедію съ чувствомъ глубокой неудовлетворенности и печальнымъ сознаниемъ того, что по несчастной волѣ Шекспира Коріоланъ своего благородства не довелъ до конца и не остался на всю свою жизнь *voгнѣнн*, натурой самодовлѣющей и самолюбивой. Но въ этомъ виновать не онъ, а именно Шекспиръ.

Такъ онѣ прошли опять передъ нами, эти вѣчныя трагедіи Шекспира. Въ нихъ много недостатковъ, и не только техническихъ, но и внутреннихъ. Но что передъ этимъ та живущая въ нихъ и не убывающая отъ времени сила, благодаря которой частныя и давнишнія событія отдѣльныхъ людей онѣ навѣки обобщили въ типичные образцы, въ какія-то платоновы идеи челоувѣчества? То, что

было до Шекспира, и то, что есть, и то, чего можно ожидать,— все это двигалось и движется какъ разъ по тѣмъ колеямъ, которыя онъ воспроизвелъ и преуказалъ. Недаромъ онъ такъ опирался на исторію: онъ взялъ у прошлаго, чтобы дать будущему. Изъ всего многообразнаго, что въ мірѣ уже произошло, онъ выбралъ именно то, что еще будетъ происходить. Въ игрѣ страстей, въ своеволии жизненныхъ сочетаній онъ усмотрѣлъ нѣкоторыя общія и постоянныя категоріи, назвалъ ихъ безцѣпными словами и далъ конкретные примѣры для всего, чѣмъ живутъ и дышатъ глубокія души людей. Иллюстраторъ вселенной, онъ сдѣлалъ такъ, что къ заглавіямъ его произведеній можно свести все ея человѣческое содержаніе. На вѣщій голосъ дѣйствительности далъ онъ отклики искусства. Если міръ—книга, то его трагедіи—картины къ ней. У него и у жизни—однѣ и тѣ же темы. Онъ совпалъ съ жизнью; оттого и не писана ему на роду смерть.

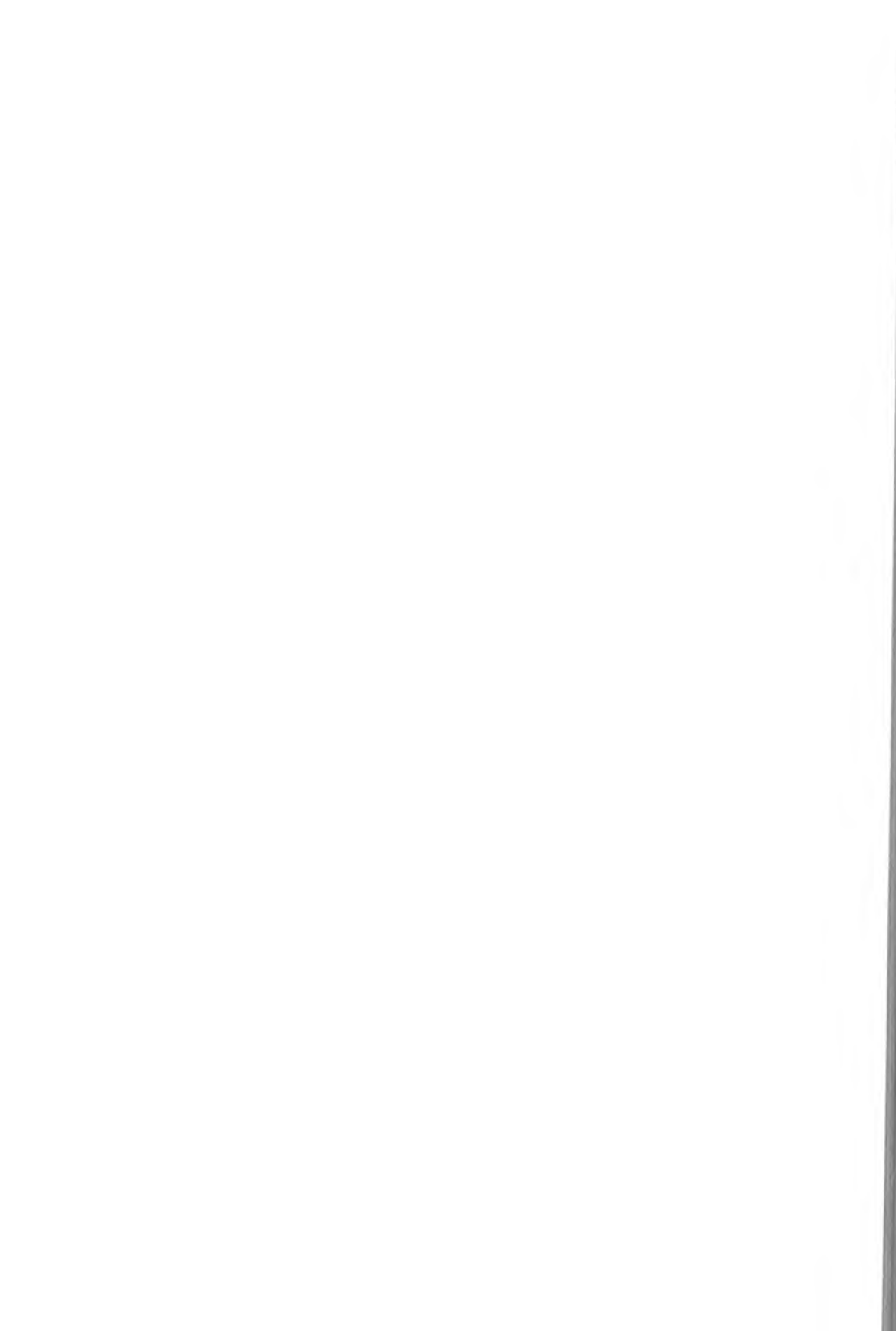
И кромѣ того, какъ это и подобаешь всякому трагику, онъ взялъ человѣка въ его превосходной степени, онъ имѣетъ дѣло съ предѣльностью; потенциальную энергію людей превратилъ онъ въ кинетическую и гениально изобразилъ ту крайнюю высоту и напряженность, до которой можетъ въ своемъ пареніи достигнуть свободная душа, какъ изобразилъ онъ и ту крайнюю низину, безформенное царство Калибана, до которой можетъ въ своемъ паденіи спуститься эта же измѣнчивая и безудержная душа. У Шекспира—высшій паеосъ и послѣднее испытаніе, какое только можетъ быть предложено конечнымъ существамъ въ границахъ временнаго бытія; у него—надъ трепещущими сердцами Страшный Судъ на землѣ; у него виднѣется конецъ міра, и если сдѣлать еще одинъ шагъ дальше, то будетъ уже хаосъ и свѣтопреставленіе.

Доведя земную душу до самыхъ предѣловъ ея, черезъ всѣ круги существованія, ея спутникъ, Вергилій Человѣческой комедіи, человѣческой трагедіи, онъ показалъ всѣ тяжелыя мытарства и муки, на какія мы обречены въ обителяхъ природы. Она поселила въ человѣкѣ такія желанія и чувства, которыя неизбѣжно вырастаютъ въ пламенные страсти; а гдѣ страсть, тамъ смерть. Ея тѣнь необходимо сопровождаетъ шекспировскія драмы. Пусть нерѣдко на своей черной скрипкѣ беретъ она примирительные аккорды и успокаиваетъ волненія сердца, но именно ею, только ею разрѣшается великое напряженіе духа. Изъ жизни нѣтъ исхода. Принцъ датскій не видѣлъ его даже въ смерти. Все безысходно. И оттого трагизмъ представляетъ собою не случайность и поправимое нестроеніе живой реальности, а самое зерно послѣдней, вѣчное основаніе вещей. Отдаться ли непосредственному дѣлу и беззавѣтно плыть по теченію дней, отдаться

ли думѣ и въ медлительномъ размышленіи искать отвѣта на жгучіе вопросы бытія, въ свѣтлыхъ ли одеждахъ Дездемоны или въ темномъ плащѣ мыслителя Гамлета,—все равно, вездѣ и повсюду неразрѣшима человѣческія задачи, нигдѣ и никому нельзя миновать роковой безъисходности. Тотъ Художникъ, который создалъ міръ, задумалъ его какъ трагедію. Можно ли бороться съ этимъ изначальнымъ замысломъ и удивительно ли, что лучшіе изъ художниковъ-людей повторили его въ своихъ несовершенныхъ спискахъ съ мірового подлинника? Покуда есть природа и въ условія матерьяльности ввергнуто наше духовное начало, покуда не преодолѣнъ законъ земного тяготѣнія, этотъ Калибанъ естества, и не наступило легкое царство Аріэля, покуда въ отверженіи вещественности мѣшаетъ человѣку то, что человѣкъ есть вещь,—до тѣхъ поръ надъ этой ненужной природой и заключеннымъ въ нее пребываніемъ не разсѣется господство трагической безмыслицы и безнадежности.

Въ этомъ — оправданіе шекспировскаго пессимизма. Но когда пессимистомъ является поэтъ, то нѣтъ ли здѣсь внутренняго противорѣчія, и не опровергаетъ ли онъ самого себя? Счастье развѣ не тамъ, гдѣ красота? Самый фактъ Шекспира, его существованія, не есть ли уже преодоленіе скорби, укрощеніе Калибана и одинъ изъ живыхъ источниковъ той вѣры, которая принимаетъ и благословляетъ міръ и надъ его темнотою зажигаетъ свои немеркнущіе огни?..

ГЕНРИКЪ ИБСЕНЪ.





W. & A. M. 1880



1881

Писатель безъ граціи, непривѣтливый и негостепріимный, какъ природа его земли, суровый старикъ полуночи, тяжелой поступью прошелъ Ибсенъ по пивѣ художественнаго творчества. Угловаты и жестки его типичныя пьесы, медленно и трудно раскрываются въ нихъ чужіе внутренніе міры, и не живая игра страстей пылаетъ и трепещетъ передъ нами, не яркая непосредственность эмоцій показываетъ свои разнообразныя краски, а сосредоточенно дефилируютъ человѣческія идеи, совершается процессъ міросозерцанія. И, можетъ быть, въ томъ отношеніи напоминаетъ чеховскаго чернаго монаха этотъ монахъ сѣдой, что, гдѣ бы онъ ни проходилъ, какой бы стоны существованія онъ ни касался, вездѣ разстилалась пугающая тѣнь и міръ вставалъ передъ нами какъ неумолимая проблема, звучалъ для насъ голосомъ взыскательной совѣсти. Ничто въ глазахъ Ибсена такъ не интересно и не важно, какъ *сознательное* рѣшеніе опредѣленной жизненной задачи. Отвлеченное и конкретное не нашли себѣ у него должной гармонизаціи; онъ съ напряженіемъ ориентируется между общими принципами и живою практикой; онъ жертвуетъ правдоподобіемъ и неубѣдительно переводитъ идеи въ реальныя характеры людей. Въ свое изображеніе и въ свои образы онъ вноситъ духъ ограниченности, такъ что различаешь въ его герояхъ концы и рамки, и не только онъ часто описываетъ маленькій городъ, но и собственный геній его, даже на высотѣ своихъ философскихъ запросовъ, не остался чуждъ провинціализма и внутренней стѣсненности. И порою надо перемѣститься на какую-то спеціальную плоскость психологіи, чтобы его понять. Не можетъ всецѣло привлекать его въ свой очарованный кругъ шиллеровская игра. Самую эстетику свою покрывшій тѣнями своего сумрачнаго и неокрыленного духа, онъ не въ состояніи безопасно отдаваться вольнымъ грезамъ свободной и свѣтлой красоты. Ибсенъ слишкомъ дорого достается самому себѣ, онъ слишкомъ труденъ для самого себя, чтобы всей своей принужденной душою понять прелесть наивнаго, чтобы дать Норѣ доиграть свою жизнь до конца, чтобы принять человѣка Божьей мило-

стью,—такое существо, которое не имѣетъ никакого призванія, никакой заслуги, ничѣмъ себя не заработало, не задумывается о своемъ правѣ на жизнь, а просто живетъ и дышитъ, взысканное щедротами природы,—живетъ на счетъ солнца. Ибо самъ онъ—пасынокъ солнца. И, въ драмахъ его, эта верховная красота, не различающая между добромъ и зломъ, первичный и благословенный фактъ, всеобщій подарокъ міра,—великое и бесплатное солнце восходить не на радость людямъ. Въ «Привидѣніяхъ» оно освѣщаетъ двѣ конченныя жизни и не отражается въ молодыхъ глазахъ, потушенныхъ безуміемъ. Или молился Діонису, «царю-солнцу», Юліанъ Отступникъ, и флотъ свой, бѣлый, сверкающій парусами, радостно пускалъ онъ плавать въ солнечномъ сіяніи—перепосить легкокрылыя вѣсти между землей и небомъ; онъ хотѣлъ жизни въ красотѣ, онъ возлагалъ на себя вѣнокъ изъ виноградныхъ листьевъ, онъ окружалъ себя вакхантами и вакханками,—но все это богослуженіе свѣту было иллюзорно, разочаровало его самого, и въ свои послѣднія минуты онъ съ такою горечью воскликнулъ: «О, солнце, солнце—зачѣмъ ты меня обмануло?»

Совѣсти подчиняетъ Ибсенъ страсть, зажженную солнцемъ, и не любитъ давать послѣдней свободнаго и самочиннаго развитія. Онъ отвергаетъ автономію страстей и рано или поздно разбиваетъ ихъ о мысль или мораль. И если въ его драмахъ отсутствуютъ легкость и воздушные просторы, если у него царятъ трудныя, долгія, волочащіяся чувства, то этому виною не только самыя свойства его литературнаго дарованія: вѣдь онъ умѣетъ создавать и пряное, рѣзкое, ѣдкое, каковы страницы его гениальнаго «Перъ Гюнта»; вѣдь онъ умѣетъ сплетать, какъ, наприимѣръ, въ «Комедіи любви», діалогъ непринужденный и гибкій, и онъ способенъ къ юмору и острой шуткѣ, и къ уничтожающей сатирѣ,—нѣтъ, общая тяжеловѣсность его коренится глубже и, можетъ быть, находится въ органической связи съ тѣмъ существеннымъ для него признакомъ, что, какъ писатель, онъ не синтезировалъ въ себѣ двухъ основныхъ моментовъ, характеризующихъ его произведенія,—своей эстетики и своей этики, Юліана Отступника и Христа. Съ одной стороны, міръ для него, это—огромный Росмерсхольмъ, древній замокъ, грузный, мрачный, съ фоліантами и генеалогическими таблицами, которыя символизируютъ собою дорогу къ прошлому, ветхій слѣдъ традиціи, старое дерево исторіи; и обитатель этого замка живетъ въ атмосферѣ работы и книгъ, и Канта, подчиняется категорическому императиву и сознаніе исполненнаго долга, тяжелый крестъ и чистую совѣсть считаетъ высшимъ благомъ и радостью на землѣ. Съ другой стороны, Ибсенъ неуклонно выдвигаетъ эстетическое начало цѣльности

и стильности,—тотъ свой излюбленный принципъ, въ силу котораго личность должна быть своимъ собственнымъ зодчимъ, должна построить самое себя и въ энергіи своей ничѣмъ не ограниченной воли сотворить изъ себя что-нибудь одно, но только непремѣнно законченное и цѣлостное. Что-нибудь одно... Но что же именно—хорошее или дурное? Или это все равно, и кантовская этика имѣетъ лишь формальный характеръ? Устами Бранда, исповѣдующаго девизъ *все или ничего*, Ибсенъ поучаетъ насъ:

Будь

Чѣмъ хочешь ты, но будь вполнѣ; будь цѣльнымъ,
 Не половинчатымъ, не раздробленнымъ!
 Вакхантъ, Силень—понятный, цѣльный образъ,
 По пьяница—кариатура лишь.

Итакъ, все равно, будешь ли ты хорошимъ или дурнымъ: будь только чѣмъ-нибудь до конца, будь самимъ собою вполнѣ, бѣги середины. Но этотъ критерій, поднимающійся надъ моральной противоположностью добра и зла, не покорилъ себѣ самого автора, и не цѣльнымъ оказался Ибсенъ. Онъ не скрылъ, что трезваго предпочитаетъ пьяному, добраго злему, честнаго обманщику, и не удовольствовался одною только формой дерзновенной и могучей воли: этотъ художественный сосудъ онъ хотѣлъ заполнить именно моральнымъ содержаніемъ. Отсюда и получилась его двойственность, отсюда и возникла непримиренность его этики и эстетики. Мораль связываетъ ему руки. И если многіе его герои страдаютъ гипертрофіей честности, если они, какъ Грегерсъ Верле изъ «Дикой утки», приходятъ въ какую-нибудь семью, чтобы водворить тамъ правду, и водворяютъ несчастье, то этимъ недугомъ они заразились отъ своего духовнаго творца. Вотъ чѣмъ, въ послѣднемъ счетѣ, если не обусловлена, то усилена неповоротливость его характерныхъ драмъ; вотъ гдѣ—одинъ изъ интимныхъ источниковъ той психологической аляповатости, которая отличаетъ большинство его персонажей.

Отклоненіе отъ чисто-эстетическаго принципа можно видѣть у Ибсена еще и на другихъ примѣрахъ. Вотъ онъ показалъ, что даже кесарь не властенъ надъ красотою, даромъ солнца, не можетъ ея воскресить, если она не живетъ въ его собственномъ сердцѣ,—а для того, чтобы она тамъ жила, на ряду съ нею, проникая собою ее и въ себя воспринявъ ее, въ такой органической нераздѣленности, должна пребывать идея нравственная. Ибсеновскій Юліанъ изображенъ не такъ глубоко и психологично, чтобы мы имѣли право называть его Отступникомъ, трагическимъ разрушителемъ этой нераздѣленности: въ немъ Христось, какъ внутрен-

няя категорія, не явленъ, и недостаточно видна у него борьба двойственности, разладъ настроеній, колебаніе между полюсами элина и іудея. Но эта эстетическая ошибка автора, невѣдомо для него самого, только поддерживаетъ его преобладающую мысль о недостаточности одной красоты и одного послѣдовательнаго стремленія къ ней: Юліанъ, эстетикъ на тронѣ, только эстетикъ, не выдержалъ требовательности галилейскаго плотника, оттолкнулъ отъ себя христіанство за его безусловность,—оттого и не удался ему подвигъ его жизни, подвигъ чистаго эстетизма, и, побѣжденный, Юліанъ ушелъ въ ничто, оставивъ исторіи въ наслѣдство свой знаменитый кликъ: «Ты побѣдилъ, Галилеянинъ!»

Въ тѣсныхъ предѣлахъ буржуазности эстетическій престолъ хотѣла воздвигнуть себѣ и Гедда Габлеръ, выродившійся потомокъ отважной Йордисъ («Воители на Гельгеландѣ»). Она тоже мечтала, что ея герой Левборгъ, какъ Юліанъ Отступникъ, увѣнчанъ виноградной листвою, живетъ и умираетъ красиво, осуществляетъ свободную и смѣлую волю. Но она заблуждалась: ни жизнь, ни смерть Левборга совсѣмъ не была запечатлѣна красотой, и, какъ у того же Юліана, были не поэтичны, а низменны его оргіи, находившія себѣ фипаль въ полицейскомъ участкѣ, и сколько ни убѣгала Гедда Габлеръ отъ пошлаго и смѣшного, пошлое и смѣшное настигало ее, и она должна была искать отъ него убѣжища въ самоубійствѣ. Отчего потерпѣла она такую роковую неудачу? Для Ибсена это, несомнѣнно, объясняется тѣмъ, что искательница красоты не имѣла ея въ самой себѣ и была внутренне-безобразна отсутствіемъ моральной стихіи. Гедда была жестока и невеликодушна, боялась материнства, изъ ревности къ кудрявой соперницѣ сожгла вдохновленную Теей рукопись Левборга, ихъ духовное дитя, и вообще въ своемъ эстетизмѣ она не проявляла никакого благородства, не вышпалась надъ уровнемъ свѣтской дамы. Простодушная Теа въ золотомъ ореолѣ своихъ кудрей, возрождающая изъ пепла по черновымъ отрывкамъ сожженную книгу героя и этимъ возобновляющая утерянную было связь между прошлымъ и будущимъ,—не только болѣе нравственное, чѣмъ Гедда, но и болѣе эстетическое явленіе,—если только повѣрить Ибсену, что такая элементарная женщина, какъ Теа, дѣйствительно могла вдохновить такую сложную и нервную натуру, какъ Левборгъ, и если, добавимъ, простить автору то обычное для него уклоненіе отъ внѣшняго правдоподобія и сообразности, въ силу котораго женщина, узнавъ о смерти своего возлюбленнаго, реагировала на это извѣстіе тѣмъ, что сейчасъ же и тутъ же, на мѣстѣ, не выходя изъ дома, изъ чужого дома, принялась возстановлять его испепеленную рукопись по чер-

новымъ наброскамъ, счастливо оказавшимся въ ея карманѣ... Такъ моральное не заставляетъ себя ждать у Ибсена.

Но все равно, осуществляютъ ли ибсеновскіе герои свою волю просто какъ такую, независимо отъ того, на что направляетъ она свои лучи, или же они идутъ къ возвышенной моральной цѣли,—и то, и другое зрѣлище настраиваетъ читателя на исключительно-серьезный ладъ. И общая, лишь изрѣдка прерываемая угрюмость Ибсена приводитъ къ тому, что долго быть съ нимъ—жутко и неуютно. Ибо, во всякомъ случаѣ, ставить ли онъ во главу угла личность или нравственность,—онъ не художникъ мирной человѣческой долины. Поэтъ высоты, пѣвецъ подвига, строитель башни, онъ къ намъ не сойдетъ; мы можемъ только подняться къ нему, если не боимся этой головокружительной стремнины, всѣхъ этихъ льдинъ и лавинъ, подъ которыми часто гибнуть его отважные путники. Въ совокупномъ текстѣ его пьесъ легко прочитатъ, что онъ испытываетъ равнодушіе къ счастью. Даже утонченный эвдемонизмъ не восходитъ своимъ теплымъ вѣяніемъ на тѣ горныя вершины съ разрѣженнымъ воздухомъ, на тѣ крутизны труднаго дѣла, гдѣ только и чувствуетъ себя привольно нашъ сѣверный богатырь. Магнитъ счастья для него, желѣзнаго, теряетъ свое притяженіе. И въ этомъ смыслѣ Ибсенъ возвышается надъ противоположною пессимизма и оптимизма. Въ его подавляющемъ Росмерсхольмѣ дѣти никогда не кричатъ, а когда подрастутъ, не смѣются. Одна женщина, проникшая туда изъ другого міра, рѣшилась было выступить противъ морали во имя счастья. Но когда счастье пришло къ Ревеккѣ и Росмеръ предложилъ ей стать его женой, она отъ этого отказалась: она почувствовала, что къ счастью уже не способна, что Росмерсхольмъ сокрушилъ и сломилъ ее, подрѣзалъ крылья у ея осмѣлившейся воли, что Росмерсхольмъ даетъ благородство, но отнимаетъ счастье. Холодными лучами освѣтило ее полуночное солнце, и на сѣверѣ морали погасла ея страсть. Раньше искавшая жертвы себѣ, она теперь приноситъ себя въ жертву и бросается въ ту самую воду, гдѣ когда-то утонула доведенная ею до самоубійства ея соперница Беата. Правда, и самого Росмера коснулось дуновение счастья и страсти, внесенное Ревеккой въ его строгій домъ. Жить для жертвы, жить безъ жизни,—это теперь показалось постыло и ему; до свѣжаго и молодого, къ которому онъ стремился, онъ не дошелъ, а старое уже потеряло надъ нимъ свою прежнюю власть,—и онъ бросился въ воду вмѣстѣ съ Ревеккой. Онъ ли пошелъ за нею, она ли за нимъ? «Этого намъ никогда не рѣшить»; во всякомъ случаѣ обоимъ героямъ Ибсена счастье оказалось не подъ силу. Оно и не занимаетъ автора.

Свою тяжкую думу онъ упорно думаетъ о другомъ. Онъ знаетъ, что каждаго изъ насъ замыслила природа какъ особое, неповторяемое, единственное существо — быть можетъ, какъ великое художественное произведеніе; и вотъ, мы должны воплотить, завершить этотъ верховный замыселъ, потому что именно отъ насъ ожидается онъ «какъ мраморъ, единой для жизни творческой черты». Для того чтобы изъ матерьяловъ индивидуальности создавалась наша статуя, мы, скульпторы самихъ себя, должны послѣдніе и завершающіе штрихи провести живымъ рѣзцомъ своей воли. Каждый Александръ долженъ основать Александрію. Ибсенъ и слѣдитъ за тѣмъ, какъ на всѣхъ дорогахъ міра, въ бореніяхъ внутренняго творчества, разнообразно ищетъ и выявляетъ личность самое себя, какъ исполняетъ она свое призваніе и приходитъ на свою высоту — или падаетъ съ нея. Онъ показываетъ, что человѣкъ въ поискахъ своей дѣйствительной сущности, своего подлиннаго я, хочетъ стать самимъ собою, увидѣть въ себѣ живой монолитъ и воздвигнуть себя какъ зданіе одного, несмѣшаннаго и строгаго стиля. Но въ движеніи къ этой цѣли мы уклоняемся отъ прямого пути; насъ влечетъ и манитъ Великая Кривая, та мистическая сила, которая заставляетъ насъ кривить душою, обходить препятствія сторонкой и отъ нашего имени, уполномоченная нами, заключаетъ всякія сдѣлки съ совѣстью и честью. Обезсиленная Кривою, блѣднѣетъ наша воля, и въ насъ проникаютъ злые гномы, тролли маленькихъ и дурныхъ мыслей, эти геніи компромисса и податливости. Священную формулу *будь собою* они подмѣняютъ житейскимъ правиломъ *будь доволенъ собою*; затянувъ наши омертвѣлыя души въ стоячую воду самодовольства, они искажаютъ наши лица, мѣняютъ наши глаза, дѣлаютъ ихъ косыми и близорукими, такъ что все получаетъ для насъ извращенныя и неправильныя очертанія. Все дальше и дальше уходимъ мы отъ самихъ себя; себѣ чужіе, съ собою незнакомые, неудавшіяся воплощенія глубокихъ замысловъ, макулатура природы, мы блуждаемъ кривыми дорогами и закоулками жизни, пока, наконецъ, на одномъ изъ перекрестковъ, въ Судный день, не встрѣтитъ насъ, какъ Перъ Гюнта, странная фигура Пуговочника съ большою плавильной ложкой въ рукѣ. Это — Смерть. Она переливаетъ насъ въ своей ложкѣ какъ испорченную форму, какъ негодный хламъ, какъ пуговицу безъ ушка, — она отнимаетъ у насъ нашу отдѣльность, наше атомное существованіе. Въдъ все равно мы этой отдѣльностью при жизни не воспользовались: у насъ была возможность сдѣлаться особью, войти въ міровое цѣлое не безразличной и безыменной долей, а именитымъ и необходимымъ элементомъ, — но этой возможностью мы пренебрегли; что же намъ

сѣтовать на смерть? Для того, кто не былъ собою, кто не былъ индивидуальностью, смерть ничѣмъ не отличается отъ жизни, и въ общей плавильной ложкѣ бытія незамѣтно растаетъ его неосуществившаяся потенція. Смерть страшна для личности, но не для безличности. На что послѣдней жизнь? И даже геенны огненной не сподобится безличнѣй, потому что и ея надо заслужить. И на могилѣ того, кто не жилъ, кто не былъ самимъ собою, будетъ написана самая страшная изъ человѣческихъ эпитафій: «Здѣсь погребенъ Никто», или, какъ по-русски лучше и глубже сказать: «Здѣсь *не* погребенъ Никто», — отрицая подлежащее, отрицаешь и сказуемое, и нечего сказать о томъ, чего не было, о томъ, кого не было. Полное отрицаніе, безусловная пустота воцаряется на мѣстѣ тѣхъ, кто не нашелъ себя.

При этомъ задача самоосуществленія, которую предлагаетъ Ибсенъ людямъ, такъ серьезна и требовательна, что мы, оказываемся, отвѣчаемъ не только за содѣянное нами, но и за то, чего мы не успѣли сдѣлать. Мы виноваты и въ томъ, чего не было. Оттого въ жизненномъ лѣсу Перъ Гюнтъ, въ концѣ своихъ многообразныхъ дорогъ, слышитъ похоронную симфонію такихъ голосовъ, которымъ онъ въ теченіе своей жизни не давалъ звучать. Подъ ноги катятся ему какіе-то клубки, и, прислушиваясь къ ихъ дѣтскому пѣнію-плачу, онъ узнаетъ, что это — его мысли, которыхъ онъ до конца не трудился продумать:

Жизнь не вдохнулъ въ насъ и въ свѣтъ не пустилъ, —
Вотъ и свились мы клубками!

Не окрыленные волей, онѣ и влечатся теперь въ пыли, мертворожденные и непушья, — драгоценности, потерянные для міра! Гонимые вѣтрами сухіе листья поютъ Гюнту свою жалобу на него: это — лозунги, которые онъ долженъ былъ провозгласить и которые онъ далъ источить равнодушному червю своей душевной лѣни. Воздухъ шелеститъ надъ нимъ: это — пѣсни, которыхъ онъ не спѣлъ, которыя тщетно рвались на волю, тщетно просились къ нему на уста и которыя онъ безжалостно заглушилъ; а теперь онѣ беззвучны и безсловесны, и только для Перъ Гюнта внятенъ ихъ шелестъ и лепетъ, — для него, забывшаго о томъ, что всякій человѣкъ долженъ быть если не викингомъ, то скальдомъ, слагателемъ пѣсенъ, и что каждый долженъ имѣть для нихъ гостепримный досугъ. Съ вѣтвей падаютъ капли росы — капли слезъ, которыя могли бы растопить ледяную кору сердца; но не выплакалъ ихъ Гюнтъ, и въ этой дорогой влагъ человѣческихъ глазъ больше уже нѣтъ прежней цѣлительной силы: своевременны должны быть

императоромъ, мало быть императоромъ — надо быть богомъ. Удовлетворяетъ только абсолютное, — меньше, чѣмъ все, не годится для человѣка. И тамъ, гдѣ собрано много людей, неизмѣнно раздается этотъ вѣчный вопросъ: кто выше, кто первый, кто король? Впрочемъ, кто спрашиваетъ, тотъ никогда и не достигнетъ престола: королемъ дѣлается безтрепетный, осѣненный счастьемъ и вѣрой въ самого себя.

Но здѣсь мы опять встрѣчаемъ у Ибсена присущее ему раздвоеніе идей: смѣлый и счастливый имѣетъ и внутреннее, нравственное право на престолъ, — одной воли и дерзновенія недостаточно. Высшая санкція — моральная, и только въ ореолѣ нравственной мощи выступаетъ истинный король. Гоконъ именно потому законно возсѣдаетъ на своемъ престолѣ, что онъ одержимъ великой идеей: Норвегію, которая до сихъ поръ была только государствомъ, онъ хочетъ сдѣлать народомъ, и его царственный замыселъ, это — слить ея враждующія племена въ одно могучее цѣлое. А Скуле, его соперникъ, всю жизнь добивавшійся престола и нетерпѣливо ожидавшій смерти королей, остался въ пыли, во прахѣ (онъ хранилъ, правда, королевскую печать, онъ былъ вторымъ, но быть вторымъ, это все равно, что быть послѣднимъ). Скуле не достигъ своей цѣли потому, что за нимъ не стояло не только счастье, но и нравственное величіе: онъ по духу своему былъ не король, а карликъ. Гоконъ съ презрѣніемъ говорилъ ему, честолюбивому и недостойному соискателю престола: «Что такъ сильно привлекаетъ васъ? Королевская коропа, пурпуровая мантия, право сидѣть на пиру тремя ступеньками выше другихъ? Какія глупости! какая мелочь! Если бы это значило быть королемъ, я давно бы бросилъ королевскую власть въ вашу шляпу, какъ бросаю нищему копѣйку». И самъ Скуле, которому не чуждо было душевное благородство, — Скуле понялъ, уже увѣнчанный самозванной и мимолетной короной, что можно присвоить себѣ королевскую мантию, но не королевскую мысль. Онъ еще надѣялся на сына, который самымъ фактомъ своего существованія, какъ наследника, бодрилъ его и поддерживалъ въ немъ чувство правоты, — но и это было напрасно: для того чтобы завѣщать, надо имѣть. И униженный, растоптанный гордой поступью дѣйствительнаго короля, но свои неправедныя притязанія въ послѣднюю минуту своей жизни искупившій самопожертвованіемъ, Скуле ушелъ изъ міра, и трагически-своеобразная мантия короля, «пурпуровая мантия крови», широко окутала его плечи, а вмѣстѣ съ нимъ покрыла и его сына, когда оба они пали подъ ударами побѣдителей.

Такъ образы могучихъ вождей, въ борьбѣ обрѣтающихъ право

противоположность аморалисту Ницше, онъ не поставилъ на предѣльную человѣческую высоту, рѣшительно и прямо, влеченія къ власти. Онъ выше всего цѣнилъ совѣсть, по и тѣхъ осуждалъ (хотя бы устами Гильды изъ «Строителя Сольнеса»), у кого на крутой вершинѣ аморализма «кружится» слабая и робкая, «черезчуръ пѣжная» совѣсть.

Ближе всего къ Богу желаніе такого престола, который самъ находится, говоря словами Пушкина, «въ сосѣдствѣ Бога»,—такого престола, на который притязаетъ священникъ Брандъ; и очень показательно для Ибсена, что этотъ знаменитый герой, этотъ мученикъ возвышенной мысли—вмѣстѣ съ тѣмъ и необычайно яркая личность, необычайно сильная воля; онъ не только пасторъ, но и викингъ. Брандъ является претендентомъ на королевскую корону не въ томъ смыслѣ, конечно, чтобы имъ руководило честолюбіе и онъ хотѣлъ господствовать надъ остальными людьми: нѣтъ, престоль ему нуженъ какъ абсолютное, какъ послѣдняя высота; только это доминирующее стремленіе къ безусловности и причисляетъ его къ сонму ибсеновскихъ борцовъ за первенство и власть.

Скандинавскому писателю вообще дороги, какъ мы уже знаемъ, тѣ люди, которые превращаютъ свои дни въ одинъ цѣльный подвигъ, въ одно сплошное и однородное служеніе. Оттого, на примѣръ, возрождающійся Фалькъ изъ «Комедіи любви», въ порывѣ и восторгѣ своей энергіи, высказываетъ красивую мысль и страстное желаніе:

Рабочій планъ Твой я переверну, Творецъ:

Шесть дней пропали у меня задаромъ,

Пустымъ еще лежитъ мой міровой дворецъ,—

Но завтра, въ день седьмой, возьмусь за дѣло съ жаромъ!

(Переводъ А. и П. Ганзель).

Пусть отдыхаетъ Богъ,—человѣку не до того. Самый праздникъ свой онъ долженъ отдать своему дѣлу. Мы много времени потеряли зря, мы себя не осуществляли, — теперь необходимо наверстать потерянное, и уже настала пора слить праздники и будни въ одну непрерывную жизнь. Брандъ и хотѣлъ быть священникомъ до конца, какъ новый Лиръ — съ головы до ногъ священникомъ, и онъ жаждалъ претворить свою жизнь въ одно сплошное богослуженіе. Онъ былъ монотеистъ изъ монотеистовъ. Какъ пишущему эти строки приходилось уже говорить въ другомъ мѣстѣ, единобожіе—фактъ не внѣшній, а психологическій. Вѣдь сущность его заключается не въ томъ, что съ какого-нибудь, всегда невысокаго, Олимпа сгоняютъ многихъ боговъ и замѣняютъ ихъ богомъ однимъ, олигархію превращаютъ въ міровую монархію и предоставляютъ

самодержавную власть надъ космическимъ цѣлымъ одной десницѣ. Истинный монотеизмъ живетъ въ самой душѣ, — въ такой душѣ, которая себя собрала и павѣки поклонилась чему-нибудь одному, нашла своего единого бога, свой единственный алтарь, исключаящій всѣ другіе и все другое. Многое должно быть въ единомъ. Идоловъ — много, идеаль — одинъ. Мѣняются кумиры, неизмѣненъ Богъ. Многообразіе и многобожіе язычества являются порожденіями такого внутренняго міра, который не достигъ еще подлинной серьезности и не позналъ себя. Недаромъ тотъ древній мыслитель, который именно самопознаніе провозгласилъ единственной человѣческой задачей, — недаромъ Сократъ былъ убѣжденный монотеистъ; и не понятый въ своей мудрой сосредоточенности, чуждый людямъ разсѣянія, онъ отъ поверхностныхъ и неусердныхъ богомольцевъ многого принялъ смерть за свое великое одно. Ибо людямъ всегда многое легче одного, и нѣтъ ничего труднѣе сосредоточенія.

И, съ другой стороны, если на Христа вѣнецъ терновый возложили тѣ, которые считали себя, и только себя, монотеистами, а его распяли за мнимое отступничество отъ Бога единого, за мнимо-самозванное, воистину родственное приближеніе къ Тому, кто долженъ пребывать въ самодовлѣющемъ единствѣ, какъ монада всѣхъ монадъ, то здѣсь совершилось трагическое заблужденіе, потому что дѣйствительное единобожіе отличало какъ разъ Христа, а не его гонителей. Ибо такъ страстно былъ онъ проникнуть правдою монотеизма, такъ горѣлъ его огнемъ, что всего себя и все человѣческое отдавалъ онъ только Богу и только въ Богѣ понималъ отцовство и сыновство, и всякую любовь, и все, чѣмъ живутъ и дышатъ люди. Его снѣдала ревность о Богѣ, и въ него возводилъ онъ все сущее. Онъ сознавалъ, что не только нѣтъ Бога, кромѣ Бога, но и что, кромѣ Бога, нѣтъ ничего. Онъ всею душой исповѣдовалъ, что человѣку можно и достойно быть сыномъ только Бога и что сынъ человѣческій и сынъ Божій, это — то же самое. Вотъ предѣлъ внутренняго монотеизма, вотъ полное раствореніе человѣческаго въ божескомъ, — гдѣ же остается мѣсто для кумировъ, гдѣ же совершеннѣе можетъ быть побѣда одного надъ многимъ?

И по этимъ стопамъ пошелъ ибсеновскій Брандъ, послѣдовательный священникъ. Онъ вѣрилъ только въ Бога, но зато принималъ его всего и заполнилъ имъ всю свою собранную душу, такъ что въ ней уже не было и не могло быть ни одной пяди ни для чего иного. Что не Богъ, то кумирь. И для Бранда, какъ и для того философа Киркегора, чьихъ идей является онъ художественнымъ носителемъ, христіанство, это — мученичество: это — скорбь человѣка о своей роковой отдаленности отъ Бога. Ибо между религіей и жизнью

есть роковая несовпадаемость: Богъ и человѣкъ несовмѣстимы. Бездну между ними церковь, по Киркегору и Бранду, засыпать не можетъ. Между тѣмъ христіанство безусловно и требуетъ всего. Кто религіозенъ, тотъ долженъ быть только религіозенъ; иначе если мы, какъ это обыкновенно бываетъ, приспособляемъ религію къ себѣ, дѣлаемъ изъ нея нѣчто эпизодическое, удобное и пріятное и отдаемъ ей одно только воскресное утро своей рабочей недѣли, то мы становимся повинны въ тягчайшемъ изъ идолопоклонствъ. Наша обычная религія — кощунство. Она стала однимъ изъ механическихъ пріемовъ жизненной обрядности. Мы весело зажгли рождественскую елку и окружили ее рѣзвымъ хороводомъ дѣтей; мы послали въ церковь своихъ причастницъ, одѣтыхъ въ бѣлыя платья, и, какъ бѣлокурой Гретхенъ, дали имъ въ руки изящные молитвенники съ золотымъ обрѣзомъ; Бога мы представляемъ себѣ въ видѣ мірового дѣдушки съ длинной серебряной бородою, — т.-е. не онъ насъ, а мы его создали по образу и подобию своему. Такъ возникла наша красивая и культурная вѣра, такъ вынули мы изъ религіи всю ея трагическую сущность. Безъ чувства общаго, отрѣшенные отъ сознанія міровой совокупности, мы къ Богу обращаемъ эгоистическія молитвы и просимъ его, чтобы онъ занимался только нами, — какъ въ нерадующей наивности восклицаетъ Перъ Гюнтъ:

Внемли! Оставь пока дѣла другія!
Міръ обойдется какъ-нибудь и самъ...

И, подобно дѣвочкѣ Гедвигъ изъ «Дикой утки», если ужъ мы молимся Богу, то лишь по вечерамъ, когда страшно; при дневномъ же свѣтѣ мы его забываемъ. А грѣхи свои мы возложили на плечи Христа, и безъ того измученныя; мы внушили себѣ, что онъ однажды навсегда спасъ грѣховный міръ, и на этомъ успокоились. Намъ довольно его Голгофы, и мы не хотимъ собственной.

Среди такой мнимой и половинчатой религіозности томился Брандъ. Его цѣльная душа изнывала въ кругу обрывковъ душъ, страдала отъ человѣческой безстильности, отъ людей, похожихъ на дроби, — такія дроби, которыя въ концѣ-концовъ убиваютъ цѣлое. Въ своемъ абсолютизмѣ, въ религіозномъ подвижничествѣ своего духа, подъ знаменемъ, на которомъ было написано «все или ничего», онъ долженъ былъ выдержать двойную борьбу — съ Богомъ и съ людьми.

Одно изъ его первыхъ и труднѣйшихъ дѣлъ состояло въ томъ, что, священникъ, онъ похоронилъ давнишняго Бога, прочелъ ему отходную. Молодой и сильный, онъ понялъ, что Богъ толпы

веніе, такъ какъ предметомъ его было самое высокое въ мірѣ— начало религіозное.

Государство, мелкое въ своей пошлой правотѣ, не могло примириться съ вѣчной торжественностью настроенія, присущей Бранду, и ждало отъ него, чтобы онъ придалъ своему религіозному служенію характеръ будничныи и общедоступный, чтобы онъ изъ покорной паствы сдѣлалъ послушныхъ гражданъ. Чиновники, одинаково какъ въ рясахъ, такъ и въ мундирахъ, убѣждали его не превращать въ воскресеніе всѣхъ трудовыхъ дней сѣрой недѣли, не поднимать ежедневно флаговъ и не ожидать «Господа къ себѣ съ каждою лодкой». Сами они Господа не ждали, и если бы къ нимъ, христіанамъ, пришелъ Христосъ, они встрѣтили бы его съ недоумѣніемъ и враждою, такъ какъ они были новыя, измелчавшія разповидности Великаго Инквизитора. Государству религія нужна только въ мѣру, и христіанство, понятое серьезно, ему не по росту. Знаменательно, что около распятаго Христа были распятые разбойники: государство, эта организованная пошлость, казнить одинаково и праведника, и преступника; воплощенная срединность, оно отвергаетъ все, что ниже, и все, что выше его. Соплеменники Бранда, почитатели середины, во имя Христа, бессознательно оскорбляя его, строили свои «коммунальные замки»,—эти языческія пагоды многобожія, эти духовные склады, гдѣ всего было по немпогу, гдѣ объединялись тюрьма и богадѣльня, зала для избирательныхъ собраній и домъ сумасшедшихъ. То, отъ чего много страдалъ священникъ Брандъ, это былъ крестъ опошленный.

Но если бы Брандъ и могъ одолѣть челоуѣчество внѣшнее, если бы онъ покорилъ то сплоченное большинство, которое становится на дорогѣ великому одинокому, онъ все-таки въ этомъ еще не нашелъ бы покоя и побѣды. Ибо челоуѣчество со своими грѣхами и страданіями проникло внутрь его, сдѣлалось имъ самимъ, и оттого онъ не могъ его избыть и искупить всецѣло.

Здѣсь открывается передъ нами одна изъ самыхъ дорогихъ и завѣтныхъ для Ибсена идей: челоуѣкъ отвѣчаетъ за челоуѣчество. Ибсенъ-Брандъ глубоко ощущаетъ свое неискоренимое родство съ духомъ земли, который даже сильныхъ и бодрыхъ тянетъ долу. Пускай самъ Брандъ чувствуетъ въ себѣ внутреннія крылья, но тяжкими гириами повисло на нихъ чужое, повисло прошлое, которое непременно вторгается и въ настоящее. Онъ говоритъ о страшной горѣ долговъ, которую каждый изъ насъ получаетъ отъ предковъ; мы прежде всего—наслѣдники, и тѣ, кто сзади насъ, это—преступники. Отъ длиннаго ряда неправедныхъ поколѣній мы получили въ наслѣдство моральные долги,—примемъ ли мы ихъ? Брандъ

принялъ. Онъ отказался отъ богатства матери, но долги ея взялъ на себя. А она много должна была Богу, потому что на своемъ жизненномъ поприщѣ она растратила всю человѣчность, какая дана была ей для земного обихода. Цѣпкими дряхлыми пальцами держалась она за золото, и когда эти пальцы уже костенѣли отъ надвигавшейся смерти, она все-таки не хотѣла его выпускать, она только частью его готова была поступиться для церкви; но часть не меньше цѣлага, «малый обломокъ золотого тельца—все тотъ же идолъ»,—и священникъ Брандъ не далъ причащенія родной матери. Она—изъ тѣхъ, кто видитъ въ своемъ сынѣ только душеприказчика, или, говоря словами самого Ибсена, просто приказчика, которому можно, умирая, сдать на руки всю эту скопленную рухлядь. Она—изъ тѣхъ, у кого является большая мысль о вѣчности, но въ такой извращенной формѣ:

О вѣчности у васъ мелькаетъ мысль,
И думаете вы ея достигнуть,
Наслѣдство связывая съ родомъ крѣпко
И съ жизнью—смерть; ряды слагая жизней
Преемственныхъ, въ итогѣ получить
Безсмертіе надѣтесь.

Сумма жизней еще не есть безсмертіе, еще не есть побѣда надъ смертью. Оттого Брандъ, въ лицѣ котораго мать нарочно воспитала себѣ священника, разрѣшителя своихъ грѣховъ, только взялъ ихъ на себя, но ей не отпустилъ ихъ и не призналъ ея достойной вѣчности.

Легко замѣтить, что эта старая женщина, совершившая великую растрату, на землѣ растерявшая небесное, приходится матерью не только Бранду, но и всѣмъ намъ. Въ ея символической фигурѣ Ибсенъ олицетворилъ все прошлое, отжившее, но продолжающее жить въ своихъ потомкахъ, въ каждомъ представителѣ новаго поколѣнія. Воплощенное старое, грузъ исторіи, древняя вина, мать мѣшаетъ сыну, потому что онъ связанъ съ нею, потому что къ ея преступленію онъ признаетъ себя причастнымъ и непремѣнно хочетъ и долженъ возмѣстить ея растрату, замолить ея грѣхъ, омыть его хотя бы кровью своею, «виномъ искупленія», священнымъ человѣческимъ виномъ...

Образъ матери часто и выразительно является у Ибсена, потому что нашъ писатель такъ много вниманія отдаетъ прошлому, а мать, это для cadaго изъ насъ—живое прошлое, это—наше непосредственное начало. И глядя по тому, каковы мы, его продолженія,—такъ или иначе связывается настоящее съ прошлымъ, такъ

или иначе опредѣляются наши отношенія къ воплощеніицѣ послѣдняго. Брандъ, герой абсолютизма, не хотѣлъ прійти къ смертному одру своей матери; но Перъ Гюнтъ, въ продолженіе всей своей жизни такой относительный и неопредѣленный, свою мать проводилъ до самыхъ дверей смерти, до райскаго дворца, у вратъ котораго находится Петръ съ ключами, и, въ противоположность Бранду, потребовалъ отъ самого Хозяина, чтобы ее поскорѣе впустили туда:

Гостей не являлося въ ваши селенья
Достойнѣе, чѣмъ моя старая мать.

И такъ прекрасна и трогательна та сцена, когда Гюнтъ садится въ ногахъ у своей старушки-матери и играетъ съ нею въ «дору», въ ту самую игру, которой она когда-то забавляла его, своего мальчика: стулъ, на которомъ лежитъ кошка, превращается въ лихого коня Вороного, и накинуль на него вожжи Перъ Гюнтъ и хворостиной погоняетъ его, и щелкаетъ ею въ воздухъ, и сказкой убаюкиваетъ мать, и ѣдутъ-ѣдутъ во всю прыть, скачутъ къ волшебному дворцу сынъ съ умирающей матерью, пока, наконецъ, не пріѣхала она, не испустила послѣдняго дыханія. Склонился надъ нею сынъ, закрыль ей глаза, поцѣловалъ ея губы:

...Пріѣхала ты куда надо,
И можетъ теперь отдохнуть Вороной.
Спасибо за все—и за брань и за ласку,
За все, чѣмъ ты въ жизни была для меня.
И мнѣ поцѣлуй въ благодарность за сказку
Ты дай... за ѣзду и лихого коня.

Возницей матери не былъ Брандъ, онъ не захотѣлъ отвезти ея къ Богу,—но то, что онъ пріобщилъ къ себѣ ея грѣхи, было болѣшимъ подвигомъ, чѣмъ сыновняя услуга Гюнта.

Круговая порука человѣчества, общая связь и связанность людей сказываются не только въ этой власти матери надъ сыномъ, прошлаго надъ настоящимъ, въ этой печати, которую налагаютъ на всякаго грѣхи отцовъ и матерей: пѣть, и то, что—настоящее, что насъ теперь окружаетъ, тоже является нашей виною. Вотъ въ пасторское жилище Бранда, къ его очагу, пришла цыганка съ обнаженнымъ, замерзающимъ ребенкомъ на рукахъ,—и съ нею пришло въ домъ все бездомное человѣчество, вся міровая нищета, вся социальная неправда и обида. И слышитъ Брандъ мученическія и озлобленныя слова цыганки:

Наши враги—вы: на гибель
Вами съ рожденья мой сынъ обреченъ.

Онъ родился въ придорожной
 Грязной канавѣ, подъ пѣнье и гамъ,
 Гиганье, крики разгула!
 Въ лужѣ крещень былъ, помазанъ золой,
 Водки глотнулъ изъ бутылки,
 Раньше, чѣмъ грудь мою началъ сосать.
 Рядомъ шель споръ и галдѣнье...
 Это—отець... нѣтъ, прости меня Богъ,—
 Это отцы его грызлись...

Брандъ, осѣдлый, слушаетъ эти вопли бродячей женщины, и онъ чувствуетъ, онъ сознаетъ, что въ ея черное горе влилъ и онъ немало тяжелыхъ капель. Какъ священникъ, онъ еще больше другихъ виноватъ въ томъ, что есть этотъ голодъ, этотъ холодъ, это отчаяніе. Мы легко забываемъ о невзгодѣ, которая разстилается за порогомъ нашего дома; но слѣдуетъ помнить, что со всѣхъ насъ взыщется за нее. Ибо нѣтъ нравыхъ въ нашемъ виноватомъ мірѣ, и человѣкъ отвѣчаетъ за человѣчество.

Глубокое значеніе имѣетъ и то, что кочующая цыганка — Бранду не чужая. Въ сложную ткань жизни Ибсенъ и здѣсь вплелъ одну изъ своихъ оригинальныхъ нитей. Дѣло въ томъ, что мать Бранда, все та же виноватая мать, когда она была молодой и красивой дѣвушкой, по настоянію отца вышла замужъ не за бѣднаго, который ее любилъ и къ которому лежало ея сердце, а за стараго и неказистаго богача; и тогда, отвергнутый юноша, обездоленный и почти обезумѣвшій, сошелся съ цыганкой, —отсюда и пошло, какъ выражается фогтъ, это цыганское «бродячее породье, погрязшее въ порокахъ»,—эта цыганка, вбѣжавшая въ домъ къ Бранду, и эта безумная скиталица горъ, дѣвочка Гердъ, которая своимъ язычествомъ смущаетъ совѣсть христіанскаго священника Бранда. Такъ всѣ мы, родня цыганамъ,—неосѣдлые и несчастные, вѣчные переселенцы, Божья богема...

Вину проплаго, скорбь и язычество ближнихъ искупаетъ раньше всѣхъ даже не самъ Брандъ, не сынъ виноватой матери, а ея внукъ, безвинный агнецъ—маленькій сынъ Бранда. Онъ умеръ, и мать его Агнесъ осталась въ рождественскій сочельникъ безъ ребенка, и не для кого было ей зажигать свою елку; именно здѣсь—та страница пьесы, которая разрываетъ жалостью всякое сердце, умѣющее сочувствовать пронзенному сердцу *Mater Dolorosa*. И въ глубокомъ раздумьи говорить потрясенный Брандъ:

Конца грѣха и искупленью нѣтъ!
 Какъ спутались десятки тысячъ нитей

Судебъ людскихъ, какъ грѣхъ съ плодомъ грѣха
 Переплелись, другъ друга заражая.

.....
 Мое дитя, безвинный агнецъ мой,
 За бабки грѣхъ ты палъ!..

.....
Такъ служить Господу плоды грѣха
 Къ возстановленю въ мірѣ равновѣсія
 И справедливости; *такъ* Онъ на внуковъ
 За дѣдовъ грѣхъ взысканье налагаетъ.

Но не только вина челоѳчества тяготѣла на Брандѣ,—онъ и самъ не удержался на своей высотѣ. Его идея оказалась больше, чѣмъ онъ самъ. Вообще, какъ въ основѣ своей ни титанична воля Бранда, она тоже имѣетъ свои приливы—и свои отливы. Ему часто другіе напоминаютъ о его дѣлѣ, о его долгѣ, его поощряютъ и зовутъ; онъ колеблется, и нерѣдко приходится ему начинать съизнова, сворачивать на истинный путь съ путей окольных; онъ вовсе не представляетъ чего-либо несокрушимаго,—онъ постоянно дѣлаетъ себя. И несмотря на всѣ свои безмѣрныя жертвоприношенія, онъ не преодолѣлъ разстоянія отъ челоѳка къ Богу, онъ не остался вѣренъ своему же принципу *все или ничего* и даже, вопреки себѣ, построилъ на материнскія деньги ограниченную церковь вещественную, между тѣмъ какъ, по его собственному возрѣнію, челоѳка и Бога достоинъ одинъ только космическій храмъ—вся природа со звѣзднымъ куполомъ неба, и надо слушать только ея извѣчные хоралы (интересно отмѣтить, что такой же храмъ, въ пьесѣ «Олафъ Лиліекрансъ», воздвигаетъ языческая душа, Альфгильдъ: куполь голубого неба и звѣзды, естественныя лампы мірозданія). Правда, Брандъ отрекся потомъ отъ своей относительной церкви, но подъ ея сводами, среди филистимлянскаго язычества, какъ Самсонъ, похоронилъ и самого себя. Въ концѣ своего недолгаго поприща онъ увидѣлъ себя одинокимъ,—онъ былъ покинутъ и Богомъ, и людьми. Да, и Богомъ... Когда, извиваясь подъ лавиной, Брандъ молитъ божьяго отвѣта, божьей оцѣнки своего служенія, и раздается чей-то голосъ: «Богъ, онъ—*deus caritatis*», то это возглашаетъ не Богъ, а злой духъ,—міровая пропія. Впрочемъ, не всѣ комментаторы именно такъ понимаютъ финалъ ибсеновской пьесы, и многіе за чистую монету, за Божій голосъ считаютъ ея послѣднія латинскія слова. Но уже одно то, что они—латинскія, что они риѳмуютъ съ такими же словами Бранда «воли людской *quantum satis*»,—одно это не позволяетъ припимать ихъ въ прямомъ смыслѣ. Они представляютъ

собою повтореніе того, что раньше сказалъ добрый докторъ, который находилъ въ Брандѣ воли *quantum satis*, но зато признавалъ чистымъ его пасторскій *sento caritatis*; въ минуту своей мученической смерти герой опять слышитъ эти слегка насмѣшливыя выраженія. Латинская цитата въ Божьихъ устахъ была бы несомнѣннымъ диссонансомъ, эстетической ошибкой; но все дѣло въ томъ, что это—уста другія, въ чемъ и заключается истинная трагедія священника Бранда. Онъ, такъ много отдавшій Богу, отъ Бога ничего не получилъ. Самъ и Прометей, и коршунъ Прометея, онъ приковалъ себя къ скалѣ «закона» и выклевалъ собственное сердце; онъ предоставилъ мертвымъ хоронить своихъ мертвыхъ и покинулъ все земное, все родное,—и за это не былъ увѣнчанъ никакимъ вѣнцомъ, кромѣ терноваго. Брандъ исполнилъ великій завѣтъ безкорыстія.

Надо сказать еще и то, что Ибсенъ вообще не отличается большою почительностью къ теистической идеѣ, и потому, если даже считать, что послѣднія слова «Бранда» принадлежатъ Богу, то это—такой, ибсеновскій Богъ, который вовсе не столь чуждъ своему антиподу... И когда Перъ Гюнтъ восклицаетъ послѣ встрѣчи съ посланникомъ Дьявола:

Такъ неужели всюду пустота?

Ни въ безднѣ, ни на небѣ никого?—

о, можетъ, быть не Ибсенъ сталъ бы ему возражать. Во всякомъ случаѣ, онъ не можетъ простить Богу его *pánta kalá lían* и устами того же Гюнта иронизируетъ, что нашъ бѣдный міръ, «какъ всегда свое издѣлье, творцу такимъ прекраснымъ показался»...

Наконецъ, это такъ характеризуетъ Ибсена, что для него безкорыстіе есть и безнадежность. Нашему автору не впервые отнимать у подвига награду и приписывать героизму самодовлѣющій характеръ. Въ трагедіи «Воители на Гельгеландѣ» Йордисъ для того, чтобы даже не здѣсь, не въ этой жизни, а въ обители норнъ, возсѣсть на небесномъ престолѣ рядомъ со своимъ возлюбленнымъ Сигурдомъ, совершила неслыханно-дерзновенные подвиги, но этимъ только загубила свою душу, ввергла себя въ небытіе и была жестоко обманута: въ минуту смерти не соединилась, а разлучилась она съ Сигурдомъ, и онъ ушелъ къ «бѣлому Богу» христіанскому, она же осталась одна и въ морской пучинѣ похоронила свое безнадежное одиночество.

Если Богъ покидаетъ героя, то ужъ тѣмъ меньше послѣдуютъ за нимъ люди. На мгновенье Брандъ увлекъ было ихъ своимъ горячимъ словомъ, но они убоялись вершины, не захотѣли жертвы, и когда имъ обманно посулили богатый уловъ сельдей, они сейчасъ

же вернулись подъ низкія кровли своихъ домовъ, къ своимъ пошлымъ пастырямъ, въ безпросвѣтныя будни своего духа. Ловцы сельдей оказались сильнѣ Бранда, ловца человѣковъ. Люди забросали его камнями; эти камни окровавили его, но брошенные пигмеями, можетъ быть, они были такъ же малы, какъ и тѣ, которыми забросали жилище доктора Стокмана, и всѣ гонители, къ новой обидѣ и горечи гонимыхъ, еще такъ ничтожны и трусливы, и жалки?..

Брандъ остался одинъ. Только безумная Гердъ, дитя стихій, пожалѣвшая и полюбившая его, перерожденная имъ, стояла около него въ его послѣднія минуты; зато она же, дикая, плодъ виноватой матери Бранда, была и внѣшней виновницей его смерти, — и не значить ли это, что христіанство не выполнило своей миссіонерской роли передъ язычествомъ? Или все-таки дикое лучше, чѣмъ плоское?..

Брандъ—одинъ. Недавно его одиночество среди людей, обычное сиротство гениальной личности, скрашивали жена и ребенокъ, и отрадно ему было, что жена его смотрѣла, какъ въ зеркало, въ душу его дитяти, свѣтлую, ясную, точно озеро на солнцѣ, — а теперь у Бранда нѣтъ никого, и не въ кого ему смотрѣться, и передъ нимъ, одинокимъ, единственнымъ, міръ лежитъ неотраженный, безъ живыхъ человѣческихъ зеркалъ.

Покинутый Богомъ и людьми, отдавшій все и взаимъ не получившій ничего, кромѣ каменье въ сѣ земли и насмѣшки съ неба, Брандъ судьбою своею поучаетъ насъ, что и Богъ, какъ и король Гоконъ, какъ и всякій истинный король, никому не уступаетъ своей абсолютности, ни съ кѣмъ другимъ не дѣлится своимъ престоломъ. Онъ оставляетъ жизнь коснѣть въ ея частичности. Брандъ, мученикъ нравственнаго максимализма, не хотѣлъ согласиться съ тѣмъ, что жизнь только приблизительно и ограничена, — онъ устремился къ безусловному. Конечно, онъ его не достигъ и былъ побѣжденъ всегдашней побѣдительницей—относительностью. Изъ альтернативы: *все или ничего* ему досталось послѣднее. Служеніе единому Богу привело его къ гибели—въ такомъ мірѣ, гдѣ владѣютъ многіе боги. Кто на землѣ увидитъ Бога, тотъ съ земли долженъ уйти. «Умреть Іегову узрѣвшій». И все-таки, по Ибсену, человѣкъ, если онъ осуществляетъ свое назначеніе, невольно стремится къ лицезрѣнію Іеговы. Но только Ибсенъ не обѣщаетъ намъ, что жаждущій Бога непременно увидитъ его. Напротивъ, по словамъ его фру Ингеръ, «горе каждому, на комъ лежитъ великое призваніе»; и авторъ говоритъ намъ, что послѣ потрясающихъ жертвъ и нечеловѣческаго хотѣнія, послѣ того какъ выр-

вешь изъ своей груди трепещущее и теплое сердце и бросишь его «коршуну закона», — послѣ этого ты все-таки останешься одинъ, безъ луча солнца, безъ какого бы то ни было подобія награды. Не надѣйтесь на жизнь: «то лишь, что умерло—вѣчно твое». Не обольщайте себя иллюзіями, не ждите счастья, перенесите Голгофу—умрите безъ чаянья воскресенія: вотъ какое бремя возлагаетъ Ибсенъ, самый требовательный изъ писателей, на утомленное человѣчество. Снесемъ ли мы эту тяжесть, можемъ ли мы принять такое неумолимое безкорыстіе, такое міросозерцаніе безъ надежды и безъ счастья? Хотимъ ли мы страданія?

Умеръ Ибсенъ, но не закатилась полярная звѣзда его духовной личности, и вопросъ, который онъ въ «Брандѣ» поставилъ передъ нами, который онъ, какъ въ извѣстномъ стихотвореніи Гейне, небренными человѣческими буквами довѣрилъ песчаной отмели моря, а написалъ на своемъ сѣверномъ небѣ погруженной въ кратеръ Этны гигантской сосною изъ норвежскихъ лѣсовъ,—этотъ вопросъ горитъ огненными чертами, и Ибсенъ ждетъ отвѣта...

Скуле и Гоконъ искали престола въ буквальномъ смыслѣ этого манящаго слова, Брандъ стремился къ престолу неба, — есть у Ибсена драма, гдѣ въ престолъ и поэзію обращена буржуазность, гдѣ королевская мечта вырастаетъ на самой прозаической и обыденной почвѣ. Это—«Джонъ Габріэль Боркманъ», какъ его называютъ—зимняя пьеса автора; въ ней онъ хоронитъ и оплакиваетъ всѣ человѣческія иллюзіи,—особенно цезаризмъ, все тотъ же неисцѣлимый бредъ величія и первенства. И поскольку его драма воплощаетъ этотъ элегическій замыселъ, она производитъ очень сильное впечатлѣніе, тѣмъ болѣе что иные изъ штриховъ и деталей ея внѣшней обстановки, почти неуловимые, сами по себѣ создаютъ печальное вѣяніе жизненнаго эпилога. Символична эта зима: «недвижны сосны въ своей нахмуренной красѣ, отягчены ихъ вѣтви всѣ клоками снѣга», и по снѣжному лѣсу идутъ, съ трудомъ переступая утомленными ногами, два разбитые жизнью странника, мужчина и женщина,—идутъ къ физической и нравственной смерти. Холодно, холодно... А раньше, серебряными колокольчиками здѣсь же прозвенѣлъ нарядный возокъ: это уѣхало молодое отъ старыхъ, сынъ отъ матери, дочь отъ отца, и этого стараго отца возокъ въ своей неудержимости переѣхалъ; колесницѣ юности некогда останавливаться, она спѣшитъ и рвется, безпощадная въ своемъ неодолимомъ стремленіи къ счастью. И cadaго изъ насъ, какъ говоритъ Боркманъ, когда-нибудь да переѣхали; но не всѣ могли послѣ этого подняться и оправиться: иные такъ и лежатъ въ своей неподвижной искалѣченности, какъ подстрѣленные дикія утки; другіе, хотя и встали,

но встали уже не прежними,—медленно, болѣзненно, съ изувѣченными ногами плетутся они по глубокому снѣгу, пока не дойдутъ до той роковой скамейки въ жизненномъ лѣсу, гдѣ они отдохнуть и лягутъ на вѣчный покой. Скамейка эта, наше ложе послѣднее, стоитъ у обрыва, и если оттуда посмотрѣть вдаль, то передъ усталымъ путникомъ раскинется его родимая страна, полная шума и движенія: «пароходы приходятъ и отходятъ, связываютъ, братаютъ между собою племена и земли всего міра, разносятъ свѣтъ и тепло въ сердца человѣческихъ семей». Но отъ странника съ коченѣющимъ сердцемъ уже далека эта бодрая и кипучая жизнь, какъ далека и другая страна, обитель его молодыхъ грезъ: она погребена подъ снѣгомъ, и засохло старое дерево, когда-то цвѣтущее, съ сѣнью гостепріимной и отрадной. Теперь же сыплеть и сыплеть неумолимый снѣгъ, и подъ его пеленою человѣческія фигуры обращаются въ бѣлые памятники самихъ себя; сыплеть и сыплеть снѣгъ, и отъ него прекрасные волосы Эллы Рентгеймъ обращаются въ сѣдину,—эти локоны, которые разсыпались когда-то по ея плечамъ и которые Боркманъ любилъ навивать на пальцы...

Такъ проходитъ передъ нами зимній пейзажъ и природы, и души. На его грустномъ фонѣ показываетъ Ибсенъ всю горечь и тоску разочарованія. Герои этой пьесы, именно тѣ изъ нихъ, которые уже не молоды, всѣ потерпѣли крушеніе, — черезъ нихъ переѣхали. Побѣдная, а затѣмъ позорная колесница Джона Габріэля Боркмана разбила сердце его жены и сердце ея сестры Эллы Рентгеймъ, любовь которой онъ отвергъ ради почета и власти. Но и самого Боркмана, этого гордаго человѣка, котораго словно короля всѣ пазывали просто по имени,—самого Джона Габріэля переѣхала жизнь. Ослѣпленный желтымъ блескомъ золота, не изъ корысти, а именно изъ властолюбія, совершилъ онъ преступленіе и былъ выброшенъ за бортъ жизненнаго корабля. Ему кажется теперь, что онъ поднялся, что его гордость не сломлена, и какъ Прометей, морально прикованный къ своей тюрьмѣ и потомъ къ одинокой залѣ своего дома, онъ ждетъ для себя новой побѣды и восторженныхъ данниковъ своего гения. Онъ сравниваетъ себя съ Наполеономъ, котораго искалѣчили въ первой же битвѣ; и какъ Наполеонъ въ извѣстной балладѣ, «топнувъ о землю ногою, сердито онъ взадъ и впередъ по тихому берегу ходить, соратниковъ громко онъ кличетъ, и снова онъ громко зоветъ: зоветъ онъ любезнаго сына, опору въ превратной судьбѣ». Онъ ходитъ, ходитъ по затихшему для него берегу жизни (ея море уже недостижимо для него), онъ шагаетъ по своей угрюмой залѣ, одѣтый въ парадное платье,—онъ готовъ, онъ ждетъ... Но однажды разбитая жизнь уже не воз-

становливается. И рѣдко стучатся въ его двери, и входятъ не тѣ, кого онъ поджидаетъ, не соратники и не данники: входитъ прошлое со своей укоризной и живая душа, которую онъ убилъ. А слыть и вовсе не отзывается: онъ веселится у его врага и не хочетъ сопутствовать отцу по дорогѣ возрожденія. У Наполеоновъ не бываетъ наслѣдника, и это особенно горько тѣмъ изъ нихъ, чей собственный престолъ былъ недолговѣченъ и рухнулъ въ океанъ. На одномъ островѣ рождаются и на другомъ островѣ умираютъ Наполеоны, и самое существованіе ихъ, оторванное отъ предковъ и потомковъ, одинокое и отдѣльное, напоминаетъ собою какой-то нравственный островъ. Для ибсеновскихъ персонажей, Наполеоновъ неудачныхъ, такъ характерны эти поиски сына, эта жгучая тоска по наслѣдникѣ престола.

Джонъ Габріэль искалъ всего и не нашелъ ничего. Въ результатѣ жизни, полной смѣлыхъ замысловъ,—безславная смерть и надъ мертвымъ склонившіяся двѣ тѣни, тѣни двухъ женщинъ-сестеръ, которыя помирились только надъ прахомъ того, кого онъ обѣ любилъ и кого онъ обѣ своей любовью спасти не могли. Это онъ сдѣлалъ ихъ тѣнями, вынулъ изъ нихъ душу. Жена отвернулася отъ него, потому что ее сломила его преступность: онъ обманулъ, онъ разорилъ, онъ присвоилъ себѣ довѣренныя сокровища и сдѣлался виновникомъ чужихъ несчастій,—этого ея честная натура перенести не могла. Ея сестру, ту, которую Джонъ Габріэль любилъ раньше своей женитьбы, онъ отвергъ, потому что онъ и собственное сердце обледенилъ и вынулъ, для того чтобы оно своимъ жаромъ и живостью не помѣшало его царственной идеѣ въ сферѣ индустрія,—его побѣдоносному въѣзду въ мрачное царство рудныхъ жилъ, которыя протягивали къ нему свои безобразныя, вѣтвистыя, узловатыя руки. А другія манившія руки, прекрасныя руки женщины, онъ оттолкнулъ.

Ибсеновскіе претенденты на престолъ всегда отсылаютъ отъ себя любимую женщину. Король долженъ быть одинъ. «Въ одну телѣгу впрячь не можно коня и трепетную лань». Гоконъ больше всего на свѣтѣ любилъ Кангу и свою мать; и потому что онъ ихъ любилъ, онъ съ ними разстался, удалилъ ихъ отъ себя и своего престола. Въ «Росмерсхольмѣ» Брендель убѣждаетъ женщину сторониться, не мѣшать герою, отрубить себѣ, ради него, и ухо, и палецъ,—и самую жизнь? И въ этомъ изгнаніи любящей и любимой заключается, по Ибсену, великая ошибка и непростительный грѣхъ борцовъ за корону. Ибо «всѣмъ можетъ поступиться чловѣкъ ради друга своего, только не любимой женщиной» — говоритъ Сигурду Йордисъ; ибо «самый великій, неисккупаемый грѣхъ,

это — умерщвление живой души въ человѣкѣ, души способной любить» — говоритъ Боркману Элла Рентгеймъ, и за это разрушеніе женскаго сердца, а не за банковскія дѣла, она и называетъ его преступникомъ. Здѣсь, у любящаго сердца любимой женщины, — предѣлъ индивидуализму; здѣсь — непереступимая грань не только для средняго, но и для великаго человѣка; здѣсь именно должно остановиться стремленіе къ мощи и власти, къ одинокой высотѣ орла.

Боркманъ не остановился; онъ не понялъ, что всякаго Наполеона выше любимая женщина, такъ какъ она — голосъ самой стихіи, она пришла изъ самой природы и отъ всякихъ суетныхъ престоловъ и мнимыхъ высотъ зоветъ на соединеніе съ общей державой космоса. Боркманъ не остановился, и за это — одиночная тюрьма и зала (насмѣшливый символъ того одиночества, котораго онъ хотѣлъ, возмнивъ себя избранникомъ, отринувъ отъ себя спутницу); и за это пѣтъ и не было триумфальнаго въѣзда въ царство руды, — есть только проснувшееся сомнѣніе въ собственныхъ силахъ, чувство подстрѣленнаго глухаря, а не орла, и смерть, смерть...

Такимъ образомъ, душу одинокаго борца, мечты самодовлѣющаго индивидуализма, притязаніе на престолъ Ибсенъ умѣетъ облекать и въ самую повседневную оболочку: Прометеемъ и Наполеономъ у него оказывается директоръ банка. И хотя герой и вмѣняетъ себѣ въ заслугу (воспроизводя поэтическія слова Эллы), что снѣ хотѣлъ разбудить дремлющихъ духовъ золота, — золото остается тѣмъ, что оно есть: силой не возвышенной, покупающей, а не берущей, какъ булатъ, и паюсъ банковскаго дѣльца стоялъ бы на самой границѣ смѣшнаго, если бы Ибсенъ вообще не умѣлъ останавливаться какъ разъ у предѣловъ послѣдняго. Комика часто готова пезванной феей ворваться въ его драмы, но ихъ внутренняя серьезность и какое-то тяжелое отношеніе автора къ жизни во время удерживаетъ непрошенную гостью и заглушаетъ улыбку на скептическихъ устахъ. Въ томъ же «Джонѣ Габріэлѣ Боркманѣ» Ибсенъ очень близко находится къ опасности курьзнаго, потому что онъ заставляетъ своего героя восемь лѣтъ ходить изъ угла въ уголь по залѣ. Внизу живетъ жена Боркмана. У нея достаетъ силы восемь лѣтъ не видѣть мужа и восемь лѣтъ слышать, какъ надъ ея головою съ утра до ночи раздаются его гулкіе шаги. Трудно вообразить себѣ правдоподобность этого кошмара, этого безумія, — по все-таки смѣяться вы не будете надъ мѣрой упорныхъ и гипнотизирующихъ шаговъ, надъ тяжелыми шагами Каменнаго гостя, надъ вѣчнымъ движеніемъ человѣка, потому что во всей этой житейски-неправдоподобной подвижности скрывается высшая правда духовной неуспокоенности, моральныхъ исканій и порывовъ.

Мы говорили уже, что ибсеновскіе претенденты на престолъ, осуществляя свое врожденное призваніе, въ то же время не являются воплощеніями одной только незаконной воли, носителями дерзновеннаго желанія: Ибсенъ стремится, хотя и не всегда успѣшно, подчинить ихъ такому синтезу, который въ неразрушимое единство сочеталъ бы и нравственную силу, и формально-эстетическій моментъ самодовлѣющей цѣлостности. Оттого, признавъ надъ собою безусловное начало морали, авторъ и долженъ былъ пронизать ею свое творчество настолько, чтобы никогда въ послѣднемъ не могло быть допущено безнаказанное пренебреженіе къ нравственному закону. И такъ какъ этотъ законъ сверхвремененъ, такъ какъ для морали не существуетъ давности, то вотъ, чуть ли не для всѣхъ произведеній Ибсена характерно, что они показываютъ жуткое господство надъ нами сверхвременности и неизмѣнную побѣду прошлаго надъ настоящимъ. Во многихъ его пьесахъ первое даже нельзя отдѣлать отъ послѣдняго: они связаны между собой неразрывно, стягиваютъ въ одиный трепетный узелъ всю совокупность жизни, и то, что было, врывается въ то, что есть. Прошлое не проходитъ. Бѣлые кони Росмерсхольма, всяческіе призраки населяютъ нашу дѣйствительность и опять соединяютъ въ одно цѣлое разрушенныя было временемъ психическія звенья личности. Осуществляется не только единство сознанія, но и единство совѣсти. Можетъ быть даже, прошлое не умираетъ не только въ субъективномъ смыслѣ, не только для отдѣльнаго человѣка,—можетъ быть, есть какая-то объективная память міра, эта мистическая субстанція, которая сама остается неизмѣнной при всей измѣчивости своихъ безчисленныхъ частныхъ проявленій. Во всякомъ случаѣ, для людей прошлое не умираетъ: оно только на время прячется, исчезаетъ съ горизонта, но въ положенный срокъ, точно солнце, выплываетъ изъ-за океана, какъ изъ-за океана, въ «Столпахъ общества», вернулась къ консулу Бернику его живая совѣсть, Лона Гессель. Только не радостно это солнце,—оно возвращается Немезидой, оно восходитъ для того, чтобы спугнуть покой и ясность настоящаго. Прошлое не проходитъ,—это надо помнить каждому, и, на примѣръ, въ отдаленномъ свистѣ причаливающаго парохода вы слышите грозное предостереженіе: это неуклонной поступью приближается къ берегу прошлое, вами забытое, но васъ не забывшее.

Въ драмѣ «Привидѣнія» безсмертное прошлое въ честь своего воскресенія, ради одного изъ самыхъ трагическихъ своихъ перевоплощеній, создаетъ себѣ особенно пышную оргію, истинный праздникъ. Оно убѣдительно, съ убійственной ироніей доказываетъ людямъ, что хотя оно — призракъ, въ немъ больше реальности и

силы, чѣмъ въ осязательномъ и настоящемъ. Безплотное привидѣніе, фантазмагорія, тѣнь Банко побѣждаетъ живыхъ людей: они думаютъ, будто сами они руководятъ своими поступками и ткуютъ свою судьбу,—на самомъ же дѣлѣ здѣсь властвуютъ и хозяйничаютъ мертвые. Нѣтъ умершихъ: есть только мнимоумершіе. И хотя давно уже, казалось бы, похороненъ развратный камергеръ Альвингъ, но въ дѣйствительности онъ повторяетъ свою жизнь въ своемъ сынѣ. Это ничего, что спасаясь отъ минувшаго, отъ мужа, фру Альвингъ отослала своего мальчика за границу, въ Парижъ: прошлое изъ этой дали влечетъ его домой, и дома, въ комнатѣ отца, онъ находитъ его трубку и становится такъ похожъ на него; онъ пьетъ и красный, и бѣлый рейнвейпъ, и съ Региной, своей любовницей и своей сестрой, воспроизводитъ ту самую сцену на балконѣ, которую некогда Альвингъ на глазахъ своей жены разыгралъ съ другою женщиной,—и эта женщина была мать Регины. Что же здѣсь, собственно, измѣнилось, что прошло? Прежде—отецъ Освальда и мать Регины, теперь—самъ Освальдъ и сама Регина: иная знаменательная комбинація, но сущность—та же, и дѣти наследуютъ грѣхи и дѣла своихъ родителей. Напрасно фру Альвингъ всю жизнь хотѣла избыть наследства, которое досталось ей отъ прошлаго: ей это не удалось, потому что всѣ мы—невольные обладатели проклятаго наследія вѣковъ и не можемъ сбыть его съ рукъ. Отъ своего достоянія, переданнаго прошлымъ, фру Альвингъ рѣшила освободиться тѣмъ, что истратила его на благотворительный пріютъ: но онъ сгорѣлъ, и сарказмъ жизни сдѣлалъ такъ, что имя камергера Альвинга будетъ носить не пріютъ, а притонъ. Наследство не исчезло, прошлое не прошло.

Въ данномъ случаѣ роковая живучесть прошлаго имѣетъ особенно загадочный характеръ потому, что она является возмездіемъ за какую-то большую и невѣдомую вину—только ли за чужую или за вину самихъ страждущихъ? Дѣти искупаютъ грѣхи отцовъ, и въ круговой порукѣ челоуѣчества одинъ отвѣчаетъ за другого, настоящее терпитъ кару за преступленія прошлаго. Нельзя тягаться съ этой непонятной для насъ, нечелоуѣческой справедливостью; мы должны разъ навсегда понять, что міровой трибуналъ не признаетъ время и сроки, не различаетъ сына и отца,—онъ судитъ всѣхъ за все. И вотъ умираетъ въ безуміи Освальдъ, виноватый виною своего отца. Но за что страждетъ его мать, эта современная Ніобя, у которой, тоже современный, научно оправданный рокъ наследственности отнимаетъ даже не многихъ сыновей, а сына единственнаго и радость единственную? Женщина-атеистка, она сдѣлала себѣ изъ сына религію, Бога,—и этотъ юный

богъ на ея глазахъ превращается въ безпомощное и жалкое существо съ безмысленнымъ лепетомъ на устахъ, съ потухшею мыслью въ недавно живыхъ и блестящихъ взорахъ. И мать, подвластная прошлому, обречена на то, чтобы самой отравить обезумѣвшаго сына. Въ чемъ ея вина? Фру Альвингъ мучительно думала объ этомъ. Сначала она (а вслѣдъ за нею и многіе критики пьесы) отождествляла карающіе призраки съ предразсудками, съ тѣми обломками старины, которые въ видѣ традиціонныхъ взглядовъ и догматовъ загромаждаютъ радостную дорогу къ свободѣ и свѣту. Быть можетъ, казалось ей, если бы она когда-то не послушалась долга и пастора Мандерса, если бы она не вернулась подъ ненавистную ей супружескую кровлю, жизнь ея была бы вольнѣе и счастливѣе, и прошлое не достигло бы ея, не омрачило бы ея души, не отравило бы крови ея сыну; но это, конечно, не такъ: вѣдь она все равно была уже тогда женою Альвинга и возможной матерью его сына. И какъ будто воздавая должное «поэтической справедливости», какъ будто стремясь во что бы то ни стало открыть свою специфическую долю, свою личную лепту грѣха въ печальной сокровищницѣ и системѣ общеміровой отвѣтственности, фру Альвингъ все глубже анализируетъ себя и приходитъ къ сознанию, что свою жизнь она построила на винѣ противъ жизни.

Мы не должны слишкомъ буквально понимать ея слова и вѣрить ей на слово, что, если бы она въ свое время дала свободу «жизнерадостному ребенку», камергеру Альвингу, и делѣяла его необузданную силу, клокотавшій въ немъ избытокъ энергіи и радости, то онъ, мужъ ея, не былъ бы безпутенъ и она не увидѣла бы его романа со своей служанкой. Нѣтъ, — на самомъ дѣлѣ, то жизнерадостное, противъ чего погрѣшила фру Альвингъ, горѣло въ ней самой: она потушила собственное солнце, она сдѣлалась великой преступницей противъ любви. У Освальда былъ не только виноватый отецъ, но и виноватая мать. Она вышла замужъ за Альвинга, не любя его: любила она пастора Мандерса. Она, какъ и мать Бранда, послушалась не сердца, а совѣта родныхъ; этимъ она оскорбила природу, оскорбила свободу, и теперь она несетъ заслуженную кару: сынъ оказался похожимъ не на нее, а на ея нежеланнаго и потому незаконнаго супруга, и, вопреки ея словамъ, вовсе у него не такое очертаніе рта, какъ у Мандерса, и духовнымъ мертвецомъ лежитъ у ея ногъ любимый сынъ нелюбимаго мужа. А когда этотъ сынъ владѣлъ еще разумомъ, онъ холодно говорилъ о своемъ отцѣ; онъ его не зналъ, не помнилъ: фру Альвингъ не дала себѣ мужа, не дала своему сыну отца. Духовнымъ отцомъ Освальда, возлюбленнымъ его матери, является на самомъ дѣлѣ

пасторъ Мандерсъ. Фру Альвингъ виновата тѣмъ, что пасторъ Мандерсъ не былъ и реальнымъ отцомъ ея сына. Фру Альвингъ виновата передъ солнцемъ, — оттого и солнце взошло тогда, когда своими помутившимися глазами не могъ уже видѣть его Освальдъ, сынъ ненастоящаго отца, и жалостно взывалъ: «мама, мама, дай мнѣ солнца!..»

Такое истолкованіе вины фру Альвингъ находитъ себѣ подтвержденіе въ томъ, что Ибсенъ, поскольку онъ не связанъ моралью, поскольку онъ проявляетъ другое начало своего существа, именно въ свободѣ и самостоятельности человѣка, въ его вѣрности самому себѣ, видитъ его лучшее и наиболѣе характерное свойство. Напримеръ, драма «Дочь моря» проникнута тою прекрасной и поэтической мыслью, что наша истинная стихія не земля, а море, великіе просторы викинговъ, зыбучая арена героизма. «Скучный, неподвижный берегъ» представляетъ собою нашу чужбину, и, прикованные къ ней, мы испытываемъ тоску по родинѣ, тоску по морю. Всю печаль человѣческую Эллида объясняетъ тѣмъ, что люди вспоминаютъ о заказанныхъ имъ вольныхъ путяхъ и распутіяхъ океана и горюютъ, и раскаиваются въ своей пригвожденности къ землѣ. Кто чувствуетъ движеніе послѣдней? «Земля недвижна»... Натуры, ищущія и одаренныя, не могутъ примириться съ этимъ вѣчнымъ покоемъ и гибнуть, какъ та заблудившаяся морская дѣва, которая не въ силахъ вернуться назадъ, въ открытое море, и умираетъ въ прѣсной водѣ бухты, оторванная отъ родного естества. Женщина съ моря, Эллида, знаетъ его манящую, его неотразимую силу, и призывно шумитъ для нея немолчный хоръ его плещущихъ волнъ. Символика природы сдѣлала такъ, что море, это — видимая свобода, ея стихійная реализація, ея живое олицетвореніе. И такъ какъ у Эллиды свободная душа, то это понятно, что когда-то, юной дѣвушкой, она обручилась морю. Пришелъ къ ней морякъ-скиталецъ, вель съ ней долгія бесѣды о морской жизни, о чайкахъ и дельфинахъ, и однажды онъ снялъ кольцо со своей руки, снялъ кольцо съ ея руки, надѣлъ ихъ оба на кольцо отъ ключей и закинулъ ихъ далеко-далеко въ море, въ самую глубь, и сказалъ при этомъ, что онъ и Эллида сочетались морю. Потомъ уплылъ морякъ въ свои далекія странствованія, долго не возвращался «летучій голландецъ», и Эллида вышла замужъ за другого, за человѣка суши. Но это былъ незаконный бракъ, потому что душою она была жена моряка, чувствовала на себѣ его неодолимую власть и тосковала по родинѣ, по морю. И когда у нея, женщины съ моря, родился отъ земного, отъ незаконнаго мужа ребенокъ, глаза его были какъ у того моряка-скитальца и мѣняли свой цвѣтъ по цвѣту моря — были тихи и ясны,

пока фіордъ нѣжился на солнцѣ, и загорались огнемъ во время бури. Эллида вышла замужъ за другого, расторгла было свое обрученіе морю,—но прошлое не проходитъ, и, спустя годы, летучій голландецъ вернулся. Онъ позвалъ къ себѣ Эллину, но не потребовалъ ея — онъ только обратился къ ея доброй волѣ. То же въ концѣ-концовъ сдѣлалъ и мужъ земной: онъ не предъявилъ своихъ правъ на нее и ей самой предоставилъ свободу выбора, въ ея собственныхъ руки передалъ ея судьбу. Тогда она, перерожденная этой возможностью рѣшить свой жизненный вопросъ добровольно и подъ личной отвѣтственностью, осталась на сушѣ, съ мужемъ земнымъ, и въ уста ей вкладываетъ Ибсень успокоенныя и успокоительныя слова о томъ, что ея теперь неизвѣданное уже больше не влечетъ и не пугаетъ: «мнѣ дали заглянуть въ него... предоставили право отдаться ему, если бы только я сама захотѣла; я имѣла возможность выбрать его. И потому я смогла и отречься отъ него». Это звучитъ педагогически, это — развязка, слишкомъ благополучная: и по собственной волѣ, свободно поступила Эллиза, и въ то же время ничего революціоннаго не произвела; и катастрофы не случилось, и противъ своей личности не пошелъ человѣкъ... Въ подозрительной счастливости такого финала можно опять видѣть ибсеновскую двойственность и колебаніе между этической идеей долга и эстетической идеей цѣлостнаго самоосуществленія; но во всякомъ случаѣ здѣсь проявляется свойственное Ибсену общее требованіе къ человѣку, чтобы онъ былъ самимъ собою, и въ частности — требованіе къ женщинѣ, чтобы супружество она всегда заключала законное, т.-е. слушалась только сердца и не грѣшила противъ жизнерадостности, какъ это сдѣлала фру Альвингъ, — противъ солнца вишняго и внутренняго.

Но истинное супружество Ибсень считаетъ чудомъ изъ чудесъ. Все, что теперь слыветъ подъ именемъ брака, самозванно; и въ раннемъ періодѣ своего творчества нашъ авторъ думалъ даже, что бракъ вообще невозможенъ. Въ «Комедіи любви» герой и героиня, именно потому, что они страстно любятъ другъ друга, разрываютъ свое обрученіе, — они боятся брака, его опошляющей силы, они предвидятъ взаимное охлажденіе, прозу и равнодушіе. Они не хотятъ, чтобы и о нихъ когда-нибудь сказали: «Sic transit gloria amoris въ нашемъ мірѣ». Свангильдъ говоритъ своему недолгому жениху:

Весны цвѣтущей

Мы дѣти, Фалькъ. И никогда весна

Для насъ смѣниться осенью и не должна—

Порой дождливой, хмурой и печальной,

Когда въ груди твоей замолкъ бы соловей,
 Стремиться пересталъ бы къ родинѣ своей;
 И не должна зима свой саванъ погребальный
 Накидывать на наши свѣтлыя мечты;
 Мы не дадимъ любви своей весенней, страстной
 Зачахнуть, одряхлѣть, лишиться красоты;
 Пускай умретъ, какой жила,—прекрасной.

Такъ Свапгильдъ, дѣва-лебедь, не только кончила, но и начала лебединой пѣсню, и она была увѣрена, что всякая душа вообще можетъ пѣть только одинъ разъ. Она и Фалькъ не хотѣли повторенія; они рѣшились остановить солнце и задержать на веснѣ теченіе времени. Конечно, Ибсенъ не убѣдилъ насъ въ психологической возможности того, чтобы влюбленные сами расторгли свою любовь, чтобы у нихъ достало силы въ страхѣ передъ будущимъ отравить свое настоящее. Но важно то, что и здѣсь уже онъ намѣтилъ ту проблему человѣческаго союза, въ его элементарной формѣ — бракъ, которая такое видное мѣсто занимаетъ во всемъ его творествѣ. И замѣчательно, что отъ прежняго невѣрія въ самую осуществимость истиннаго брака Ибсенъ въ послѣдствіи отказался, а только предъявилъ къ послѣднему очень высокія требованія; сущность ихъ достаточно ярко намѣчена и въ его столь извѣстной «Норѣ».

Здѣсь воплощается передъ нами глубокая драма противорѣчій: страдающій жаворонокъ, трагедія, пляшущая тарентеллу, хозяйка и рабыня кукольнаго домика. Здѣсь внѣшняя и формальная мораль отбѣняется истиннымъ подвигомъ любви, который совершаетъ веселая лакомка, на своихъ нѣжныхъ и хрупкихъ плечахъ такъ граціозно несущая тяжелое бремя тайны. То перерожденіе, которое происходитъ съ Норой въ концѣ пьесы, уже не первое: мужъ, близорукій и самодовольный, не замѣтилъ, какъ давно перестроилось все ея моральное существо. Ее тѣшить, чтобы подаренныя ей деньги висѣли на елкѣ въ золотыхъ бумажкахъ, по, такая падкая на игрушки, на бездѣлушки, дитя среди своихъ дѣтей, она развернетъ эти бумажки и деньги возьметъ не себѣ, а уплатить ими долгъ, сдѣланный ради спасенія мужа и тайкомъ отъ него. Она была когда-то мотовкой, и никто не увидѣлъ, какъ изящно и легко подавила она въ себѣ прежнюю расточительность. Она работала дни и ночи, — этотъ жаворонокъ зарабатывалъ, незамѣтно для всѣхъ. Нора была героиня, и мужъ ея, который искалъ доблести, не замѣчалъ, что она — здѣсь, около него, въ этой порхающей женщиной-птичкѣ, въ этой любительницѣ миндальнаго печенія. Нора сумѣла только напряженный долгъ, суровое міросозерцаніе Росмерсхольма, претво-

рять въ непринужденную стихію своей прекрасной души. И давно уже возрожденная, давно уже понимавшая всю ненормальность своего положенія, какъ мнимой жены (подобно Сельмѣ изъ «Союза молодежи»), она и отъ мужа хотѣла возрожденія, она искала «чуда»: ей нужно было, чтобы онъ показалъ свое нравственное тожество съ нею, высшее моральное единство, чтобы онъ создалъ дѣйствительный бракъ. Но чуда не случилось, и вдобавокъ еще именно мужъ явился тѣмъ обвинителемъ, который возсталъ противъ нея за то, что правду сердца она поставила выше, чѣмъ правду закона,— въ мужѣ увидѣла она бездушный педантизмъ и мертвую душу.

Къ новой жизни призвала Нору и внѣшняя катастрофа—проявленіе того общаго закона, установленнаго Ибсеномъ, что прошлое не проходитъ. Нора считала себя безопасной въ своемъ уютномъ уголкѣ, и она играла въ жмурки съ дѣтьми, и было ей такъ весело. Но вотъ въ передней раздается звонокъ, — символическое предупрежденіе: идетъ судьба, возвращается прошлое. Судьба звонится у двери какъ разъ въ тотъ моментъ, когда Нора говоритъ о себѣ, что она счастлива. Этого нельзя громко говорить: кто-то подслушаетъ, кто-то позавидуетъ, и раздастся звонокъ или принесутъ письмо. И когда все уже готово для елки, для праздника, для дѣтей, надъ жизнью и душою нависаетъ пасмурная тѣнь, и умолкаетъ птичка въ клѣткѣ, и на елкѣ погасаютъ разноцвѣтныя свѣчи. Отворяется дверь, и входитъ кредиторъ,—тотъ неумолимый жизненный Кредиторъ, который есть у кѣждаго. И кукольный домикъ, жалкій карточный домикъ человѣческаго счастья, рушится. А вслѣдъ за нимъ рухнулъ для Норы и ея нравственный домъ, — ея довѣріе къ мужу, ея вѣра въ бракъ. И Нора ушла отъ очага, который сразу оказался чужимъ и у котораго она жила только по недоразумѣнію. Она поняла, что до сихъ поръ она не была замужемъ.

Упрекали Ибсена за этотъ уходъ героини, внезапный, ночью, за разлуку съ дѣтьми. Въ самомъ дѣлѣ: поспѣшность Норы и съ внѣшней стороны мало сообразна, и внутренне представляетъ собою слишкомъ легкую и скорую побѣду надъ живымъ инстинктомъ материнства. Отреченіе отъ дѣтей часто разрубало бы Гордіевъ узелъ неудавшейся семейственности, если бы оно было возможно. Ибсенъ не только не остановился передъ нимъ, но даже не увидѣлъ здѣсь никакой проблемы и лишь заставилъ свою героиню-мать провозгласить себя дурной воспитательницей, не имѣющей права вліять на своихъ дѣтей («я знаю,—говоритъ Нора,—они въ лучшихъ рукахъ, чѣмъ мои», — т.-е. въ рукахъ Гельмера? но развѣ можетъ Нора, не разрушая всего облика своего и всей драмы, искренне

считать мужа лучше себя?..) Авторъ едва ли не сознательно ушелъ въ данномъ случаѣ отъ жизненной правды, и внѣшней, и внутренней, для того чтобы сильнѣе оттѣнить свою главную мысль,—свой призывъ къ женскому самоосвобожденію. Женщина уходитъ отъ мужчины, отъ мужа незаконнаго, чтобы снять съ себя маскарадный костюмъ и всю кукольную оболочку вообще, чтобы себя перевоспитать для новой жизни, для будущей женственности. И послѣдняя бесѣда Норы съ Гельмеромъ, это — роковая тяжба, которую искони ведутъ мужчина и женщина, это—разговоръ-разладъ, который такъ рѣшительно оборвала Нора и послѣднее слово котораго поэтому еще не сказано.

Какъ извѣстно, въ разладѣ половъ Ибсенъ беретъ сторону женщины. Ея рыцарь и скальдъ, онъ вооружается противъ тѣхъ, кто, подобно художнику Рубеку, видитъ въ ней только мимолетный эпизодъ. И Рита Альмерсъ изъ «Маленькаго Эйольфа» мучительно ревновала своего мужа къ книгѣ, ненавидѣла ее; потомъ онъ книгу отстранилъ отъ себя, но взамѣнъ приблизилъ къ себѣ не жену, а сына, — того преемника на жизненномъ престолѣ, который часто заботитъ ибсеповскихъ героевъ. Голосъ жизни, Рита не была услышана своимъ мужемъ, онъ даже мало замѣчалъ въ ней женщину (какъ и Росмеръ въ Ревеккѣ), и она съ такою горечью и укоризной повторяла стихъ поэта:

Бокалъ твой полонъ былъ, но ты его не пилъ...

Женщина, это—жизнь по преимуществу,—а вѣдь именно восхваленію жизни, въ ея стихійной красотѣ, и посвятилъ Ибсенъ свой драматическій эпилогъ, послѣднее слово своей мудрости. Когда мертвые пробуждаются, они видятъ, что никогда не жили: въ этомъ—предѣлъ скорби. Вмѣсто живого мы въ своей суетности выбираемъ себѣ какую-нибудь замѣну бытія, мы движемся при свѣтѣ заимствованномъ и любимъ всякія отраженности—науку, искусство, мы беремъ жизнь изъ вторыхъ рукъ,—ее цитируемъ. Это символически проявляется въ томъ, что мы выпиваемъ у женщины душу и превращаемъ ее въ тѣнь и призракъ. Нѣтъ большаго грѣха, чѣмъ это: такъ училъ нашъ авторъ и раньше. Ибо на дорогу свободной и самодовлѣющей жизни выводитъ именно женщина. Изъ того крайняго индивидуализма, въ который замыкаетъ Ибсенъ человѣческую личность, не было бы выхода, и не могло бы возникнуть общества, собирательности, если бы здѣсь не ожидало насъ великое назначеніе женщины. Она—то золотое звено, живое звено, которое соединяетъ особь и общество; въ ней—разрѣшеніе и граница всякаго индивидуализма, но не его конецъ и гибель. Союзъ съ женщиной тѣмъ

разнится отъ всякихъ другихъ соединеній, что только здѣсь сохраняется равноправіе личностей, только здѣсь нѣтъ подданства и подчиненія. Даже въ дружбу проникаетъ начало неравенства; и одинъ безъ другого, другъ безъ друга, можетъ все-таки обойтись. Кромѣ того, въ дружбѣ природа не заинтересована; это—явленіе, которое стихіи не касается. Только любовь серьезна. И вотъ, любовь—единственный союзъ, въ которомъ человѣкъ человѣку—король. Любовь никогда не уменьшаетъ. Она создаетъ такую цѣлостность, при которой не умалется значеніе составляющихъ ее человѣческихъ элементовъ. Она осуществляетъ то чудо, въ силу котораго тѣмъ больше ты отдаешь, тѣмъ больше у тебя остается. Она не разрушаетъ ничьего престола, и мы уже видѣли, какъ не правы тѣ претенденты на него, которые отсылаютъ отъ себя женщину. Они не сознаютъ, что женщина всегда—героиня, достойная супруга викинга. Самое существованіе ея, это уже—подвигъ; въ самой домашности своей она уже совершаетъ нѣкое служеніе. Ибо для Ибсена она воплощаетъ собою консервативное начало существованія,—ту центробѣжную и безъ которой не могла бы состояться никакая жизнь. Въ этомъ смыслѣ онъ тоже какъ бы присоединяется къ идеямъ того мыслителя Киркегора, который былъ его духовнымъ сотрудникомъ въ созиданіи образа Бранда. По Киркегору, всякій изъ насъ, въ своей эстетической молодости, ищетъ разнообразія, физически и морально путешествуетъ, жадно припадаетъ губами къ каждой чашѣ, но не осушаетъ до конца ни одной. И это примѣнно именно къ мужчинѣ. Онъ — прирожденный Одиссей. Женщина вездѣ—дома. Мужчина вездѣ—на чужбинѣ. Молясь на многихъ боговъ и прихотливо, все опять и опять перестраивая свой измѣнчивый пантеонъ, богатый иконостасъ Донъ-Жуана, касаясь земли и жизни въ разныхъ точкахъ, избѣгая географической и психологической ослѣдлости, многострадальный, но и многосчастливый Одиссей бродитъ изъ края въ край, далеко отъ родной Итаки. А въ Итакѣ дни и ночи ждетъ вѣрная Пенелопа. Ея не влечетъ чужая пестрота, ея не манитъ синяя даль, ей дорого родное однообразіе, и не тягостна повторяемость жизненныхъ впечатлѣній. Она ткеть свой нескончаемый коверъ и терпѣливо поджидаетъ странника-Одиссея. Передъ нимъ разворачивается панорама вселенной, чужіе народы и страны проходятъ на его глазахъ яркой и прекрасной вереницей,—а Пенелопа остается все въ той же старой обители, и тоскуетъ ея неизмѣнное сердце. Духу Одиссея странствованія нужны, конечно, не только для развлечения: его сиѣдаетъ благородная тоска по чужбинѣ, его подвижность — подвигъ; но и

постоянство Пенелопы является великой заслугой сосредоточившейся, единообразной души. Женщина ждёт. Марта из «Столповъ общества» говорить о себѣ и о томъ, кого она тайно любила, что онъ по широкому свѣту «леталь вольной птицей въ глубокомъ солнечномъ просторѣ и впиваль въ себя молодость и здоровье съ каждымъ глоткомъ воздуха»,—она же, новая Пенелопа, «сидѣла здѣсь и прядла, прядла... нить его счастья, золотую нить», и поблекла за этой пряжей, и состарилась. Перъ Гюнтъ еще въ ранней молодости увидѣлъ свою Сольвейгъ, съ золотыми косами по плечамъ, съ молитвенникомъ въ рукахъ, и онъ давно понялъ, что она—его единственная, средоточіе всей его жизни. Но Великая Кривая увлекла его далеко въ сторону, и хотя въ своихъ блужданіяхъ по всѣмъ дорогамъ и проселкамъ свѣта онъ часто вспоминалъ свою свѣтлую дѣвушку и къ ней взывалъ о спасеніи, но были запутаны его разнообразныя пути, и онъ все дальше и дальше уходилъ отъ нея. Между тѣмъ она покинула ради него отца и мать, и сестру, и ужъ не было для нея возврата къ прошлому. Въ лѣсной избушкѣ долженъ былъ зажить съ пею Перъ Гюнтъ, но вызвали его оттуда тролли, и онъ только крикнулъ Сольвейгъ, чтобъ она подождала его. «Я подожду»—символически отвѣтила дѣвушка, и она сдержала свое характерное женское слово. По лѣсной тропинкѣ далеко ушелъ Перъ Гюнтъ, и пока онъ искалъ самого себя и въ процессѣ самоосуществленія мѣнялъ одинъ свой обликъ на другой, вѣрная Сольвейгъ ждала его. И только въ концѣ своихъ долгихъ странствованій, когда жизнь его уже распродалась съ аукціона, въ Троицынъ вечеръ, очутился онъ въ томъ самомъ лѣсу, гдѣ поселилась его невѣста; невольно прибрелъ онъ къ ея избушкѣ и услышалъ пѣсенку Сольвейгъ, вѣчную пѣсню женщины:

Горенку къ Троицѣ я убрала;
 Жду тебя, милый, далекій...
 Жду какъ ждала.
 Трудень твой путь одинокій—
 Не торопись, отдохни.
 Ждать тебя, другъ мой далекій,
 Буду я ночи и дни.

«Безмолвный и блѣдный какъ смерть», потрясенный Гюнтъ воскликнулъ:

Она не забыла, а онъ позабылъ;
 Она сохранила, а онъ расточилъ!..

Такъ встрѣтились въ жизненномъ лѣсу расточитель-мужчина и собирательница-женщина. Еще недолгое время оставался Перъ Гюнтъ

вдали от избушки, но в последнюю минуту онъ бросается въ нее и Сольвейгъ своей предлагаетъ тотъ вопросъ, на который онъ многіе годы тщетно искалъ отвѣта: «Гдѣ былъ самимъ собою я»? Онъ себя искалъ и не нашель, — гдѣ же онъ, гдѣ его подлинная личность, гдѣ Перъ Гюнтъ? И онъ слышитъ отъ Сольвейгъ поразительный отвѣтъ: «Въ моей надеждѣ, вѣрѣ и любви моей».

Вотъ ибсеновская истина: дѣйствительный образъ человѣка, его внутренняя сущность, живетъ въ томъ, кто его любитъ. Если мы хотимъ познать себя, увидѣть свое настоящее лицо, мы должны посмотрѣть въ зеркало любящаго и любимаго сердца. Только тамъ не искажены наши черты, только тамъ наша душа свободна отъ всякихъ налетовъ и чуждыхъ наслоеній, только тамъ горитъ и сіяетъ глубочайшее ядро личности. То имя, которымъ нарекаетъ насъ любовь, — это и есть наше дѣйствительное имя; все остальное — псевдонимы. Индивидуальность находитъ себя въ любви.

И Перъ Гюнтъ прижимается къ Сольвейгъ, прячетъ свое лицо въ ея колѣняхъ, называетъ ее своею матерью и женой, чистѣйшею изъ женщинъ, и въ этотъ мигъ ему становится понятно и божественное воплощеніе вѣчной женственности — та Мать, которая заступается передъ Отцомъ...

Во всяческомъ ожиданіи — сила женщины. Благодаря своему духовному консерватизму, она всегда остается вѣрна самой себѣ, — и потому она можетъ и другихъ звать къ согласію съ ихъ собственной личностью. Тѣмъ, что она не забываетъ, она напоминаетъ. Мы всѣ въ долгу у своей молодости, мы задолжали самимъ себѣ, и та сила, которая въ срединѣ или на закатѣ нашей жизни приходитъ требовать уплаты, выражается именно въ женщинѣ, въ какой-нибудь юной дѣвушкѣ Гильдѣ, которая неожиданно становится передъ своимъ Сольнесомъ и побуждаетъ его подняться на вершину, создать обѣщанное королевство. Пусть онъ и гибнетъ на своей высотѣ, но важно то, что онъ ея достигъ, и еще важнѣе то, что онъ ея захотѣлъ. Вообще, не для счастья нужна Ибсену женщина: она цѣнна тѣмъ, что способствуетъ выявленію нашей личности. Стремленіе къ женскому сердцу, къ этому вѣчному престолу воплощенной красоты, такъ окрыляетъ волю, что дѣлаетъ человѣка самимъ собою, дѣлаетъ его героемъ и поощряетъ къ тому, чтобы онъ строилъ не дома, а храмы. Ибо жизнь должна проходить не въ жилищахъ, а во храмахъ, и воздвигать надо только то, что вѣчно.

Но — опять предложимъ свой основной вопросъ — эти храмы, чертоги абсолютнаго, должны быть воздвигнуты въ чью же честь, во имя какого бога, — языческаго или христіанскаго? Оиміамы должны

возноситься въ нихъ сильной и цѣльной волѣ или тому началу, которое волю направляетъ на опредѣленные объекты благодати и любви? Юліанъ Отступникъ или Христосъ—за кѣмъ пойти?

Мы уже говорили, что Ибсенъ не даетъ вполнѣ опредѣленнаго отвѣта на этотъ вопросъ, и самъ онъ всею огромностью своего духовнаго существа, своею нравственной массой колеблется между двумя полюсами духа. Какъ художникъ, онъ оставилъ себя и другихъ въ недоумѣніи на этотъ счетъ; но какъ мыслитель, безъ претворенія въ художественный образъ, онъ въ «Юліанѣ Отступникѣ» вложилъ въ уста мистика Максиму загадочныя и обѣщающія слова о нѣкоемъ «третьемъ царствѣ», которое должно примирить въ себѣ противоположность кесаря и галилеянина, создать Двойственнаго, подымающагося надъ антитезой духа и плоти, и будетъ этотъ Мессія, царь третьяго и послѣдняго царства, «Логосъ въ Панѣ—Панъ въ Логосѣ».

Пусть не достаточно вошла эта примирительная идея въ общій строй ибсеновскаго творчества, но даже особнякомъ проявляетъ она свое великое значеніе и силу. Можетъ ли быть синтезъ граціознѣе, чѣмъ это ожидаемое взаимопроникновеніе Логоса и Пана? Освятить природу, ее христіанизировать, просвѣтить ее Словомъ и въ то же время облечь это слово плотью Великаго Пана; сдѣлать Гердъ послѣдовательницей Бранда и Бранда привести въ снѣжную церковь, подъ своды стихійныя; утолить человѣческую жажду дерзновенія, открыть горизонты и просторы свободной личности и этотъ ея природный эстетизмъ внутренне соединить съ любовной заботой о ближнемъ и всѣми завѣтами этического міропониманія; вернуть Юліана ко Христу съ его безусловностью и Христа осѣнить ореоломъ древней красоты, лучезарностью самодовлѣющаго солнца—вотъ что предносилось Ибсену въ смутныхъ и тяжелыхъ грезахъ его большого, но медленнаго ума, его негибкой, но сосредоточенной мысли.

И въ то время какъ онъ съ тяжкими усиліями раздвигалъ передъ собою завѣсы, скрывающія отъ человѣческихъ глазъ третій Римъ, третье царство объединенныхъ Логоса и Пана, — въ это время другой писатель, его соплеменникъ, аморалистъ, оставивъ заботы о Логосѣ, всецѣло и беззавѣтно предался одному Пану. То былъ Кнутъ Гамсунъ.

КНУТЪ ГАМСУНЪ.



W. H. BROWN
1912



Въ наши дни на компасѣ художественной литературы стрѣлка неизмѣнно обращается къ сѣверу. Именно оттуда идетъ на насъ какое-то сіяніе, по истинѣ—сѣверное сіяніе, которое бросаетъ свой необычный отблескъ во всѣ глубины человѣческаго духа. Впрочемъ, этотъ пегрѣющій огонь, наиболѣе яркимъ лучемъ котораго является Генрикъ Ибсенъ, не можетъ считаться подходящей стихіей для другого скандинавца, Кнута Гамсуна, которому холодъ присущъ менѣе всего. Недаромъ авторъ «Пана» насмѣшливо относится къ автору «Бранда»; онъ ему не прощаетъ его тяжеловѣсности, онъ иронизируетъ надъ «полнымъ собраніемъ» его сочиненій, въ которыхъ, на его взглядъ, обнаружено незнаніе женщинъ и описывается, между прочимъ, какъ одна изъ нихъ покинула своихъ дѣтей, чтобы пуститься въ поиски чуда, между тѣмъ какъ дѣти—что же иное?..

Но если пристальнѣе взглянуть въ Ибсена и Гамсуна, то мы убѣдимся, что при всѣхъ чертахъ различія, при глубокой разницѣ натуръ и вдохновеній, они на крайнихъ высотахъ міросозерцанія, придя туда разными путями, другъ друга встрѣчаютъ. Не только своевольная и капризная драма о скитальцѣ «Мункенѣ Вендтѣ» съ его пестрой жизнью имѣетъ и по формѣ, и по духу много общаго съ ибсеновскимъ «Перъ Гюнтомъ», не только оба писателя совпадаютъ между собою въ иныхъ мотивахъ и символахъ,—особенно тѣхъ, которые отличаютъ и трилогію Гамсуна, и, на примѣръ, «Маленькаго Эйольфа» или «Дикую утку» Ибсена; не только оба они рассказали о соперничествѣ женщины и книги въ сердцѣ мужчины,—но и, что гораздо важнѣе, для нихъ обоихъ существенно стремленіе отъ частнаго къ общему, отъ ограниченнаго ко всему: ибсеновской ли дорогой, хотя и нарушаемаго, Логоса, алогической ли дорогой гамсуновскаго Пана,—и тотъ, и другой авторъ тяготеютъ къ цѣльности, и въ конечномъ счетѣ *Все* священника Бранда не то ли же самое, что *Панъ* въ натурализмѣ охотника Глана?

Кнутъ Гамсунъ—одинъ изъ властителей современныхъ думъ. Отъ него трудно оторваться; его книги притягиваютъ и волнуютъ.

И это прежде всего—потому, что самъ властитель не находится ни подъ чьею властью. Если онъ и воспринимаетъ какія-нибудь вліянія со стороны, то они подвергаются у него такой рѣшительной и органической переработкѣ, что въ нихъ уже не остается ничего внѣшняго для его личности, ничего посторонняго; онъ чужое дѣлаетъ своимъ. Онъ—самъ по себѣ. Никѣмъ не купленный, ничѣмъ не подавленный, ни отъ чего не оробѣвшій, Гамсунъ—человѣкъ и писатель безъ цитатъ. Вопреки Эмерсону, котораго онъ не любитъ, его философія сводится къ тому, чтобы жизнь и себя не превратить въ цитату,—жизнь у всякаго должна быть своя. Самъ Гамсунъ, судя по его произведеніямъ, таковъ, точно законъ тяготѣнія писанъ не для него. Обыкновенно изъ жизни уходитъ жизнь, и мы никнемъ долу, и на утомленные плечи ложатся труды и дни, и блекнуть впечатлѣнія, и гаснетъ великое первое,—а Гамсунъ не согнулся подъ тяжестью трудныхъ дней и всегда начинаетъ сначала, постоянно свѣжій и свѣтлый.

«Странникъ, которому не приготовлено на каждый день ни ѣды, ни питья, ни одежды, ни крова, ни уюта, не падаетъ духомъ... Тяжеленько приходится, и плоть и кровь стынуть, и волосы быстро сѣдѣють, но странникъ благодаритъ Бога за жизнь,—интересно жилось!.. Вѣдь къ чему всѣ эти непомерныя притязанія? Какихъ такихъ наградъ ты заслуживаешь? Развѣ ты не любовался на міръ Божій каждый день, не слушалъ, какъ лѣсъ шумитъ? А что сравнится прелестью съ шумомъ лѣса? Въ саду пахло жасминами, и у кого-то въ груди трепетала радость—не отъ запаха жасминовъ, но отъ всего вмѣстѣ: отъ окна, въ которомъ свѣтился огонекъ, отъ воспоминаній, отъ всей совокупности жизни. Пусть ему пришлось уйти изъ этого сада,—онъ уже заранѣе получилъ награду свою за такую непріятность. Такъ оно и есть: самый даръ жизни уже является богатою наградой, вручаемою намъ заранѣе, въ видѣ вознагражденія за всѣ горести жизни, за всѣ до единой».

Чтобы такъ благодарить, когда дорога идетъ уже подъ гору, чтобы такъ говорить, когда «страннику стукнетъ полвѣка», чтобы такъ кончить, надо было такъ же начать. Гамсунъ этому условію вполне удовлетворяетъ. Пусть теперь онъ играетъ «подъ сурдинку», но играетъ прежнюю арію. Его послѣднія, осеннія страницы звучатъ естественной элегичностью, но онѣ нисколько не разрушаютъ общаго духа его созданій. Въ нихъ выступаетъ передъ нами человѣкъ, у котораго—незакатная молодость и смѣлость легкаго сердца, великое дерзновеніе и неутомимая подвижность права. Онъ даже презрительно говоритъ о старости, потому что она требуетъ отдыха (а Гамсунъ въ немъ не нуждается) и считаетъ себя мудрой, между

что солнце погружается въ море и выходитъ оттуда пурпурное, обновленное, «какъ будто оно выпило вина». Но бываетъ опьянѣніе тяжелое, дикое, безумно-экстатическое,—у Гамсуна же и оно легко, естественно, поэтично. Ибо Панъ, это—Вакхъ. И въ чарахъ мірового вина упоенный писатель видитъ, какъ «горизонтъ одѣвается въ лиловое съ золотомъ: ужъ это не праздникъ ли тамъ наверху во вселенной, торжественный праздникъ, съ звѣздной музыкой и съ катаньемъ въ лодкахъ по рѣкамъ?» Ибо наши будни и наши праздники достигаютъ и сферъ небесныхъ; есть какое-то единство между небомъ и землею, и на протянутыхъ между ними струнахъ разьигрывается нѣкая симфонія, внятная для того, кто слухомъ своимъ умѣетъ приникать къ материнской груди естества. И при этомъ не только большая, сильная, динамически-возвышенная, зоветъ къ себѣ Гамсуна природа: нѣтъ, она для него бездонно-содержательна и въ своихъ деталяхъ, въ каждой каплѣ міра-моря. Онъ ее расчленяетъ, раздробляетъ, онъ любитъ ея «мелюзгу», онъ знакомъ съ каждою травкой и былинкой,—онъ помнитъ, что и самъ когда-то, въ прошлые вѣка мірозданія, былъ именно ею. Не только горы кавказскія «точно пришли откуда-то издалека и остановились какъ разъ подлѣ него», но интересна для него и та зеленая гусеница, которая ползетъ, какъ кусочекъ зеленой нитки, и медленными стежками проходитъ шовъ вдоль по вѣткѣ,—и этотъ шовъ, для Гамсуна, медленными стежками идетъ и дальше, съ вѣтки на вѣтку, по всему земному краю и шьетъ природѣ ея лѣтнія одежды. Крошечное существо безъ крыльевъ, величиною «съ запятую въ мелкомъ печатномъ шрифтѣ» живетъ и умираетъ на томъ маленькомъ листкѣ, гдѣ оно увидѣло свой ограниченный свѣтъ; но и въ такомъ микрокосмѣ дышитъ Все, присутствуетъ Панъ, и оттого цѣлые часы можно влюбленными глазами слѣдить за движеніями этого живого міра. Травка смотритъ на тебя, и ты не видишь дикой гвоздики, но только слышишь запахъ ея и плачешь отъ любви къ ней. «Все соглашается со мною», говоритъ Гамсунъ, и онъ соглашается со всѣмъ, и не побѣждено ли тютчевское недоумѣніе:

...Отчего же въ общемъ хоръ
 Душа не то поетъ, что море,
 И ропщетъ мыслящій тростникъ?

Здѣсь не только нѣтъ ропота, но и осуществляется, какъ будто, желанное созвучіе души и моря, отдѣльной личности и безбрежного міра. И, не подавленный даже природой, даже передъ нею не потерявъ своего достоинства и независимости, но пьяный отъ природы и ея растроганный, Гамсунъ провозглашаетъ тостъ за нее, міровую

тѣмъ какъ «годы вовсе не умудряютъ: годы только старятъ». Всѣ старики—профессора; но больше ума въ легкомысліи, чѣмъ въ ихъ тяжелой опытности. Она представляетъ собою мертвую кристаллизацию мысли, остановку и специальность. Гамсунъ же—противъ всего, что остановилось и готово. Интересно въ немъ, писателѣ, пренебреженіе къ литературѣ, если она дѣлается профессіей, къ ремеслу книги и газеты, къ пошлой суетливости редактора Люнге. Въ философіи авторъ «Мистерій» не хочетъ селиться на общедоступной плоскости позитивизма; въ литературѣ онъ далеко не отдаетъ своихъ симпатій, напримѣръ, Виктору Гюго, поэту общихъ мѣстъ, оцѣпенѣвшему въ своей знаменитости. Мораль онъ считаетъ наименѣе человѣческимъ въ человѣкѣ. Свободный и самостоятельный, остроумный, внѣ авторитетовъ, не поданный ничей, движется нашъ граціозный художникъ съ чарующей непринужденностью. Онъ не ходитъ, а скользитъ. Міръ для него — точно грандіозная ледяная поверхность, и Гамсунъ—міровой конькобѣжецъ. Въ своей національной курткѣ, на послушныхъ конькахъ, ловкій и стройный, засунувъ руки въ карманы, выводитъ онъ изящные узоры, и удивительны по смѣлости его неожиданные пируэты. Онъ много видѣлъ, еще больше испыталъ, и ничѣмъ его не удивишь. Но все же у него—неугасимый интересъ къ жизни, которую онъ беретъ во всемъ ея разнообразіи и въ самой гущѣ. Неосѣдлый, безъ внутренняго крѣпостничества, безъ духовной обрюзглости, онъ каждую минуту готовъ сняться съ мѣста и идти куда глаза глядятъ, съ альпійской палкой въ рукѣ. Онъ никогда не запыхается, никогда не устанетъ. Ему все равно, гдѣ жить: ему не трудно къ чужой флотилии приладить свою ладью. Онъ крестится въ любую вѣру, и до всѣхъ ему есть дѣло, доброе дѣло. Онъ быстро себя присоединяетъ къ другимъ. Въ незнакомомъ городѣ, на могильной плитѣ неизвѣстной дѣвушки онъ сейчасъ же, не задумываясь, пишетъ эпитафію. Не отяжелѣвшій, не почтенный, сохранившій духовную свободу не только по отношенію къ другимъ, но и къ самому себѣ, онъ и о себѣ рассказываетъ забавно; и его не усыпляетъ никакое дуновение филистерства и буржуазности. Отъ него далеко все формальное, условное, общепринятое; едва ли былъ къ лицу лейтенанту Главу его мундиръ, и въ такое трагикомическое затрудненіе попалъ Гамсунъ, когда въ пути ему понадобились визитныя карточки,—онъ никогда ихъ не употребляетъ. Душевная необремененность и очаровательный юморъ, который онъ на себя распространяетъ не меньше, чѣмъ на другихъ, позволяютъ ему жизнь не влачить какъ тяжелую ношу, а кружиться съ нею въ ея непосредственномъ танцѣ. И хотя ему нужно изъ Копенгагена въ Мальме, но, увидѣвъ красивую дѣвушку, ѣдущую въ противоположномъ

направленіи, онъ, не долго думая, устремляется за нею, вскакиваетъ въ вагонъ ея чуждаго поѣзда, безъ билета, безъ багажа (онъ и всегда налегкѣ, безъ вещей, ими не связанъ, вѣчно бѣденъ), и ѣдетъ, ѣдетъ, не зная куда, не зная зачѣмъ, вслѣдъ за красавицей, за живой звѣздой женщины; оправдать «официально передъ Богомъ и людьми» свое пребываніе въ ея городѣ онъ не умѣетъ,—но что же изъ того? И когда оказывается, что это не дѣвушка, а чужая жена, что на станціи къ ней подошелъ не братъ ея, а мужъ, нашъ вольный путешественникъ безропотно отправляется назадъ и ѣдетъ куда-нибудь еще. Ему ничего не стоитъ броситься въ любой вагонъ жизни. Онъ не дѣловитъ и не ставитъ себѣ цѣлей; онъ даетъ днямъ уплывать одному за другимъ. Характерна его антипатія къ американцамъ съ ихъ суетной шумливостью, его ироническое отрицаніе этого мѣщанства въ динамикѣ.

Однако при такой замѣчательной подвижности Гамсунъ внутренне серьезенъ. Онъ—туристъ жизни, но его путешествія не всегда безопасны; онъ совершаетъ и очень трудныя экскурсіи духа, этотъ Нансенъ сѣверной литературы. Его легкое не есть поверхностное. Но только ничто его не туманитъ, не давитъ,—даже трагедія. Онъ не чувствуетъ, и у него не чувствуется, тяжести событій. Онъ спокойно передаетъ о самомъ ужасномъ; въ его объективномъ разсказѣ не подчеркнута важность самоубійствъ, убійствъ и преступленій. Въ страшномъ и прекрасномъ «Голодѣ», этой художественной автобіографіи, онъ вспоминаетъ о томъ, какъ онъ не ѣдалъ по цѣлымъ днямъ, какъ онъ пытался обмануть свой голодъ тѣмъ, что жевалъ щепку или подкладку своего кармана. Казалось бы, нѣтъ ужъ большаго доказательства нашей матеріальности, чѣмъ оскорбительныя муки голоданія; но Гамсунъ и здѣсь остался неугнетеннымъ, его не притянуло къ землѣ свинцовое тяготѣніе нужды, и попрежнему былъ онъ больше кого бы то ни было обращенъ лицомъ къ верху, былъ онъ, какъ и всегда, если можно такъ выразиться, самый вертикальный изъ людей. Свои страданія и разсказъ о нихъ онъ пропизалъ такую свѣтлой духовностью, онъ голодалъ съ такимъ достоинствомъ, что его книга вовсе не является соціальнымъ протестомъ или местию голоднаго сытымъ,—тому большому городу, въ которомъ ярко свѣтятся окна домовъ, но закрыты и темны души людей; Гамсунъ какъ-то не даетъ времени и повода читателямъ возмущаться,—изъ общественности въ индивидуальное переноситъ онъ центръ интереса. Онъ благородно отзывался на пытки тѣла и находилъ отвлеченіе отъ нихъ въ общей легкости своего моральнаго существа. Голодными глазами онъ видѣлъ предъ собою того же Пана, искалъ убѣжища въ природѣ, подъ сѣнью буковаго лѣса, на берегу моря, и больше

мечталъ на рынкѣ о томъ, чтобы украсть не ѣду, а пунцовыя розы, праздникъ осени, этой «благородной» поры года, справляющей «карнаваль разрушенія». Голодный и нищій, грезилъ опъ о принцессахъ, въ мнѡ обращалъ дѣйствительность и встрѣтившуюся женщину преображалъ въ поэтическую Илайяли; онъ влюблялся и влюблялъ въ себя. Его не покинуло творчество, опъ его не забросилъ, онъ испытывалъ высокія минуты вдохновенія, и въ иные безнадежныя моменты его спасала его книга, его дарованіе, — тотъ карандашъ, съ которымъ онъ не разлучался и которымъ онъ набрасывалъ прихотливую філіацію своихъ грезъ и настроеній. И несомнѣнно, что его нужда не достигла бы такой убійственной остроты, если бы онъ долго не скрывалъ своего положенія отъ другихъ, если бы опъ выше всего не ставилъ своего самолюбія и гордости и не былъ такъ неспособенъ на просьбу. «И только и дѣлалъ всю свою жизнь, — сознается онъ — что постоянно отказывался отъ всего, гордо качалъ головой и говорилъ: нѣтъ, благодарствуйте». Опъ благодарилъ и не принималъ, — зато давалъ самъ, и послѣднія копѣйки, послѣднюю охрану отъ завтрашняго голода, расточалъ онъ бѣднымъ (не болѣе бѣднымъ, чѣмъ онъ) такъ щедро, какъ если бы дома его ждали еще несмѣтныя богатства. Онъ не могъ и не хотѣлъ побѣдить своего врожденнаго филантропизма. Онъ плакалъ отъ огорченія, когда не имѣлъ что дать. На людей онъ за свое голоданіе вообще не сердился, ихъ не обвинялъ и не вышелъ изъ этого испытанія человѣконенавистникомъ. Но за то, что голодъ покупался на его человѣческую гордость, на его достоинство, за то, что ему, Кнуту Гамсуну, приходилось передъ самимъ собою стыдиться той власти, какую приобрѣло надъ нимъ физическое и фізіологическое, — за это онъ не однажды насмѣшливо пенялъ Богу, къ которому и всегда относился безъ почтительности и совершенно независимо; неробкаго десятка вообще, онъ и передъ Богомъ не сдерживалъ своего юмора, своей неустрашимости и ни за что не хотѣлъ льстить ему даже въ самыя трудныя минуты своего бездомнаго существованія. Какъ-то разъ почудилось ему, что онъ увидѣлъ персть Божій, указующій, гдѣ можно достать ноль кроны; но голодный проситель встрѣтилъ обычный отказъ, и тогда подумалъ онъ съ горькой усмѣшкой: «нѣтъ, это не персть Божій, — такое указаніе я и самъ бы могъ сдѣлать, своимъ собственнымъ перстомъ»... И даже говорить онъ устами Мункена Вендта (какъ это звучитъ въ нѣмецкомъ переводѣ гамсуновской пьесы, озаглавленной именемъ героя):

Die Sonne, die brät uns so grosz und so stumm...

Der Himmel hängt drüber—so blau und so dumm.

Какъ и нашъ Онѣгинъ, онъ сѣтуетъ на глупый небосклонъ, на эту нелѣпную голубизну и такое большое и нѣмое солнце. И думаетъ онъ, что люди лучше Бога.

Такъ голодалъ Кнутъ Гамсунъ. Очевидно, онъ непроницаемъ для отчаянія и для матеріальности, этотъ воздушный писатель. Ничто ему не сопротивляется, ничего ему не станется. Это связано съ тѣмъ, что онъ какъ бы соединяетъ въ себѣ утонченность и простоту. Характерная черта его плѣнительнаго своеобразія, ключъ къ нему именно въ томъ и состоитъ, что въ него долго не проникала обычная враждебность между природой и культурой. Утонченность часто суживаетъ, превращаетъ міръ въ изысканную оранжерею, и вотъ Уайльдъ гуляетъ по жизни съ экзотической орхидеей въ петлицѣ. А менѣе сильные даже совсѣмъ не знаютъ цвѣтовъ и только искажаютъ ихъ душу въ духи. У Гамсуна же именно—цвѣты, и притомъ полевые, никѣмъ не посѣянные, никѣмъ не возвращенные, всѣ эти наивные васильки, которые веселятъ собою серьезную рожь, человѣчскій хлѣбъ. Въ его разсказахъ такъ много воздуха, свободы и шири; какія перспективы лѣсовъ и морей, какая даль горизонта,—какой просторъ! Гамсунъ любовно входитъ въ природу, въ простыя, несложныя души ея дѣтей и такъ внимательно, такъ медленно изображаетъ ихъ. Онъ никуда не спѣшить, ему вездѣ любопытно,—и потому онъ часто кружить на одномъ мѣстѣ, повторяетъ однѣ и тѣ же ситуаціи; но даже за эти длинноты его не осуждаешь, и не скучно тебѣ, потому что онъ умѣетъ заинтересовать и элементарностью, онъ умѣетъ надолго привлечь наше вниманіе къ какому-нибудь почтарю Бенони, который трудно полюбилъ дѣвushку Розу; и если въ разныхъ его произведеніяхъ возвращаются тѣ же герои и героини, то мы встрѣчаемъ нашихъ старыхъ знакомцевъ привѣтливо, и даже пріятно для насъ, что тянется по этимъ произведеніямъ какая-то прекрасная канитель жизни.

Такъ Гамсунъ сохранилъ простодушіе, хотя онъ и прячетъ его подъ дымкой юмора и лукавства. Какъ любопытный ребенокъ, онъ за всѣмъ слѣдитъ, все замѣчаетъ и запоминаетъ—каждую мелочь. Но и зоркость его—легкая; отъ нея не становится жутко; онъ не сыщикъ души, онъ не пишетъ записокъ изъ подполья. Онъ тонко умѣетъ разбирать собственныя переживанія; удивительный психологъ самонаблюденія, онъ въ томъ же «Голодѣ», на примѣръ, съ необычайной силой анализируетъ свои впечатлѣнія отъ тьмы и звука, свой гипнозъ отъ какого-нибудь слова,—но и этотъ самоанализъ, темное занятіе рудокопа, нисколько не отличается у него сухостью и не вызываетъ тягостнаго эффекта. Однажды навсегда не подчинившись закону земного тяготѣнія, онъ и память свою не обреме-

что солнце погружается въ море и выходитъ оттуда пурпурное, обновленное, «какъ будто оно выпило вина». Но бываетъ опьянѣніе тяжелое, дикое, безумно-экстатическое,—у Гамсуна же и оно легко, естественно, поэтично. Ибо Панъ, это—Вакхъ. И въ чарахъ мірового вина упоенный писатель видитъ, какъ «горизонтъ одѣвается въ лиловое съ золотомъ: ужъ это не праздникъ ли тамъ наверху во вселенной, торжественный праздникъ, съ звѣздной музыкой и съ катаньемъ въ лодкахъ по рѣкамъ?» Ибо нашъ будни и наши праздники достигаютъ и сферъ небесныхъ; есть какое-то единство между небомъ и землею, и на протянутыхъ между ними струнахъ разьигрывается нѣкая симфонія, внятная для того, кто слухомъ своимъ умѣетъ приникать къ материнской груди естества. И при этомъ не только большая, сильная, динамически-возвышенная, зоветъ къ себѣ Гамсуна природа: нѣтъ, она для него бездонно-содержательна и въ своихъ деталяхъ, въ каждой каплѣ міра-моря. Онъ ее расчленяетъ, раздробляетъ, онъ любитъ ея «мелюзгу», онъ знакомъ съ каждою травкой и былинкой,—онъ помнитъ, что и самъ когда-то, въ прошлые вѣка мірозданія, былъ именно ею. Не только горы кавказскія «точно пришли откуда-то издалека и остановились какъ разъ подлѣ него», по интересна для него и та зеленая гусеница, которая ползетъ, какъ кусочекъ зеленой нитки, и медленными стежками проходитъ шовъ вдоль по вѣткѣ,—и этотъ шовъ, для Гамсуна, медленными стежками идетъ и дальше, съ вѣтки на вѣтку, по всему земному краю и шьетъ природѣ ея лѣтнія одежды. Крошечное существо безъ крыльевъ, величиною «съ запятую въ мелкомъ печатномъ шрифтѣ» живетъ и умираетъ на томъ маленькомъ листкѣ, гдѣ оно увидѣло свой ограниченный свѣтъ; но и въ такомъ микрокосмѣ дышитъ Все, присутствуетъ Панъ, и оттого цѣлые часы можно влюбленными глазами слѣдить за движеніями этого живого міра. Травка смотритъ на тебя, и ты не видишь дикой гвоздики, но только слышишь запахъ ея и плачешь отъ любви къ ней. «Все соглашается со мною», говоритъ Гамсунъ, и онъ соглашается со всѣмъ, и не побѣждено ли тютчевское недоумѣніе:

...Отчего же въ общемъ хоръ
 Душа не то поетъ, что море,
 И ропщетъ мыслящій тростникъ?

Здѣсь не только нѣтъ ропота, но и осуществляется, какъ будто, желанное созвучіе души и моря, отдѣльной личности и безбрежного міра. И, не подавленный даже природой, даже передъ нею не потерявъ своего достоинства и независимости, но пьяный отъ природы и ею растроганный, Гамсунъ провозглашаетъ тостъ за нее, міровую

здравицу, и растворяется въ благодарности за жизнь. Пусть и проходить послѣдняя, но какое счастье было жить ею, провождать ее, подставлять свое лицо и душу ея благимъ дуновеніямъ!

«Вы, люди, звѣри и птицы, я пью съ вами за уединенную ночь въ лѣсу, въ лѣсу! Пью за мракъ и шопоть бога среди деревьевъ; за нѣжное простое благозвучіе, которое я слышу въ молчаніи; за зеленую листву и за желтую листву!.. Благодарю за уединенную ночь, за горы, за мракъ и за шумъ моря, которое шумитъ и у меня въ сердцѣ! Благодарю за жизнь, за дыханіе, за счастье жить ночью, — я благодарю за это отъ всего сердца! Послушай на востокъ и послушай на западъ, — нѣтъ, послушай только! Это—вѣчный Богъ... Благословенны будьте, жизнь, земля и небо,—благословенны будьте вы, вѣтры, за то, что вы мнѣ вѣете въ лицо!»

Въ городѣ, къ условному Богу человѣчества, можно еще относиться скептически, взывать, какъ Мункенъ Вендтъ, къ его совѣсти, напоминать ему про его обязанности и долгъ относительно людей, — но въ лѣсу... Тамъ невольно и неперемѣнно рождается на устахъ благоговѣйная молитва.

И въ этомъ лѣсу благословенномъ Гамсунъ странствуетъ, космическій охотникъ. До того привыкъ онъ къ своему уединенію, къ окружающей его стихійности, что и стихи свои декламируетъ онъ здѣсь. Слово человѣческое должно раздаваться только въ лѣсу, — для лѣса оно, для Папа съ его природой, а не для людей: людямъ нужна словесность, а не слово. Вотъ почему, когда Гамсунъ слушаетъ, какъ лѣсъ шумитъ (или это не лѣсъ, а шумитъ Эгейское море или морское теченіе Глимма?), ему хочется, среди нахлынувшихъ воспоминаній изъ жизни, отъ бывшихъ радостей, музыки и чьихъ-то глазъ, шептать нелѣпныя, но сладкія слова («стихи что ли это? или краски?»): Уганда, Тананариво, Гонолулу, Атинаме, Венецуэла. И эти слова постепенно теряютъ свою безсвязность и складываются въ тѣ вдохновенныя и поэтическія страницы, которыя въ такомъ изобиліи разсыпаны по разсказамъ Гамсуна. Благодаря лѣсу, на этихъ страницахъ слышится ароматъ земли и дикой гвоздики; благодаря лѣсу, его книги спасены отъ книжности. Онъ знаетъ эпическое спокойствіе, но умѣетъ сочетать его и съ внутренней лирикой. Хрустальное теченіе его простыхъ и дорогихъ строкъ часто прерывается лирическимъ интермеццо, и восхищаютъ гамсуновскія стихотворенія и стихотворенія въ прозѣ, всѣ эти легенды о дѣвушкахъ въ башнѣ, о Дитрихѣ и Изелинѣ, о любви и разлукѣ, всѣ эти дивныя эскизы поэта Эйенъ изъ «Нови». На высотѣ строгой объективности нельзя удержаться тому, чья душа будто полна дорогого, искрометнаго, кипучаго вина, которое сверкаетъ,

пѣнится, играетъ,—радостный хмель свободы! Онѣ, эти гамсуновскія строки, образуютъ легчайшую драгоцѣнную ткань; здѣсь нѣтъ тяжести слова; нѣтъ узловъ и узловатостей въ этой прозрачной прозѣ. Иные писатели (какъ Тургеневъ) чрезмѣрно заботятся о томъ, чтобы по окончаніи своей словесной постройки убрать окружающіе ее лѣса и показать ее въ совершенно отдѣланномъ, слишкомъ готовомъ видѣ; другіе (какъ Толстой) почти оставляютъ лѣса на мѣстѣ, во всей ихъ громоздкости. А изящные литературные замки Гамсуна производятъ такое впечатлѣніе, точно они поднялись сами собою или въ одну ночь проворно воздвигли ихъ сбѣжавшіяся дочери Лѣсного царя, дріады и феи, пока самъ художникъ лежалъ и грезилъ на днѣ зеленого міра. И не потому ли его рассказамъ присущъ тотъ особенный тонъ, который и дѣлаетъ ихъ неотразимую и прелестную музыку?

Оттого и нѣтъ беллетристики, нѣтъ выдумки на его самопроизвольныхъ страницахъ, нѣтъ исканія сюжетовъ, а въ самую средину жизни, *in medias res*, сразу вводитъ насъ авторъ, и все превращено въ интересное, всѣ «пережитыя малости», и кружится тамъ беспорядочный вихрь настроеній и мыслей, царитъ неудержимая бессмысленность,—все тотъ же духъ нецѣлесообразнаго. На каждомъ шагѣ встрѣчаются у Гамсуна, великаго авантюриста, выходки, приключенія, капризы; читателя переносятъ отъ одной странности къ другой, и онъ движется подъ знакомъ неожиданнаго.

Но здѣсь именно—тотъ переходъ, тотъ переломъ у Кнута Гамсуна, въ силу котораго Панъ-космосъ уступаетъ свое мѣсто Панухаосу и который вноситъ важныя и роковыя поправки въ создавшееся было представленіе о нашемъ авторѣ. Своя, особая послѣдовательность въ изображеніи жизни, оригинальная ассоціація идей и фактовъ, причудливое изложеніе, лишенное видимой системы и связи,—все это ирраціональное оказывается не одною формою, но и проявленіемъ какой-то внутренней сущности, которая таится въ самомъ писателѣ и его герояхъ. Мы скоро замѣчаемъ въ произведеніяхъ Гамсуна поразительную немотивированность событій и поступковъ, сплошныя арабески вмѣсто прямыхъ линій, безконечныя отступленія, причемъ однако мы не имѣемъ права упрекать его въ этомъ, потому что именно такой ирраціональности онъ и хотѣлъ, она для него не случайна,—какъ разъ въ ней и видитъ онъ характерную черту реальнаго. Нелѣпное онъ возвелъ въ категорію необходимости. Въ безпредѣльной державѣ Пана, на лонѣ міроваго спокойствія, замѣтилъ онъ тревогу; онъ почувствовалъ, какъ то сознаніе, которое выросло въ бессознательной природѣ, зажглось дикими огнями бессмыслицы,—онъ понималъ, что есть и Панъ сумасшедшій. Можетъ быть, это сумасше-

ствіе вноситъ въ стихію только человѣкъ,—во всякомъ случаѣ своимъ психическимъ недугомъ онъ ее заразилъ. Вотъ почему Гамсунъ становится похожъ на Достоевскаго, и ужъ одна лихорадка словъ и поступковъ сближаетъ Нагеля изъ «Мистерій» съ княземъ Мышкинымъ изъ «Идіота». А Кольдевинъ изъ «Нови» видѣлъ наяву то, что приснилось Раскольникову въ его кошмарѣ: какъ били лошадей по глазамъ, по самымъ глазамъ, какъ онъ выбивались изъ силъ, падали на колѣни, точно умоляя о пощадѣ. Сплетается у Гамсуна клубокъ всяческихъ запутанностей; его герои одержимы, ихъ мучатъ навязчивыя идеи, они совершаютъ одну нелѣпую выходку за другой, лейтенантъ Гланъ убиваетъ свою любимую собаку Эзопа и трупъ его отсылаетъ любимой дѣвушкѣ. Всѣ эти люди, несмотря на свою близость къ природѣ, имѣютъ въ себѣ что-то неестественное; они очень суевѣрны и чувствительны. Они больны той неврастеніей, о которой не разъ поминаетъ авторъ. Одинъ изъ нихъ носитъ свое *pinse-pez* именно на красной ленточкѣ, бросающейся въ глаза, чтобы всегда быть спокойнымъ и увѣреннымъ въ его существованіи; онъ же боится ходить по ковру, потому что тогда не слышно было бы паденія вещи, которую онъ можетъ уронить... Гамсуновскіе персонажи неуравновѣшенны; именно потому, что его индивидуальности сильно выражены, ярко окрашены, онъ пребываетъ въ постоянномъ волненіи и духовной смутѣ, незнакомы самимъ себѣ, неожиданны для самихъ себя. Не является ли это возмездіемъ особи, карой, которую она терпитъ за то, что выдѣлилась изъ Пана? Можно ли безнаказанно уходить отъ общаго и утверждать свою особенность, можно ли отрывать отъ Всего? Такъ удивительно, что поэтъ всеединства, пѣвецъ Пана не могъ однако сохранить въ себѣ и увидѣть въ другихъ безмятежности и успокоенія, навѣваемыхъ природой; такъ поразительно и зловѣще, что онъ сроднился съ Достоевскимъ. Но все же кругомъ послѣдняго нѣтъ природы, нѣтъ зелени, — она чахнетъ отъ его приближенія, отъ яда, которымъ отравленъ и отравляетъ русскій писатель-Анчаръ; для Гамсуна же вся міровая ткань—зеленая, и зелеными стежками шьетъ уборъ для земли неутомимая природа. Оттого въ самой нервности, въ самомъ безумствованіи своемъ норвежскій художникъ какъ-то не выходитъ изъ-подъ свѣтлой сѣни; его нервы, это все же—нервы Пана. И въ самомъ разгарѣ своего душевнаго недуга онъ удерживаетъ великую доброту и нравственную щедрость, которыя составляютъ одну изъ самыхъ привлекательныхъ и прекрасныхъ особенностей его свѣтлаго характера. Проходя среди людей, онъ всѣмъ нечаянно, замаскированно и легко, благотворительствуетъ и при этомъ ни на кого не возлагаетъ бремени благодарности. Онъ замѣчаетъ всѣ про-

сящіе глаза, дѣтей и старыхъ, одинокихъ женщинъ. Чуткій, одаренный слухомъ сердца, онъ съ полуслова понимаетъ горе ближняго и дальняго. Неодолима его потребность дарить и щадить; царственно-безпечный и щедрый, самъ нетрудно неся жизнь, онъ охотно беретъ на себя и пошу чужого страданія. Мы уже говорили о филантропизмѣ его натуры; это свойство проявляется у него и въ крупномъ, и въ мелочахъ; его деликатность и участливость не имѣетъ предѣла. Случайно встрѣтившейся, ему не близкой, сейчасъ же исчезающей изъ его кругозора бѣдной дѣвучкѣ, у которой всѣ пальцы исколоты иглой, онъ подарить швейную машинку,—онъ знаетъ, что кому нужно. Такъ характерно, что его герой подъ дождемъ не раскроетъ своего зонтика, если его сосѣдь или сосѣдка зонтика не имѣетъ: «пусть она промокнетъ не одна». И онъ бережно опишетъ дугу, чтобы обойти лежащую среди дороги опрокинутую колясочку, аварія которой такъ понравилась маленькой дѣвочкѣ. Въ своей благотворительности Гамсунъ не боится быть смѣшнымъ и никогда не бываетъ сентименталенъ. Вѣрный сынъ Папа, онъ такъ любитъ и ласкаетъ животныхъ. Въ путешествіи онъ лѣчитъ коньякомъ заболѣвшую овцу; онъ не можетъ успокоиться, что ярмо на одномъ волѣ надѣто неловко и одна лошадь не получила своего корма. И на кавказской дорогѣ очень заботитъ его, какъ бы вернуть жизнь опаленному солнцемъ и покрытому известковой пылью одуванчику; удивительно ли, что еще больше лепѣтъ онъ придорожные одуванчики человѣческіе?.. Такъ бесполезны и наивны всѣ эти крупницы добра и доброты—въ мірѣ, исполненномъ злобы, среди всеобщей борьбы за существованіе, среди людской жестокости и равнодушія; но именно ихъ нецѣлесообразность и эта страстная готовность у злого моря отнять хотя бы каплю производить невыразимо трогательное впечатлѣніе. Знаменательно у Гамсуна и то, какъ умирающій безумецъ отталкиваетъ отъ себя смерть: онъ еще не готовъ,—онъ не далъ знать, что прекращаетъ подписку на газеты, и, главное, онъ не написалъ одного письма, которое касается сестры, всего ея состоянія, и онъ еще не расплатился въ гостиницѣ,—больше всего беспокоитъ его эта неустроенность другихъ и всѣ эти неоплаченные счета жизни. Такъ и въ ирраціональность проникаетъ доброе сердце, которое всегда право и которое никогда не сходитъ съ ума.

Ирраціональное больше всего проявляется въ человѣческой любви. Такая маленькая, бѣдная, скудная сравнительно съ Паномъ, она затерялась въ огромныхъ царствахъ природы. И всегда есть въ ней что-то двойственное, и всегда въ этомъ соединеніи кроется начало разлуки. Она, по извѣстному опредѣленію изъ «Викторіи»,—вѣтерокъ надъ розами и, въ то же время, адская музыка, отъ которой

въ буйной пляскѣ трепещетъ даже сердце старика. Въ ней—всѣ звѣзды лѣтней ночи и всѣ благоуханія земли, но въ ея же безстыдномъ саду растутъ и самыя отвратительныя, самыя ядовитыя зелья. Она вселяетъ безуміе въ монахинь и сводитъ съ ума принцессъ, она—счастье и позоръ, ужасъ и радость, и всѣ пути ея усыпаны цвѣтами и залиты кровью. Она первозданна, она была въ началѣ всѣхъ началъ, первое слово Бога; когда онъ сказалъ: «да будетъ свѣтъ!» появилась любовь. И потому что она появилась, Богу такъ понравилось его собственное твореніе, и онъ не хотѣлъ уже передѣлывать того, что сдѣлалъ (Богъ вообще никогда не реставрируетъ міра). Съ тѣхъ поръ она и владычествуетъ надъ вселенной, и безусловно ея могущество среди людей.

Гамсунъ изображаетъ ее, какъ быструю силу, которой нельзя противиться, какъ стихійное наводненіе, которое несетъ съ собою больше зла, чѣмъ добра. Онъ ставитъ ее въ центрѣ своихъ произведеній, онъ рисуетъ и самое элементарное въ ней, и всю ея нѣжность, и всѣ ея трагическія сложности. Объятія, чувственность Пана онъ изображаетъ спокойно и откровенно, онъ договаривается до самыхъ послѣднихъ словъ; онъ описываетъ, какъ весна заставляетъ безумствовать все живущее, и ея «пряные вѣтра вѣютъ въ самыя цѣломудренныя поздри»; но все та же присущая ему легкость спасаетъ и эти натуралистическія страницы отъ всякой грубости и цинизма. Гамсунъ не смущается и не смущаетъ. Онъ слишкомъ знаетъ, что каждый разъ возобновляется мужское и женское, каждый разъ новая первая чета, вѣчные Адамъ и Ева, вступаютъ въ мірозданіе, и новый романъ дополняетъ собою безконечную исторію любви. По міру, по лѣсу ходитъ Изелина и останавливается около того или другого охотника,—всегда начинается она, Изелина, или реальная Эдварда. Охотникъ, мужчина, повелитель мірового лѣса, обладаетъ неотразимой притягательною силой, и женщина, подъ разными именами, Генріэтты, Евы, Эдварды, придетъ къ нему. Не придетъ лишь та, которую онъ любитъ, или она явится тогда, когда уже поздно или когда онъ больше уже не любитъ ея. «Никогда не соединяются съ той, которую любятъ; а если это и бываетъ по какой-нибудь невѣроятной случайности, то любимая тотчасъ же умираетъ». Типичная гамсуновская любовь всегда несчастна; она не вѣнчается взаимностью. Среди людей царитъ трагическое несовпаденіе сердець. Они, эти сердца, уже такъ близко подходятъ одно къ другому, касаются другъ друга, слышатъ одно другое,—но въ послѣднюю минуту какой-то безумный вихрь мечетъ ихъ въ разныя стороны, происходитъ что-то неожиданное, вмѣшивается ирраціональный духъ вражды и разлуки, и если па югъ устремляется Ромео, то непременно къ сѣверу спѣшитъ Джуль-

етта. Нетрудно замѣтить, какъ неизбежно у нашего автора любящіе терзаютъ другъ друга; вѣчные приливы и отливы чувства разъединяютъ ихъ между собою, нелѣпое ссорить ихъ, они дѣлаютъ на зло другъ другу, охладѣваютъ, воспаляются, ищутъ встрѣчъ и, найдя ихъ, опять избѣгаютъ, кружатъ вокругъ своей страсти, сознаются въ ней и сейчасъ же берутъ свое признаніе обратно, не разъ обмѣниваются оскорбленіями, дѣлаютъ все, чтобы попеременно огорчить другъ друга. И такъ еще бываетъ, что какъ разъ, когда полюбитъ *онъ*, разлюбитъ *она*, и когда свободно его сердце, *она* уже обѣщаніемъ связала свое,—и наоборотъ. Не застаютъ, опаздываютъ, впадаютъ въ какое-нибудь недоразумѣніе, и воздвигнутый было чертогъ любви рассыпается въ прахъ и подъ своими развалинами погребаетъ обѣ жертвы внѣшняго или внутренняго непониманія. Это взаимное мучительство и роковое отталкиваніе ищущихъ другъ друга сердець совершается даже противъ воли героевъ,—но, одержимые, они не могутъ противиться той алогической силѣ, которая толкаетъ ихъ къ страннымъ поступкамъ и словамъ или къ измѣнѣ, часто не мотивированной. Вотъ почему любовь страшна, и Гамсунъ говоритъ про Дитриха, что Богъ поразилъ, или, лучше, посылъ его любовью. Она свои жертвы дѣлаетъ рабами и жестоко истязаетъ ихъ прихотями или нераздѣлельностью чувства. Кельнерша цѣлуетъ свою правую руку, потому что до нея нечаянно дотронулся тотъ любимый, кто ея не любилъ; а любилъ онъ даму въ желтомъ платьѣ, которая его не любила, и въ безумномъ тяготѣнн къ ней онъ не остановился передъ тѣмъ, чтобы обездолить кельнершу: она изъ-за него лишилась мѣста, она отдала ему всѣ свои сбереженія, ему это нужно было для своего стремленія вослѣдъ за равнодушной дамой въ желтомъ платьѣ, и, наконецъ, онъ умеръ отъ своей беззавѣтной страсти, и лишь тогда позволила себѣ кельнерша назвать себя не его рабой, а его вдовой. Или бѣдная Викторія изошла любовью, умерла и передъ смертью написала свое трогательное, первое и послѣднее, письмо,—а пока она писала, Богъ читалъ ея слова черезъ ея плечо.

Откуда же это непониманіе и терзаніе и почему же сердцемъ героя владѣетъ не «опьяненное дитя самой жизни»,—не та, которая, не задумываясь, отдаетъ ему все, а та, которая ведетъ строгій счетъ каждому взгляду и каждой мысли своей и скупю отмѣриваетъ свою замкнутую душу? Почему? «Спроси у двѣнадцати мѣсяцевъ года, и у корабля на морѣ, и спроси у загадочнаго бога любви»...

Двѣнадцать мѣсяцевъ года и корабли на морѣ, и дорожная пыль, и листья, падающіе на землю, не отвѣтятъ на этотъ грустный

вопросъ; но самъ Гамсунъ, преобладающій духъ его творчества и бессознательная философія его проливають нѣкоторый свѣтъ на загадку человѣческой любви, на причины ея фатальной нераздѣленности.

Въ самомъ дѣлѣ. Если жизнь рисуется Гамсуну въ обликѣ Пана, если она осуществляетъ какіе-то общіе законы и все отдѣльное принимаетъ на лоно своего всеединства; если даже сама природа не является законченной личностью міра и все, что она рождаетъ въ своихъ неисчерпаемыхъ нѣдрахъ, тѣмъ болѣе проходитъ невѣдомые пути своего бытія вереницей безличныхъ и безыменныхъ существъ, которыя тонуть въ міровомъ морѣ, чтобы уступить свою очередь новой чредѣ такихъ же сплошныхъ и непритязательныхъ тварей; если высшее назначеніе каждаго охотника—слиться съ лѣсомъ и каждаго индивидуума—раствориться въ природѣ и опять войти въ универсальное Все, то избирательная человѣческая любовь, такъ энергично называющая собственныя имена, не представляетъ ли собою дерзостнаго нарушенія этой нарицательности, этой космической солидарности, не служитъ ли она посягательствомъ на утверженіе частнаго преимущественно передъ общимъ, не удѣляетъ ли она этимъ единичной особи такого исключительнаго мѣста, на которое послѣдняя не имѣетъ права въ сомкнутыхъ и однородныхъ рядахъ естества?

Панъ благословляетъ любовь,—но лишь такую, которая не проникнута безмѣрно-требовательной силой индивидуализаціи, которая слушается общей воли инстинкта и не направляетъ его, во что бы то ни стало, именно на данную, только на данную, всецѣло опредѣленную особь, не притязаетъ на своеволие личнаго выбора, а предоставляетъ себя мудрому безразличію стихійности и отдаетъ себя потоку общеміровой страсти. Пусть и среди ближайшихъ подданныхъ Пана, въ царствѣ животныхъ, тоже есть слабые зародыши индивидуализаціи инстинкта, пусть и тамъ уже замѣчается иногда та избирательная склонность, которая такъ пышно расцвѣтаетъ среди людей, предназначая Ромео только для Джульетты и Джульетту только для Ромео,—но въ низшихъ областяхъ жизни она, эта прихотливость выбора, никогда не можетъ достигнуть такой рѣшительной и напряженной степени, какъ въ любви человѣческой. Вѣдь для послѣдней выборъ составляетъ самый существенный признакъ, то, безъ чего не было бы самаго явленія. Безъ выбора человѣку любовь не въ любовь. Только въ человѣчествѣ осуществляется индивидуальность, только люди—особи по преимуществу. И вотъ, необычайной исключительностью своихъ любовныхъ требованій они нарушаютъ справедливость Пана, равенство природы. Въ ихъ любви—гордыня. Желая себѣ удовлетворенія въ одной избранной личности, дѣлая ее центромъ своихъ помысловъ и чувствъ, пренебрегая ради

нея всѣми остальными и всѣмъ остальнымъ, они этимъ держаютъ стать выше природы, называютъ себя среди ея безыменности и своей аристократической повадкой оскорбляютъ ея извѣчный демократизмъ. Люди не смѣютъ выбирать. Между тѣмъ они чрезмѣрно угождаютъ своей особенностямъ; они слишкомъ частны. Недаромъ гамсуновскіе герои и героини доходятъ до столь крайнихъ предѣловъ индивидуальности, что въ нихъ отсутствуетъ даже такой общій признакъ, какъ красота: замѣчательно, что женщины у нашего автора вовсе не красавицы, часто даже совсѣмъ некрасивы (характерно, что Гамсуна не привлекаетъ Венера Милосская); но зато онѣ своеобразны, но зато самые недостатки ихъ тоже оригинальны и еще больше выдѣляютъ ихъ изъ міровой совокупности, — вѣдь ничто такъ не индивидуализируетъ, какъ тонкій личный недостатокъ: уже въ немъ — аристократичность. Важнѣе красоты какая-нибудь милая или наивная черточка: «барыня была бѣлокудрая, высокая и ласковая, какъ молодой жеребенокъ» или «она болтаетъ, точно на губной гармоникѣ играетъ, такая она молоденькая»...

За это выдѣленіе себя изъ вселенской ткани, за это удаленіе отъ Пана любовники и не находятъ себѣ взаимности; за это становится между ними вѣчное недоразумѣніе, разлучаетъ ихъ какая-то ирраціональная сила — происходитъ трагическое несовпаденіе сердець. Это — кара за индивидуальность, ея искупленіе. Невольно припоминается мысль Анаксимандра о томъ, что всякая отдѣльность — вина. Любовь же, патетическое утвержденіе отдѣльности, это — вина преимущественная. Особи, пошедшія навстрѣчу одна другой, не встрѣтятся: такого возмездія требуетъ отъ нихъ міровое единство и слитность, Великій Панъ, царь безразличія и общности.

Допустимость нашей гипотезы, предложеннаго отвѣта на гамсуновскій вопросъ, косвенно подтверждается тѣмъ, что идея возмездія вообще занимаетъ нашего писателя, и въ «Драмѣ жизни» онъ воплотилъ неотразимую Немезиду въ странной личности нищаго Тю. Послѣдній вызываетъ жуть самой постыпью своею. Онъ обманываетъ своими слѣдами, потому что ноги его обуты въ фантастическіе башмаки — нятой впередъ. Онъ приходитъ къ намъ съ сѣвера, если мы идемъ на югъ, и придетъ къ намъ съ юга, если мы пойдемъ на сѣверъ. Тю, котораго прозвали Справедливостью, всегда имѣетъ, какъ и она, что-то сказать намъ; но его, но ея никто не слушаетъ: всѣ заняты, всѣ спѣшать, всѣ куда-то идутъ. И тѣмъ не менѣе, на любомъ перекресткѣ жизненной дороги, тамъ и здѣсь, изъ-за угла, изъ-за куста, на ярмаркѣ или въ уединеніи, встрѣтится вамъ черная, молчаливая фигура Тю. Вы протянете ему монету, онъ приметъ, но не поблагодаритъ: Справедливость никогда не благодаритъ, —

только въ мірѣ несправедливомъ и могла зародиться благодарность, только въ немъ и могутъ существовать поводы для нея. И монетою вы не откупитесь отъ нищаго,—когда-то и самъ онъ имѣлъ ихъ много, да и теперь онъ ими не дорожить; а если крону получаетъ онъ изъ рукъ грѣшныхъ, то это всегда сопровождается какой-нибудь катастрофой. Когда Терезита, страстная, демоническая, преступная, бросаетъ Тю монету, онъ устремляется за нею и падаетъ,—всѣ потрясены: Справедливость, сама потрясенная, упала! Раньше съ Тю этого никогда не случалось. И когда та же Терезита дала ему въ руки пистолетъ, которымъ она задумала убить другого, пистолетъ въ рукѣ Справедливости неожиданно разрядился и Терезиту убилъ: смерть за мысль о чужой смерти!.. Еще слышнѣе роковые шаги Немезиды въ судьбѣ старика Отермана, душу котораго задавилъ бѣлый мраморъ его помѣстья и который, самъ того не зная, предалъ пламени своихъ дѣтей, въ то время какъ поджигалъ башню, гдѣ хранилось чужое духовное дитя—написанная книга, плодъ цѣлой жизни.

Ирраціональность, въ державѣ Пана отравившая людей, поспетелей индивидуальнаго сознанія, сказывается и въ томъ, что сердце человѣческое не совпадаетъ даже съ самимъ собою; оно мечется и разрывается въ безнадежныхъ поискахъ цѣльности. Не только на другого, намѣченного, индивидуума не попадаетъ въ своемъ выборѣ данный индивидуумъ, но и самого себя не можетъ онъ обрѣсти и опредѣлить. Такъ, Терезита ищетъ въ мірѣ и не находитъ своего возлюбленнаго, не находитъ и себя. Между зеленымъ островомъ идеала и темно-красными розами грѣха, «краснымъ пѣтухомъ» страсти, колеблется она. Грѣшная невѣста многихъ жениховъ, любовница горнорабочаго, который былъ на каторгѣ за изнасилованіе, преступница, готовая потопить цѣлый корабль съ людьми, чтобы среди нихъ погибла ея возможная соперница, она въ то же время любитъ мечтателя Карено, живущаго на высокой башнѣ, и заслушивается его восторженныхъ рѣчей о преодолѣніи земныхъ пристрастствъ и временъ, о побѣдѣ надъ человѣческой ограниченностью; она любитъ его за безгрѣшность, за то, что онъ такъ непохожъ на нее. Ей тяжело слышать свое имя, потому что слишкомъ многія мужскія уста съ вождельніемъ называли ее; но когда его произноситъ Карено, оно для нея развѣвается въ воздухѣ «словно шелковое знамя». «Тотъ, кого я люблю, не ходитъ за мной и не хватаетъ меня», тотъ не напоминаетъ собою гадовъ земныхъ. Но какъ только и въ Карено проникъ обыкновенный, «простой и глупый», грѣхъ любви, какъ только мечтатель покинулъ свою башню, забросилъ свою книгу и сдѣлался похожъ на Терезиту, она почувствовала къ нему глубокое презрѣніе, ея лис-

бовъ исчезла. Она хотѣла уйти отъ себя, между тѣмъ себя же встрѣчала она во всѣхъ этихъ мужчинахъ, которыхъ волновала ея пышная красота. Часто упоминаетъ Гамсунъ про ея мужскія руки и ноги. Жило въ ней мужское зло, и любовь Терезиты къ мужчинамъ была и ненавистью къ нимъ и къ самой себѣ, зажигающей въ мужской груди тотъ самый пламень, который она хотѣла бы потушить и въ собственномъ сердцѣ, не опредѣлившимся до конца ея тревожныхъ дней.

Несогласованность одного сердца съ другимъ или съ самимъ собою часто проистекаетъ у Гамсуна изъ того общаго источника, который питаетъ все его творчество и который заключается въ бессознательно владѣющей авторомъ идеѣ о розни между Паномъ и человѣческой индивидуальностью. Съ одной стороны, пребываніе въ Панѣ и родственность съ каждою былинкой земли влекутъ къ себѣ нашего художника, влюбленнаго въ природу, ею растроганнаго и пьянаго ея виномъ; съ другой стороны, самъ индивидуалистъ и поборникъ сложной личности, раскрывшей себя до послѣднихъ изгибовъ и капризовъ своего внутренняго міра, онъ знаетъ, какъ эта утонченная дифференціація отдѣльной души отъ Пана отвлекаетъ. И въ результатѣ такой неизбѣжной коллизіи между общимъ и частнымъ послѣднее терпитъ, конечно, роковое крушеніе; кто уходитъ отъ Пана (а уходитъ всякая ярко выраженная личность, всякій лейтенантъ Гланъ), тотъ не можетъ миновать безвременной смерти или безумія. Именно Гланъ хотѣлъ было осуществить синтезъ между собою и Паномъ, и, казалось, уже такъ близокъ былъ онъ къ своей цѣли; по ему помѣшала его индивидуальность, его оригинальность и своеобразие его сердечной жизни, прихотливость его романа. И такъ какъ развитіе и усложненіе личности, утонченіе нервной организаціи представляютъ собою нѣчто роковое и неустранимое, можетъ быть обусловленное самимъ же Паномъ, не чуждымъ внутренней противорѣчивости, то чего же и можно ожидать отъ будущаго, какъ не дальнѣйшаго развитія той нейрастеніи, которая такую большую и лихорадочную роль играетъ въ произведеніяхъ Гамсуна? Вѣдь вотъ и самъ онъ, сохранившій, какъ мы видѣли, столько простодушія и легкости, столько природы въ своихъ жилахъ и въ своей душѣ, столько стихійной беззаботности и праздности необремененнаго духа,—и самъ онъ не пошелъ же этой дорогой до конца, не уберегся отъ того, чтобы безпечное не перешло въ безумное, чтобы мудрая нецѣлесообразность свободнаго сердца не выродилась въ то нелѣпое и дикое, въ ту оргію иррациональности, которыя характеризуютъ множество его странныхъ страницъ.

много зависит от того, какая женщина управляет рабочую лампу мужчины и поддерживает в ней ровный огонь. Во всякомъ случаѣ Карено былъ правъ, по крайней мѣрѣ,—передъ своей книгой: она была прямымъ выраженіемъ его души, она была честна и молода. Но прошли годы, и подъ вліяніемъ вернувшейся жены, въ угоду обществу и матеріальности, онъ не остался вѣренъ своему прежнему исповѣданію, своей завѣтной внутренней книгѣ,—онъ передѣлалъ ее. Онъ уступилъ. Та самая женщина, его жена, передъ которой онъ былъ виноватъ виною пренебреженія, теперь, въ свою очередь, согрѣшила противъ жизни тѣмъ, что она столкнула своего мужа внизъ грубою властью вещей: такое роковое значеніе имѣютъ всѣ эти брилліантовые запонки торговца Мака и серебряные подсвѣчники, приносимые женой изъ родительскаго дома, и такъ символично, что они въ концѣ-концовъ оказываются поддѣльными, не изъ настоящаго серебра...

Горе тому, кто, подобно Карено, на закатѣ жизни рассказываетъ не своему ребенку, а ребенку свой жены, сказку о томъ, какъ «жилъ да былъ человѣкъ, который ни предъ чѣмъ не хотѣлъ склонить своей головы»,—не хотѣлъ, но склонилъ! Это не обычная элегія старости, не естественное отцвѣтаніе жизненныхъ возможностей; это не то, что, какъ прекрасно и печально говорить Кнутъ Гамсунъ, старики похожи на письма, посланные по почтѣ и уже дошедшія по своему назначенію,—дальше имъ некуда и не для чего передвигаться, и весь вопросъ въ томъ, какое впечатлѣніе произвели они своимъ содержаніемъ на другихъ, на адресатовъ: нѣтъ, смерть Карено—преждевременная и для жизни оскорбительная; здѣсь виновата не стихія, а самъ человѣкъ, его заглушенная личность, и эта вечерняя заря уступившаго духа безотраднa и нисколько не похожа на вечеръ природы, который самъ по себѣ великолѣпенъ, самъ по себѣ являетъ чудо и такъ восхищаетъ людскіе взоры, когда на затихшемъ и торжественномъ небѣ закатъ начинаетъ слагать свою многокрасочную поэму...

Человѣческая жизнь не должна быть ожиданіемъ заката, простой и покорной добычей смерти. Безсмысленно и недостойно дѣтей Пана, просвѣтленныхъ сознаніемъ, въ потѣ лица своего расчищать себѣ дорогу, толкаться нѣкоторое количество лѣтъ въ земной сутолкѣ, чтобы въ концѣ-концовъ безслѣдно исчезнуть. Но можно ли избѣгнуть этого обиднаго исчезновенія?

Для того чтобы не потонуть въ Панѣ, надо воспринять его въ себя и надо повторить и воспроизвести собою все. Отъ того онаснаго преизбытка индивидуальности, который неизбѣжно вырастаетъ въ человѣкѣ, поднявшемся надъ совокупностью природы и освѣ-

тившемъ ее своею испытующей мыслью, единственное спасеніе заключается въ томъ, чтобы онъ, человѣкъ, блудный сынъ естества, во всемъ своемъ существованіи проявлялъ эту связь съ міровою цѣльностью. Если не синтезировать личнаго и общаго, то индивидуальное сознаніе будетъ тѣмъ сиротливѣе, чѣмъ оно товѣше и сложнѣе. Въ самомъ расцвѣтѣ личнаго необходимо бережно блюсти общеніе съ великой сокровищницей общаго. Не надо быть дробью, миниатюрой, Минуттой изъ «Мистерій». Все сокращенное, уменьшенное, сжавшееся представляетъ собою оскорбительную спеціализацію духа, незамолимый грѣхъ передъ Паномъ. Человѣкъ, это—все. Наша гибель—въ нашей провинціальности. Кто остается мѣстнымъ, кто не тяготѣетъ ко всемірности, кто беретъ меньше, чѣмъ все, тотъ неизбѣжно отрываетъ себя отъ міра и мечется въ безуміи или увязаетъ въ тишѣ самодовольства. Будемъ остерегаться обыденности, будемъ помнить, что даже геній имѣетъ свою ограниченность и вы даже не обернетесь на него, на его ничтожество, если онъ взойдетъ на башню, съ которой вы созерцаете небесныя созвѣздія, міры и пространства. Есть люди, которые хотѣли бы, чтобы Атлантическій океанъ сталъ Норвежскимъ моремъ, тогда какъ истина и путь заключается въ томъ, чтобы каждая рѣка превратилась въ море и каждое море—въ океанъ, и каждый океанъ—въ еще большіе предѣлы естества. Безконечно раздвигаются перспективы и арки мірозданія, и чѣмъ выше поднимаешься, тѣмъ большая предъ тобою открывается высота. Даже и того мало, чтобы человѣкъ служилъ человѣчеству: провинціалы и спеціалисты, мы забываемъ, что само человѣчество—только мѣстечко во вселенной, крошечная провинція, теряющаяся въ безпредѣльныхъ владѣніяхъ Пана. Преодолѣть всяческую ограниченность, стряхнуть съ себя все, что мѣстно и миниатюрно, быть у Бога не только «въ гостяхъ», но и самому стать Богомъ, вѣчной абсолютностью,—къ этому взываетъ Гамсунъ внутреннимъ смысломъ своихъ произведеній. Богъ у него приводитъ въ движеніе свою космическую мельницу и сверху смотритъ на человѣка, «свою *idée fixe*», и ждетъ его. Это и придаетъ человѣку его священность, дѣлаетъ его живой мистеріей, не позволяетъ его ограничивать линіями элементарными и прямыми.

И если избирательная человѣческая любовь, наиболѣе яркое и дерзостное проявленіе расцвѣтшей индивидуальности, находитъ себѣ кару въ роковой нераздѣленности чувства и путаницѣ всяческихъ недоразумѣній, то не указываетъ ли это, что и она, непремѣнно оставаясь избирательной, не поступаясь индивидуализаціей, должна все-таки потерять свой интимный характеръ и сдѣлаться любовью пантеистической, — и не должны ли мы своимъ романомъ заинтересовать самое

природу, опять вернуться въ нее, такъ чтобы имя любимой дѣвушки называли всѣ люди и ангелы, всѣ горы и звѣзды, и лѣса? Опять и опять: войти собою, своей любовью въ космосъ, устремить свои взоры на все, сдѣлать такъ, чтобы каждый былъ весь и все,—такова наша задача. И только съ этой высоты Пана пріобрѣтаетъ смыслъ наше людское, и только тогда человѣкъ перестаетъ быть пылинкой. Смѣшонъ депутатъ Оле изъ стортинга, когда онъ, съ внутренней ограниченностью, убѣжденный провинціалъ и мѣстный дѣятель, отстаиваетъ маленькіе интересы своего маленькаго государства; но если онъ связываетъ ихъ съ общими судьбами всеединства, если онъ дѣлаетъ это во имя Пана и помнить о немъ, властитель всего, то надъ его головою витаетъ уже не смѣшное и узкое, а загорается ореолъ серьезнаго. Только природа освящаетъ политику.

Такова, безспорно, требовательность Гамсуна. Не ясно ли, что она приближаетъ его къ Ибсену; не ясно ли, что по отношенію къ автору «Пана» уже не можетъ возникнуть иллюзія дилеттантства? И блескъ, отличающій Гамсуна, это не мимолетная фосфоресценція мысли и чувства, и со страницъ его не просто легкой хмель поднимается, а переходитъ онъ въ священное и строгое вино жертвы, вино причащенія, и встаетъ передъ нами все тотъ же герой подвига, мученикъ абсолютизма, служитель всего,—тотъ же сѣверный Брандъ...

Умеръ Великій Панъ. Долго вѣрило этому человѣчеству, но теперь все чаще и чаще приходятъ вѣсти, что Панъ воскресъ. Можно ли имъ вѣрить и можно ли считать Гамсуна убѣжденнымъ апостоломъ воскресшаго Пана? Несомнѣнно, что норвежскій писатель глубоко чувствуетъ стихію и органически связываетъ себя съ лѣсомъ, преимущественной обителью Пана. Несомнѣнно, что въ освѣщеніи общаго является ему частное и что свойственна его душѣ та свобода и легкость, та несвязанность всесторонняго міроощущенія и міросозерцанія, которая приближаетъ его къ исповѣданію радостнаго и вольнаго пантеизма. Но такъ же несомнѣнно, что легкость его разбилась о глубокія ирраціональности духа и міра и не только не осуществилъ онъ въ своихъ герояхъ примиренія между космическимъ и личнымъ, но и показалъ всю возрастающую остроту ихъ неизбѣжнаго разлада, всю жестокую силу того алогическаго начала, которое своимъ безумствомъ отравляетъ единичное сознаніе, мститъ индивидууму за его обособленность, за его прихотливую мысль и чувство, за его аристократическую организацію и въ дикомъ водоворотѣ нервнаго и нелѣпаго умыкаетъ его прочь отъ безразличія слитной и цѣльной природы, отъ тишины и спокойствія педумающаго Пана.

МОРИСЪ МЕТЕРЛИНКЪ.

(По поводу „Синей Птицы“).





Прекрасный сонъ, который наканунѣ Сочельника приснился двумъ дѣтямъ бѣднаго дровосѣка, теперь, благодаря «Синей Птицѣ», сталъ извѣстенъ всему свѣту. И мы пытаемся его разгадать; мы увѣрены, что это — сонъ вѣщій, смыслъ котораго можно понять въ связи съ общей поэзіей и философіей Метерлинка. Онѣ, къ тому же, сливаются въ одно цѣлое. И даже несомнѣнно, что онѣ — больше художникъ въ своихъ теоретическихъ этюдахъ, чѣмъ въ своей драматургіи. У него такъ много идей, у него такъ много живой мысли, что она, подобно драгоценностямъ его «Аріаны и Синей Бороды», переливается черезъ край, свѣтлыми потоками заполняетъ собою какъ медленные діалоги его пьесъ, такъ и чарующія строки его рассужденій. Свой собственный иллюстраторъ, онѣ въ сказкахъ и драмахъ только облакаетъ въ человѣческіе образы свое міросозерцаніе, такое движущееся и трепетное, полное жизни, растущее на глазахъ у міра. Онѣ прикрываетъ свою глубину изяществомъ, и влекутъ его колесницу невидимыя сильфиды; онѣ двигаютъ огромныя философскія построенія, но они въ то же время такъ легки и граціозны, и такъ они обвѣяны своеобразными чарами французскаго языка и еще особой прелестью метерлинковскаго крылатаго стиля, что не эта глубина прежде всего раскрывается передъ восхищенными читателями, а сверкающіе переливы и полеты одушевленнаго слова. Его необычайный умъ лишь потому не подавляетъ своею мудростью, что онѣ красивы. Порою кажется даже, что для настоящаго величія Метерлинку недостаетъ только грубости; порою хочется, чтобы рѣчь не была такъ обворожительна и неприпужденна, чтобы она была жестка и шероховата, чтобы истина не была изящна. Для него характерно, что онѣ влюбленъ въ цвѣты и помнитъ, какъ много люди обязаны ихъ ненужному очарованію, ихъ благодатной бесполезности. Цвѣтокъ, «улыбка матеріи», то, въ чемъ она, матерія, наименѣе матерьяльна, въ чемъ ароматы и краски дѣлаютъ почти ощутительнымъ переходъ вещественнаго въ идеальное, — цвѣтокъ, стихотвореніе природы, овладѣлъ

родственной душою Метерлинка и чистѣйшей эссенціей своею пропиталъ его страницы. Вѣроятно, авторъ «Двойного сада» чувствуетъ это самъ и за это любитъ себя. Писатель не долженъ быть своимъ читателемъ, и тѣ мистики темные, которымъ поклоняется Метерлинкъ, не отдѣлывали своего слога и не заслушивались бы своей музыки, если бы даже она у нихъ была. Метерлинкъ же, видимо, себя читаетъ; при всей своей философской серьезности онъ все же — литераторъ, сознательный ювелиръ и садовникъ слова. Но въ концѣ-концовъ это не только ничему не мѣшаетъ, но и создаетъ въ многогранной красотѣ новыя грани и новые поводы восхищенія. Кромѣ того, натурѣ бельгійскаго писателя и не можетъ быть свойственна наивная стихійность и первозданность, потому что онъ прошелъ черезъ горнило изысканной и утонченной культуры. Въ его лицѣ она осуществила свой высшій цвѣтъ и украшеніе; Метерлинкъ, это — предѣльная интеллигентность и до сихъ поръ никѣмъ не превзойденная вершина самыхъ разнообразныхъ познаній и проницательной мысли. Онъ удивительно разностороненъ и образованъ, ничто не ускользаетъ отъ его вниманія, на все направляетъ онъ свое счастливое, свое испытующее любопытство. У него искренній интересъ ко всей сложности міра, неутомимое чувство реальности; ему одинаково извѣстна и дорога какъ теорія, такъ и практика человѣчества. Самыя отдаленныя высоты отвлеченнаго мышленія, на которыхъ свободно пребываетъ его заинтересованная душа, не препятствуютъ ему пристально вглядываться не только въ политику, въ проблему всеобщаго избирательнаго права, но и въ такія земныя подробности, какъ Монте-Карло или шпага, царица поединковъ. Для него, впрочемъ, и не существуетъ мелочей и плоскостей: въ его глазахъ все на свѣтѣ значительно, все питаетъ философію, и каждый предметъ вѣщаетъ топкому слуху неожиданныя откровенія. Ихъ и слышитъ Метерлинкъ; онъ одушевляетъ механизмы, онъ изъ автомобиля дѣлаетъ поэму, онъ пробуждаетъ дремлющія глубины вещей. При этомъ замѣчательно, что не выходя изъ-подъ сѣни мистицизма, проникнутый пастроеніями загадочности, чуткій провидецъ тайны, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ симпатически приобщилъ себя къ духу и дѣлу научной работы. Это сказывается не только въ томъ, что онъ знаетъ очень много фактовъ, что свѣдѣнія его точны и обширны, но и въ томъ, что онъ мыслить честно и умѣетъ изумительно-тонко наблюдать, и производить надъ явленіями природы крайне тщательные и детальныя опыты. Если бы онъ не былъ поэтомъ, онъ могъ бы быть ученымъ; если бы въ немъ умеръ мистикъ, еще остался бы рѣдкій естествоиспытатель. Не надо быть специалистомъ, для того чтобы,

напримѣръ, въ его «Жизни пчелъ», на ряду съ плѣнительной художественностью и пареніемъ возвышенныхъ идей, замѣтитъ громадное прилежаніе и зоркость изощреннаго натуралиста, продуманную методологію, слѣды эрудиціи, — вообще, генія научныхъ лабораторій. Ему равно послушны и анализъ, и синтезъ. Ткань природы онъ разбираетъ на ея отдѣльныя, почти неуловимыя шелковинки и каждую изъ нихъ изучаетъ во всей частичности ея признаковъ, — по въ то же время онъ способенъ и на такія грандіозныя обобщенія, которыя цѣлыми снопами объединенныхъ и объединяющихъ лучей озаряютъ раньше непонятныя и безпорядочныя груды единичныхъ фактовъ. Такъ у него — не только мудрость, но и умъ; такъ присуща ему романская ясность и раздѣльность логическаго мышленія, и не могъ бы онъ столь хорошо уловлять повсюду таинственное дыханіе ирраціональности, если бы ея не отгѣнялъ и не постигалъ его собственный раціонализмъ. Глубокое въ Метерлинкѣ свѣтло. Онъ мистицизмомъ не злоупотребляетъ. Онъ неохотно прибѣгаетъ къ объясненію изъ необъяснимости. Онъ думаетъ, что апеллировать къ тайнѣ и безконечности имѣетъ право лишь тотъ, кто честно изучилъ все извѣстное и кто все конечное довелъ до конца. Право на мистику надо заслужить. И только тѣмъ позволительно незнаніе, которые много знаютъ. Къ безсознательному отъ сознательнаго ведетъ длинная дорога, и надо пройти ее всю, не миновать ни одного свѣтлаго уголка. Въ утонченности Метерлинка нѣтъ поэтому ничего болѣзненнаго; она не изгоняетъ простоты, и онъ вполне пормалень, и мысль у него — цвѣтущая. Та Душа свѣта, которой онъ въ разныхъ формахъ возноситъ благоуханныя еяміями своихъ поэтическихъ словъ, взыскала его, своего богомольца, и лучезарно пронизала все его духовное существо. И вотъ почему среди темныхъ загадокъ и страховъ, которыми окружаетъ насъ вселенная, онъ больше всѣхъ людей, больше Фауста, сохранилъ свое человѣческое достоинство: онъ не налъ раболѣпно ницъ передъ тайнами, онъ его не подавили, — онъ только отдалъ имъ свое уваженіе; и съ другой стороны, насколько лишь возможно, онъ проникъ въ ихъ заманчивую глубину, но, ясно увидѣвъ ту межу, гдѣ онъ рѣшительно закрываютъ свои двери, не впалъ изъ-за этого въ отчаяніе, не разразился проклятіями, — онъ остановился и ждетъ. Онъ отчетливо различаетъ знаніе отъ незнанія и великому Неизвѣстному спокойно противопоставляетъ свою сознательность. Онъ не преувеличилъ и не преуменьшилъ своей интеллектуальной силы. Онъ повелъ себя должно и достойно по отношенію къ богамъ, такъ что и боги не могутъ его не уважать.

И въ связи съ этимъ ему всегда сопутствуетъ чувство неоконченности нашихъ познаній и догадокъ, — не только въ томъ

которое скромно разстилается у ея подножія! Какъ у Тютчева, «длань незримо-роковая» скоро преломить ее, и она вернется въ свое родное лоно, гдѣ, собственно, подъ пеленою кажущейся неподвижности, и происходитъ самое важное и общее всемірное дѣло. Вообще, по благородному и благостному слову Метерлинка, если что-нибудь на свѣтѣ заслуживаетъ безусловнаго презрѣнія, такъ это только—само презрѣніе. И потому ни одинъ философъ, на какой бы высотѣ ни парила его избранная мысль, не долженъ и не можетъ относиться пренебрежительно къ тѣмъ, кто не мыслить. Передъ лицомъ великихъ тайнъ, передъ лицомъ смерти, любви, героизма, всѣ одинаковы, ученые и несвѣдущіе, умудренные и простодушные. Есть глубокая мудрость толпы, и въ нее возвращается каждая гениальная идея, если только она плодотворна и не разсѣивается какъ облако пустой и печальной грезы. Духъ дышитъ, гдѣ хочеть,—мало того: нѣтъ обители, гдѣ бы онъ не дышалъ; и темное множество маленькаго люда, безмолвно дѣлающее большую жизнь, вся эта немыслящая масса повседневности,—она-то и представляетъ собою бессознательную носительницу высшихъ откровеній. Не только—говорить нашъ «бельгійскій Гете»,—инертная сила обязана мыслителю, но и мыслитель обязанъ силѣ инерціи. Вотъ именно это свѣтлое довѣріе Метерлинка къ стихійной просвѣтленности малыхъ сихъ, бѣдныхъ сихъ и позволило ему довѣрить свои философскія думы Тильтилю и Митили, скромнымъ дѣтямъ неизвѣстнаго простолюдина. Войдемъ вслѣдъ за ними въ очарованную область ихъ сновидѣнія.

Но, прежде всего, вѣроятно ли, что обоимъ дѣтямъ пригрезилось одно и то же? Конечно, въ этомъ есть и внѣшняя возможность; но еще болѣе велико то внутреннее, идеальное правдоподобіе, которое въ единеніи сердца и мечты связало мальчика и дѣвочку, брата и сестру, и послѣ одинаковаго дня дало имъ одинаковую ночь. Они вообще идутъ вмѣстѣ по дорогѣ своего сна и своей жизни; маленькій рыцарь защищаетъ свою маленькую даму отъ лѣсныхъ чудищъ и зоветъ ее все дальше и дальше, а она, воплощая собою консервативное женское начало, нравственную осѣдлость, робѣетъ и просится домой. Мальчикъ-съ пальчикъ и Красная шапочка являются у Метерлинка прообразомъ человѣческой четы; и соотвѣтствуетъ общему духу его міросозерцанія, что на поиски золотого руна, за Синей птицей идеала и счастья, отправились двое—мужчина и женщина.

Крестовый походъ дѣтей, а не взрослыхъ, умѣстенъ потому, что именно дѣти—освободители; недавніе выходцы изъ стихій, недолгіе жители міра, только они и могутъ избавить природу отъ ея

опѣпенѣнія, вызвать ея духовъ и души и заставить ихъ говорить людскою рѣчью. Они еще помнятъ, а мы, старожилы, успѣли все позабыть, и стерлось для нашего сознанія наше родство съ котомъ и собакой, съ журчащей водою, съ деревьями и цвѣтами. Мы — взрослые, слишкомъ взрослые. Метерлинкъ въ своихъ философскихъ трактатахъ не разъ напоминаетъ о томъ, что мы, люди, уже застали природу, мы пришли въ нее послѣднiе; по дѣти наши, побѣждая внѣшнюю преграду времени, сохранили то великое первое, то элементарное и наивное, что было въ самомъ началѣ и чего лишены уже ихъ бѣдные отцы и матери. Давно утративъ святую непосредственность, далеко отойдя отъ истоковъ жизни, мы мертвы. А кто мертвъ, тотъ мертвитъ. И потому кругомъ насъ — неодоушевленное, тусклое, бѣдное; мы призрачно окружили себя безмолвной косностью матерiи, и намъ вездѣ мерещатся кладбища, тогда какъ на самомъ дѣлѣ благоухаютъ чудные сады. Смерть — иллюзiя; могила — тягостный миражъ. Мы воскреснемъ и воскресимъ, если обратимся и будемъ какъ дѣти. Отъ дѣтства къ дѣтству идетъ человѣчество. Подъ нашими морщинами, подъ нашими сѣдинами таится ребенокъ, и лишь постольку мы живы и правы. Это такъ хорошо чувствовалъ и выразилъ нашъ Полонскiй:

Дѣтство нѣжное, пугливое,
 Безмятежно шаловливое,
 Въ самый холодъ вешнихъ дней
 Лаской матери пригрѣтое
 И навѣки мной отпѣтое
 Въ дни безумства и страстей,
 Нынѣ всѣми позабытое,
 Подъ морщинами сокрытое
 Въ нѣдрахъ старости моея,—
 Для чего ты вновь встревожило
 Зимнiй сонъ мой, словно ожило
 И повѣяло весной?

Слышу я наивность лепста:
 — Старче! *развѣ ты не я?*
 Я съ тобой навѣки связано,
 Мною вся жизнь тебѣ подсказана,
 Въ ней сквозитъ мечта моя;
 Не напрасно вновь являюсь я,
 Твоей смерти дожидаюсь я,
 Чтобъ припомнило и я

То, что въ дни моей безопасности
 Я забыло въ нѣдрахъ вѣчности,
 То, что было до меня.

Такъ, въ «Синей Птицѣ» субстанція взрослого дана въ формѣ дѣтской, ищущій Фаустъ выступаетъ во образѣ ребенка: это могла создать лишь нѣжная фантазія Метерлинка, его удивительное вниманіе ко всему, вниманіе, для котораго раскрываются и сердце дитяти, и разумъ пчель, и душистая душа цвѣтовъ.

Въ тихомъ беззлобїи дѣтей, которыя играютъ въ счастье и которыми сладко отъ чужого пирожного, осуществляется уже психологическая возможность внутренней жизнью сгладить внѣшнюю обиду, понять, что всѣ камни драгоценны, что насъ посѣщаютъ не сосѣдки, а феи—въ зависимости отъ того, какъ мы ихъ видимъ. Вообще, міръ—то, за что мы его принимаемъ. Для Метерлинка душа—центръ; природа — окрестности. Есть одна великая метрополія — наше я; все остальное—только подчиненныя ей колонїи. Все обусловлено нами. И это не Богъ, а мы творимъ вселенную. Къ моей человѣческой личности приходятъ всѣ живыя нити, и если порывается какая-нибудь одна изъ нихъ, то въ этомъ виновата центральная система, а не периферія, виновать я самъ. И одинъ изъ главныхъ нашихъ грѣховъ заключается въ томъ, что, хотя въ жизни и смерти только мы и вольны, мы не воспользовались этой неограниченной властью своего психизма и признали смерть, т.-е. не обратили своей души въ страху воспоминаній. Дѣти же смерти не принимаютъ. Какъ въ стихотвореніи Вордсворта «Насъ семеро», Тильтиль и Митиль увѣрепы, что у нихъ *есть* братья и сестры: тѣ, которые лежатъ въ могилкахъ. Это мы умираемъ, а не тѣ, кто отъ насъ уходитъ; если мы никого не забудемъ, то никто и не умретъ. Вѣчная память должна быть не только въ словахъ молитвы, но и въ сердцѣ. Наша смертность—въ томъ, что мы вѣримъ въ чужую смерть. И вотъ почему для дѣтей, носителей внутреннего бессмертія, вѣчныхъ въ своемъ дѣтскомъ естествѣ,—для нихъ опять возможно увидѣть бабуску и дѣдушку, которые во всей неприкосновенности перенесли съ собою въ другой міръ и скворца, и корову, и пчель,—этихъ «бѣлокурыхъ» метерлинковскихъ пчель. Для дѣтей все осталось такимъ, какъ прежде, и какъ прежде Тильтиль готовъ драться съ братомъ Роберомъ (для взрослыхъ, для мертвыхъ, умершимъ) и отнимать волчокъ у Жана: Тильтиль и Митиль видятъ своихъ покойныхъ братьевъ и сестеръ, этихъ семерыхъ малютокъ, «образующихъ группу въ формѣ античной свирѣли»,—живая свирѣль дѣтей! Тихо и прекрасно въ странѣ воспоминаній, въ странѣ человѣческаго отдыха;

здѣсь ничѣмъ не заняты, никуда не спѣшать, не думаютъ о времени, этомъ условіи земного бытія, и дѣти стали гораздо здоровѣе съ тѣхъ поръ, какъ перестали жить. Не надо бояться покойниковъ. Они не злые: вѣдь они не живые. Такъ въ одну плѣнительную картину сплетается Метерлинкъ наивное и мудрое.

На одной изъ своихъ теоретическихъ страницъ онъ говоритъ, что мертвые вовсе не хотятъ отъ насъ, чтобы мы слишкомъ часто склонялись надъ ихъ могилами; не надо безпрестанно оглядываться назадъ: только тѣмъ и можно служить прошлому, чтобы смотрѣть въ будущее. Мы дороги дорогимъ для насъ обитателямъ кладбища: именно поэтому они и просятъ насъ, чтобы мы не жили своею мыслью и чувствомъ на кладбищѣ.

Что же: противорѣчить ли эта идея автора странѣ воспоминаній изъ «Синей Птицы»? Нѣтъ, здѣсь—только видимая несвязанность; по существу же Метерлинкъ соединяетъ прошлое и будущее въ одну неразрываемую ткань настоящаго: нѣтъ жизни, кромѣ жизни, и въ томъ смыслѣ должны быть для насъ живы умершіе, чтобы мы съ ними, во имя ихъ, шли впередъ, увлекали ихъ безплотные образы за собою, въ свою работу, а не оставались съ ними гдѣ-то далеко и въ сторонѣ отъ вѣчнаго движенія реальности. Предки да живутъ въ потомкахъ, и лишь та страна воспоминаній достойна человѣческихъ посѣщеній, которая одновременно является и страной живого часа, великаго «теперь». На прошлое имѣетъ право только настоящее, и вспоминать позволено только тому, кто дѣйствуетъ.

Если бы достигнуто было незыблемое сочетаніе прошлаго съ настоящимъ, если бы мы возвысились надъ исторіей, надъ перегородками время и пространство, то послѣ ухода дѣтей изъ страны воспоминаній Синяя птица не сдѣлалась бы опять черной.

Въ синемъ небѣ звѣзды блещутъ,
Въ синемъ морѣ волны хлещутъ,—

но нашъ міръ не созданъ для синяго, и чернота земли похищаетъ, поглощаетъ у неба его лазурь, и кругомъ летаютъ черныя птицы жизни, мрачныя стаи рока. Небесная синева, это—обитель отдышавшихъ душъ; тѣ же души, которыя погружены еще въ сутолоку земной матеріальности, не могутъ рѣять въ волнахъ голубого ээира. Впрочемъ, не черны ли по Метерлинку только тѣ птицы, которыя заперты въ клѣтку, въ темную тюрьму? Можетъ быть, только свободное сине, и мы сами губимъ свое счастье тѣмъ, что заключаемъ его въ ревнивыя людскія вмѣстилища? Не въ томъ ли заключается тайна неуловимой птицы, что она, крылатая обитательница свободы, Аріэль естества, теряетъ, какъ говоритъ Душа свѣта,

вернулась на землю изъ обители потустороннихъ тайнъ, отъ распахнувшихся передъ нею вратъ вѣчности? Приподнявшись на своемъ смертномъ одрѣ и увидѣвъ въ гостинной бѣдно одѣтаго Антонія, своего воскресителя, мадмуазель Ортансъ рѣзкимъ и разсерженнымъ голосомъ, въ отвращеніи и негодованіи воскликнула: «Что это за человѣкъ? Кто это позволилъ себѣ ввести въ мою гостиную такого босяка?.. Онъ уже перепачкалъ всѣ ковры... Вонь! Вонь!.. Вы знаете, Виргинія, что я запрещаю бѣднымъ»... Нужно ли было воскрешать ее? Но не жестоко ли, съ другой стороны, рисовать современную мертвую душу такой потрясающе-мѣщанской? Въ этомъ смыслѣ очень характерна та эстетическая ошибка, та несообразность, которую допустилъ здѣсь авторъ: святой Антоній прерываетъ недостойную рѣчь воскресенной повелительнымъ возгласомъ: «умолкни!», и съ этого момента мадмуазель Ортансъ не въ состояніи уже произнести ни одного звука; то, что она раньше заговорила, Антоній считаетъ результатомъ своей забывчивости, а теперь онъ отнял у нея голосъ навсегда, для того (объясняетъ онъ ея роднымъ), чтобы она не могла выдать тайнъ загробнаго міра, которыя она сподобилась лицедрѣть,—но вѣдь черезъ это рушится поразительное впечатлѣніе отъ земной, отъ низменной рѣчи Ортансъ, и правдоподобно ли, чтобы такая женщина коснулась мірамъ инымъ, познала какія-нибудь священные истины? Одно изъ двухъ: либо она и въ загробныя сфѣры неприкосновеннымъ перенесла, и оттуда опять принесла, мѣщанство своей мелкой души, какъ это и показали сначала Метерлинкъ, либо тамъ открылись ей несказанныя послѣднія мистеріи; соединить же то и другое психологически немыслимо, и то, что нашъ драматургъ все-таки попытался это сдѣлать или забыть о первомъ своемъ штрихѣ и провелъ мистическій штрихъ другой, обнаруживаетъ, какъ нелегко ему было, гдѣ-то въ далекихъ тайникахъ его сознанія, лишать человѣческое существо всякой святости и даже передъ лицомъ смерти опускать его въ пошлыя низины хозяйственнаго бездушія.

Но ждутъ насъ наши маленькіе герои... На поиски Синей птицы дѣти идутъ не одни, а съ природой. Ея отдѣльные элементы и любимые друзья человѣческаго ребенка одушевлены его привѣтливой душою: старый кормилецъ и сотрапезникъ людей, какой-то мэръ челоуѣчества, почтенный и буржуазный Хлѣбъ, не всѣмъ однако отрѣзывающій свои желанные куски,—тотъ необходимый и для многихъ недостижимый «кусокъ хлѣба», къ которому отъ вѣка протягиваются столько жаждущихъ рукъ; и утѣшающій Сахаръ, паперсникъ дѣвочки, и сердитый, но грѣющій Огонь, и собака, и кошка, и ужъ, конечно, это скромное, наивное, для всѣхъ нужное и ни-

кѣмъ не чтимое Молоко, отнятое у животныхъ и отданное дѣтямъ. Что всѣ эти аргонавты, предводимые Душою свѣта, составляютъ одну семью, видно уже изъ самыхъ именъ ихъ: мальчикъ—Тиль-тиль, дѣвочка—Митиль, собака—Тило, кошка—Тиллетъ (дѣдушку и бабушку зовутъ Тиль): внятно созвучіе міра, содружество людей, животныхъ и предметовъ.

Но это единство жизни только осуществляется, а не дано, какъ законченный и опредѣленный фактъ. Исторгнутая дѣтскимъ зовомъ изъ царства молчанія, изъ-подъ этой пелены, въ которую облечена міровая тайна, природа не вся еще однако признала надъ собою господство Тильтиля: въ ней происходитъ расколъ, и кромѣ Пса, который молится на свое человѣческое божество, есть Котъ, хитрый, затаившійся и глубоко-враждебный всему людскому; сынъ Ночи, которая стережетъ тайну Жизни, онъ знаетъ, что если человѣкъ найдетъ Синюю птицу, животные потеряютъ и послѣдній остатокъ своей независимости,—природа прекратится. Въ концѣ путешествія ее ожидаетъ смерть. Будетъ только душа, только разумъ,—только наше, Прометеево. Поэтому Котъ и строить ковы противъ Тильтиля; но сынъ человѣческой, свѣтлое дитя, имѣетъ на своей сторонѣ Душу свѣта, и оттого онъ неотразимъ. Въ замкѣ Ночи, ею не устрашенный, Фаустъ во образѣ дитяти требуетъ всѣхъ ключей, смѣло подходитъ ко всѣмъ тайнамъ, и, оказывается, такъ велика побѣда сознательнаго начала надъ вселенной, «мыслящаго тростника» надъ остальною міровой громадой, что теперь болѣзны болѣзни, испуганы ужасы и прирученная природа боится ребенка (независимо чувствуетъ себя только Насморкъ. .).

Синей птицы Тильтиль однако не поймалъ: она сидѣла на лунномъ лучѣ, слишкомъ высоко. Слишкомъ высоко для мальчика. Но то, что растеть, не боится высоты и въ концѣ концовъ ея достигаетъ. И поиски Тильтиля и Митили еще не кончились. Дѣтямъ пришлось вынести бунтъ природы, — природы трусливой. Даже не вся она рѣшилась выступить въ походъ противъ брата и сестры: «курица не могла оставить яицъ, заяцъ оказался въ бѣгахъ, у оленя рога разболѣлись, лисица больна,—вотъ она прислала докторское свидѣтельство»,—вѣчно-хитрая, вѣрная себѣ лиса, въ данномъ случаѣ въ союзѣ съ докторомъ!.. Ребенокъ владѣетъ талисманомъ, который можетъ открыть ему тайну міра, Синюю птицу идеала и счастья, и потому ревнующая природа, которой есть за что посчитаться съ человѣкомъ, прилагаетъ всѣ усилія, чтобы его убить. Но, сама Пань, она въ паническомъ страхѣ разбѣгается, отбѣгаетъ отъ маленькаго Тильтиля, всякій разъ какъ онъ взмахнетъ своимъ дѣтскимъ ножомъ. Только одинъ Дубъ, старый, благородный дубъ, можетъ быть, именно

потому, что онъ старъ и утомился жить, и трудно ему медленной поступью больныхъ, ревматическихъ, мохомъ окутанныхъ ногъ переходить изъ тысячелѣтїя въ тысячелѣтїе,—только онъ, патріархъ лѣсовъ, не боится смерти («ножь или топоръ—какая разница?»). Другіе же одною хитростью, презрѣнною уловкой, взяли было мальчика, защищавшаго свою сестру,—но выручилъ его Песъ, вѣрный, добрый, безкорыстный Песъ, даже щенять своихъ принесшій въ жертву человѣку,—и ужъ совсѣмъ въ Молчаніе и Тьму вернулись деревья и животныя, когда явилась свѣтлая Душа свѣта. Она сказала Тильтилю, что человѣкъ всегда—одинъ противъ всѣхъ на землѣ (не считая Пса, который однако же не всесиленъ), и Тильтиль послѣ страшной ночи въ лѣсу теперь задумается, и будетъ уже онъ не только Фаустъ, но и задумчивый Гамлетъ. Человѣкъ—одинъ противъ всѣхъ на землѣ: но и одинъ въ полѣ воинъ; нужно лишь, чтобы этотъ одинъ былъ весь, былъ цѣлый,—мечта Ибсена, мечта индивидуализма!..

Метерликъ, съ присущей ему счастливой склонностью мистически углублять реальность, въ помощи, которую Песъ оказалъ дѣтямъ, видитъ нѣчто символическое. На очаровательныхъ страницахъ эпитафіи, посвященной собачкѣ Пеллеасу, нашъ поэтъ развиваетъ ту мысль, что мы, люди, цари, но цари непризнанные,—одиноки подобно имъ, безусловно одиноки на нашей случайной планетѣ, и среди формъ жизни, которыя насъ окружаютъ, только одна, именно собака, заключила съ нами крѣпкій и трогательный союзъ. Другія домашнія животныя, несмотря на свою тысячелѣтную близость къ намъ, не принимаютъ внутренняго участія въ нашихъ радостяхъ и скорбяхъ; пассивныя и тупыя, они остаются намъ чужды, можетъ быть — затаенно враждебны, и, на примѣръ, жвачныя считаютъ насъ лишь мимолетной и ненужной случайностью пастбища. Только собака въ этомъ разрозненномъ мірѣ жизненныхъ категорій, изъ которыхъ каждая безнадежно замкнута въ себѣ и «герметически закупорена»,—только она сумѣла «разорвать роковой кругъ и уйти отъ себя, чтобы достигнуть насъ». Среди холодной и равнодушной природы человѣкъ нашелъ себѣ друга, и этотъ другъ въ лицѣ человѣка нашелъ себѣ свое божество. Мы встрѣтили любящее существо, которое покорно и радостно, восторженно и счастливо навѣки легло у нашихъ ногъ и ради насъ отключилось отъ своей породы, отъ всего животнаго царства и даже отъ своихъ дѣтей. Родственный той собачкѣ Аргусу, которая при своемъ послѣднемъ издыханіи узнала вернувшагося Одиссея, добрый и милый Песъ изъ «Синей птицы» не хочетъ возвращаться въ царство молчанія, и во всякомъ случаѣ онъ пойдетъ навстрѣчу людямъ, онъ поддастся

дрессировкѣ, онъ научится читать, писать, играть въ домино. Казалось бы, невеликодушно дрессировать животныхъ,—но вотъ собака, повидимому, хочетъ этого сама.

Въ царствѣ будущаго, которое полно душъ, потому что будущее, это именно—душа, выдержавшій борьбу съ природой, но опечаленный Тильтиль пророчить неродившемуся дитяти, что оно научится плакать, что бабушки слишкомъ скоро умирають «можетъ быть, потому, что имъ становится скучно» (скука старости...),—и въ лазурную обитель будущаго приноситъ мальчикъ съ земли земную грусть. Впрочемъ, печаль зарождается уже и здѣсь, среди неродившихся душъ, потому что именно отсюда, изъ этого прекраснаго эдема, идетъ разлука: влюбленные не вмѣстѣ сойдутъ на землю, и разлученные Временемъ, шопенгауэровскимъ *principio individuationis*, будутъ они, вѣчные Паоло и Франческа, томиться одинъ безъ другой и тщетно призывать другъ друга въ безмолвной переключкѣ душъ...

Среди неродившихся есть и то дитя, которое будетъ—увы!—недолго братомъ Тильтиля и Митили. «Скажи мамѣ, что я готовъ». «Скажи папѣ, чтобы онъ поправилъ колыбельку». Не много ночей пролежитъ новое дитя въ этой колыбелькѣ, потому что оно принесетъ съ собою три болѣзни—скарлатину, коклюшъ и корь, и потомъ его не станетъ: у нашихъ рабочихъ, у бѣдныхъ дровосѣковъ не выживаютъ дѣти; цѣлая свирѣль ихъ—въ странѣ воспоминаній, и, можетъ быть, Тильтиль и Митиль, наши недавніе, но уже милые знакомцы, скоро собою дополняютъ эту нѣжную свирѣль дѣтскихъ душъ, мимолетныхъ обитательницъ негостепріимной для нихъ земли?..

Изъ царства будущаго Свѣтъ вынесъ Синюю птицу, но птица стала розовой. Розовое доступнѣе синяго. Тѣшить себя человекъ розовымъ, легко маниловское,—но синее, небесное, но голубой цвѣтокъ романтизма отъ насъ исчезаетъ.

Кончилось путешествіе дѣтей, и съ ними прощаются стихіи. Незримой жизни предметовъ они уже больше не увидятъ,—но пусть они слушаютъ воду, фонтаны, ручей и стараются понять ихъ таинственные голоса; пусть они знаютъ то, что давно уже прозрѣлъ глубокий русскій поэтъ:

Не то, что мните вы, природа,
 Не слѣпокъ, не бездушный ликъ:
 Въ ней есть душа, въ ней есть свобода,
 Въ ней есть любовь, въ ней есть языкъ.

Замѣчательнѣе всего прощальныя слова Свѣта; Впрочемъ, они по существу не могутъ быть прощальными, такъ какъ Свѣтъ не угасимъ, и достаточно одной его искры въ мірѣ, чтобы міръ уже

быль освѣщенъ. «Не плачьте, дорогія дѣти. У меня нѣтъ голоса, какъ у воды; у меня есть только мое сіяніе, и человѣкъ его не слышитъ. Но я не покину васъ до конца дней... Помните, что это я говорю съ вами въ каждомъ лунномъ лучѣ, въ каждой звѣздочкѣ, которая вамъ улыбается, въ каждой занимающейся зарѣ, въ каждой зажигающейся лампѣ, въ каждомъ добромъ, свѣтломъ движеніи вашей души»...

Метерлинковское міросозерцаніе свѣта озаряетъ всю его прелестную сказку, окрашиваетъ ее въ лазоревые тона, ласкаетъ ее живою красотою юмора,—и все это пскушаетъ тѣ грубоватые и немотивированные штрихи, которымъ не чужда картина въ Царствѣ будущаго. Но когда дѣти просыпаются, надъ свѣтлой сказкой нависаетъ уже тѣнь печали. Нельзя безнаказанно проникать въ мистеріи міра, бродить ночью у края бездны, стучаться въ тайники природы: едва ли Тильтиль и Митиль не умрутъ за это. Какъ это грустно! Они бредятъ, и мать въ ужасѣ восклицаетъ: «Боже мой, что съ ними такое? *Я потеряю ихъ, какъ потеряла всѣхъ остальныхъ.* Тиль, отецъ... Скорѣе иди сюда. Дѣти больны». Ослабѣетъ бредъ дѣтей, и станетъ имъ лучше,—но развѣ не было бы грубой художественной ошибкой зря вкладывать въ материнскія уста такія слова, и развѣ было когда-нибудь, чтобы не оправдывалось материнское предчувствіе? Онѣ, матери земныя, поютъ свой гимнъ навстрѣчу рождающимся душамъ, и въ этихъ звукахъ не только много счастья и ожиданія, но и много скорби...

Кажется, Тильтиль и Митиль умрутъ. Повторится «Смерть Тентажиля». Не однажды показываетъ Метерлинкъ, какъ по чащѣ жизни скачетъ и мчится какой-то лѣсной царь и пугаетъ, и похищаетъ нашихъ дѣтей. Будетъ ли здѣсь утѣшеніемъ то, что смерти нѣтъ, что дѣти превращаются въ цвѣты? Пусть отвѣтятъ на это человѣческіе отцы и матери...

Но что бы ни было потомъ съ малютками дровосѣка, онѣ уже сдѣлали великое открытіе: то, что Синяя птица, за которой онѣ такъ далеко ходили,—здѣсь, около нихъ; она—всегда подъ рукой. Грезы о Синей птицѣ навѣяны скромной голубкой, висящей надъ постелями Тильтиля и Митили. И если эта голубка еще недостаточно синя, то гораздо болѣе сипей сдѣлается она, какъ только ее отдадутъ больной дѣвочкѣ сосѣдки. Мы тогда обрѣтаемъ синее, когда даемъ. Счастье въ томъ, чтобы давать. По крайней мѣрѣ, именно теперь дѣти «играютъ въ счастье». И дѣвочка сосѣдки оказывается изумительно-красивой, похожей на Душу свѣта, и въ смущеніи цѣлуетъ ее Тильтиль, и не первый ли это поцѣлуй любви, и не сынъ ли дровосѣка будетъ ее женихомъ здѣсь, на землѣ, или

тамъ, въ лазоревомъ царствѣ, куда онъ, быть можетъ, скоро вернется?..

Въ концѣ - концовъ улетаетъ и голубка, земная синяя, почти синяя птица. Отчего она улетаетъ? Не отъ того ли, что дѣвочка инстинктивно не даетъ ея Тильтилю (онъ хочетъ показать, какъ ее надо кормить, дѣвочка не пускаетъ, и птичка, «пользуясь нерѣшительностью ихъ жеста», вырывается изъ ихъ рукъ и уносится въ свою родную, небесную синеу)? Птица счастья улетаетъ, когда мы ее не даемъ. Счастье въ томъ, чтобы давать.

Но Тильтиль общалъ дѣвочкѣ, своей невѣстѣ, поймать птицу. И дѣвочка ждетъ.

И вмѣстѣ съ нею ждетъ ея все человѣчество. Тѣмъ представителямъ его, которые читаютъ философскія и художественныя произведенія, Метерлинкъ теперь, въ послѣднемъ фазисѣ своего не прерывающагося духовнаго развитія, сулитъ много свѣта и радости и обаяніемъ своего неотразимаго слова привлекаетъ къ исповѣданію оптимизма. Но раньше онъ стоялъ на противоположной точкѣ зрѣнія; и поучительно, хотя бы въ самыхъ общихъ и немногихъ чертахъ, намѣтить эволюцію его поэтической мысли и его глубоко-мысленной поэзіи.

Извѣстно, что Метерлинкъ, этотъ Коперникъ драмы, выступилъ въ качествѣ ея реформатора и центръ тяжести въ ней перенесъ изъ катастрофъ и потрясающихъ событій, изъ «большихъ приключеній», въ тихія, едва замѣтныя переживанія внутренняго міра. Въ сосредоточенности спокойныхъ часовъ жизни, въ неподвижной позѣ старика, который при свѣтѣ лампы сливаетъ свои вечернія думы съ безмолвіемъ своей мистически настроенной комнаты, онъ усмотрѣлъ жизнь и драматизмъ, болѣе глубокіе, чѣмъ въ паосѣ шекспировскихъ героевъ, въ кровавомъ пламени ихъ безумствующихъ страстей. Не тѣ исключительные и рѣдкіе моменты, когда душевное море бурлитъ и вздымается гибельными валами, а ежедневная зыбь его, «трагедія каждаго дня»,—вотъ что составляетъ преимущественную сферу драматическаго изображенія.

Какъ ни замѣчательна эта идея автора, идущая не только противъ теоріи драмы, но и противъ ея великой практики, опровергающая не только Аристотеля, но и Шекспира,—она не соотвѣтствуетъ духу и настроенію зрительной залы. Сосредоточенность спокойныхъ часовъ жизни слишкомъ мало имѣетъ общаго съ тѣми часами, которые мы проводимъ въ театрѣ. Старикъ, перенесенный въ своемъ креслѣ на сценическіе подмостки, не будетъ одинъ, и тѣ, которые станутъ смотрѣть на него, тоже не будутъ одни. И разсѣянное одиночество спугнетъ и унесетъ съ собою нѣмые звуки тишины,

таинственное молчаніе дверей и оконъ и всю изысканную драму вообще. Будетъ шумно, суетливо, ярко, хотя бы и потушили въ залѣ навязчивые огни; и въ пестротѣ неизбежной театральной искусственности поблѣднѣютъ, исчезнутъ нѣжныя и пугливыя краски вгугренняго міра, завянутъ его чуткія мимозы. И при такихъ условіяхъ, при такой условности, старикъ, который будетъ глядѣть себѣ въ душу, ничего въ ней не увидитъ, какъ не увидимъ по давню и мы, его непрощенные гости, его нескромные соглядатаи. Опъ, по словамъ Метерлинка, къ чему-то прислушивается, чего-то дожидается при свѣтѣ своей лампы,—такъ вотъ, зажжемъ и свою лампу, возьмемъ ту книгу, которая о немъ говоритъ, и тогда въ уединенной тишинѣ *своего* вечера мы поймемъ и почувствуемъ *его* тишину гораздо лучше и глубже, чѣмъ при чуждомъ блескѣ лампы.

Пьеса, изъ которой движеніе и страсть принципиально изгнаны, которая душою своей имѣетъ не дѣйствіе, а созерцаніе, которая слова считаетъ менѣе выразительными, нежели молчаніе, — такая пьеса не должна стучаться въ шумныя двери театра. Удивительно ли, что послѣдній оказался для Метерлинка негостепріименъ; удивительно ли, что философія не поддается конкретному воплощенію сцены? Какъ бы ни была, на примѣръ, глубока бесѣда «Слѣпыхъ», но она не претворена въ движеніе, не является спутницей живыхъ коллизій, и оттого между публикой и артистами, между зрячими и слѣпыми не возникаетъ напряженной симпатіи и дѣйствительной связи. Единственное важное событіе, которое совершается въ только что названной драмѣ, это—то, что слѣпые находятъ мертвымъ своего проводника. Но зрители не принимаютъ участія въ этомъ ужасѣ, такъ какъ для нихъ онъ не неожиданъ, не разителенъ. Вѣдь они уже съ того момента, какъ поднимается занавѣсъ, знаютъ, что священникъ умеръ; все время передъ ними — бездыханное тѣло, прислоненное къ дубу, и восковое лицо, на которомъ запечатлѣлись неисчислимыя страданія и слезы.

Но, разумѣется, неприспособленность драматическаго произведенія къ театру сама по себѣ еще противъ перваго не говоритъ. Была бы дурна та пьеса, которая для раскрытія своей внутренней сущности и красоты непремѣнно нуждалась бы въ услугахъ сцены. Театръ — нѣчто производное, вторичное. Великая драма обходится безъ него; въ черныхъ строкахъ своихъ она ведетъ самостоятельное существованіе; ея нѣмая жизнь, ея нерасцвѣтчатая картина сама по себѣ значительна и автономна, и только ей, а не эфемернымъ звукамъ и краскамъ сценической иллюзіи, принадлежитъ безсмертіе. Такимъ образомъ, отсутствіе не внѣшней сценичности, а внутреннего динамизма, часто монотонный діалогъ, который можетъ

кончиться и раньше, и позднѣе, избытокъ созерпанія,— вотъ что мѣшаетъ драматическому искусству узаконить раннія пьесы Метерлинка. Но это не ослабляетъ ихъ идейной силы, и хотя самъ авторъ назвалъ ихъ предназначенными для театра маріонетокъ, онѣ въ дѣйствительности затрогиваютъ самыя важныя проблемы нашей, человѣческой, мистеріи, всю глубину живого бытія. Достаточно въ немногихъ словахъ напомнить психологическіе и философскіе контуры «Слѣпыхъ», «Непрошенной» и «За стѣнами дома», чтобы выступила передъ нами ихъ неразрывная связь съ общей мудростью Метерлинка.

Трогательно и трагично положеніе слѣпыхъ, которые заблудились и, сами того не зная, сидятъ вокругъ мертваго проводника; ужъ это одно, въ своемъ прямомъ значеніи, могло бы послужить благодарною темой разсказа. Но писатель символически углубил свой сюжетъ, и конкретная невзгода бѣдныхъ слѣпцовъ раскрываетъ передъ нами широкія идейныя перспективы. Слѣпые народы, отдѣльныя волны мірового океана, вѣка и вѣка находятся вмѣстѣ, но они другъ друга не видятъ, другъ друга не знаютъ, другъ друга не любятъ, потому что надо видѣть, для того чтобы любить. Они живутъ въ какомъ-то загадочномъ Пріютѣ,—но еще ни разу не открылась ихъ незрячимъ глазамъ истинная природа ихъ жилища. Напрасно ощупываютъ они стѣны и окна: они не знаютъ, гдѣ поселила ихъ чья-то таинственная воля. Они только слышали, что это—старый, обветшавшій и мрачный замокъ и что свѣтъ виднѣется въ немъ исключительно изъ башни священника, ихъ проводника: свѣтъ—отъ святости. И такъ они живутъ, не понимая другъ друга, и каждый запертъ въ свое слѣпое одиночество, и они не видятъ надъ собою неба, не видятъ подъ собою земли. «Не будемъ говорить о нашихъ глазахъ», проситъ одинъ другого: это было бы слишкомъ больно. Они не знаютъ, откуда они пришли и гдѣ ихъ родина; они совсѣмъ не имѣютъ воспомнаній, или же воспомнанія ихъ смутны и блѣдны, какъ давно приснившійся сонъ, какъ полузабытая греза Тильтиля и Митили. Такъ какъ они слѣпы, то имъ все равно, полдень или полночь, и они не могутъ сказать, отбиваютъ ли часы двѣнадцать дня или двѣнадцать ночи. Когда восходитъ солнце, они остаются подъ низкими сводами спальни, и напрасно зоветъ ихъ проводникъ на вольный берегъ моря. Они боятся невѣдомаго Острова, на которомъ они обитаютъ и берега котораго омываются водами Тайны; ихъ страшитъ рокоть прибоа, зловѣщій полетъ ночныхъ птицъ, шуршаніе сухихъ и мертвыхъ цвѣтовъ. Слѣпые среди слѣпыхъ и безумныхъ, они дожидаются своего ушедшаго проводника. Онъ все не приходитъ. Вообще, ему нельзя довѣряться, потому что и самъ онъ,

кажется, больше не видеть. Среди слѣпыхъ онъ и самъ почти ослѣпъ. Можетъ быть, нельзя безнаказанно все время водиться съ незрячими,—не пострадаетъ ли отъ этого собственное зрѣніе, и вмѣстѣ съ человѣчествомъ не постарѣетъ ли и Богъ? И некому жаловаться на него, заблудившагося проводника, некому повѣдать своего ропота. Да, слѣпые ропщутъ на священника и, узнавъ уже, что онъ умеръ, даже и послѣ этого съ укоризной говорятъ: «онъ долженъ былъ насъ предупредить!» А вѣдь, собственно, онъ предупреждалъ: онъ былъ такъ боленъ, такъ слабъ, онъ грустно жалъ руки, но его не понимали: люди никогда, никогда не понимаютъ и лишь изрѣдка догадываются... Только женщины любили его, и онъ, какъ Христосъ, любилъ разговаривать съ женщинами. Его мучили, его заставляли страдать; не хотѣли идти впередъ,—предпочитали усесться на придорожные камни, для того чтобы ѣсть. Какъ и Брандъ, онъ не могъ увлечь за собою на высоту,—да и достижима ли она была для него самого? Женщины слышали его вздохи, чувствовали, что онъ теряетъ мужество. И вотъ онъ скончался. Священникъ умеръ.

Метерлинкъ въ одной изъ своихъ статей повторяетъ эту же мысль: исторія учитъ, что погибали религіи; но одна смѣняла другую, умирали вѣры, но не вѣра,—между тѣмъ въ наше время мѣсто исчезнувшей или исчезающей религіи не занимаетъ никакая другая, и дехристианизация міра оставитъ въ немъ незаполненную пустоту.

Священникъ умеръ. Кто же выведетъ слѣпыхъ изъ лѣса, изъ жизненнаго лѣса? Быть можетъ, собака изъ Пріюта, существо элементарной природы, то, что движется и движетъ силою инстинкта? Не въ натурализмѣ ли спасеніе? Но что, если собака останется у ногъ усопшаго священника, если она не захочетъ его покинуть? Кромѣ нея, есть еще одно зрячее созданіе: это—ребенокъ безумной женщины; но онъ ничего не скажетъ, и то, что простирается передъ нимъ, должно быть ужасно, потому что онъ изступленно плачетъ, и, какъ младенецъ Христосъ въ извѣстномъ стихотвореніи Алексѣя Толстого, не Голгооу ли онъ видитъ предъ собой? И слѣпые въ отчаяніи протягиваютъ свои безпомощныя руки въ невѣдомую и невидимую даль...

Въ «Непрошенной» у Метерлинка, какъ и въ «Синей Птицѣ», дѣйствуютъ не только люди, но и вещи. Онѣ въ самомъ дѣлѣ какъ бы получаютъ душу хотя бы уже отъ того, что на нихъ останавливаются наши глаза, на нихъ запечатлѣвается неизбѣжный отпечатокъ нашихъ собственныхъ настроеній. Комната жива. Предметы, которые подолгу насъ окружаютъ, становятся для насъ родными. Это — живыя существа: дѣдовское кресло, старинныя часы, лампа семейнаго стола. И потому, когда въ домъ незваной гостьей при-

ходить болѣзнь и смерть, то естественно, что похороннымъ звономъ звонятъ часы, неровно бьется ихъ нервное сердце, качается встревоженная лампа и кто-то или что-то мѣшаетъ двери закрыться. Волнуется и природа. Умолкаютъ соловьи, съ деревьевъ падаютъ листья, и дрожатъ лебеди въ пруду, — бѣлые лебеди, испуганные черной смертью. «Никто не знаетъ, гдѣ кончается душа», и поэтому всякая тревога ея, происходящая въ насъ, распространяется и на ту периферію, которой мы являемся центромъ, какъ и съ другой стороны, отъ периферіи идетъ душевный токъ и на нашу собственную личность. Поверхностно дѣленіе предметовъ на одушевленные и неодушевленные; въ дѣйствительности только и есть, что душа; она и образуетъ вѣчное содружество людей и вещей.

Въ «Непрошенной» люди — отецъ, дядя, дѣдъ — имѣютъ въ себѣ нѣчто типическое и даже мистическое: каждый изъ нихъ воплощаетъ особую и загадочную ступень человѣческаго родства, человѣческой близости. И граціознымъ символомъ проходятъ три дѣвушки-сестры, три внучки; онѣ обнимаются и своими фигурами сплетаютъ изящныя группы. Но всѣхъ примѣчательнѣе дѣдъ. Слепой глазами и зрячій духомъ, замѣчающій то, что не дано другимъ, въ своей вѣчной темнотѣ подвластный спокойной сосредоточенности, онъ олицетворяетъ собою все бессознательное, что есть въ жизни, и ту внутреннюю силу въ насъ, которая съ этой ирраціональностью общается. Мало обычной изощренности нашихъ внѣшнихъ чувствъ, для того чтобы воспринять невидимое присутствіе смерти; лишь тотъ, кто живетъ въ своей темнотѣ, въ своей глубинѣ, сподобится страшной чести — раньше другихъ, въ дымкѣ предчувствія, увидѣть смерть. А слѣпой, существо безъ оконъ, именно въ себѣ и живетъ, и оттого роковая гостья прежде всего является ему. Окружающіе сначала не вѣрятъ его зрячей слѣпотѣ, но потомъ они заражаются его безпокойствомъ, они дрожатъ, и все то, что не замѣтно было въ пестротѣ шумнаго дня, становится явно и страшно, когда время, «господинъ людей и боговъ», это «настойчивое насѣкомое, механически подтачивающее жизнь», — время «нѣмымъ жестомъ» своей неумолимой стрѣлки показываетъ, что близка полночь, радость привидѣній, жуткіе «двѣнадцать часовъ по ночамъ». Въ трепетъ повергаетъ насъ тогда и лязгъ косы (чьей? садовника или смерти?), и то, что завтра придетъ плотникъ (или придетъ гробовщикъ?), и то, что сама собою отворяется дверь. И чуткій духомъ старикъ, этотъ отецъ, у котораго умираетъ дочь, дѣлаетъ перекличку своей затихшей семьѣ, — но всѣ ли откликнулись? Нѣтъ, здѣсь присутствуетъ еще Нѣкая, но она затаилась и молчитъ, и отъ ея присутствія исчезнетъ другая, — болѣющая дочь старика. И въ тотъ мо-

ментъ, когда она исчезнетъ изъ міра, изъ дома, и съ восковою свѣ-
 чой въ рукѣ войдетъ въ комнату монахиня, эта сидѣлка, спутница
 болѣзни, вѣстница смерти, — ребенокъ, до сихъ поръ безмолвный и
 неподвижный, точно сдѣланный изъ воска, изъ того же воска, что
 и свѣча монахини, закричитъ, заплачетъ; онъ залется слезами въ
 то мгновеніе, когда станетъ сиротою, и въ этомъ первомъ дѣтскомъ
 плачѣ скажется скорбное предчувствіе всей дальнѣйшей жизни, —
 жизни ребенка безъ матери. Осиротѣетъ и старикъ, отецъ безъ до-
 чери, и въ нашемъ мірѣ, гдѣ всѣ такъ несчастны и одиноки, по-
 селится еще новое, безнадежное одиночество — никѣмъ не поддер-
 жанной старости.

То, что сплочено, желанную семейственность, человѣческія связи,
 разрушаетъ смерть. «За стѣнами дома», въ тишинѣ и уютности
 своего родного угла, мы подъ убаюкивающую пѣсенку вечернихъ
 часовъ, спокойныхъ промежутковъ отдыха, испытываемъ довѣріе къ
 міру; но тихими, неслышными стопами подкрадывается невзгода, и
 мы вдругъ мучительно постигаемъ, какъ ненадеженъ міръ, какъ про-
 зрачны и доступны для несчастья и его неумолимой вѣсти хрупкія
 стѣны нашихъ домовъ. Тонкая психологія страшнаго извѣстія, при-
 носимаго неожиданно; глубокій фатализмъ горя, которое идетъ, идетъ,
 неминуемо приближается въ звукахъ реквиема и которое, въ видѣ
 тѣла молодой самоубійцы, противъ своей воли несутъ съ собою
 опечаленные люди; слѣпое безсиліе человѣка, который никакими
 затворами и дверями, столь проницаемыми для рока, не можетъ
 оградить себя отъ его губительныхъ вторженій; образъ дѣвушки,
 которая при жизни казалась такою обыкновенной, а теперь, въ
 ореолѣ смерти, обнаружила всю свою значительность и страданіе
 своей не выдержавшей души, стала понятной, ибо «надо что-то при-
 бавить къ повседневной жизни, раньше чѣмъ понять ее», — все это
 претворено у Метерлинка въ тонкую, бездѣйственную драму, и беско-
 нечно-малыя величины духа подъ его внимательнымъ и сочувствующимъ
 взглядомъ разрослись въ неизсякаемые источники трагизма. Этимъ
 авторъ только расширилъ область реального, показалъ въ ней
 многое такое, чего другіе не замѣчали и чѣмъ не пользовались въ
 искусствѣ театра. Вообще, Метерлинка — великій реалистъ.

Перемѣщеніе драматической ситуаціи въ сферу духа, почти не-
 уловимую и неосязаемую, и все-таки наиболѣе дѣйствительную, —
 перемѣщеніе, недаромъ встрѣченное матеріалистической сценой такъ
 недоброжелательно, является у нашего поэта не просто новымъ
 изобрѣтеніемъ писательской техники, не только нововведеніемъ эсте-
 тическаго характера, но и связано съ наиболѣе завѣтной филосо-
 фіей Метерлинка, съ его общимъ стремленіемъ къ утопченію жизни,

къ ея предѣльной одухотворенности, къ эфирной обители Аріэля. И вотъ почему слишкомъ тонкій для драмы вообще, чувствуя себя привольно только на высотахъ спиритуализма, творецъ «Непрошенной» въ своемъ послѣдовательномъ и прогрессирующемъ отверженіи всяческой осязательности долженъ былъ признать, что не только событія и поступки не выражаютъ собою нашего внутренняго міра, но даже и слова. Поэтъ и философъ молчанія, онъ ему приписываетъ высшую мистическую роль и въ немъ именно видитъ нѣмого толмача души. Можно ли быть художникомъ слова и въ особенности драматургомъ—тому, кто молится безмолвію? Правда, Метерлинкъ не піонеръ въ этомъ отношеніи,—онъ только глубже кого бы то ни было чувствуетъ, какъ слово случайно и какъ молчаніе необходимо и первично. Задолго до нашего писателя именно поэты жаловались на безсиліе рѣчи, на то, что «мысль изреченная есть ложь», и мечтали о томъ, чтобы «безъ слова сказаться душой было можно». Давно уже поняли какъ разъ тѣ, кто говорить, наиболѣе взысканные обладатели словеснаго дара,—поняли они, что хотя на землѣ несмолкающей безпрестанно звучитъ и рождается слово, оно все-таки слишкомъ скудно и бѣдно, для того чтобы оно могло служить представителемъ подлинной жизни человѣческаго духа. Обычныя, потерявшія свою прежнюю звонкость, теперь уже глухимъ голосомъ, безъ тембра, говорящія слова идутъ изъ устъ въ уста, какъ старыя, потускнѣвшія монеты на рынкѣ житейской суеты, и употребляются всѣми для всякихъ цѣлей и нуждъ. Между тѣмъ новая мысль и повое, дѣвственное чувство хотѣли бы облечься, подобно певѣстѣ, въ свѣтлыя одежды, которыя раньше не служили никому и ничему другому. Не словами говорить душа, и только тогда чувствуетъ она себя въ своей стихіи, только тогда съ шумнаго торжища постороннихъ разговоровъ и рѣчей возвращается она къ себѣ, въ свою тихую храмину, когда уста смолкаютъ. Безмолвствуя, мы приходимъ на лоно родной тишины. И мудрое молчаніе людей только соответствовало бы загадочности міра. Какъ молчаливый сфинксъ, простирается онъ передъ нами, и слово ли будетъ Эдипомъ, который разгадаетъ его извѣчную тайну? Недаромъ восточные монахи-подвижники и древніе святые давали и осуществляли обѣтъ молчанія. Какъ неподвижныя и торжественныя каріатиды на таинственномъ зданіи космоса, стоятъ они, великіе молчалники, и своей жуткой тишиною дополняютъ безмолвное бытіе вселенной.

Оно вызываетъ робость у ея дѣтей. И какъ дѣти вообще, въ темной комнатѣ, начинаютъ пѣть или шумѣть, чтобы себя успокоить, такъ и мы жмемъ другъ къ другу, заключаемъ всякіе союзы

и связи, ведемъ свою громкую бесѣду — не только ли для того, чтобы своею рѣчью пріободрить себя и разсѣять ужасъ окружающаго молчанія? Общій трепеть объединяетъ людей; нѣтъ ничего социальнѣе страха. Міръ молчитъ, и тѣ звуки, которые своими волнами колеблютъ покрывало его тишины, только оттѣняютъ и усиливаютъ общее впечатлѣніе отъ нея. Море молится, и шумомъ своимъ оно возноситъ «хвалебный гимнь Отцу міровъ»; отъ этого религіозной покорностью часто исполняется и человѣческое сердце. Но не всегда находитъ оно въ смиреніи покой и удовлетворенность.

Ибо міръ — тотъ замокъ секретовъ, который не однажды воздвигается въ пьесахъ Метерлинка. Темная тайна, которая насъ объемлетъ, не позволяетъ оставаться спокойными, — и вотъ какъ разъ ощущеніе этой тайны, ея претвореніе въ наши предчувствія, догадки, страхи, и составляетъ тотъ психологическій матеріалъ, который и задумалъ драматизировать Метерлинка.

Подобно отдѣльнымъ людямъ, и все человѣчество, вся душа мірового населенія, пребываетъ въ тягостномъ ожиданіи какихъ-то невѣдомыхъ событій. Ожидающее человѣчество, какъ семь принцессъ, дождется ли своего принца-освободителя, или оно уже не будетъ въ живыхъ, когда принцъ придетъ? Въ заколдованномъ кругу трепетнаго ожиданія мы существуемъ, какъ плѣнники невидимаго Рока. Не только давить насъ атмосфера, не только земля тянетъ насъ къ себѣ, создавая оскорбительность нашихъ паденій, но есть еще и особое тяготѣніе времени, покоряющее насъ гораздо больше, чѣмъ это обыкновенно думаютъ. Мы подчинены не одному настоящему, но и прошлому, — движемся въ тѣхъ рамкахъ, которыя опредѣлила исторія. То, что было, проникаетъ въ то, что есть. Мало этого: чуткому слуху открывается полетъ времени не только въ его настоящемъ, не только въ его прошломъ, но и въ основныхъ контурахъ его будущаго содержанія. Мы обыкновенно въ своей мысли отодвигаемъ грядущее въ какую-то даль, мы отсрочиваемъ его, между тѣмъ какъ будущее есть уже теперь, и по своей внутренней сути оно все равно, что настоящее. Лишь нѣкоторыя случайныя особенности въ строеніи нашего ума препятствуютъ намъ видѣть свое будущее болѣе опредѣленно и точно и рисовать себѣ его картины такъ же наглядно, какъ мы это дѣлаемъ по отношенію къ прошлому. Итакъ, минута полнѣе, чѣмъ это намъ кажется: въ своихъ незамѣтныхъ складкахъ она, точно спѣлый колосъ трагизма и скорби, таитъ въ себѣ безчисленныя сѣмена, чревата загадками и событіями; и прошлое, которое созрѣло, и будущее, которое зрѣетъ, — все это дано въ каждой долѣ времени, всѣмъ этимъ насыщено каждое мгновеніе. Оттого мы, хотя бы и безсознательно, чувствуемъ его

тяжесть; какъ это страшно, что всѣ времена и пространства, что весь міръ во всякую минуту лежить на нашей душѣ!. Безграничная содержательность любого момента; обиліе фактовъ, которыхъ становится не меньше отъ того, что не всѣ они отчетливо приходятъ въ полосу нашего сознанія; не только предметы, но и тѣни, которыя они откидываютъ отъ себя на наши помыслы и чувства; шорохъ вещей, неясные шопоты стихій, перекрестныя дуновенія таинственнаго—все это наполняетъ человѣка безысходною тревогой и тоской. Онъ чувствуетъ себя въ центрѣ чьего-то зловѣщаго вниманія, отъ котораго не скрывается ни малѣйшее изъ его движеній. Ужасна эта внимательность Рока. Мы никогда не бываемъ одни. Кто-то слушаетъ насъ, кто-то смотритъ на насъ, и ничѣмъ не огражденные, узники вселенской тюрьмы, люди покорны непостижимой волѣ міроваго надсмотрщика. Они о чемъ-то догадываются, но они ничего не понимаютъ.

И не этимъ ли, въ послѣднемъ счетѣ, объясняется извѣстный характеръ метерлинковскаго діалога, та стилизація, въ силу которой его герои выражаются трудно, медленно, скудно, повторяютъ одни и тѣ же немногія слова, переспрашиваютъ, не сразу отвѣчаютъ и замедленными шагами движутся по колеѣ монотонныхъ фразъ? Не является ли это со стороны автора замѣчательной попыткой—къ нѣсколькимъ типамъ, къ упрощенной схемѣ свести всю ложную пышность и мнимое разнообразіе человѣческихъ разговоровъ? О чемъ бы мы ни говорили, мы говоримъ одно и то же, и это не столько разумная рѣчь, сколько жалкій лепетъ испуганныхъ устъ. Да и у подножія великой тайны, на лонѣ всеобщаго молчанія, что можемъ мы сказать,—некраснорѣчивые, бѣдные, косязычные? Можетъ ли наше слово быть мыслью, умомъ, будетъ ли оно дѣйствительный Логосъ? Нѣтъ,—непонятному довлѣтъ невнятное. И это—новое основаніе къ тому, чтобы мы ушли въ себя и замкнулись въ монастырской кельѣ молчанія. Покрытые его огромной шапкой-невидимкой, мы, быть можетъ, еще лучше, чѣмъ бесѣдой дружбы, шумомъ разговора, заглушимъ въ себѣ мистическую жуть. А она все большѣе и большѣе сжимаетъ сердце, и когда, напри- мѣръ, градъ милліонами пальцевъ стучится въ наши окна, мы, трепетные и беспомощные, не можемъ одолѣть своего страха. Человѣчество испугано. И когда вздрагиваетъ одинъ изъ его представителей, эта нервная вибрація передается и другимъ. Больше того: когда старикъ изъ пьесы «За стѣнами дома», тотъ, кто въ своихъ «старыхъ рукахъ какъ больную птичку держитъ все маленькое счастье» обитателей дома, не смѣя этихъ рукъ разжать, т. е. войти къ безмятежной семьѣ со своей ужасной вѣстью,—когда онъ раз-

сказываетъ окружающимъ, что видѣлъ у рѣки, около зарослей камыша, какъ волосы юной самоубійцы-утопленницы поднялись надъ ея головой,—въ этотъ самый моментъ, въ комнатѣ, гдѣ разсказа не слышно, начинаютъ волноваться волосы на головѣ у двухъ дѣвушекъ, сестеръ самоубійцы. И съ другой стороны, если вокругъ несчастныхъ разговариваютъ и они окружены, то и «самые равнодушные несутъ на себѣ, сами того не зная, нѣкоторую долю несчастья», и оно равномѣрнѣе распредѣляется,—происходитъ своеобразное «раздѣленіе труда»...

Тому, чтобы мы вздрагивали, особенно содѣйствуютъ Смерть и ея «старая служанка» Болѣзнь. Мировая тайна именно въ смерти находить одно изъ самыхъ мрачныхъ своихъ выраженій. Нерѣдко смерть, лицемѣрная, надѣваетъ маску жизни, чтобы вѣрнѣе овладѣть намѣченной жертвой; или же она дѣйствуетъ прямо и откровенно. И въ томъ, и въ другомъ случаѣ противиться ей нельзя. Какъ бы сестры ни оберегали маленькаго Тентажиля, какъ бы ни обвивали его своими благоуханными руками, Королева съ помощью своихъ трехъ служанокъ, трехъ парокъ, унесетъ его къ себѣ. Одна служанка, одна болѣзнь, могла бы уже одолѣть маленькаго; но иногда въ усердіи, для насъ непонятномъ, за однимъ приходятъ три. И на сценѣ міра опускается непроницаемый желѣзный занавѣсъ, который разлучаетъ сестеръ отъ брата. Та символическая дверь, которая часто появляется въ творествѣ Метерлинка, не можетъ быть раскрыта ни съ той, ни съ другой стороны. «Я тянула, я толкала, я стучала», говоритъ Игрэна, и уже обмерли ея пальцы отъ бесполезныхъ усилій. А Тентажилъ по ту сторону двери стучитъ въ нее слабыми дѣтскими ручками,—и только неумолимое молчаніе отзывается на его стоны, на мольбы и проклятія его сестры. А то, что временно остается еще свободнымъ отъ посѣщенія смерти, представляетъ собою трагическую путаницу противорѣчій и безнадежныхъ томленій, о которыхъ и говоритъ Метерлинокъ въ своихъ стихахъ. Такъ дѣлаетъ жизнь, что крестьяне стоятъ у фабричныхъ оконъ и въ нихъ смотрятъ на свои поля, и охотникъ за лосями становится больничнымъ служителемъ, а садовникъ—ткачомъ, и лѣсъ пахнетъ камфорою; зачѣмъ невѣста—больная, и въ воскресенье совершается измѣна, и голодна принцесса, и матросъ—въ пустынѣ, и подъ окномъ госпиталя возлѣ палаты неизлѣчимыхъ гремятъ мѣдныя трубы, и на дворъ страннопріимнаго дома, къ одинокимъ и заброшеннымъ, приходятъ почтальоны—«все не на своемъ мѣстѣ»?..

Такъ, въ черныя ризы своего недоумѣнія и тоски одѣваетъ человѣкъ вселенную. Однако Метерлинокъ при этомъ цвѣтъ не остался.

Честный, онъ изъ собственныхъ драмъ, изъ своихъ интуицій извлекъ свое міросозерцаніе и въ своей искренности долженъ былъ отдаться ему. Но въ послѣдствіи онъ отшатнулся отъ самого себя. Ему стало невыносимо въ этой неизвѣстности, въ царствѣ мірового испуга, въ пустотѣ и тревогѣ смутнаго ожиданія. Онъ почувствовалъ неодолимую потребность выйти изъ мрачнаго лабиринта на солнечную дорогу. И то, что есть солнце, послужило ему какимъ-то указаніемъ на возможность исхода. Онъ пересмотрѣлъ самого себя и въ результатѣ еще глубже, чѣмъ прежде, понялъ, что какіе бы удары ни грозили намъ отъ внѣшняго міра, отъ королевы-смерти, отъ ея свиты изъ болѣзней, отъ всяческихъ катастрофъ, намъ до всего этого нѣтъ дѣла и мы должны сосредоточиться на своей душевной жизни, на своей центральной личности. Самопознаніе и самосозиданіе, неумирающая традиція Сократа,—вотъ убѣжище, въ которомъ каждый изъ насъ можетъ найти себѣ духовную безопасность. Насъ обтекаетъ великій океанъ неизвѣстнаго, но именно это и даетъ намъ право вѣры. Мы живемъ въ тайнѣ, но именно потому кто же смѣетъ сказать, что эта тайна зловѣща? Если мы пугаемся ея, то отсюда еще не слѣдуетъ, что она въ самомъ дѣлѣ враждебна къ намъ. Можетъ быть, загадка рѣшается въ нашу пользу, въ наше благо и радость? Агностицизмъ смущаетъ, но агностицизмъ и открываетъ надежды. Когда задумываешься о томъ, есть ли въ природѣ совѣсть и смыслъ, добро и правда, то скоро приходишь къ отрицательному выводу,—по имъ не замыкается кольцо нашего разсужденія. Пусть нѣтъ мірового правосудія. Брошусь ли я въ воду, чтобы спасти утопающаго, или упаду въ нее, желая столкнуть другого,—для стихіи безразличны мои мотивы, она въ нихъ не разбирается и на оба мои поступка будетъ реагировать одинаково. Физическое и нравственное не совпадаютъ между собою, и у каждаго изъ нихъ есть своя область, и не менѣе далеки они другъ отъ друга, чѣмъ тотъ, кто добываетъ уголь на сѣверѣ Европы,—отъ того, кто работаетъ въ алмазныхъ копяхъ южной Африки. Природа неуклонно идетъ своей желѣзной поступью, и ей все равно, раздавить ли она по своей дорогѣ праведника или преступника. Океанъ не считается съ настроеніемъ своей жертвы, и равнодушно землетрясеніе. Значитъ, безсовѣстна природа? Или черезъ пространства вѣковъ стремятся міры къ какой-нибудь моральной цѣли? Въ такомъ случаѣ, гдѣ же кончается слѣпая и механическая сила естества и гдѣ начинается умственное и нравственное сознаніе?

Мы этого не знаемъ, и поскольку мы будемъ оглядываться кругомъ себя, поскольку мы будемъ отъ себя уходить, мы этого не узнаемъ никогда. Но, если оставивъ попеченіе о природѣ, мы не

къ ней, а къ самимъ себѣ предъявимъ свои высокіе запросы, то многое уяснится для насъ и окажется, что, прежде чѣмъ сѣтовать на стихію, мы должны оправдать себя.

Метерлинкъ не стѣсняется быть моралистомъ. Въ современномъ скептическомъ обществѣ, среди проповѣдниковъ аморализма, онъ съ неотразимою силою опять провозглашаетъ людямъ не только великую декларацію правъ, но и великую декларацію обязанностей. Онъ возлагаетъ отвѣтственность на самого человѣка. Виѣшнему, что идетъ на насъ, онъ находитъ объясненіе въ нашей внутренней винѣ. Онъ имѣетъ право это дѣлать: кому много дано, съ того много и спрашивается,—а человѣку, его душѣ, съ точки зрѣнія Метерлинка, дано очень многое. Во всемъ переноса центръ тяжести извнѣ вовнутрь, едва ли не въ предѣлы для нашего разума глубины закидывая лоть познаній и размышленій, нашъ великій авторъ показываетъ, что отъ насъ зависитъ наша судьба, что мы въ силахъ покорить ее своею мудростью, что и Божество не сильнѣе человѣка. Сравнительно съ человѣкомъ, съ центральностью, съ метрополіей его души, даже Богъ—только окрестности, только колонія. Въ своихъ рукахъ держимъ мы нити своей жизни, и ничего не дѣлается, а все мы дѣлаемъ сами. Интимной работой духа не только человѣкъ опредѣляетъ свое будущее,—но даже и то, что было свое прошлое, мы сами себѣ выбираемъ. Ибо то было, что мы запомнили. Изъ безбрежнаго моря прошедшихъ фактовъ и событій извлечемъ то, что насъ достойно,—это и будетъ наше прошлое; оно всецѣло зависитъ отъ нашего настоящаго: было то, что есть; я въ прошломъ таковъ, каковъ я теперь. Почти неограниченные властелины, обладающіе царственной возможностью весь матеріалъ существованія претворять въ свои неотъемлемыя душевныя настроенія и себя противопоставлять громадѣ виѣшной реальности, мы и должны едва ли не во всѣхъ несчастяхъ и неурядицахъ міра обвинять не его, а себя. Кто мудръ, возлѣ того трагедія пройдетъ мимо.

Метерлинкъ заступаетъ за природу. Прежде чѣмъ жаловаться на нее, скажемъ по совѣсти, отъ кого больше горести и скорби идетъ на людей—отъ нея ли или отъ насъ. Вѣдь никакая стихійная катастрофа, никакія выходки природы не поглощаютъ столько жертвъ, какъ наше социальное неурядиство, трагическое знаніе общественной неправды и обиды, воздвигнутое нашими же преступными руками. И тѣ болѣзни, отъ которыхъ умираютъ тысячи немущихъ дѣтей, несчастныя дѣти дровосѣковъ, зародились ли сами, или это мы ихъ призвали, загнавъ бѣдныхъ въ темныя и смрадныя жилища? Океанъ и ураганъ, вулканическія потрясенія земли, яростныя вспышки Везувія—невинная дѣтская игра сравнительно съ тѣми зло-

дѣянiями, которыя ежеминутно и непрерывно совершаетъ несправедливое человѣческое общество. Можемъ ли мы требовать отъ стихiи, чтобы она жалѣла свои жертвы, чтобы она сочувствовала страданiю погибающихъ, когда мы сами такъ безчувственны и безразличны къ своимъ ближнимъ? Будемъ же справедливы. И если мы даже признаемъ, что нѣтъ дѣла небу до нашей нравственности, то намъ есть дѣло до нея. Если сомнительно, если намъ неизвѣстно, отличаетъ ли совѣсть природу и проникаетъ ли все физическое какая-нибудь разумная и добрая идея, то ужъ во всякомъ случаѣ несомнѣнно, что мы—существа, которымъ дана и совѣсть, и мысль, и красота. Будемъ же добро культивировать въ себѣ. Будемъ помнить, что во всякомъ случаѣ вся дѣятельная и обитаемая область великой мiровой правды находится въ насъ. Та очевидная сфера, въ которой добро функционируетъ, это—человѣкъ. Пусть же онъ, какова бы ни была природа, займется собою. И на этомъ пути онъ скоро убѣдится, что правда—та атмосфера, тотъ воздухъ, безъ котораго онъ жить не можетъ. Такова наша организацiя, что внѣ категорiи нравственнаго всякое другое существованiе намъ заказано. Хотимъ ли мы этого или нѣтъ, но мы обречены двигаться по орбитѣ моральной. Заповѣди можно нарушать, но нельзя ихъ миновать. Мы имѣемъ печальную возможность фактически уклоняться отъ добра, но именно его утвержденiе или его отрицанiе, то или другое отношенiе къ нему, составляетъ непремѣнное условiе той духовной планеты, съ которой органически связано наше бытiе. Весь опытъ человѣчества и всѣ апiорныя соображенiя слишкомъ опредѣленно говорятъ объ этой нашей приверженности къ моральной идеѣ. И, значить, одно изъ двухъ: либо мы на свою доброту, на свое состраданiе, на свою совѣсть должны смотрѣть, какъ на противоядiе и противорѣчiе, которое создала природа своимъ же эгоистическимъ инстинктамъ, жестокимъ орудiямъ, столь пригоднымъ въ борьбѣ за существованiе,—и тогда непонятно, почему же природа мѣшаетъ самой себѣ; либо мы должны признать, что она въ такой нецѣлесообразности вовсе не повинна и что она сама—умное и благое существо. Вѣдь мы—ея дѣти; а могутъ ли дѣти не имѣть ничего общаго со своею матерью, могутъ ли они быть въ корнѣ отличны отъ нея? То, что мы добры, не доказываетъ ли, что по своему добру и природа, но только такую добротой, истинный характеръ которой для насъ невѣдомъ?

Какъ бы то ни было, ничтожная ли случайность—наша жизнь, или она значительна, ясно одно: жизнь—самое для насъ важное и реальное. Ея голосъ, наиболѣе громкiй и настоятельный, заглушаетъ всѣ тревоги, всѣ сомнѣнiя. И такъ какъ мы живемъ, такъ

какъ мы себя въ жизни уже нашли и застали и ничѣмъ, добровольной смертью не больше, а меньше, чѣмъ другими средствами, этого факта устранить не можемъ, то естественно, болѣе естественно, чѣмъ все иное, философствовать подѣ знакомъ жизни, т.-е. брать тѣ истины, которыя ее поощряютъ, ей благопріятны, и питать не свое отчаяніе, а свои надежды. Въ этомъ—нашъ долгъ передъ міромъ и собою. Еще разъ вспомнимъ, что природа—периферія, а центръ—наше я. И, сознавая это, мы по аналогіи распространяемъ свой психизмъ и на все остальное. Душа, это—все, и все, это—душа. Ничего мертваго и ничего бездушнаго на свѣтѣ нѣтъ. Міръ не вещь. Метерлинкъ приходитъ къ свѣтлому и цѣлительному исповѣданію панпсихизма. Онъ сѣетъ души. Онъ какъ бы углубленно повторяетъ мысль древняго Фалеса: «все полно боговъ», т.-е. все исполнено духовности. Онъ, правда, остерегается объяснять міръ съ узко-человѣческой точки зрѣнія, антропоморфизировать его; но чаще, невѣрный своимъ же словамъ, кончающимъ его этуодъ о гнѣвѣ пчель, онъ все-таки не удерживается на высотѣ объективности, и даже выносите иногда впечатлѣніе, что онъ навязываетъ природѣ слишкомъ много своего, человѣческаго, и въ этомъ смыслѣ обнаруживаетъ къ ней какое-то невеликодушное отношеніе. И тѣмъ не менѣе свою антропоморфическую попытку онъ оправдываетъ и освящаетъ все той же присущей ему красотой, моральной и умственной живостью, и вслѣдъ за нимъ не можетъ и читатель не принять той успокоительной и радующей мысли, что одна и та же сила, одна и та же разумность проявляется и въ человѣческомъ обществѣ, и въ жизни пчель, и въ ароматной душѣ цвѣтовъ. Какъ Робинзонъ, по сравненію Метерлинка, радостно убѣдился, что онъ не одинокъ, когда на песчаномъ берегу своего острова замѣтилъ слѣды человѣческой ноги, такъ и люди прозрѣваютъ, что методы ихъ разума—единственные, которые примѣнимы и ко всей остальной природѣ.

Загадочныя силы міра, особенно тѣ, съ которыми у насъ есть самыя непосредственныя общенія, находятся въ очагѣ, въ центрѣ нашего собственнаго существа, и всѣ прочія тайны проходятъ именно черезъ эту, переключиваются ея во всѣхъ направленіяхъ, съ нею сочетаются. Такимъ объединяющимъ фокусомъ служитъ наше безсознательное начало, великая ирраціональность. И вселенная нуждается въ насъ для рѣшенія своихъ собственныхъ загадокъ, такъ какъ именно въ насъ всего скорѣе и прозрачнѣе кристаллизуются онѣ. Это и сливаетъ нашу личную жизнь съ жизнью космоса. Есть въ мірозданіи какой-то «общій фондъ разума», изъ котораго въ большей или меньшей мѣрѣ черпаютъ всѣ; по далямъ и

въ глубинахъ бытія разсѣянь единый разумъ, и непрерывно дѣйствуетъ нѣкій всемірный токъ, который сильнѣе или слабѣе проникаетъ собою отдѣльные организмы, смотря по тому, являются ли они хорошими или дурными проводниками разумности.

Панпсихизмъ неизбѣжно является и оптимизмомъ. Гдѣ душа, тамъ добро. И отрѣшившись отъ темнаго кошмара судьбы и смерти, повѣривъ космической духовности, Метерлинкъ и облекъ свое новое міросозерцаніе въ лучистые покровы доброты, благоволенія и кротости. Отъ каждаго благодатнаго слова или поступка, отъ добрыхъ мыслей, рѣющихъ среди насъ, загорается у него ореолъ надъ головою святого Антонія: это сіяніе никогда не погасаетъ и надъ философіей и поэзіей самого Метерлинка. Онъ любовно, чутко и нѣжно относится ко всѣмъ и ко всему, и такъ онъ движется по дорогѣ своихъ идей, чтобы не растоптать нечаянно ни одной души, не дать погаснуть ни одной человѣческой искоркѣ. У него—сочувствіе и жалость къ слезамъ, которыя «всегда правы», бережное отношеніе къ чужой жизни, любовь къ любому дыханію. У него—сердечное поклоненіе женщинѣ за то, что она прекрасна, за то, что она никогда не устаетъ быть матерью и «готова была бы качать самую смерть, если бы та спала на ея колѣняхъ». У него — безмѣрная вѣра во *всякую* душу, и каждая изъ нихъ, рѣшительно каждая, способна къ инициативѣ, готова «начать», т. е. пробудить въ себѣ и въ своихъ ближнихъ дремлющую красоту. Всякая душа—принцесса. У Метерлинка нѣтъ ложнаго стыда, который признаетъ оптимизмъ плоскостью и предпочитаетъ рядить себя въ манерныя одежды міровой скорби. Авторъ «Сокровища смиренныхъ» знаетъ, что легче и даже пріятнѣе говорить о печаляхъ жизни, чѣмъ о радостяхъ ея. Въ темнотѣ и горести нашихъ дней труднѣе быть оптимистомъ, нежели пессимистомъ. Онъ не стыдится ни счастья, ни призыва къ счастливости, и въ этомъ—величайшая глубина. Эффектные диссонансы пессимизма, красивая и томная печаль философскаго разочарованія не привлекаютъ его, и, правдивый мудрецъ, онъ избираетъ святое мѣщанство, ищетъ покоя и удовлетворенія, мира съ міромъ; онъ имѣетъ философское мужество не отворачиваться отъ высокой идилліи.

Неразумной силѣ матеріальности противопоставляетъ Метерлинкъ духовное начало и какъ разъ подъ его стягомъ одерживаетъ свои побѣды. «Въ Моннѣ Ваннѣ» разыгрывается оргія войны; жестокое, физическое, грубое празднуетъ свой зловѣщій праздникъ, и находятъ себѣ утоленіе самые дикіе и кровожадные инстинкты,— но въ самомъ разгарѣ кровавой вещественности старый идеалистъ Марко говоритъ о Платонѣ, о древней красотѣ, о мраморныхъ ста-

туяхъ и торсахъ, и эти рѣчи, виѣшнимъ образомъ неумѣстныя, на самомъ дѣлѣ являются выраженіемъ самодовлѣющаго духа, который себя и своего Платона утверждаетъ, несмотря на все торжество суровой предметности.

Рыцарь духа, пѣвецъ свѣта, Метерлинкъ долженъ былъ именно поэтому ослабить въ своихъ трагедіяхъ всѣ обычныя страсти, сдѣлать блѣднѣе краски и до шопота понизить человѣческіе голоса. Едва замѣтны, почти неуловимы и тихи слова и поступки его героевъ. Это не люди, а тѣни людей. И во всякомъ случаѣ это люди вообще, съ очепь малой долей конкретныхъ признаковъ,—одушевленные схемы. Какой-то вампирь, но—страннымъ образомъ—вампирь не злой, а добрый, выпилъ изъ нихъ кровь, и, безкровныя, безплотныя, они, насколько лишь возможно, отняли у своихъ помысловъ и настроеній грубый земной оттѣнокъ. Они все матеріальное сдѣлали тоньше и легче, побѣдили земное тяготѣніе; какіе-то прозрачныя, какіе-то призрачныя, невѣсомые и нереальныя, они сотканы изъ чистѣйшаго эоира. Они чувствуютъ безъ чувственности, они любятъ безъ ревности, они борются безъ ожесточенія. Надъ землею, на воздушномъ океанѣ, происходятъ ихъ утонченныя драмы. Аглавена и Селизета—соперницы въ своей любви къ Мелеандру, но не ревнуютъ одна къ другой, и кажется имъ, что Богъ по ошибкѣ создалъ изъ одной души двѣ жизни, двѣ индивидуальности, такъ что обѣ онѣ—одно и то же существо. Душа не совпадаетъ съ личностью, идетъ за ея опредѣленныя грани, и ужъ во всякомъ случаѣ она не совпадаетъ съ тѣломъ. Оттого Принчивале—не только полководецъ, но и мыслитель и нѣжный любовникъ; и въ самой любви своей онъ, этотъ намѣстникъ Марса, остается платониченъ: осуществляя великій парадоксъ спиритуализма, онъ не прикоснулся къ Моннѣ Ваннѣ именно потому, что глубоко и сосредоточенно, и беззавѣтно любилъ ее. И характерно, что любовь у Метерлинка тоже всегда выдержана въ самыхъ плѣнительныхъ тонахъ и даны лишь тонкія детали ея очарованія; такъ обычна у него красота золотыхъ волосъ, прелесть Мелисанды,—и при видѣ ихъ луна уже не знаетъ, ей ли самой или женщинѣ, освѣщающей или освѣщенной, принадлежать это нѣжное золотое море, эти живыя волны, которыя цѣлуетъ Пеллеасъ.

Метерлинковская любовь то имѣетъ высокое значеніе, что она выявляетъ въ человѣкѣ душу. Мы, собственно, рождаемся не въ моментъ своего физическаго рожденія, а когда любимъ; подъ благословенными лучами осѣнившей насъ красоты расцвѣтаетъ душа—и та, которая любить, и та, которую полюбили; онѣ переливаются одна въ другую, и тогда не только міру является истина, но и

возникаетъ самый міръ: «кто знаетъ, не преобразуются ли отъ нашего поцѣлуя звѣзды и цвѣты, восходы и закаты, мысли и слезы?.. Кто знаетъ, является ли сама ночь равно глубокой взорамъ сестры и взорамъ возлюбленной?» И оттого, кто солгалъ въ любви, кто обманулъ среди поцѣлуевъ, тотъ солгалъ особенно, навсегда, бессмертно и въ самый космосъ вдохнулъ свою преступную ложь.

Душа, раскрывающая себя въ любви, не есть что-либо однажды навсегда законченное и опредѣлившееся, неподвижный кристалль. Нѣтъ, она непрерывно возрастаетъ, и прогрессъ, это—не что иное, какъ усиленіе и утонченіе души. Въ сущности ея теперь еще нѣтъ. Душа будетъ. Исторія знаетъ такіе періоды, когда души совсѣмъ не было,—едва мерцали ея слабые зародыши. Теперь мы живемъ въ такой стадіи, когда духовность, всецѣло еще не осуществленная, преодолѣла уже однако значительные этапы на пути своей эволюціи. Теперь душа гораздо тоньше и прозрачнѣе, нежели когда-то. Она какъ бы покоится въ хрустальной колыбели, и если мы не добры, то это сейчасъ же видно первому изъ случайныхъ собесѣдниковъ или попутчиковъ нашихъ,—«почти не стало больше убѣжищъ».

Но то, что мы не добры, и то, что мы погрязаемъ въ порокахъ, и то, что безуміе увлекаетъ насъ въ черныя пропасти, все это къ намъ не относится, ибо все это—лишь поверхность человѣческаго существа, а не его подлинная глубь. Есть у насъ вѣчная возможность возрожденій. Свой дурной поступокъ мы всегда можемъ взять обратно, вычеркнуть его изъ своей души, которую Бодлэръ, вослѣдъ за де-Квинси, недаромъ называетъ палимпсестомъ, и па его страницахъ написать совсѣмъ другое, новое и прекрасное. Въ противоположность тѣмъ, кто заставилъ надъ людьми нависнуть угнетающую тѣнь, ученіе о первородномъ грѣхѣ, Метерлинкъ учить о первородной невинности. У него есть великая, освобождающая, религіозная идея: онъ исповѣдуетъ, что душа ни въ чемъ не повинна. Святая святыхъ, сокровенный алтарь человѣческаго храма, она такъ глубоко спрятана въ насъ, что ея не достигаютъ наши пороки и преступления. Мы ни въ чемъ не виноваты; наше ядро, что бы мы ни дѣлали, всегда остается чистымъ. Есть врожденная невинность всякой жизни. Мы—святые. Все дурное, что мы творимъ, это лишь дурной сонъ, тяжелый кошмаръ, который мы когда-нибудь сбросимъ съ просвѣтленнаго сознанія. Сестра Беатриса вовсе не грѣшила тамъ, въ міру, за оградой монастыря,—это ей лишь казалось; на самомъ же дѣлѣ, когда она ушла, въ монастырѣ заняла ея мѣсто, приняла ея обликъ Мадонна, которая не только Богоматерь, но и сестра сестры Беатрисы, душа сестры Беатрисы. Наша душа—Мадонна, и Мадонна, это—наша душа. Богоматерь

за насъ. И она всёмъ протягиваетъ свои спасающія и освящающія руки:

Всякой плачущей душѣ,
Бѣдной грѣшницѣ мгновенья,
Простираю въ лонѣ звѣздъ
Руки съ благостью прощенья.

Грѣхъ не можетъ больше жить,
Гдѣ любовь, грустя, вздохнула.
Духъ не можетъ умереть,
Гдѣ любовь слезой блеснула.

Если жъ любящимъ порой
Суждено съ дороги сбиться,
Слезы ихъ текутъ ко Мнѣ
И не могутъ заблудиться.

(Переводъ Л. Вилькиной).

Душа не можетъ заблудиться. Отъ вѣка невинная, своей неизблемой невинности обреченная, она, какъ нагая и наготы своей не стыдящаяся Монна-Ванна, одѣта въ самое себя, въ свѣтозарные покровы своей природы, — бѣлая невѣста, вѣчная дѣвственница; и оттого она съ невинной улыбкой, вся лучезарная и цѣломудренная, проходитъ среди нашихъ пороковъ и недостатковъ, ихъ не зная, къ нимъ непричастная.

Именно тѣмъ, что внутренній человекъ никогда ни въ чемъ не виноватъ, и объясняется поразительная снисходительность боговъ къ людямъ и такая же наша снисходительность другъ къ другу. Властители своего внутренняго міра, т.-е. подданные своей спокойной и святой души, мы вѣримъ себѣ и другимъ; и не только (могъ бы сказать Метерлинкъ) люди вѣрятъ въ Бога, но и Богъ вѣритъ въ людей.

Но если все—душа и всѣ души одинаково бѣлы, одинаково чисты, и наши страсти и заблужденія, наши паденія и подъемы нисколько не затрогиваютъ ея вѣчно - покойнаго лона, ея ото всего сокровенной свѣтящейся сути; если въ нашихъ дѣлахъ и поступкахъ мы-то сами, мы, подлинные, вовсе не участвуемъ; если всѣ наши слова, будутъ ли они о Платонѣ и Микель-Анджело, или о кусочкахъ стекла, одинаково ничтожны передъ лицомъ великаго Молчанія, то не обрекаетъ ли это слишкомъ мудрыя трагедіи Метерлинка на внутреннюю несостоятельность? Можно ли написать истинно-художественную драму о тѣхъ, кто пребываетъ въ

глубокомъ безразличіи невозмутимаго покоя и только внѣшнимъ образомъ что-то дѣлаетъ и что-то говоритъ, не выражая этой игрою призрачныхъ тѣней своего настоящаго душевнаго лица? Задумчивые и созерцательные ангелы Сикстинской Мадонны,—какъ они могутъ быть героями трагедіи, и тамъ, гдѣ святые, возможна ли борьба, стихія драматизма? И если души въ своей основѣ одинаковы и радужные переходы оттѣнковъ, временное трепетаніе земныхъ красокъ неизбѣжно сливаются въ единствѣ блага цвѣта, въ обшей красотѣ безпорочности, то трагедіи сказать нечего и не о чемъ. Пьесы Метерлинка, вращающіяся среди немногихъ символовъ, зовущія къ себѣ на подмогу все тѣ же двери, башни, гроты, цвѣты, море, полеты птицъ,—эти однообразныя пьесы не оправдываютъ своей драматической формы, пусть и замѣчательны онѣ уже тѣмъ однимъ, что для осуществленія своихъ большихъ эффектовъ онѣ прибѣгаютъ къ наименьшей силѣ средствъ. Разговоръ еще не дѣлаетъ драмы. Недаромъ нашъ искренній и, если такъ можно выразиться, непрерывный авторъ теперь отказался отъ своего прежняго предпочтенія бездѣйственности и восхваляетъ именно дѣйствіе—не только за его эстетическую цѣнность, но и потому, что въ немъ, а не въ созерцаніи, видитъ онъ и человѣческую, и божественную категорію, необходимое творцамъ и твореніямъ. Едва ли Метерлинкъ и самъ теперь не раздѣляетъ, подмѣченнаго имъ, общаго свойства людей, въ силу котораго они не примиряются ни съ чѣмъ такимъ, что довлѣетъ себѣ, и всѣхъ боговъ своихъ, отъ самыхъ грубыхъ и до самыхъ разумныхъ, непремѣнно заставляютъ волноваться, создавать много существъ и предметовъ, искать своихъ цѣлей гдѣ-нибудь во внѣ; мы не можемъ себѣ представить бога празднаго; утилитаристы, мы обрекаемъ его на дѣйственность и трудъ...

Въ раннихъ трагедіяхъ Метерлинку не могъ удался походъ противъ Дѣла, и этой неудачѣ едва ли не больше всѣхъ радуется онъ самъ. Міросозерцаніе панпсихизма трудно совмѣстить съ драматическимъ творчествомъ вообще, и ужъ совсѣмъ не примѣнимо оно къ тому грубому искусству слишкомъ конкретныхъ воплощеній, пріютъ которому предлагаетъ сцена. Ни интимно-психологическія пьесы нашего автора, ни тѣ, которыя имѣютъ характеръ мечтанія, приснившейся сказки, не нашли себѣ въ театрѣ, законнаго и желаннаго убѣжища, не претворились въ живые спектакли. Очень показательна въ этомъ отношеніи участь «Синей птицы» на искусныхъ подмосткахъ Московскаго Художественнаго театра. Яркая постановка ея еще разъ убѣдила, что хрупкія пьесы-мимозы сворачиваются и блекнутъ отъ прикосновенія сцены, какъ бы оно ни было чутко, бережно, умѣло. Воздушная греза не выдерживаетъ громоздкаго

реализма рампы, замираетъ подъ тяжестью ея бутафоріи. Художественный театръ, при постановкѣ «Синей птицы», мастерски, благородно и тонко преодолѣлъ огромныя техническія препятствія, создалъ чудо,—но самой сказки не было, улетучился ея аромат и смыслъ; а вмѣсто него былъ какой-то триумфъ электричества, который удивлялъ, но и утомлялъ. Роскошный пиръ, уготованный глазамъ, многіе покидали до конца, и невольно возникало сомнѣніе, нужно ли было тратить столько усилій и ума, чтобы непремѣнно облечь безспорной наглядностью фантазію поэта, реализовать сказку, которая, какъ Синяя птица, линяетъ при свѣтѣ и въ шумѣ театральной суеты. Метерлинкъ изгналъ тѣлесность изъ вещей, а театръ ее вернулъ. Дѣтямъ души предметовъ могли присниться въ видѣ тѣлъ, въ видѣ живыхъ человѣческихъ фигуръ; но усиливать сценической осязательностью дѣтскую пригвожденность къ наглядному и виѣшнему, къ излюбленной «книжкѣ съ картинками», — это и значить душу снова претворять, снова замыкать въ тѣло. Мечту не надо воплощать.

Такъ въ особенности должно казаться именно Метерлинку. Въ завѣтной глубинѣ своей вѣрить же онъ, что міръ безплотенъ. Вся его поэзія и философія, это — геніальная попытка вырваться за предѣлы осязательности, найти освобожденіе отъ конкретныхъ и грубыхъ узъ, тяготящихся надъ людскою психикой. Но, помимо другихъ, внѣ пашей воли заложенныхъ причинъ, эта эмансипація отъ физическаго начала еще и потому невозможна, что человѣкъ свою вещественность любитъ и, покуда онъ въ мірѣ земномъ, отъ нея не хочетъ отказываться. Метерлинкъ далеко не аскетъ, не отрицатель плоти, и сама природа — говоритъ онъ — отвергаетъ самоотреченіе во всѣхъ его видахъ, кромѣ материнскаго; но все же матерію и міръ виѣшний онъ какъ-то принижаетъ и отводитъ имъ второстепенное и несамостоятельное значеніе; вокругъ зданія вселенной матерія — только предварительные лѣса. Истинной реальностью обладаетъ для него человѣчество астральное. Между тѣмъ игра матеріи, упоенная радость ея красокъ и звуковъ, имѣетъ для насъ и автономную цѣнность, — человѣкъ вовсе не хочетъ быть одной душою, жить на далекой звѣздѣ, и за пребываніе въ саду природы, въ ея Эдемѣ, готовъ онъ платить даже цѣною трагедіи. Но все, что есть въ насъ духовнаго, всѣ претворенные въ насъ лучи астральности, все наше идеальное склоняется передъ такою утонченной психической организаціей, какъ Морисъ Метерлинкъ. Ибо самая богатая доля психики, разсѣянной въ міровыхъ пространствахъ, досталась именно ему; и если затрудняешься назвать его, какъ Шелли, *cor cordium*, то ужъ несомнѣнно то, что теперь Метерлинкъ — наиболѣе духовное существо на свѣтѣ, намѣстникъ Психеи, душа души.

ЖОРЖЪ РОДЕНБАХЪ.

(НАВРОСОКЪ).

Поэзія Роденбаха не богата мотивами; но самая однотонность ея напѣва дѣйствуетъ какъ богослуженіе, какъ сосредоточенная молитва. Подобно своему соплеменнику Метерлинку, онъ прежде всего не дѣлитъ міра на одушевленные и неодушевленные тѣла; онъ исповѣдуетъ глубокую вѣру панпсихизма и съ поразительной щедростью оживотворяетъ и одухотворяетъ все. Не ревнивый собственникъ своей души, онъ дѣлится ею съ вещами; онъ не можетъ спокойно дышать среди бездушнаго, пользоваться жизнью среди мертваго. Великодушіе ли это съ его стороны или простой человѣческой долгъ,—какъ бы то ни было, онъ съ любовью распространяетъ свою душу на всѣ предметы міра. Онъ смѣетъ дѣлать это тѣмъ больше и тѣмъ безнаказаннѣе, что ему присуще сознаніе бездонности духа. Въ своихъ стихотвореніяхъ онъ часто прославляетъ царство подводное, этотъ психическій «акваріумъ», который скрывается въ никому невѣдомыхъ глубинахъ и таитъ въ себѣ неизсякаемыя сокровища. Сколько души ни трать, ея никогда нельзя расточить всецѣло. Есть «голубая бездна» безсознательнаго; тамъ—истинные корни души, тамъ разстилается цѣлый міръ еще нерожденнаго, дремлющія возможности ума и сердца,—причудливыя сплетенія какихъ-то духовныхъ водорослей. Изъ этого подводнаго города постоянно доносятся перезвоны колоколовъ, и никакое путешествіе вокругъ свѣта не раскроетъ намъ такихъ пейзажей, сценъ и картинъ, какъ изученіе нашей собственной личности. «Тучки небесныя, вѣчные странники», или, какъ ихъ называетъ Роденбахъ, космическіе «цыгане сумерекъ», манятъ насъ, и хочется дали, передвиженія, новыхъ горизонтовъ. Но это—миражъ: никуда облака не унесутъ насъ и не покажутъ лучшаго, чѣмъ нашъ внутренній домъ, безпредѣльная храмина души. Иногда, впрочемъ, у поэта зарождается тяжелое сомнѣніе, не коварны ли душевныя воды и дѣйствительно ли вознаграждаютъ онѣ пловца, который ринется въ ихъ таинственную пучину. Можно тамъ—употребляя любимый образъ Роденбаха—найти кубокъ Оульскаго царя (его ищутъ и всѣ мечтатели,





и всѣ лебеди міра), но можно вернуться оттуда и съ пустыми руками. Однако въ большой душѣ недолго живетъ малодушіе, и пѣвецъ бѣлыхъ лебедей послѣ минуты раздумья снова вѣрится въ неисчерпаемость своего акваріума и духовностью осѣняетъ все міровое содержаніе.

И въ особенности, въ первую очередь, одушевилъ Роденбахъ свой любимый городъ, свой «мертвый Брюгге». Онъ сдѣлалъ его смерть живую. Когда-то въ Брюгге было шумно, громко, суетливо, приходили и уходили корабли,—а теперь этотъ «городъ-вдовецъ» представляетъ собою тихій оазисъ въ пустынѣ цивилизаціи. Другіе, огромные города, столицы свѣта, нервной толпою снѣжили, торопились впередъ, къ шуму и торжищу, и они пронеслись мимо отставшаго города, и вотъ онъ поблѣднѣлъ, умолкъ, посторонился. Море отодвинулось отъ него. И неподвижно дремлютъ его каналы; задумчиво смотрятся въ нихъ башни готическихъ церквей, мечтательно плаваютъ бѣлые и черные лебеди по лопу спокойныхъ водъ,—на всемъ застыла необъятная тишина. Ея какъ бы не прерываетъ, съ нею сливается вѣчная бесѣда колоколенъ. Безшумно скользятъ монахи и монахини,—точно каріатиды, которыя сошли съ молчаливыхъ зданій монастыря. Надъ Брюгге воеетъ вѣтеръ, и въ немъ—всѣ человѣческіе вопли, стоны, вздохи; скорбь, собранная въ городѣ, растворяется тамъ, наверху, въ слезы дождя. Плачутъ старые, больные дома; въ воздухѣ разлита неуловимая печаль; безмолвно звучатъ погребальные хоралы. И вы не знаете, что это за облако встаетъ надъ городомъ—туманъ или ладанъ? Вѣрнѣе—туманъ. И какая-то міровая Пенелопа, со своей «прялкой тумановъ», все ткеть и ткеть изъ нихъ покрывало для мертваго Брюгге. Передъ вами—«музей Смерти»; даже проповѣдникъ въ церкви говоритъ только о ней, и кажется, такъ близка она къ нему, что онъ сейчасъ сорветъ ея «черныя виноградныя кисти». Но во всемъ этомъ есть своя красота,—красота грусти и воспоминапія. Роденбахъ лирически поетъ ее, эту жизнь потускнѣвшую, ослабленную, написанную не въ краскахъ, а пѣжныхъ оттѣнкахъ. Онъ признаетъ полутоны, безшумное, матовое—божественность болѣзни, и есть для него благородство въ томъ, что поблекло, что не кичится яркостью, что не шумитъ о себѣ ни звуками, ни цвѣтами. Роденбахъ, самъ грустящій, думаетъ, что природа вообще печальна и все человѣчество носить одежду траурную; оттого если влюбленные ощущаютъ счастье, то вокругъ нихъ сіяетъ ореоль, и это дерзкое сіяніе, прорывающее тьму, это свѣтлое среди чернаго, служитъ мишенью для неотвратимыхъ стрѣлъ судьбы; «счастье бросается въ глаза»,—горе счастью! Вотъ и бабочки стремятся на огонь лампы и погибаютъ въ немъ: это мракъ, своею паутиной заткавшій всѣ углы,

отомщаетъ маленькимъ летуньямъ за то, что онѣ хотѣли его покинуть, что больше, чѣмъ его черныя фіалы, полюбили они солнце, возрожденное въ лампахъ. Вотъ почему и печальный Брюгге болѣе соотвѣтствуетъ сущности бытія, чѣмъ радостныя столицы; «городъ-кладбище», это—самый подлинный городъ на свѣтѣ. Какъ и для нашего Огарева, жизнь для Роденбаха начинается лишь тогда, когда она умираетъ. На смерть опъ отвѣчаетъ жизнью.

И такъ онъ принялъ въ свое сердце впечатлѣнія отъ умирающихъ домовъ, отъ старинныхъ стѣнъ и улицъ; онъ въ свою душу воспринялъ душу города, сдѣлалъ изъ него религію. Городъ для него—храмъ. Оглашаемый перекличкой колоколенъ, Брюгге именно этотъ «вечерній звонъ, вечерній звонъ» претворяетъ въ нѣчто космическое. Для поэта колокольный звонъ, это—голосъ міра, его мистическая рѣчь. Колокола, живыя урны звуковъ, сзываютъ міръ на молитву, на мессу. Каждый изъ нихъ—«букетъ звуковъ, бросаемый на прощаніе уходящему времени», и всѣ вмѣстѣ поютъ они вѣчную панихиду, хоронятъ наше недолговѣчное время, а съ нимъ и всѣ наши радости, всѣ надежды и упованія.

Послѣдній католикъ, съ душою-церковью, Роденбахъ, однако, не въ колокольномъ хорѣ, не въ пышномъ ритуалѣ богослуженія находитъ свою высшую отраду: его стихія—тишина, «царство молчанія»; ему нужно таинственное безмолвіе внутренняго міра: «мнѣ больно отъ шума,—закройте ставни». И оттого, когда съ улицъ Брюгге онъ приходитъ въ свои комнаты, въ свои тихія обители, гдѣ можно закрыть ставни, опустить гардины, онъ чувствуетъ себя въ нихъ поистинѣ дома и по своему обыкновенію братски дѣлится съ ними своей бездонной душою. И сейчасъ же оживаетъ одухотворенное человѣческое жилище, и кисейныя занавѣски у оконъ превращаются въ бѣлыхъ причастницъ, которыя прильнули къ стекламъ и впиваютъ въ себя сіяніе луны; и вещи издаютъ неясный вздохъ; и отъ самага легкаго прикосновенія звенить, звенить хрустальная мимоза люстры, это дерево, на которомъ растутъ эхо; и заботливая ласка воды старается продлить жизнь въ букетѣ еще на одинъ день, а затѣмъ они уснутъ, умрутъ; и одиноко задумалось грустное піанино и ждетъ, чтобы его приласкали чуждыя перстней, безупречныя блѣдныя руки молодой дѣвушки, чтобы эти лиліи пробудили тѣхъ пѣвучихъ лебедей, которые живутъ въ его бѣлыхъ и черныхъ клавишахъ; и зеркало, душа котораго приходится сестрою душѣ комнаты,—зеркало мечтаетъ, вспоминая о лицахъ предковъ, которыя нѣкогда смотрѣлись въ его глубину и въ ней искали своего отраженія, и въ ней теперь невозвратно потонули.

Всѣ эти олицетворенія—не забава для Роденбаха, не поэтическая игрушка; онъ дѣйствительно каждое явленіе возводитъ на высоту символа, онъ дѣйствительно чувствуетъ душу и волю вещей, переноситъ на нихъ ту жизнь, которая разлита для него въ стихахъ. Особенно любить онъ воду. Она сама согласилась стать безцвѣтной, чтобы лучше отражался въ ней ея верховный супругъ—далекое небо. Мудрое есть въ ней; она не только—гамакъ для птицъ, клавиатура для камыша. Вода, гробница Офеліи, утѣшительница многихъ, страдальцамъ протягивающая свои чистыя объятія,—она тревожно спитъ, нервно-больная, и отъ боли приходитъ въ содроганіе нагота ея зеркальной поверхности; ей грезятся моря и океаны,—однако мечты ея никто не постигъ: она топитъ все, держащее на это; по, отражая, повторяя вещи, она придаетъ имъ безконечность, приобщаетъ ихъ къ вѣчности; вода сверхчувствена, и не потому ли тоскуетъ она, когда ее заключаютъ въ неволю искусственнаго водоема, не потому ли «твердятъ элегіи фонтаны непрерывно»,—тѣ элегіи, которыя давно уже услышалъ и нашъ Пушкинъ у своего неизсякающаго Бахчисарайскаго фонтана, гдѣ «журчитъ во мраморѣ вода и каплетъ хладными слезами, не умолкая никогда»?..

Въ этой тихой жизни, въ этой жизни тишины проходятъ медленною вереницей наши дни и ночи. И въ тѣ часы, когда сердце невольно превращаетъ все это тихое въ траурное,—въ такіе скорбные часы кажется, будто весь міръ тоскуетъ въ неизлѣчимомъ недугѣ, и луна—блѣдная больная, и небо—огромный госпиталь безконечности, и облака запаслись надолго слезами для человѣческихъ глазъ. Есть у этихъ глазъ свое безсмертіе: въ нихъ отражается все, что было,—въ нихъ запечатлѣлись образы прежняго, всѣ души, всѣ существа, которыя умчалъ съ собою неудержимый потокъ времени. Но побѣждаетъ оно. Часы сыплютъ время—«въ пустынь скуки немного лишняго песку»; они отсчитываютъ пульсъ предметовъ. Спокойное лицо времени окружаютъ часы, и по ихъ циферблату перебѣгаетъ незримый паукъ, и отъ лапокъ его какими-то рябинами покрываются наши лица и души. Часы бѣгутъ, перебѣгаетъ невидимый паукъ, и «завтра» приноситъ вчерашнюю тоску, и больно дѣлаетъ намъ «уколъ минутъ, нанизанный тикъ-такъ». Мистика часовъ становится еще болѣе роковой и глубокой отъ того, что среди людей они всѣ должны были бы идти ровно, показывать одно и то же время,—но этого нѣтъ: не сходятся человѣческіе времена и сроки, и мы живемъ по-разному, и есть великое несовпаденіе рожденій и смертей, трагическая несвоевременность жизненныхъ событій. Вотъ почему одинъ изъ героев Ро-

депбаха сталъ коллекціонеромъ часовъ, устроилъ себѣ изъ нихъ точно «улей времени» и сосредоточился на мечтѣ о томъ, чтобы привести ихъ всѣ къ согласію, заставить ихъ сердца биться въ ладъ, осуществить благодатную одновременность. Но опять и опять: не знаютъ гармоніи часы внѣшніе и часы внутренніе, наши сердца, и потому лишь на порогѣ смерти, въ бреду послѣднихъ мгновеній, коллекціонеръ къ радости своей услышалъ дружный звонъ всѣхъ міровыхъ часовъ, и онъ умеръ съ восторженнымъ кликомъ на устахъ: «они прозвонили!» Мечта осуществляется не въ жизни, а въ смерти. Музыка міра, стройный хоръ его колоколовъ, его часовъ, слышится уже не на землѣ, а въ преддверіи небесъ.

И мечта самого Роденбаха была неосуществима. Его душа слишкомъ изстрадалась на дорогахъ реальности, и оттого онъ видоизмѣняетъ Господнюю молитву и взываетъ къ Богу: грезу мою насущную даждь ми днесъ (O, Seigneur, donnez moi mon Rêve quotidien). Онъ питается грезами. И то, о чемъ онъ грезить, это — бѣлое. Его пѣвецъ, его молитвенникъ, онъ создалъ въ своихъ произведеніяхъ ослѣпительную симфонію бѣлаго, акаеистъ ему. Оно сіяло передъ его очарованными глазами, какъ синтезъ мірозданья, цвѣтъ цвѣтовъ, душа свѣта. Въ противоположность Метерлинку. Синяя птица была бы для него птица бѣлая. Среди міра пестраго и шумнаго, среди жизни, порою нестерпимо блещущей своими крикливыми красками, Роденбахъ, задумчивый и одинокій, рыцарь чистоты, томится по своей прекрасной бѣлой дамѣ. Монахи въ бѣлоснѣжныхъ покрывалахъ, лиліи безукоризненныя, бѣлый міръ монастырскаго бѣлья, тонкія кружева эпитрахилей, нѣжныя ткани сіяющихъ стихарей, и молодыя причастницы, одѣтыя въ бѣлое, маленькія солнца непорочности, — все это рождаетъ въ немъ священный экстазъ, поэтическое безуміе бѣлаго. Онъ не находитъ словъ, чтобы достойно воспѣть бѣлизну, хотя слова и картины, воздушныя и легкія, какъ сонъ, будто потерявшія всякій слѣдъ матеріальности, неистощимо льются и растутъ изъ-подъ его волшебнаго пера. Печаль о бѣломъ, чеховская тоска по бѣлымъ цвѣтамъ вишневаго сада, такъ естественна и понятна, потому что въ нашей многоцвѣтной жизни бѣлое недостижимо или недолговѣчно. Не только окружающее, но и мы сами его теряемъ; и, можетъ быть, Роденбахъ не цѣнилъ бы его такъ высоко, не вспоминалъ бы о немъ такъ настойчиво, если бы самъ онъ не былъ уже покинутъ бѣлымъ. Гёте сказалъ: «Die Sonne duldet kein Weisses» — солнце не терпитъ ничего бѣлаго. Солнце расцвѣчиваетъ, и огонь, который оно зажигаетъ въ крови, въ нашей красной крови, это — непобѣдимый соперникъ бѣлизны. Въ сладострастіи любовнаго порыва такъ ярко

опереніе птицъ, и всѣми цвѣтами переливаются цвѣты, безстыдно обнаженные; отъ страстнаго дыханія міровой груди затуманивается бѣлое. Вотъ почему Роденбахъ ищетъ его не въ кипучей сутолокѣ промышленнаго дня, а въ безмолвіи монастырей, гдѣ молодыя дѣвушки ревниво прячуть свою бѣлизну, спасаютъ ее отъ грѣха и пламени. Цѣломудренныя жрицы, незапятнанныя весталки, онѣ свято поддерживаютъ тихое горѣніе восковыхъ свѣчей, которыя огненными устами поютъ отходную самимъ себѣ. Въ тишинѣ своихъ чистыхъ келій пальцами фей плетутъ монахини драгоцѣнныя бельгійскія кружева; узоры иная на окнахъ, тончайшую паутину людскихъ думъ, «коршію міра»,—все это претворяютъ онѣ въ бѣлыя прозрачныя кружева, въ эти «вышитыя псалмы»,—и на свои серебряныя нити разобрана вселенная. Бѣлыя души дѣвственницъ воплощаются въ гипюровыя покрывала,—чистое чистому! Отъ нихъ далеки пышныя, дерзкія розы, и только библейскія лиліи и неюфары, растущія на водѣ, отрадны свѣтлому сердцу этихъ человѣческихъ лилій и ландышей. Вѣчныя невѣсты Христа, одного Христа, онѣ зато—сестры для всякаго, кто назоветъ себя ихъ братомъ. Сестры всѣхъ, сестры міра, онѣ посвятили себя божественной бѣлизнѣ.

Но и туда, на эти дѣвственныя вершины, въ это благоуханное бѣлое царство, проникаетъ черное, проникаетъ красное, и тогда страдаютъ бѣлыя души монахинь, и таютъ нравственныя Снѣгурочки. Темное крыло смерти мрачить ихъ лучезарную обитель, и лебеди, испуганные смертью, трепещутъ и поютъ свою послѣднюю, свою лебединую пѣснь. Или красный отблескъ земной любви загорается на бѣлизнѣ этихъ головныхъ уборовъ, которая держитъ въ своемъ плѣну черныя волны никѣмъ непрпласканныхъ, никѣмъ неизмятыхъ волосъ. Правда, онѣ умѣютъ быть героинями, эти скромныя подвижницы. Одна изъ нихъ умерла, потому что, заболѣвъ, она стѣснялась показать себя врачу: она не хотѣла, чтобы онѣ приникъ своимъ лицомъ, своимъ слухомъ къ ея дѣвственной груди. Другая долго шила подвѣшечныя платья чужимъ невѣстамъ, воздвигала бѣлые чертоги чужому счастью,—и вотъ ей снится, будто она сама идетъ къ вѣнцу; она одѣвается въ бѣлое платье; черные башмаки ея превращаются въ бѣлыя атласныя туфельки, и хочетъ она покрыть себя кружевной фатой, которую соткалъ морозъ на окнѣ ея кельи; но нельзя сорвать фаты съ окна,—и отъ усилія просыпается монахиня; тогда, стыдась своего грѣшнаго сновидѣнія, безропотно надѣваетъ она черныя тяжелые башмаки и, окутанная не фатою невѣсты, а темнотою ночи, идетъ въ церковь, чтобы молитвой вернуть смущенную бѣ-

лизну своей души. А другая монахиня такъ и помѣшалась на томъ, что она недостаточно бѣла, недостаточно чиста; и вотъ она безпрестанно держитъ въ рукѣ маленькій кружевной платокъ и стряхиваетъ съ себя невидимыя пылинки, безконечно сыплющіяся «изъ песочницы вѣковъ», съ этихъ «песчаныхъ дюнь» бытія, отъ которыхъ пылятся платья и души, отъ которыхъ маркимъ и хрупкимъ дѣлается желанный бѣлый цвѣтъ.

Фатально нельзя уйти изъ дольняго міра, стать бѣлымъ, стать «выше жизни», какъ это хотѣлъ Борлють, герой роденбаховскаго романа «Le saillonneur». Не только земля, но и высота имѣетъ свое притяженіе, и оттого на высокую башню, въ «житницу молчанія», въ царство колоколовъ поднялся Борлють, и ему долго казалось, что тамъ онъ властвуетъ надъ жизнью. Но среди колоколовъ былъ одинъ, тревожащій самого Роденбаха,—колоколь Сладострастія; онъ былъ украшенъ барельефами грѣшныхъ сценъ: даже въ сосѣдство неба, въ готическую горнюю обитель мечты проникло пламя земного соблазна. И побѣдилъ этотъ страшный колоколь. Борлють опустился на землю, и изъ двухъ женщанъ его «слѣпыя руки» протянулись не къ бѣлой, чистой Гodelivѣ, къ этой голубкѣ послѣ потопа, къ ней, нашедшей кубокъ Оульскаго царя и наполнившей его слезами и грезами, а къ ея сестрѣ Барбарѣ, у которой были алыя уста, опьяняющій цвѣтокъ мака, пряный перецъ, и въ тѣлѣ которой жила Испанія съ кострами ея аутодафе. Борлють погибъ. Есть женщины, которыя хотятъ и могутъ стать въ нашей жизни только «шелестомъ платья», и есть другія, которыя эту жизнь сжигаютъ. И мужчина, покинутый бѣлымъ, стремится къ огню, который его испепелитъ. Во всякомъ случаѣ, каждый «находится подъ вліяніемъ женщины, какъ море подъ вліяніемъ луны, и женщина управляетъ нами, сообразуясь съ линіями своей руки».

Эти линіи руки вообще занимаютъ Роденбаха. Онъ посвятилъ имъ прекрасные и проникновенные стихи. Онъ—наша прирожденная географія, темныя дороги, которыя пришли изъ вѣчности. Странныя арабески судьбы, переплетающіеся корни бытія, онъ образуютъ чернокожию, котораго нельзя разгадать. Заранѣе уже составленъ рисунокъ нашей жизни,—можно ли поэтому избѣгнуть своей судьбы?

И линіи своей руки жепщина властно переплетаетъ съ нашими линіями. Побѣдитъ страстная и грѣшная Барбара. Если же соединяется съ нами женщина свѣтлая, тихая жена, мы часто не замѣчаемъ ея высшей красоты. Мы жалуемся на нее, что она не понимаетъ искусства, равнодушна къ морю и звѣздамъ; но вѣдь

она сама — поэзія, и только оттого ея не затрогиваетъ поэзія внѣшняя. Развѣ природа любитъ природой, развѣ ея восхищаетъ красота ея пейзажей? И лишь когда умереть свѣтлая женщина, тихая жена, вдовецъ пойметъ, что онъ въ ней потерялъ, и тогда онъ проведетъ своими устами по всей внутренности ея гроба, чтобы она покоилась въ вѣчности не на матеріи, а на его поцѣлуяхъ. Потомъ ея похоронятъ, и колокола бросятъ на ея могилу свои «железные цвѣты, мертвый пепелъ умершихъ лѣтъ». И вдовецъ останется одинъ.

Это одиночество для Роденбаха не случайно, не такая участь, которой можно избѣжать. Бѣлое измѣняетъ, женщина убиваетъ или умираетъ, и человѣкъ непременно гибнетъ или остается одинъ. Впрочемъ, это относится лишь къ дѣйствительной человѣческой душѣ, а не къ тѣмъ людямъ, которые въ шумѣ и суетѣ искажаютъ свой истинный обликъ и превращаются въ живые механизмы. Они не одиноки; они обручились съ толпою. Вотъ они сидятъ вмѣстѣ и курятъ свои фламандскія трубки, и «слѣдятъ за этими завитками дыма, за этими пресмыкающимися изъ легкаго газа, которыя извиваются и умираютъ на потолокъ». Дымъ символически отдѣляетъ ихъ отъ одинокаго избранника. Ржавчина покрыла ихъ умы, и они образуютъ собою нравственную провинцію. Когда-то, можетъ быть, и они были исполнены высокаго духа, но теперь они ему измѣнили и продали шпагу свою, пошли въ услуженіе мѣщанству и дѣловитости. Толпа любитъ модное и послѣднее. Она равнодушна къ благородной старинѣ и мертвый Брюгге, красоту его живой смерти, готова облечь въ новый стиль, проявить историческую неблагодарность къ прошлому и обратить этотъ городъ въ «разстригу печали», ярмарку суеты. У людей нѣтъ творчества, а человѣкъ, одинокій человѣкъ—продолжатель Бога, вѣчный творецъ. Человѣкъ—художникъ, священникъ искусства.

Но людская масса, привязанная къ пошлomu, не нуждается въ искусствѣ, и это—новая причина одиночества. Толпѣ не нуженъ поэтъ. Онъ драгоцененъ, онъ слишкомъ дорогъ: толпѣ нужно дешевое. Искусство—въ изгнаніи, т.-е. душа—въ изгнаніи. И художникъ одиноко перебираетъ четки своихъ мыслей и въ общее міровое кружево тихо вплетаетъ свою особенную нить. Ему тяжело его одиночество, потому что надо, чтобы кто-нибудь слышалъ. Душа—точно зеркало; но зеркало лишь тогда исполняетъ свое назначеніе, осуществляетъ свой смыслъ, когда кто-нибудь смотрится въ него.

Пѣвецъ и страдалецъ одиночества, поэтъ смерти и монастыря, Роденбахъ умеръ въ рождественскій сочельникъ подъ звонъ коло-

коловъ. Это такъ символично: недаромъ онъ и при жизни христіанизировалъ природу и освѣтилъ католическій ритуаль sub specie aeternitatis и sub specie Naturae; недаромъ онъ такъ чувствовалъ воскресенье,—и въ этотъ день иною казалась ему вся вселенная.

Смерть, говорилъ онъ,—перемѣна жилища. Онъ самъ перемѣнилъ свое жилище, по стезѣ молитвы ушелъ изъ міра, который былъ для него церковью съ органомъ и хоромъ бѣлыхъ монахинь. Въ наши дни, когда человѣкъ стыдится чистоты и не стыдится своихъ грѣшныхъ побужденій, раскрывая ихъ въ образахъ и краскахъ,—въ наши наглые дни съ особенной плѣнительностью зоветъ къ себѣ эта меланхолическая тихая душа, которая опоздала,—душа послѣдняго католика, любовница бѣлаго. Правильно зовутъ его: лебедь молодой Бельгii. Все бѣлое въ сердцѣ и въ жизни имѣетъ его своимъ патрономъ и поэтомъ. Ибо онъ—вѣрный богомолецъ и паладинъ чистоты, тоскующій женихъ прекрасной Невѣсты, бѣлой Невѣсты міра.

ОСКАРЪ УАЙЛДЪ.



Разнообразны человѣческіе дарованія и таланты, и всѣ ихъ можно разсматривать какъ отображенія того вседаровитаго существа, которое называется Богомъ. Міръ, это—художественное произведеніе, и Богъ, это — Талантъ. Великій авторъ вселенной, ея вездѣсущій геній, отъ себя, отъ своихъ щедротъ удѣляетъ избраннымъ людямъ бѣльшія или меньшія доли; и достаточно одной такой золотой крупинки, чтобы одаренный ею сдѣлался богатъ и предсталъ передъ нами какъ одушевленная частица міровой геніальности, какъ сопричастный творчеству перваго Художника.

Именно потому, что божество неисчерпаемо, не изсякаетъ и родникъ людского искусства. Столько звѣздъ мысли и красоты загорались уже на горизонтѣ исторіи, освѣщая ночь нашей обыденной жизни (таланты озаряютъ и объясняютъ міръ),—и все же безпрестанно открываются новыя и новыя возможности, другія сочетанія и созвѣздія разума и фантазіи. Человѣчество далеко еще не воплотило и вовѣки не воплотитъ всѣхъ типовъ генія, всѣхъ этихъ платоновыхъ идей, которыя незримо рѣютъ въ мірозданіи. Человѣчества еще нѣтъ. Оно осуществило немногое, оно не только не сказало своего послѣдняго слова,—быть можетъ, оно говоритъ лишь свои первыя, робкія слова. Вотъ почему для насъ такъ интересенъ и желаненъ всякій новый обликъ таланта, всякая не виданная раньше форма и комбинація благородныхъ человѣческихъ способностей; вотъ почему было бы странно и поверхностно въ искусствѣ, которое по своей природѣ едино и вѣчно, проводить какія-то пограничныя линіи, ревниво дѣлить его на старое и новое, на стили и направленія, молиться однимъ лишь прежнимъ богамъ, забывая, что всѣ они—отъ Бога одного. Много обитателей въ домѣ искусства и міра, въ очарованномъ замкѣ Бога-Таланта, и каждая изъ нихъ прекрасна своей особой, неповторяемой красотою, и ни одна не оспариваетъ другой.

Въ преддверіе одной изъ такихъ храминъ да будетъ намъ позволено ввести читателей,—напомнить имъ въ общихъ чертахъ не-

обычный и притягательный образ Оскара Уайльда, то удивительное явление духа, какое представляет собою отверженный англійскій писатель.

Онъ мелькнулъ по жизни и литературѣ, какъ сверкающій человѣческій метеоръ, какъ падающая звѣзда. Мелькнулъ и погасъ. «Отъ вѣчности славы перешель я къ вѣчности безславія»; свое ослѣпительное имя опустил онъ въ смрадь и тьму. «Король жизни» онъ дѣлалъ изъ нея нѣчто яркое и пышное, осыпалъ ее алмазами; властелинъ роскоши и рабъ ея, онъ задавалъ эти неслыханныя трапезы, когда «столы были пурпурны отъ розъ и вина». Онъ празднично и праздно жилъ. Изысканный, утонченный, чрезмѣрно культурный, онъ не хотѣлъ, чтобы напрасно пропадали мгновенья, и каждое онъ пилъ до дна, и каждое потомъ разбивалъ вдребезги. Онъ продолжилъ въ мѣрѣ традицію Петронія. Было для него заманчиво слыть симпозиархомъ жизни; и вотъ—длинный, блестящій рядъ пировъ, гдѣ искрились вина и мысли. Онъ не хотѣлъ творить сосредоточенно, уединенно и лучшія силы духа отдавалъ не своимъ произведеніямъ, а своимъ развлеченіямъ. Изъ жизни создавалъ онъ феерію. Свою мудрость онъ распылялъ на афоризмы и парадоксы; лился каскадъ импровизацій, сказокъ, и много должны были его упрасивать друзья, чтобы онъ собралъ всю эту бриллиантовую пыль и записалъ свои вдохновенія. «Гуляка праздный», но не простой, расточитель своихъ дней и своего таланта, онъ имѣлъ умъ тонкій и колющій, какъ стилеть, и оправлялъ его въ драгоцѣнности вымысла и поэзіи. Остроумнѣйшій изъ остроумныхъ, насмѣшливый, полный скептицизма, онъ тѣшилъ себя тѣмъ, что деталь возводилъ въ существенное, а существенное—въ деталь; онъ ставилъ манеры выше морали, вкусъ выше религіи, и часами обдумывалъ бутоньерку для своего сюртука. Стоя на противоположномъ полюсѣ отъ того, что Гете называлъ *des Lebens ernstes Führen*, онъ шутя опрокидывалъ истину и благоговѣнно поклонялся предрасудку. Онъ вель, быть можетъ, самую недостойную изъ человѣческихъ игръ,—онъ игралъ въ самого себя. И часто даже не актеромъ былъ онъ, а живую декорацией. Если бы его упрекнули въ неестественности, онъ отвѣтилъ бы, что естественность—поза, и притомъ самая раздражающая. И во всякомъ случаѣ, въ нашемъ мѣрѣ такъ смѣшались естественное и мнимое, положеніе и поза, что трудно въ этомъ разобраться, и оттого Уайльдъ не признавалъ разницы между лицомъ и личиной.

Такъ прошелъ онъ, съ орхидеей въ петлицѣ, бѣольшую часть своей небольшой жизни. «Жемчугъ души своей я бросилъ въ кубокъ вина. Подъ звуки флейты я шествовалъ дорогой, усыпанной цвѣтами. Я питался медомъ». И вдругъ исчезаетъ вся эта велико-

лѣнная картина, и Оскаръ Уайльдъ лежитъ у ногъ толпы, почти растоптанный и презираемый, и ничего не осталось отъ недавняго *arbiter elegantiarum*. Безуміе извращенныхъ желаній привело его на скамью подсудимыхъ, и онъ выслушалъ тяжкій приговоръ (а самъ онъ признавалъ, что каждый приговоръ — смертный). Затѣмъ—одиночная каторжная тюрьма, и своими аристократическими, холерными руками онъ до крови, до боли щиплетъ пеньку; потомъ — нищета, всё отворачиваются отъ него, никто о немъ не говоритъ, онъ живетъ подъ чужимъ именемъ, онъ умираетъ въ изгнаніи, на чужбинѣ, и нѣсколько человекъ въ Парижѣ провожаютъ его гробъ, но до кладбища не доходятъ. Такъ въ полномъ одиночествѣ кончилъ свои дни исключительный любитель людей, прирожденный собесѣдникъ и обаятельный рассказчикъ,—геній разговора.

Жестокая шутиливость жизни сдѣлала такъ, что въ объятіяхъ уродливой бѣдности, пошлаго и безобразнаго, умеръ тотъ, кто по преимуществу жилъ красотою, ею дышалъ и упивался. Безмѣрный эстетизмъ — основная сущность его духа. Правда, его нельзя назвать огнепоклонникомъ прекраснаго, монотеистомъ его, потому что именно паоса Уайльду недоставало и очага центральнаго не было въ немъ. Не энтузіастъ, не фанатикъ, Оскаръ Уайльдъ весь—умный, безъ налета той высокой и святой наивности, которая необходима истинному художнику; рассказы и стихи его слишкомъ пронизаны блестящей сталью интеллектуальности, для того чтобы можно было ихъ признать явленіемъ чистаго и вдохновеннаго искусства. Но, хотя бы и въ этой, рационалистической, плоскости, на ряду съ красотою онъ не признавалъ ничего другого и въ нее претворялъ все. Красота была для него не одной лишь гранью міроваго цѣлаго, а именно этимъ цѣлымъ, и, ужъ, разумѣется, не смотрѣлъ онъ на нее просто какъ на украшеніе или виньетку въ серьезной книгѣ бытія. Есть иконоборцы и есть иконопочитатели,—къ послѣднимъ всецѣло принадлежалъ Уайльдъ. Образъ, икона, изображеніе были для него единственной святыней; въ реальности же онъ долго святого не умѣлъ находить. И въ своей эстетической исключительности, въ своемъ обожествленіи красоты онъ славилъ ее не въ природѣ, а въ искусствѣ.

Къ природѣ онъ былъ равнодушенъ, и если цѣнилъ ее, то лишь какъ иллюстрацію,—«въ сумеркахъ она становится чудеснымъ возбуждателемъ и не лишена прелести, хотя, быть можетъ, ея главное назначеніе въ томъ, чтобы иллюстрировать цитаты изъ поэтовъ». Природа—великій намекъ, не болѣе. Истинная красота живетъ не въ ней, расплывчатой, несжатой, несовершенной. Природа растянута. Кромѣ того, она груба и демократична, и въ сущности она—

громадная фабрика, гдѣ почти все производится гуртомъ, во множествѣ экземплярровъ, и какъ ни хороши нарциссы, но ихъ такъ много, что это въ концѣ-концовъ оскорбляетъ эстетическое чувство. Природа повторяется; одна весна—точный сколокъ съ другой. Между тѣмъ искусство аристократично. Его созданія неповторяемы, одиноки; каждое изъ нихъ—unicum въ нетлѣнномъ музеѣ эстетики. А это очень важно, чтобы всего въ мірѣ было по одному, чтобы не было повтореній, удвоеній, воспроизведеній: надо бы изъ міра изгнать всякое *два*; книгопечатаніе, могъ бы сказать Уайльдъ, — грандіозная пошлость. Наконецъ, природа связана, искусство свободно; природа заключена въ колодки своихъ законовъ, а искусство «можетъ заставить миндальныя деревья цвѣсти зимой и посылаетъ снѣгъ на спѣлыя нивы; оно знаетъ такіе цвѣты, которые никогда не видали сада, такихъ птицъ, которыя никогда не жили въ чащѣ лѣса». Вообще, природа не наша мать, а наше созданіе. Это мы воззвали ее къ жизни—въ искусствѣ.

Вольное искусство, подножіемъ котораго служить природа, обитаетъ не только на высотахъ идеальнаго творчества: оно проникаетъ и въ нашу обыденность и обстановку, благодатны его ежедневныя прикосновенія,—прекрасны вещи. Оскаръ Уайльдъ именно въ нихъ влюбленъ, онъ знаетъ какое-то сладострастіе вещи, и на каждомъ шагѣ въ его произведеніяхъ звучатъ поэмы вещей. Ковры и ткани, оправы изъ драгоценныхъ камней, рѣдкія опахала, художественные переплеты, мебель и вазы, покрывала и вышивки—все это восторженно замѣчаетъ Уайльдъ, все это ласкаетъ его избалованные и требовательные глаза. Вещи желанны для него въ ихъ благородномъ и побѣдоносномъ состязаніи съ природой,—всѣ эти чудныя подѣлки благословенныхъ человѣческихъ рукъ. Наша рука—художница, и Уайльдъ готовъ бы молиться ей, готовъ бы воздвигнуть храмъ Богинѣ-Рукѣ. Вещами, отблесками искусства, надо окружить себя; надо ежедневность и комнаты, и самую утварь—все сдѣлать прекраснымъ, чтобы красота чаровала взоры, напоила душу, ея постоянно взыскующую. Истинная тайна міра—не въ загадочномъ и невѣдомомъ, а въ прекрасной конкретности. Вещь являетъ намъ вѣчность. Видимое, а не умопостигаемое, сдѣланное, а не мистическое,—настоящая субстанція бытія. Надо исповѣдовать Евангеліе видимаго. Чувственность не обманываетъ: эстетически угодите ощущеніямъ, и они приведутъ васъ къ истинѣ. Красота умна. Темно мірозданіе безъ нея. Только солнце золотитъ воздушныя пылинки, безъ него невидимыя и ничтожныя; сама по себѣ жизнь—пустая зала: въ червонное золото превращаетъ жалкую пыль міра солнце красоты.

И потому Уайльдъ, въ своемъ пренебреженіи къ природѣ, бѣльшее въ ней сравниваетъ съ меньшимъ—закатное небо съ увядшей розой или съ хвостомъ чудовищнаго павлина. И потому чаще у него сравненія природы съ вещами, чѣмъ вещей съ природой. «Огромная люстра пылаетъ, какъ чудовищная георгина съ огненными лепестками», — но болѣе типично для нашего писателя, что луна, это—серебряный щитъ, облака, это—спутанные мотки бѣлаго шелку (онъ какъ бы дѣлаетъ честь облакамъ, сравнивая ихъ съ шелкомъ), и нѣтъ большей похвалы человѣку, нежели сказать, что онъ похожъ на прекрасную вещь, на статую изъ слоновой кости. Главное, самое важное въ японцахъ то, что они—нефритоликіе. Вообще, природа для Уайльда—произведеніе искусства; она точно вышла изъ рукъ ювелира и Богъ, это—какой-то Бенвенуто Челлини.

Фетишизмъ Оскара Уайльда, его страстное поклоненіе прекраснымъ вещамъ, его пантеизмъ красоты несомнѣнно показываютъ въ немъ эллина, не іудея,—но эллина, слишкомъ сознательно исповѣдующаго свое эстетическое міросозерцаніе. Вѣрнѣе даже,—это уже не Эллада, а только эллинизмъ. Вначалѣ было для творца «Доріана Грея» не Слово, а красота, и потому искусство первѣе жизни. Оно не только не выигрываетъ отъ сходства съ послѣдней, но и должно опасаться всякой близости къ реальному. Оттѣнокъ утилитаризма, хотя бы самый легкій и тонкій, это—незамолимый грѣхъ. Искусство тѣмъ и хорошо, что оно бесполезно. Оно и безнравственно, поскольку его цѣлью является эмоція ради эмоціи, а не ради дѣла. Великая ненужность, оно довлѣетъ себѣ, и горе ему, если оно сослужитъ какую-нибудь службу жизни! Не слуга своему времени художникъ потому, что настоящее въ его глазахъ нисколько не реальнѣе, чѣмъ прошлое. Все современно. Оттого «всѣ прекрасныя вещи современны одна другой». Есть только вѣчное, а ему бесполезно полезное. Создать что-нибудь утилитарное значитъ совершить преступленіе. Мы можемъ однако простить человѣку, что онъ сдѣлалъ полезную вещь, лишь бы онъ не восторгался ею. И, наоборотъ, бесполезное мы прощаемъ именно потому, что его создатель, художникъ, безгранично восхищается имъ. Такъ часто говорятъ банальную и ложную фразу, что искусство—зеркало жизни. Какое глубокое недоразумѣніе! Вѣдь зеркало, долженъ былъ бы возразить Уайльдъ, пассивно, зеркало—рабъ, и нѣтъ ничего на свѣтѣ, что было бы покорнѣе его. Оно—предѣлъ послушанія. Можетъ быть, именно потому, что оно—такое безмолвное зрительное эхо жизни, оно показываетъ не настоящія лица: ошибается тотъ, кто думаетъ, будто, взглянувъ въ зеркало, онъ увидитъ, узнаетъ самого себя. Не жизнь вліяетъ на искусство, а искусство на жизнь. Она

отъ него получаетъ свое содержаніе и свою окраску. «Шопенгауэръ анализировалъ пессимизмъ, характеризующій современность. Но выдумалъ его Гамлетъ. Міръ сталъ печаленъ, потому что когда-то одна изъ маріонетокъ была меланхолична. Нигилистъ, этотъ страшный мученикъ безъ вѣры, идущій на казнь безъ энтузіазма и умирающій за то, во что онъ не вѣритъ,—продуктъ чисто литературный. Его изобрѣлъ Тургеневъ и дополнилъ Достоевскій... Мы только выполняемъ, съ подстрочными примѣчаніями и ненужными добавленіями, капризъ или фантазію, или творческое видѣніе великихъ романистовъ». Коричневые туманы Лондона—отъ импрессионистовъ. Озеро, послѣ смерти Нарцисса, превратившееся изъ чаши сладкихъ водъ въ чашу горькихъ слезъ, вовсе и не знало, что онъ былъ прекрасенъ: въ его глазахъ оно, любуясь, созерцало *себя*, красоту *свою*, оно само восхищенно смотрѣлось въ Нарцисса и не знало, что смотрѣлся и онъ.

Искусство себя видитъ въ жизни, а не жизнь въ себѣ. Законодатель быта, вдохновитель реальности, искусство однако меньше всего уподобляется послѣдней; въ немъ главное—форма, стиль, и если художникъ не очень понятенъ и трудно выразимъ въ терминахъ реальныхъ, то это его заслуга, а не слабость. Чѣмъ дальше онъ отъ жизни, тѣмъ онъ ближе къ себѣ, а это—самое существенное. Въ изысканную оболочку своего произведенія онъ вкладываетъ все свое хорошее. Для жизни остаются у него принципы и предразсудки (въ глазахъ Уайльда это—одно и то же), остается здравый смыслъ. Какъ люди, художники неинтересны; изъ всѣхъ дѣтей ничтожныхъ міра, быть можетъ, они—самыя ничтожныя. Великій поэтъ, если онъ дѣйствительно великъ,—самое непоэтичное существо на свѣтѣ, и нѣтъ никого обворожительнѣе поэта плохого. Чѣмъ хуже его рифмы, тѣмъ живописнѣе онъ самъ. Второразрядные сонеты дѣлаютъ ихъ автора неотразимымъ. Онъ въ своей жизни раскрываетъ ту поэзію, которой не въ силахъ написать. Слабый въ книгѣ, онъ прекрасенъ въ натурѣ; пишутъ свою поэзію тѣ, кто не умѣетъ ея осуществить.

Но если такъ, то жизнь не выше ли искусства? Уайльдъ былъ къ этому утвержденію ближе, чѣмъ онъ думалъ самъ; но не обладалъ онъ такою внутренней синтезирующей силой, чтобы вообще подняться надъ идеей раскола между искусствомъ и жизнью и понять ихъ какъ нѣкое высшее единство. Поэтому здѣсь у него и замѣчаются характерныя колебанія и незаконченность. Онъ какъ будто—за жизнь; но только ему не нужно жизни, если она не то, что искусство. Послѣднее не должно жить только въ поэзіи или картинахъ, или музыкѣ.

Слово, это — безсиліе Дѣла; ненужны стихи безъ стихіи. Самое важное — существовать поэтично и грубый матеріалъ дѣйствительности претворять въ красоту. «Какъ тѣло принимаетъ въ себя всевозможныя вещества, и среди нихъ много нечистаго и низменнаго, и превращаетъ все это въ кровь и красоту, въ лицо и глаза, въ мускулы и уста, такъ и душа имѣетъ свои функціи питанія, и то, что само по себѣ пошло, жестко и унизительно, можетъ она обратить въ благородныя порывы и страсти». Не надо только противиться душѣ и тому ея выявленію, которое происходитъ въ созиданіи и созерцаніи красоты. Отдавшись искусству, мы обрѣтаемъ себя. Въ немъ — истина, потому что въ немъ — наша индивидуальность; а нѣтъ ничего подлиннѣе и дороже ея. Назвать себя, быть самимъ собою, сказать въ міровомъ разговорѣ именно свое слово, это для индивидуалиста-Уайльда высшее счастье и главная обязанность человѣка. Мы — неповторяемыя личности, единственные экземпляры, и каждый изъ насъ — особая страна свѣта. Вообще, нелѣпо думать, что Богъ создалъ одинъ міръ: столько міровъ, сколько людей. И эти монады, какъ у Лейбница, не имѣютъ оконъ, не общаются между собою: мы замкнуты въ себѣ, каждая истина — для одного; истина, повѣданная другому, уже не интересна, — «мысль изреченная есть ложь». Кто обращаетъ въ свою вѣру другого, теряетъ ее самъ. Всякое вліяніе безправственно, — къ тому же оно и бесплодно. И если Уайльдъ говоритъ, что вліять, это значитъ вынимать душу изъ себя и вкладывать ее въ другого человѣка, то не будетъ ли духу нашего неумолимаго скептика соотвѣтствовать, если мы прибавимъ, что оттого вліяющіе и бездушны?..

Найти себя въ толиѣ человѣчества, самоопредѣлиться можно только въ искусствѣ. Всякій изъ насъ значителенъ лишь постольку, поскольку онъ — художникъ. Искусство обязательно. Мы всѣ — участники Творенія. Если мы не сами создаемъ, то, созерцая, наслаждаясь, мы по крайней мѣрѣ повторяемъ и восстанавливаемъ процессъ чужого художественнаго творчества. Мы пишемъ вмѣстѣ съ Рафаэлемъ, играемъ вмѣстѣ съ Моцартомъ. Быть Шекспиромъ и быть читателемъ Шекспира, это — явленія, безконечно-разносящіяся по степени, но вполне однородныя по существу.

Къ тому же, когда Уайльдъ утверждаетъ, что зритель, читатель, слушатель, это — скрипка, на которой полновластно играетъ художникъ, то можно его сравненіе видоизмѣнить: въ одаренной рукѣ художника — смычокъ, но та скрипка, на которой онъ играетъ, это — мы, его слушатели, это — наша воспримчивость. Не будь ея, не было бы и художественнаго произведенія. Оттого послѣднее тѣмъ больше, чѣмъ глубже и тоньше первая. Одно соотносительно

другой. Эффекты искусства рождаются непременно отъ контакта двухъ душъ — творца и того, къ кому онъ обращается. Поэтому читатель, напримѣръ, можетъ вложить въ литературное произведеніе гораздо больше, чѣмъ это сдѣлалъ самъ авторъ. Художникъ въ своемъ твореніи посылаетъ міру вопросъ,—на него своими впечатлѣніями отвѣчаетъ зритель. И вотъ такой отвѣтъ, реплика міра, субъективно можетъ быть и значительнѣе, чѣмъ самое воззваніе творца. Отзвукъ богаче звука.

Вотъ почему Уайльдъ и придаетъ необычайно большое значеніе художественной критикѣ, и едва ли не больше всего цѣнить онъ грековъ за то, что это былъ народъ-критикъ. Это и общей умственности и культурности нашего писателя отвѣчаетъ, что второе онъ ставитъ выше перваго и критику превозноситъ надъ самостоятельнымъ творчествомъ. Для автора «Замысловъ» истинный критикъ— тотъ, кто умѣетъ передавать свои впечатлѣнія отъ прекраснаго и кому чужое произведеніе является просто импульсомъ для собственнаго. Критикъ тоже творецъ. Вдохновившее его произведеніе «нашептываетъ ему тысячи различныхъ вещей, которыхъ не было въ душѣ того, кто ваялъ статую или писалъ картину, или рѣзалъ на драгоценномъ камнѣ». Критикъ—продолжатель. Бережно беретъ онъ изъ рукъ въ руки созданіе поэта и, откликаясь, претворяетъ его въ новую художественную драгоценность. И такъ это дѣлается безпредѣльно, и безъ конца тянется черезъ міръ золотая нить красоты. Гомеръ, Эсхиль, Шекспиръ прославлены не содержаніемъ своихъ твореній, и не его являются они собственниками. Они не создавали изъ ничего: они брали готовый міровой сюжетъ, преданіе, тему—и продолжали. Въ процессѣ этого благодатнаго наслѣдованія, этой благоговѣйной передачи изъ устъ въ уста, изъ духа въ духъ, критикъ играетъ даже иногда ббльшую роль, чѣмъ художникъ, потому что «гораздо труднѣе говорить о вещи, чѣмъ сдѣлать ее, и не дѣлать ничего—самое трудное на свѣтѣ». Художникъ, какъ бы то ни было, дѣйствуетъ; критикъ же больше созерцаетъ, и въ этомъ—его преимущество и превосходство. Даже высокое дѣйствіе однократно, и Рафаэль, закончивъ Мадонну, кладетъ свою кисть. Художникъ уже свое дѣло сдѣлалъ — и ушелъ; остается его произведеніе. Оно же — объектъ вѣчнаго созерцанія; оно, въ своей непрерывной динамичности, рождаетъ впечатлѣнія безъ числа и мѣры. Вообще, всякое созерцаніе по своей природѣ безсмертно,—нѣтъ основанія ему кончиться; между тѣмъ свершеніе, это—конецъ. Дѣйствіе мертворожденно. Можно написать книгу, но нельзя ея прочесть: она бездонна и вѣчному подлежитъ воспріятію. А такъ какъ истинная культура ведетъ къ преобладанію думы надъ дѣломъ,

то отсюда и слѣдуетъ, что воспринимающей, читатель, критикъ болѣе культуренъ, чѣмъ созидатель, писатель, художникъ (вѣдь недаромъ возмущаетъ Уайльда безстыдство людей, въ силу котораго они въ публичныхъ мѣстахъ подходятъ другъ къ другу и громкимъ голосомъ спрашиваютъ: «что вы подѣлываете?»),—тогда какъ «единственный вопросъ, который цивилизованное существо кое-когда можетъ дозволить себѣ прошептать другому,—это: «что вы думаете?»).

Отвѣчая художнику, критикъ проявляетъ свою личность: такъ и надо. Высшая критика, это — лѣтопись души ея автора. Критика — «единственная культурная форма автобіографіи». Если вы хотите узнать другого, раскройте себя. Чѣмъ сильнѣе, ярче и откровеннѣе, въ истолкованіи чужого созданія, обнаруживаетъ критикъ свою личность, тѣмъ сильнѣе выступитъ образъ его вдохновителя. Другой критики, кромѣ импрессионистской, субъективной, быть не можетъ. Пусть она будетъ объективно-несправедлива,—все равно (да и кто знаетъ, гдѣ она, эта объективность?). Если у истолкователя, комментатора, продолжателя нѣтъ художественной чуткости и силы возсозданія, онъ долженъ забросить свое безсильное перо, хотя бы онъ былъ и ученъ, и уменъ. Слѣдуетъ помнить, что умъ самъ по себѣ—великое уродство. Понять вещь, это значитъ увидѣть ея красоту, а для этого надо имѣть прекрасное въ самомъ себѣ.

Въ единый Римъ красоты ведутъ всѣ жизненные дороги. Она—вѣчная юность, продолжающаяся молодость. Изображенія, наши портреты не старѣютъ, а мы, ихъ живые оригиналы, мы, человѣческіе подлинники, — что дѣлается съ нами!.. Жизнь подлежитъ смерти,—искусство безсмертно; дѣйствительное подпадаетъ безобразію и старости,—написанное молодо и прекрасно. Какими насъ захватило искусство, кисть художника, такими и остаемся мы на всю жизнь, показанные въ своей глубокой сущности. И безумную ошибку совершилъ юный Доріанъ Грей, пожелавъ старости не себѣ, а своему портрету. Если бы можно было всецѣло перейти въ портретъ, сдѣлаться художественнымъ произведеніемъ, «положить себя на музыку», то этимъ была бы осуществлена великая побѣда надъ жизнью, и жизнь вся растворилась бы въ искусствѣ, вошла бы подъ священную сѣнь его палладіума.

Индивидуумъ долженъ быть индивидуальностью. И вотъ искусство, это именно—самая яркая форма индивидуализма, даже единственная, какую знаетъ міръ. Только здѣсь человѣкъ—одинъ; только здѣсь онъ—самъ; только въ искусствѣ его душа—дома. Индивидуалистично и преступленіе, но — въ меньшей степени, такъ какъ утверждающій себя преступникъ все же связанъ соціальностью,

хотя бы уже въ томъ смыслѣ, что онъ ее разрушаетъ. Гдѣ преступленіе, тамъ—два; число искусства—одно.

Искусство страшно — Уайльдъ и сравниваетъ его съ преступленіемъ — страшно потому, что индивидуализмъ, который оно представляетъ, неминуемо идетъ къ своему расцвѣту, а цвѣтъ его — кровавый. Геній и злодѣйство — двѣ вещи совмѣстныя. Неутолимая жажда человѣческихъ желаній должна быть удовлетворена во что бы то ни стало, и въ какія бездны она ни завлекала бы насъ, будемъ идти за собою, будемъ руководиться Ариадниной нитью своихъ влеченій, такъ какъ въ нихъ — мудрость. Лучше свои пороки, чѣмъ чужія добродѣтели. Грѣха нѣтъ. Безобразны и преступны одни отреченія; они оставляютъ свой слѣдъ въ мозгу, и только въ мозгу и живетъ порочное, осадокъ неосуществленнаго. Лучшее средство бороться съ искушеніями, это — удовлетворять ихъ. Нельзя ставить предѣла своимъ ощущеніямъ и не надо бояться упрековъ въ экзотичности и эгоизмѣ. Кто бранитъ другого экзотичнымъ, тотъ испытываетъ «ярость гриба противъ безсмертной, восхитительной и изысканно-прекрасной орхидеи». Эгоизмъ заключается не въ томъ, что живешь какъ хочешь, а въ томъ, что требуешь, чтобы другіе жили такъ, какъ ты хочешь. «Человѣкъ, не думающій о себѣ, не думаетъ ни о чемъ. Красная роза не эгоистична, если она хочетъ быть красной розой». Несомнѣнно, что для такой безпредѣльности и напряженности переживаній можетъ не хватить земной жизни, и если бы Оскару Уайльду понадобилось безсмертіе, то лишь для того, чтобы продолжить страсти, — какъ у Лермонтова любить мертвецъ, и слышится изъ могилы его неуспокоенный, ревнивый голосъ. Если Канту и Фихте безсмертіе нужно для того, чтобы додѣлать, то Уайльду — для того, чтобы почувствовать.

Этотъ упорный пламень страсти, эту зловѣщую сосредоточенность неумолимаго и неугасимаго желанія Уайльдъ драматизировалъ въ своей «Саломеѣ», гдѣ чары языка доведены до изумительнаго совершенства, гдѣ каждая чеканная фраза представляетъ собою нѣчто самостоятельное, особую сферу красоты, и всѣ вмѣстѣ образуютъ гармонію сферъ. Въ этой знаменитой драмѣ гибнутъ всѣ, потому что всѣ слишкомъ сильно желаютъ. Она танцуетъ, Саломея, свой танецъ семи покрывалъ, — за этимъ неминуемо слѣдуетъ пляска смерти. Только одинъ не любилъ Саломею: это былъ тотъ, кого любила она. Ее, дѣвственную дочь порочной Иродіады, подъ сіяніемъ цѣломудренной луны, плѣнило цѣломудріе Іоканаана, и на немъ остановила она свою страсть, — точно всѣ лучи ея сошлись въ одномъ солнцѣ и въ одномъ сердцѣ. Всѣ смотрѣли на Саломею

какъ очарованные, Иродъ и молодой сиріецъ, и они гибнутъ отъ того, что слишкомъ пристально и долго покоили на ней свои влюбленные глаза. Только одинъ не смотрѣлъ на нее: это былъ тотъ, на кого смотрѣла она. Пророкъ Іоканаанъ видѣлъ только Бога. Никогда еще эллинъ и іудей, языческое и божественное, страсть и аскеза не сталкивались между собою въ такой потрясающей борьбѣ. Іоканаанъ зоветъ Саломею ко Христу, а она въ отвѣтъ повторяетъ ему одно: «я хочу цѣловать твои уста». Страшно желать одного, только одного. Вся вселенная сжалась для нея въ одно это желаніе: «я хочу цѣловать твои уста», — и вселенную отдала бы она за эти гордыя, пророческія, ее поносящія уста. Бѣлое, черное, алое—таковы три краски, которыми пишетъ Саломея всю картину міра, потому что бѣло тѣло Іоканаана, и черны его волосы, и алы его губы. И жуткая въ своей сосредоточенности, она славить бѣлое, черное, алое—и не знаетъ, съ чѣмъ сравнить красоту Іоканаана: тѣло его точно колонна изъ слоновой кости, точно садъ, полный бѣлыхъ голубей и серебряныхъ лилій, точно горній снѣгъ, что лежитъ на горахъ Іудеи: волосы его черны, какъ черныя гроздья винограда, какъ тѣнь отъ могучихъ кедровъ Ливана, какъ долгія темныя ночи или безмолвіе пустынь; уста его точно алая лента на башнѣ изъ слоновой кости, точно гранатъ, разрѣзанный ножомъ изъ слоновой кости, точно вѣтви коралла или киноваръ на лукѣ персидскаго царя. И Саломея говоритъ свои жаждущія слова: «Ты наложилъ на глаза свои повязки, какъ тотъ, кто хочетъ видѣть своего Бога. И вотъ Бога своего ты видѣлъ, Іоканаанъ, но меня, меня ты никогда не видѣлъ. Я жажду красоты твоей, и никакое вино, никакіе плоды не утолятъ желанія моего. Что же мнѣ дѣлать теперь, Іоканаанъ? Никакіе потоки, ни великія воды не могутъ потушить страсти моей. Я была царица—ты пренебрегъ мной. Я была невинна—ты пробудилъ во мнѣ женщину. Я была цѣломудренна—ты влилъ огонь въ мои жилы. Ахъ, отчего ты не посмотрѣлъ на меня, Іоканаанъ?»

Горе тому отъ женщины, кто не смотритъ на женщину!..

«Если бы ты посмотрѣлъ на меня, ты бы полюбилъ меня. Я знаю, что ты полюбилъ бы меня, а тайна любви сильнѣе, чѣмъ тайна смерти. Любовь должна быть выше всего». (*Переводъ Е. Брикъ*).

И въ паосѣ своего индивидуализма, въ безграничности самоутвержденія она убила того, кого любила, и потомъ ее самое, Саломею, дочь Иродіады, царицу іудейскую, убилъ Иродъ, ее любившій. Но лишь послѣ того упала она подъ цитами воиновъ его, какъ она поцѣловала уста Іоканаана. Были уже мертвы, не алы эти прекрасныя, поблѣднѣвшія уста, но все же она ихъ поцѣловала,

выпила съ нихъ горечь и сладость любви: она осуществила свое единственное желаніе, и вотъ передъ нею на серебряномъ блюдѣ желанная голова Іоканаана.

Черезъ смерть и смертоубійство идетъ любовь; убиваетъ, кто слишкомъ хочетъ; кровавые цвѣты желаній растутъ въ саду неутолимой личности. Уайльдъ въ «Балладѣ Рэдингской тюрьмы» говорить про казненнаго любовника:

Убилъ онъ ту, кого любилъ онъ:
 Былъ долженъ умереть.
 Но убиваютъ все́ любимыхъ,—
 Пусть слышать все́ о томъ:
 Одинъ убьетъ жестокимъ взглядомъ,
 Другой—обманнымъ сномъ,
 Трусливый—лживымъ поцѣлуемъ,
 И тотъ, кто смѣлъ,—мечомъ.

(Переводъ К. Д. Бальмонта).

Герцогиня Падуанская, женщина съ лазурно-синими глазами, была кроткое и тихое существо. Она имѣла сердце нѣжное, которому любовь нужна какъ эхо и которое пойдетъ за нею, какъ пилигримъ, съ молитвой на устахъ. Любовь была для нея словно причастіе святое. И свою жизнь она отдала своему возлюбленному, отдала ее рано, потому что сильнѣе пахнуть рано сорванные цвѣты и если растереть обыкновенныя, не душистыя травы (себя считала она обыкновенной), то онѣ распространяють благовоніе. Но и она, эта чистая бѣлая лебедь, отъ любви неминуемо перешла къ преступленію и въ одну ночь, которая была одѣта въ черное платье съ золотыми звѣздами,—въ эту ночь она пролила кровь, и, по законамъ какой-то метафизической ботаники, бѣлоснѣжная лилія ея любви превратилась въ міровой красный цвѣтокъ. И лишь въ томъ случаѣ расцвѣтаетъ алая роза любви, если ея пѣвецъ-соловей пронзитъ шипами свое нѣжное сердце.

Вмѣсто орхидеи, какъ символъ міросозерцанія, носить Уайльду въ петлицѣ красный гаршинскій цвѣтокъ, цвѣтокъ зла, было бы однако неумѣстно, потому что нашъ писатель-индивидуалистъ не упустилъ изъ поля своего художественнаго зрѣнія и тѣхъ граней души, которыя съ безусловнымъ индивидуализмомъ не входятъ въ сочетаніе. Онъ знаетъ глубокую коллизію, когда сталкиваются между собою міросозерцаніе искусства и міросозерцаніе жизни. Для Сибиллы Венъ, у которой глаза похожи на фіалковые родники страсти, искусство, это—кощунство. Для Доріана Грея жизнь—

мѣщанство; искусство—реальность. Сибилла Венъ, артистка, дивно играла Шекспира, покуда она не любила; Доріанъ Грей разлюбилъ ее въ то мгновеніе, какъ она перестала художественно играть. Когда Сибилла Венъ полюбила, она нашла себя и сбросила призрачныя одежды Розалинды, Джульетты, Беатриче; она увидѣла тогда, что Ромео—безобразный старый актеръ, что лунный свѣтъ, озаряющій сцену на балконѣ,—грубая бутафорія, что театръ—пошлая игрушка. Полюбивъ, она поняла, какъ, сравнительно съ ея страстью, блѣденъ и бѣденъ Шекспиръ, и не могла она играть въ театральную любовь, когда любовь настоящая зажглась въ ея дѣвичьемъ сердцѣ. Она не могла профанировать этой реальной любви, она поняла священность жизни и кощунственность искусства. И тогда Доріанъ Грей, ставившій жизнь подножіемъ искусству, оттолкнулъ отъ себя носительницу живого—Сибиллу Венъ, и она отравилась, и на портретѣ Доріана Грея, воплощавшемъ его совѣсть, проступила новая глубокая морщина, неизгладимый слѣдъ грѣха и горя.

Но грезился Уайльду и такой міръ, гдѣ пышный расцвѣтъ искусства и личности (мы уже знаемъ, какъ внутренне синонимичны эти два понятія) не только не противорѣчитъ жизни и обществу, но и находится съ ними въ органической связи. Писатель нежданностей, Уайльдъ, къ удивленію многихъ, воспѣлъ гимнъ социализму. Онъ вѣритъ въ новый социальный строй, онъ признаетъ, что неполна и невѣрна та «географическая карта міра, на которой не обозначена Утопія». Прогрессъ для него, это и есть осуществленіе утопій; но такъ какъ послѣднихъ много, такъ какъ ихъ открываются безконечныя анфилады или арки, то можно сказать, въ духѣ Уайльда, что прогрессъ, это—неосуществленіе утопій: больше нечего будетъ дѣлать на свѣтѣ, и свѣтъ кончится, и жизнь прекратится, если впереди человѣчества не будетъ видѣться уже никакая утопія. Правда, нашъ авторъ все же нисколько не сложится передъ демократіей: онъ выше ея ставитъ деспота уже за его яркую и властную индивидуальность и за то, что послѣдній, въ противоположность толпѣ, можетъ иногда нагнуться, чтобы поднять кисть художнику; но онъ думаетъ, что именно социализмъ будетъ самой надежной оградой личности. Уайльдъ не отказался отъ красоты, какъ верховнаго принципа, но въ стремленіи къ ней былъ смущенъ развернувшейся предъ нимъ картиной общественной неправды и обиды. Онъ рассказалъ сказку про молодого короля, который такъ любилъ роскошь и пышныя ткани, но глубоко призадумался, когда въ вѣщемъ сновидѣніи узналъ, что кромѣ тканей есть и ткачи (эти страдающіе гауптмановскіе ткачи), что жемчужину для его короны извлекаютъ негры-водолазы, которые погружаются

въ глубину океана и часто въ этой глубинѣ хоронять свою жизнь, — опять столкновеніе жизни и красоты, реальности и искусства. И таковы проклятіе и трагедія современнаго общества, что если бы король отказался отъ своей пышности, то отъ этого пострадали бы раньше всего сами бѣдные, — нужны ткачамъ ткани короля; въ этомъ и убѣждалъ юнаго властелина одѣтый въ красное кардиналь, «богатый за то, что проповѣдуетъ бѣдность». Такъ живутъ рядомъ богатый и бѣдный — два брата, правда; но «одного изъ нихъ, богатаго, зовутъ Каинъ». Иногда Каинъ помогаетъ Авелю, — это называется благотворительностью; и тогда богатые требуютъ отъ бѣдныхъ благодарности и еще совѣтуютъ имъ бережливость. Но именно лучшіе изъ бѣдныхъ (сами по себѣ бѣдные не всѣ хороши — уже потому, что они всегда вынуждены думать о деньгахъ), — лучшіе не чувствуютъ благодарности. И если они совершаютъ преступленія, хотя и некрасивыя, неромантическія современныя преступленія, то въ этомъ нѣтъ ничего дурного, потому что безопаснѣе выпросить, чѣмъ взять, но красивѣе взять, чѣмъ выпросить. Надо перестроить общество — и такъ, чтобы развивалась личность; а это возможно лишь при отсутствіи такихъ недостойныхъ классификацій, какъ богатство и бѣдность. Мы страшно много теряемъ отъ того, что изъ-за нихъ не процвѣтаетъ индивидуализмъ. Человѣчество ограблено. Если оно теперь, въ большинствѣ своихъ представителей, такъ неблагообразно, если мы такъ подавлены и некрасивы, то это лишь потому, что лежитъ на насъ печать нужды. Только въ добровольныхъ организаціяхъ, въ свободныхъ союзахъ челоѣкъ прекрасенъ. Его нельзя превратить въ рабочаго. Назначеніе людей вовсе не трудъ, а досугъ. Человѣчество должно играть. Ничто истинно-великое не создано трудомъ. Прилежаніе — мать всѣхъ пороковъ. Въ социальномъ строѣ работать будетъ не челоѣкъ, а машина (теперь онъ — рабъ ея), и какъ, пока помѣщикъ спитъ, въ его саду растутъ деревья, такъ въ грядущемъ саду новой общественности машины будутъ, помимо насъ, покорно исполнять наши разнообразныя порученія, черную работу жизни, а мы въ это время станемъ отдаваться вдохновенной лѣни, праздною созерцательности, которая нашептываетъ мысли, чувства, звуки, — мы будемъ не дѣлать, а думать: единственное, что достойно насъ. Мы въ сущности до сихъ поръ еще не видѣли настоящаго челоѣка: онъ заслоненъ, искаженъ вещами или ихъ отсутствіемъ. Не имѣетъ богатство цѣны рядомъ съ чужою бѣдностью. Цвѣты (въ одной сказкѣ Уайльда), гордые своей осѣдлостью, презираютъ птицъ за то, что у нихъ нѣтъ постояннаго адреса; такъ и грузъ вещей, тяжеловѣсность золота превращаютъ людей въ буржуа, препятствуютъ ихъ духовной подвиж-

ности. Тяжесть богатства и тяжесть бѣдности одинаковыми гирями повисаютъ на крыльяхъ духа, одинаково мѣшаютъ каждому быть самимъ собою, особой личностью. Съ уничтоженіемъ частной собственности (надо не имѣть, а быть) жизнь не сведется уже, какъ теперь, къ накопленію вещей, и всѣ будутъ жить, между тѣмъ какъ въ паше время только существуютъ. Человѣчество еще въ потенціи. Человѣчество будетъ.

Мы теперь слишкомъ похожи другъ на друга, мы движемся подъ знакомъ нарицательныхъ именъ,— надо перейти въ царство именъ собственныхъ. Надо расцвѣтить человѣчество, которое въ современномъ строѣ разстилается одной сѣрой пеленою, образуетъ какое-то мертвое море. Чудное богатство индивидуальныхъ красокъ и оттѣнковъ ожидаетъ насъ. У человѣка ничего не будетъ, но самъ онъ будетъ все. И тогда воцарится радость и сорадость, вмѣсто теперешнихъ страданія и состраданія,—и радостью своею мы угодимъ природѣ и Богу. Все ликующее человѣчество представить собою новый эллинизмъ,—только безъ рабства. Міръ будетъ одна сплошная Эллада; все человѣчество будетъ греческое,—истинная національность людей.

Это будущее и должно служить для насъ путеводной звѣздой. И только съ нимъ, а не съ прошлымъ должны мы считаться. Долой исторію! «Человѣкъ, задумывающійся надъ прошлымъ, заслуживаетъ того, чтобы его лишили будущаго». Уайльдъ беретъ изъ исторіи лишь то изысканное, что можно найти въ ея экзотическихъ садахъ. И только ради вещей, изъ-за ихъ археологической красоты, нужно ему отмѣчать историческій моментъ. Если бы исторія не мѣняла своихъ одеждъ, онъ бы и не приурочивалъ своего разсказа къ определенной точкѣ времени и никогда не оглядывался бы. Прошлое и настоящее, это—то, чѣмъ человѣкъ не долженъ быть. Надо начинать съ будущаго, съ «завтра»: въ міровомъ календарѣ только оно является великой датой. А это будущее, его предвидѣніе, уже теперь живетъ въ душѣ художника, и значить онъ—человѣкъ по преимуществу. Художникъ предчувствуетъ.

Итакъ, отъ поклоненія вещамъ Уайльдъ знаменательно перешелъ къ поклоненію грядущему человѣку безъ вещей, — всякому человѣку, кто бы онъ ни былъ: Шекспиръ, Спиноза, ребенокъ, рыбакъ,— лишь бы онъ совершенствовалъ свою душу, лишь бы онъ былъ самимъ собою.

Когда Оскаръ Уайльдъ попалъ въ тюрьму и изъ всего огромнаго міра, который прежде былъ ему тѣсень, для него осталась лишь, въ короткое время прогулокъ, одна узенькая голубая полоска неба; когда онъ лицомъ къ лицу увидѣлъ страданіе и уни-

женіе человѣка и почти на его глазахъ совершилась смертная казнь; когда отверзлись передъ нимъ «врата печали»,— тогда онъ ушелъ въ свою глубину и вынесъ оттуда уже не прежній привѣтъ радости, а столь чуждое ему раньше смиреніе и состраданіе. Въ своихъ *De profundis*, одной изъ самыхъ искреннихъ и глубокихъ книгъ міра, онъ написалъ тогда, что самое несомнѣнное на свѣтѣ, душа жизни, это—страданіе, словно есть какое-то великое міровое сердце, фокусъ печали, и оно, израненное, точится кровью; что всюду проникаетъ «тонкая пульсація боли»,—истинная реальность бытія!.. «Только изъ страданій созидаются міры, и безболѣзненно не проходитъ ни рожденіе ребенка, ни рожденіе звѣзды». Тогда его любимой книгой стали «Записки изъ Мертваго дома», и онъ говорилъ, что самая чудная поэма въ мірѣ, это—жизнь Христа, и что изъ современныхъ людей онъ считаетъ наиболѣе законченнымъ и цѣльнымъ, наиболѣе правымъ князя Кропоткина, съ душою того «прекраснаго блага Христа, который точно пришелъ изъ Россіи». Когда-то (хотя бы въ притчѣ «Податель добра») Уайльдъ училъ насъ, что нецѣлесообразны были всѣ чудеса Христа и что, возвращая жизни и здорově, Онъ возвращалъ и пошлость; когда-то Уайльдъ высказывалъ такую простую, казалось бы, и горькую истину: любой переулочекъ Лондона обиліемъ содержащейся въ немъ скорби уже достаточно показываетъ, что «Богъ не любитъ людей». Но въ тюрьмѣ къ иному возрѣнію пришелъ гениальный узникъ. Онъ въ *De profundis* предложилъ удивительную концепцію Христа. Онъ повялъ Его какъ художника; онъ призналъ въ Немъ новаго музагета, продолжателя эллинской традиціи, величайшаго индивидуалиста и романтика. Онъ поразительно вѣрно сказалъ, что для Христа не было правилъ, а были только одни исключенія, т.-е. что Онъ считался со всякой отдѣльной личностью, а не съ тѣми общими законами, которые предписаны для всѣхъ и, значить, не пригодны ни для кого. Противникъ системъ и механизма, поклонникъ непрактичнаго и бесполезнаго, другъ женщинъ, дѣтей и цвѣтовъ, довѣрчивый къ душѣ, которая была для Него вѣчно прекрасна, отличая одного человѣка отъ другого, вѣря, что каждый и каждая въ мірѣ не имѣютъ уже себѣ подобныхъ, съ собою тождественныхъ, небесный Романтикъ выступилъ противъ земныхъ филистеровъ. Эстетическій даръ, богатство неограниченной фантазіи позволяли Ему представлять себѣ все, возсоздавать любой душевный міръ, проникать во всякое безмолвное страданіе, и для нѣмой печали далъ Онъ свои уста, и для незрячихъ сталъ Онъ очами. Художникъ, и самъ живая трагедія, Христосъ воплотилъ себя во образъ страдальца и этимъ слилъ въ одно реальность и искусство, осуществилъ синтезъ страданія и красоты,

начерталь единую Жизнь всецѣлаго творчества. Какъ новый Атласъ, подъяль Онъ на свои рамена весь огромный мѣръ со всею тяжестью его грѣховъ,—сколько же добра и силы должно было быть въ галилейскомъ плотникѣ, чтобы искупительно взять на себя и все то, что уже было совершено и претерпѣно, и все то, что еще предстоитъ совершать и терпѣть въ грядущихъ судьбахъ вселенной!..

Такъ тихо и довѣрчиво стало въ недавно скептической душѣ Оскара Уайльда. Среди вещей онъ было потеряль себя, заблудился; въ уединеніи же тюрьмы онъ какъ будто себя нашель.

Однако это не было, собственно, обращеніе, переходъ изъ Савла въ Павла, потому что и раньше въ сложной психологіи Уайльда были уже намѣчены подобныя перспективы смиренія и любви,—но только какая-то сила, какая-то общая несосредоточенность духа не давали имъ настоящаго развитія. И прежде уже, чѣмъ дальше былъ Уайльдъ отъ простаго и святаго, тѣмъ сильнѣе неволью тяготѣло ко всему этому его изысканное сердце. Съ орбиты добра и вѣчныхъ цѣнностей, видно, никому нельзя сойти, и отъ совѣсти невозможно освобожденіе. И доброе проповѣдовалъ Уайльдъ въ своихъ сказкахъ, ласковое говорилъ онъ въ «Счастливомъ принцѣ» и въ «Великанѣ-эгоистѣ»; написалъ онъ поэтичныя и плѣнительныя страницы,—и вотъ Оскара Уайльда, страшнаго Уайльда, дають читать дѣтямъ, и эго постигла участь хрестоматій...

Итакъ, зародыши для перестановки душевныхъ силъ, для перехода отъ эстетики къ этикѣ были въ немъ всегда. Объ этомъ свидѣтельствуешь даже «Доріанъ Грей»; когда герой хотѣль убить свою совѣсть, онъ убилъ самого себя,—не можетъ оставаться въ живыхъ тотъ, кто посягаетъ на свою совѣсть, даже если она воплощается для него, какъ и для Уайльда, въ портретѣ, въ изображеніи, въ искусствѣ. Можно добро перенести въ красоту, но нельзя убить добро, не убивъ себя.

Или, если нѣсколько подробнѣе разобрать «Флорентинскую трагедію», одно изъ наиболѣе дерзостныхъ, какъ будто аморальныхъ произведеній Уайльда, то и въ ней мы увидимъ, что авторъ имѣль нѣкоторое предчувствіе красоты простолюдина и смутно понималъ величіе обыденности. Въ этой сжатой и энергичной, драгоценными стихами написанной пьесѣ дана не только флорентинская, но и общечеловѣческая трагедія, и соперничество двухъ сердецъ неизбѣжно сливается здѣсь съ коллизіей двухъ міросозерцаній и даже двухъ социальныхъ классовъ. Мотивы демократизма такъ своеобразно переплетены съ интригой любовной, и надо всѣмъ этимъ, какъ господствующая вершина, поднимается та идея, что поэзія—въ прозѣ, что величіе и героизмъ—около насъ, что мы только по своей нравственной близорукости не видимъ собственной и сосѣдней красоты.

Тотъ, въ чьихъ жилахъ кровь голубая (хотя нерѣдко въ подобныхъ жилахъ течетъ и черная кровь), кто зовется принцъ Гвидо, хочетъ похитить красавицу-жену у купца; но въ поединкѣ между этими двумя противниками сильнѣе, и не только сильнѣе, но и красивѣе, и не только красивѣе, но и честнѣе, оказывается купецъ. Это ничего, что въ старинности своего міровоззрѣнія онъ какъ бы приковалъ свою жену къ ткацкому станку, и она жалуется:

Нить порвалась.

Отъ вѣчнаго вращенія

Соскучилось нѣмое колесо,

Станокъ бездушный ропщетъ на работу, —

Сегодня ткать не буду.

(Переводъ Лукіардопуло и Курсимскаго).

Это ничего, — Симоне только хотѣлъ уподобить ее древней римлянкѣ. Онъ виноватъ лишь въ одномъ, но зато виною сильной: онъ не замѣчалъ своей жены, не видѣлъ, что она прекрасна, и только чужая страсть, чужое восхищеніе раскрыли ему глаза на нее; въ ту ночь, когда за нею пришелъ другой, онъ понялъ, что подлѣ него — солнце; ночью возшло оно для купца Симоне. Мы вообще привыкли къ солнцу и оттого къ нему неблагодарны. Но и жена виновата передъ мужемъ: она не замѣчала его, не видѣла, что онъ могучъ. Она такъ не любила его, что въ ту самую ночь, когда онъ скрестилъ свою ревнивую шпагу со шпагой Гвидо, она шептала послѣднему: «убей его! убей!» Но убилъ Симоне, и гордый принцъ лежитъ распростертымъ у его ногъ. Словно ослѣпленная изумленіемъ, говоритъ Біанка: «зачѣмъ ты мнѣ не сказалъ, какъ ты могучъ?» Симоне отвѣчаетъ ей: «зачѣмъ ты не сказала мнѣ, какъ ты прекрасна?» И онъ цѣлуетъ ее въ губы какъ невѣсту, какъ только что обрѣтенную жену: лишь въ эту ночь, въ эту первую ночь, совершился ихъ бракъ.

Поэтизація дѣйствительности сказывается не только въ этомъ основномъ моментѣ — побѣдѣ купца, но и въ томъ, что самая торговля принимаетъ здѣсь живописный обликъ, и шелковые ткани претворены Уайльдомъ въ прекрасныя живыя существа. Красота вещей дѣлаетъ и того, кто ими торгуетъ, поэтомъ и мыслителемъ. Симоне говоритъ объ этихъ вытканыхъ розахъ изъ дамасскаго шелка, что въ нихъ вѣковѣчно лѣто, что ихъ минетъ дыханіе зимы и что само Фьезоле, «отчизна яркихъ розъ»,

Такихъ цвѣтовъ не въ силахъ было бъ бросить

Вескѣ въ ея душистые покровы.

А если бы и бросило, — цвѣты тѣ

Увяли бы для смерти неизбежной...
 Сама природа бой ведетъ упорный
 Съ своей же красотой и, какъ Медея,
 Дѣтей своихъ нещадно убиваетъ.

Теперь жена узнала, что онъ, купецъ Симоне, — и герой, и эстетикъ, и философъ и теперь она для него, а не для принца Гвидо, распуścić «волось своихъ змѣистыхъ спадающую полночь».

Но жаль и принца, искренне влюбленнаго въ красоту и красавицу. Его убиваетъ, поверженнаго кинжаломъ его душить руками купецъ-простолоудинъ — изъ тѣхъ, кого учать «молча выносить неправыя обиды»; однако за свою собственность купецъ заступился и, ограждая ее, онъ въ то же время защищаетъ отъ порочнаго принца всю Флоренцію, «святыню нашихъ лилій», и онъ чувствуетъ себя мстителемъ за весь народъ, у котораго принцы крадутъ женъ и жизни. И все же въ сердцѣ читателя тоской отзываются послѣднія мольбы Гвидо: «О, помоги мнѣ, милая Біанка, вѣдь знаешь ты, я зла не сотворилъ», и трогаетъ предсмертный вздохъ его: «прими, Господь, несчастный духъ мой съ миромъ!».

Въ общемъ надо сказать, что въ той рассыпанной сокровищницѣ блестящихъ идей и парадоксовъ, какую оставилъ Уайльдъ, мы не находимъ одного — души, натуры, которая собрала бы самое себя. Или все понимать и все отрицать, — это и значить быть никѣмъ?.. Такой страстный индивидуалистъ, Уайльдъ самъ страдаетъ именно отсутствіемъ сильной личности; нѣтъ нити, на которую можно было бы нанизать его отдѣльныя жемчужины; нѣтъ внутренней родины, изъ которой ушелъ бы и въ которую могъ бы вернуться этотъ замѣчательный туристъ. Онъ все же былъ только великій дилеттантъ жизни; онъ рѣдко поднимался надъ изысканностью и необязательностью. Онъ считалъ вульгарность преступленіемъ, но и преступна, и вульгарна зависимость человѣка отъ красивыхъ предметовъ. Непристойно намъ одолжаться у вещи. Лучше одѣть вещь своей красотой, чѣмъ отъ нея брать красоту себѣ. Уайльдъ боялся быть мѣщаниномъ; но мѣщанинъ — тотъ, кто боится имъ быть. И утонченнаго писателя настигла его Немезида: въ нѣкоторыхъ своихъ пьесахъ онъ впалъ какъ разъ въ то сентиментальное и тривіальное, котораго такъ бѣжалъ.

Человѣчеству нуженъ и парадоксъ; Бога и природы парадоксъ не оскорбляетъ. И Христа не возмутитъ нисколько то «Евангеліе отъ Θомы», какимъ, по выраженію Оскара Уайльда, является книга Ренана. А по отношенію къ самому Уайльду надо особенно сказать, что свойственный ему духъ противорѣчія, его постоянная оппозиція общепринятымъ утвержденіямъ, его неизмѣнное желаніе новоюokra-

ской покрывать всё примелькавшіяся вещи и мнѣнія,—все это привело къ благимъ результатамъ. Ибо «духъ отрицанья, духъ сомнѣнья», какимъ былъ авторъ «Доріана Грея», побуждая его все подвергать реакціи на «нѣтъ», внушилъ ему очень много цѣнныхъ и полновѣсныхъ мыслей. Уайльдъ пересмотрѣлъ наши каноны и кодексы. И онъ глубже, чѣмъ онъ это самъ предполагалъ. И если въ первое мгновеніе его парадоксы пугаютъ или кажутся только игрою слишкомъ легкаго и свободнаго ума, то стоитъ лишь взглянуть въ нихъ пристальнѣе и привыкнуть къ ихъ предѣльной рѣзкости, чтобы увидѣть всю ихъ правильность. Замѣчательнѣе всего именно то, что *Оскаръ Уайльдъ правъ*. Онъ не хотѣлъ въ своихъ мысляхъ быть серьезнымъ, но въ сущности за него—серьезная философія. И, напримѣръ, его эстетическія воззрѣнія только тотъ отвергнетъ, кто отвергаетъ истину. Но вѣчнымъ укоромъ останется Уайльду то, что стихію и разумъ, природу и культуру, жизнь и искусство онъ не могъ соединить въ одно. Роковая трещина прошла черезъ его сердце, и не достигъ онъ синтеза, единства, хотя какъ-то случайно и подходилъ къ нему. Сверканіе красоты, ея брызги онъ улавливалъ и любилъ, но была чужда ему великая цѣльность. Онъ не могъ подняться до простаго, не могъ возвыситься до обыкновеннаго; онъ думалъ, что они лежатъ гдѣ-то внизу, и въ этомъ была его глубокая ошибка.

Во всякомъ случаѣ свои ошибки онъ тяжело искупалъ, и въ концѣ своихъ дней онъ взывалъ къ примиренію. Въ священныхъ водахъ жизни омылъ онъ свою грѣшную душу. «Въ великихъ водахъ очистить меня Природа и исцѣлить меня горькими травами». Послѣдняя инстанція — природа. Горькія травы и горькія слезы—то, чѣмъ страдаютъ и чѣмъ исцѣляются люди...

Если правы тѣ, кто сливаетъ геній и безуміе, кто думаетъ, что за дарованіе надо платить болѣзнью, то Уайльдъ дорого заплатилъ за свой талантъ. Онъ хорошо понялъ бы слова Достоевскаго о столкновеніи въ одной и той же душѣ двухъ идеаловъ—Мадонны и Содома. Онъ и самъ всю жизнь колебался между ними, и онъ низко падалъ. Но читатели будутъ, вѣроятно, помнить не его паденія, а его высоту. Содомъ гибнетъ—Мадонна остается.

ШАРЛЬ БОДЛЭРЪ.

(„ЦВѢТЫ ЗЛА“).





«Цвѣты зла» долго—и во Франціи, и у насъ—были запретной обителью и считались убѣжищемъ грѣха. Но если войти въ этотъ злой садъ и вдохнуть въ себя его необычныя испаренія, то вовсе не почувствуешь въ немъ торжества Сатаны.

Учитель и другъ Бодлера, извѣстный поэтъ Теофиль Готье, говоритъ про своего ученика, что онъ приобщилъ къ художественному стилю цѣлый рядъ предметовъ и впечатлѣній, которымъ не далъ названія Адамъ, «великій номенклаторъ». Можно эту мысль обобщить и указать на то, что въ сущности каждый поэтъ и каждый человѣкъ только продолжаетъ дѣло, продолжаетъ слово Адама, перваго наименователя. Съ тѣхъ поръ какъ онъ далъ имена всѣмъ птицамъ небеснымъ и всѣмъ звѣрямъ полевымъ, человѣчество вдохновенными устами своихъ пѣвцовъ произноситъ все новыя и новыя слова, которыя называютъ міръ и душу, развертывая ихъ безконечный свитокъ, великую хартію свободъ и возможностей. И такъ какъ слово рождаетъ и только названное существуетъ, то именно поэзія осуществляетъ жизнь. Не будь слова, не было бы ничего. Сначала—сознаніе, потомъ—бытіе. Но когда Бодлеръ почувствовалъ себя поэтомъ, онъ зналъ, что его предшественники, вѣрные потомки Адама, уже очень многое наименовали и, по выраженію Сентъ-Бева, «сняли жатву со всѣхъ полей земныхъ и небесныхъ»; тѣмъ рѣшительнѣе поэтому онъ пошелъ навстрѣчу своей глубокой внутренней потребности и за поэзіей спустился въ преисподнюю, чтобы собрать художественный медъ съ черныхъ цвѣтовъ и въ красоту претворить безобразіе. Правда, и въ этомъ отношеніи онъ не оказался одинокимъ, особеннымъ; достаточно назвать имя его современника, нашего Тютчева, чтобы понять, насколько близка многимъ душамъ поэзія хаоса, тѣмъ болѣе что хаосъ и космосъ не отдѣлены другъ отъ друга, какъ суша и море, какъ земля и твердь, а неразрывно сплетаются въ одно цѣлое, и Тютчевъ, напри- мѣръ, въ стихотвореніи «Mal'aria» славить «сей Божій гнѣвъ, сіе незримо во всемъ разлитое таинственное зло»,—смерть, притаив-

шуюся въ запахѣ итальянскихъ розъ, недугъ, который предательски льется въ вашу грудь съ голубого римскаго неба, теплыми и ароматными волнами прозрачнаго, какъ стекло, воздуха. Бодлэръ не одиночекъ; и до него чувствовали художники роковую двойственность и отравленность жизни. Но только никто до него съ такою силой и сосредоточенностью не останавливался на воспроизведеніи мірового кошмара, никто не обладалъ такимъ богатствомъ ядовъ, отравляющихъ и оскверняющихъ всѣ человѣческіе идеалы, никто не находилъ въ себѣ самомъ такой благодарной почвы для своихъ ужасныхъ посявовъ. И впечатлѣніе, которое производитъ этотъ садовникъ зла, этотъ живой Анчаръ, лишь усиливается тѣмъ, что онъ въ высшей степени культуренъ, изысканъ, любезенъ, что его отличаетъ необыкновенная утонченность и съ устъ его никогда не срываются огненные и злобныя слова. Ему чуждъ наоусъ проклятій. Его стихія—иная: презрѣніе, насмѣшка и вѣжливое богохульство. А надо всѣмъ этимъ поднимается страданіе отъ самого себя, отъ собственнаго демонизма, мечта о добрѣ, и молится онъ о томъ, чтобы ему ниспослана была сила перенести и выдержать зрѣлище своей фѣзической и духовной личности.

Основное настроеніе, которое царитъ въ его опустошенномъ сердцѣ, въ Сахарѣ его души, это—скука. Изъ всѣхъ чудовищъ мірозданія онъ ее признаетъ самымъ страшнымъ. Она не рычитъ, не извергаетъ пламени изъ драконовой пасти, она ничего не дѣлаетъ,—она только зѣваетъ; но этотъ зѣвъ можетъ поглотить вселенную. «Мнѣ скучно, бѣсъ»,—говоритъ пушкинскій Фаустъ, противопоставляя свою скуку всей разнообразной роскоши, всему простору и всей дѣятельности Божьяго міра. То же чувствуетъ и Бодлэръ, у котораго, по его словамъ, въ жилахъ течетъ не кровь, а вода Леты; но вмѣсто того, чтобы обращаться за разсѣяніемъ къ бѣсу, онъ самъ дѣлается бѣсомъ и смотритъ на жизнь съ его точки зрѣнія. Отъ скуки онъ готовъ приняться даже за работу, потому что она все-таки менѣе скучна, чѣмъ досугъ.

Однако, человѣческое въ Бодлэрѣ слишкомъ глубоко и живо, для послѣдовательнаго демонизма у него недостаетъ силъ,—и вотъ передъ нами все время происходитъ борьба утвержденія и отрицанія, религіи и атеизма, добра и зла.

Для того чтобы воскресить себя и чѣмъ-нибудь утолить самый требовательный изъ голодовъ, голодь скуки, писатель тѣшитъ себя всякой экзотичностью, воспоминаніями о той фѣзической Индіи, въ которой онъ жилъ, и о тѣхъ фантастическихъ странахъ, которыя онъ посѣщаль въ своей воспаленной грезѣ. Окружающая реальность, «ея четыре стѣны», ограниченный міръ «чиселъ и существъ»,

ческой метаморфозѣ, ея дыханіе — музыка, ея голосъ — аромать. Въ каждомъ своемъ движеніи она — вся и все. Соотвѣтствіе соотвѣтствій, воплощенная цѣлостность, единственное существо, въ которомъ сосредоточивается универсальное и въ которомъ это универсальное предстоить намъ какъ предметъ нашего интуитивнаго постиженія, женщина даетъ намъ сладострастное торжество побѣды надъ нашей ограниченностью и частичностью, — ибо не въ томъ ли тайна сладострастія, что, обнимая женщину, мы обнимаемъ Все, и слияніе съ нею, это — возвращеніе въ міровое единство, праздникъ блуднаго сына-индивидуума, который послѣ долгихъ исканій нашель свое общее и въ немъ радостно растворился? Оттого Бодлэръ называетъ женщину «живымъ факеломъ», факеломъ отъ вѣка неугасимымъ; ея глаза, эти два божественные брата, которые — братья и самому поэту, похожи на таинственное сіяніе восковыхъ свѣчей, горящихъ днемъ; но дневныя свѣчи славятъ смерть, а эти глаза — свѣточки жизни, вѣстники возрожденія, единственныя звѣзды, которыя не блѣднѣютъ передъ солнцемъ.

Всѣ драгоцѣнности земли, ея золото и алмазы, являются только рамой для женщины и отгнѣняютъ ея очарованіе. Она не только живой факель, но и живой корабль, воздушный корабль, и ему служатъ другіе, безмолвные корабли, которые готовы сейчасъ же нарушить свой покой и неподвижность, чтобы уйти на край міра и привезти ей оттуда осуществленіе ея мимолетныхъ желаній.

Однако, неисцѣлима отравленность жизни, непобѣдимо вмѣшательство дьявола (это именно онъ, конечно, отравляетъ всѣ колодцы бытія) и потому гимнъ женщинѣ у Бодлэра не выдержанъ до конца въ тонахъ свѣтлыхъ и простыхъ: нашъ причудливый поэтъ охотно рисуетъ картины оскверненной любви, женщину жестокою, «Венеру черную»; онъ прославляетъ не золотое, а черное руно женскихъ волосъ, ихъ черное море, «шатерь мрака», и онъ говоритъ о любовныхъ объятіяхъ, что, въ сущности, мы всегда обнимаемъ только Смерть, «безносую баядеру», только скелеть, одѣтый плотью и надушенный духами; да, у насъ нѣтъ основаній быть брезгливыми, и кто брезгливъ, тотъ забываетъ, что и самъ онъ скелеть, и считаетъ себя красивымъ; брезгливость — самодовольное мѣщанство. Вотъ лежитъ въ альковѣ зарѣзанная женщина; ее убилъ любовникъ, который знаетъ, что единственное средство остаться вѣрнымъ женщинѣ, запомнить ее, это — убить ее. Вотъ женщины старыя, безобразныя; но когда-то онѣ были красивы, и Бодлэръ слагаетъ оды въ честь этихъ «восьмидесятилѣтнихъ Евъ». Вотъ Беатриче, лучезарная вдохновительница, женское солнце на горизонтѣ мужского духа; она готовитъ своему Данте чудовищное зрѣлище: равнодуш-

ная къ его слезамъ, она расточаетъ развратныя объятія демонамъ, которые надъ нимъ издѣваются. И когда поэтъ видитъ падаль, онъ думаетъ, что такая же отвратительная участь гнѣнія ожидаетъ и его возлюбленную, теперь благоухающую. Любовь, это—пузыри, которые легкомысленно выдуваетъ Амуръ, усѣвшись на черепъ чело-вѣчества; пузыри лопаются, какъ золотые сны, и каждый разъ слышны вопли и жалобы черепа: «Когда же кончится эта жестокая игра? Вѣдь это мозгъ мой и кровь моя, и плоть моя летятъ въ воздухъ!»

Кромѣ любви, есть въ мѣрѣ вино, — это текучее солнце, это солнце, обращенное въ напитокъ и кровь; но его восхваляетъ Бодлэръ не какъ благодушный Горацій: нѣтъ, поэтъ злыхъ цвѣ-товъ знаетъ вино тряпичниковъ и вино убійцы, и оно льется для него струей золотистой и зловѣщей. Тѣмъ, чьи страданія не мо-гутъ быть утолены сномъ, предлагаетъ свои услуги вино, сонъ текущій. И вообще надо жить въ чарахъ какого бы то ни было вина, физическаго или духовнаго, — надо чѣмъ-нибудь упиться, чѣмъ-нибудь опьянить себя въ жизни: невыносимо быть трезвымъ. Если мы изгнаны изъ рая естественнаго, то создадимъ себѣ искус-ственный: для этого есть гашишъ, опиумъ, алкоголь. Не будемъ бояться связанной съ ними порочности: вѣдь она — признакъ безконечнаго и влеченія къ нему. Все ограниченное и тѣсное претитъ безбрежностямъ духа. Оттого море больше привлекаетъ, чѣмъ земля, и кажется, что оно составлено изъ душъ, — это онѣ-то и дышатъ во всѣхъ его движеніяхъ, въ его гнѣвѣ и улыбкахъ, въ игрѣ его разнообразныхъ волнъ. Такое море живетъ и въ глубинѣ каждаго изъ насъ. Его могутъ пробудить пары опиума или гашиша. Мы подъ ихъ вліяніемъ способны принимать въ свой сосудъ ску-дельный огромныя содержанія, тысячелѣтіе Востока, загадочныя стра-ны крокодиловъ. Искусственный рай вина или другихъ наркоти-ковъ позволяетъ человѣку помножить себя на себя самого и осу-ществить себя, какъ гиперболу. Правда, это нарушеніе собствен-ныхъ границъ, это перенесеніе себя во внѣ, потомъ влечетъ за собою деградацію личности, и человѣкъ, поднявшій себя до бога, затѣмъ становится ниже самого себя, — но и мгновенныя высоты заманчивы, и отрадны хотя бы отдѣльныя минуты опьянѣнія.

Свой родной Парижъ поэтъ рисуетъ въ видѣ утомленнаго ра-бочаго; послѣ лихорадочной ночи съ безумными сновидѣніями гу-докъ зари, слышный только глазамъ, будитъ его, и онъ протираетъ эти измученные, не отдохнувшіе глаза и беретъ за свои кирки; а жена его — блѣдная и голодная женщина, и дочь его — про-ститутка или рыжая нищенка.

Изъ двухъ библейскихъ братьевъ Бодлэръ отдаетъ предпочтеніе Каину. Племя Авеля размножается и богатѣетъ, населяетъ землю буржуазіей; племя Каина, бездомное и голодное, когда-нибудь низвергнетъ Бога съ его пустыхъ и неинтересныхъ небесъ. Петръ, отрешившись отъ Христа, поступилъ хорошо: удручаетъ несоотвѣтствіе между мечтой и дѣломъ, и стоитъ ли жить въ нашемъ мірѣ и вѣрить въ такого бога, который вмѣсто божественной власти принимаетъ крестныя муки? Не лучше ли пѣть литаніи Сатанѣ, усыновителю всѣхъ тѣхъ, кого въ своемъ черномъ гнѣвѣ изгналъ Богъ-Отецъ изъ ихъ земного рая?

Это—небольшая и не самая выразительная доля изъ всей той необычности, которая характеризуетъ Бодлэра, изъ того рая, который онъ, по выраженію Тьерри, создалъ изъ ада. И то ужасное и отвратительное, что онъ живописалъ, вся оскорбленная красота и отвергнутый рай, и эта жизнь, понятая не какъ единство, а какъ фатальное *два*, были для него не только внѣшнимъ зрѣлищемъ: онъ принялъ ихъ душу и, согласно своей общей вѣрѣ въ міровыя correspondances, чувствовалъ себя какъ ихъ живое (или мертвое?) соотвѣтствіе. Онъ часто сравнивалъ душу свою со стариннымъ шкапомъ, гдѣ хранится множество реликвій, запаховъ и тайнъ и много поблеклаго, увядшаго, или съ флакономъ, который найдутъ когда-нибудь среди забытыхъ вещей и который отравитъ собою будущее, какъ теперь онъ чумнымъ ядомъ своимъ, рвущимся изъ стеклянной темницы, отравляетъ настоящее.

Томленіе скуки, ничѣмъ неутолимой, заставляло Бодлэра, какъ Паскаля, видѣть кругомъ себя зіяющія бездны. Мнимое разнообразіе вселенной онъ сравнивалъ только съ лѣстницей, на каждой ступени которой, оказывается, сидитъ все та же зѣвающая скука. Ужасъ пустоты преслѣдовалъ его. Онъ прислушивался къ бою «простуженныхъ» часовъ, которые показывали ему торжество нашего общаго врага—времени. Металлическая гортань часовъ говоритъ на всѣхъ языкахъ, т.-е. на одномъ вселенскомъ языкѣ, и Бодлэръ слышитъ ихъ призывъ: Remember! Souviens-toi! Esto memor!—одно зловѣщее *Помни!* Помни о томъ, что убываетъ день и возрастаетъ ночь; помни, что уходитъ, уходитъ песокъ въ песочныхъ часахъ, и часы показываютъ близость того часа, когда у твоего изголовья станутъ Рокъ и священная Добродѣтель, твоя въ дѣвственницахъ тобою оставленная супруга, и твое позднее Раскаяніе,—и всѣ они скажутъ тебѣ: Поздно! Умри, жалкій трусь!

Но, можетъ быть, самое страшное—то, что въ міровой пустотѣ нѣтъ и смерти. Возрастающее опустошеніе духа приводитъ къ невѣрію въ самую смерть. Бѣдняки мечтаютъ въ ней найти

гостиницу, гдѣ ихъ будто бы ожидаетъ кровь и пища; всѣ утомленные путники жизненныхъ дорогъ видятъ въ ней ложе отдыха,—но что, если и тамъ скелеты-пахари будутъ продолжать свою земную каторжную работу и кому-то устилать снопами безконечное гумно; что, если на столь обычный человѣческій вопросъ: что новаго?—смерть не отвѣтитъ ничего, и если любопытный, съ нетерпѣніемъ ожидая, чтобы она подняла свой занавѣсъ, все будетъ ждать чего-то и тогда, когда занавѣсъ уже будетъ поднятъ, и даже этого не замѣтитъ? Для духа опустошеннаго наступила смерть смерти, и тамъ, гдѣ было когда-то міровое Все, великій Панъ, воцарилось безусловное Ничто, во всемъ трагическомъ значеніи этого страшнаго слова.

Нѣтъ ничего. Не надо двигаться; будемъ какъ совы, неподвижныя въ своемъ ночномъ размышленіи,—человѣкъ всегда несетъ кару за свое желаніе перемѣнить мѣсто. Да и зачѣмъ его мѣнять? Бодлэръ помнитъ изреченіе Паскаля; «почти всѣ наши бѣды происходятъ отъ того, что мы не сумѣли оставаться въ своей комнатѣ». Для каждаго дня вѣчности можно составить разъ навсегда одинъ бюллетень: міръ, этотъ гигантскій котель подъ черною крышкою неба, міръ—вѣчное одно и то же, и это одно и то же—ничего.

Въ такомъ нигилизмѣ самъ Бодлэръ изнывалъ и мучился, потому что этотъ нигилистъ испытывалъ танталову жажду всего, цѣльности, положительнаго единства. Онъ хотѣлъ быть простымъ, онъ хотѣлъ любить то, что стоитъ любви, не быть ироническимъ диссонансомъ въ общемъ хорѣ согласія. Не платоновское воспоминаніе красоты, а воспоминаніе безобразія было его удѣломъ, но не его сознательной цѣлью. Солнечный закатъ рисовался ему какъ багровыя раны, свой идеалъ онъ самъ называлъ краснымъ,—но онъ же пѣлъ гимны и солнцу, и даже была ему дорога та глубоко-требовательная мысль, что влюбленнымъ надо и можно быть только въ солнце: кто не Икаръ, тотъ знаетъ лишь любовь продажную. Онъ самъ говорилъ, что его колыбель стояла около библіотеки, которая была похожа на вавилонское смѣшеніе; и вотъ онъ много дани уплатилъ Вавилону и самъ воздвигалъ башню смѣха и кощунства, чтобы низложить Бога,—но колыбель, впечатлѣнія дѣтства, непосредственности, природы въ немъ никогда не умирали. И потому рядомъ съ цвѣтами зла въ его поэтическомъ саду, быть можетъ, незамѣтно для него самого, вырастаютъ и цвѣты добра, простые, обыкновенные и плѣнительные,—наивныя васильки духа. Бодлэръ добръ, Бодлэръ сентименталенъ, и характеризуетъ его необыкновенная сердечность, которую онъ и раскрылъ особенно въ своей другой книгѣ («Стихотворенія въ прозѣ»), гдѣ онъ такъ

участливо изображаетъ, напримѣръ, «нѣмое краснорѣчіе просящихъ глазъ» и всю горькую драму бѣдности и обиды вообще. Замѣчательно, что, такъ глубоко войдя въ зло, онъ все же сохранилъ свои одежды свѣтлыми. Его богохульные стихотворенія часто заканчиваетъ идеалистическій аккордъ вѣры и умиленія; и вы сначала относитесь къ этому недовѣрчиво, и вамъ слышится здѣсь иронія. Но нѣтъ, это не иронія, это — живой голосъ чело-вѣка, который послѣ трагическихъ гримасъ возжаждалъ естественности и послѣ изысканнаго—великой простоты. Такъ много поэзіи отдалъ Бодлэръ извращенію, — но краше красоты извращенной была для него «святая молодость», чистая нагота. Не пугаясь отвратительнаго, онъ часто изображалъ могильное тлѣніе, червей, весь ужасъ разложенія; но именно въ своей знаменитой и страшной «Падали» онъ выражаетъ радостную увѣренность въ побѣдѣ своего духа надъ разрушающимъ дѣйствіемъ смерти и тлѣнія. Его Муза, какъ мы читаемъ у него, была больная, изнасилованная инкубами, злыми духами ночи,—но онъ хотѣлъ Музы дѣвственной, цвѣтущей, съ кровью «христіанской». Его угнетало то, что онъ—«монахъ плохой», и онъ жаждалъ стѣны своей души-гробницы украсить безсмертными изображеніями. У него была пламенная потребность въ святынѣ, онъ искалъ иконы. Онъ боялся угрызеній совѣсти, допроса полночи о проведенномъ днѣ; онъ переживалъ трагедію разбитаго колокола, изнемогающаго отъ безсильной жажды вѣщать добро и славу,—онъ вообще испытывалъ много обыденнаго, «мѣщанскаго».

Бодлэру долго казалось, что принимать міръ, это—мѣщанство. Но онъ упустилъ изъ виду, что мы, живые, обречены на пріятіе міра, что есть въ насъ какое-то прирожденное, первородное мѣщанство, и отрицаніе міра лежитъ за предѣлами человѣческаго. Если быть послѣдовательнымъ въ своемъ демонизмѣ, то не надо писать и стиховъ, не надо создавать такихъ изумительныхъ и совершенныхъ по формѣ произведеній, какъ «Цвѣты зла»: развѣ есть большее мѣщанство, чѣмъ заботливо слагать риѣмы и отдѣлывать стиль, развѣ дьяволъ станетъ писать сонеты? И будетъ ли онъ, подобно Бодлэру, пѣнить картины великихъ мастеровъ, какъ свѣтозарные маяки, свидѣтельство человѣческаго величія, и восторгаться Листомъ, которому во всѣхъ городахъ міра «поютъ славу рояли», и вообще упоенно слушать «музыку жизни»?

Нѣтъ, пѣвецъ и ботаникъ злыхъ цвѣтовъ не ушелъ отъ «мѣщанства», и въ этомъ—его главное достоинство. Его почитатели, можетъ быть, обидѣлись бы, если бы его сравнили съ Шиллеромъ; но это сравненіе правильно. У Бодлэра не меньше утвердитель-

наго отношенія къ вѣчнымъ цѣнностямъ жизни, лиризма и уважительности, чѣмъ у нѣмецкаго прекраснодушнаго пѣвца. И оба они создали одинъ и тотъ же образъ поэта, который не находитъ себѣ пристанища на землѣ, но зато пользуется гостепріимствомъ неба.

Не только земля, но и нравственный міръ представляетъ собою шаръ. Душа возвращается. Въ какіе бы экзотическіе края ни увлекали ее порывы и стремленія, духъ скитанія, тоска по чужбинѣ, — она непременно вернется на свою простую и первобытную родину. Категорія Бодлера встрѣтится и сольется съ категоріей Шиллера.

Нѣкоторые изъ предлагаемыхъ очерковъ были уже, въ своей первоначальной редакціи, напечатаны раньше. На страницахъ настоящей книги авторъ присоединилъ ихъ къ новымъ этюдамъ—въ значительно переработанномъ и дополненномъ видѣ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	<i>Стр.</i>
Трагедіи Шекспира	1
Генрикъ Ибсенъ	103
Кнутъ Гамсунъ	143
Морисъ Метерлинкъ	167
Жоржъ Роденбахъ	203
Оскаръ Уайльдъ	215
Шарль Бодлъръ	237



Того же автора:

(Изданія „Научнаго Слова“)

I. Силуэты русских писателей.

Выпускъ I. Батюшковъ, Крыловъ, Грибоѣдовъ, Рылѣевъ, Пушкинъ, Гоголь, Лермонтовъ, Тютчевъ, Баратынскій, С. Аксаковъ, Огаревъ, Гончаровъ, Плещеевъ, Помяловскій, Глѣбъ Успенскій, Короленко, Гаршинъ, Чеховъ. Съ 18-ю фототипіями. М. 1908 г. Страницъ 371. Изданіе II-ое, исправленное и значительно дополненное. Цѣна 2 руб. 10 коп.

Выпускъ II. Кольцовъ, Некрасовъ, Майковъ, Щербина, Фетъ, Полонскій, Алексѣй Толстой, Достоевскій, Левъ Толстой, Тургеневъ, Островскій, Слѣпцовъ. *Приложеніе:* Дѣти у Чехова.—Съ 12-ю фототипіями. М. 1909 г. Стран. 200. Изданіе II-ое, исправленное. Цѣна 1 р. 25 к.

*Оба выпуска удостоены въ 1909 г. Академіей
Наукъ Пушкинскаго почетнаго отзыва.*

Вупускъ III. Козловъ, Веневитиновъ, Александръ Одоевскій, Полежаевъ, Языковъ, Бенедиктовъ, Левитовъ, Максимъ Горькій, Леонидъ Андреевъ, Валерій Брюсовъ, Ѳедоръ Сологубъ, Иванъ Бунинъ, Борисъ Зайцевъ. Съ 13-ю фототипіями. М. 1910 г. Стр. 138. Цѣна 1 р. 10 к.

II. Пушкинъ.

(Извлеченіе изъ I-го выпуска «Силуэтовъ») М. 1908 г. Стран. 142. Цѣна 80 коп.

Изданія „НАУЧНАГО СЛОВА“.

Памяти Дарвина. Сборникъ статей профессоровъ: Умова, Тимирязева, Мечникова, М. М. Ковалевскаго, Мензбира и Павлова. Изданіе все въ переплетѣ, съ портретами и рисунками. Цѣна 1 р. 75 к.

И. И. Мечниковъ. Этюды о природѣ человѣка. 3-е дополнен. изд. съ портр. автора и рисунками въ текстѣ. Цѣна 2 руб.

И. И. Мечниковъ. Этюды оптимизма. Съ 27 рисунками и предисловіемъ къ русск. изданію. Цѣна 2 руб.

Н. В. Сперанскій. Вѣдьмы и вѣдовство. Цѣна 1 р. 40 к.

М. М. Покровскій. Очеркъ по сравнительной исторіи литературы (романъ Дидоны и Энея и его римскіе подражатели). Цѣна 60 коп.

Г. К. Рахмановъ. Основы метеорологіи. Съ климатологическими картами. Краткій курсъ для студентовъ. Изд. 2-е. Цѣна 1 руб.

Д. М. Петрушевскій. Очерки по исторіи средне-вѣковаго общества и государства. Изд. 2-е. Цѣна 1 р. 70 к.

И. М. Сѣченовъ. Автобіографическія записки. Съ предисловіемъ проф. **Н. А. Умова** и портр. автора. Цѣна 1 руб. 30 коп.

П. П. Муратовъ. Образы Италіи. Съ 15 иллюстраціями. Томъ I. Цѣна 2 руб. 25 коп.

Всѣ книги высылаются наложеннымъ платежомъ; пересылка за счетъ издательства.

Учащіеся въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ при покупкѣ у издателя пользуются скидкой 20%; при коллективной выпискѣ имѣютъ ту же скидку, при чемъ стоимость пересылки начисляется. Книгопродавцы могутъ получать съ издательской скидкой также у слѣдующихъ московскихъ фирмъ: Карбасниковъ, Башмаковы, Вольфъ, Суворинъ, „Образованіе“ и Филимоновъ.

Комплектъ журнала „Научное Слово“ сохранился только за 1905 г. Цѣна 4 р. 50 к. Отдѣльные №№ за другіе годы изданія продаются по 35 коп. каждый (безъ пересылки).

Складъ всѣхъ книгъ и номеровъ журнала у издателя: Москва, Нѣмецкая улица, соб. домъ, Георгій Карповичъ Рахмановъ.



ЦГПБ

им. Н. А. Некрасова



2 000000 827209

покрывают его лицо. Несомненно, его титанит не только смерти, но и зародившееся предчувствие ее насильственности. Своею острой мыслью, пронизывающей и других, и его самого, сквозь оболочку мнимаго прозрѣвая реальное, онъ не вѣритъ печали своего дяди и матери, но слишкомъ вѣритъ въ свою грусть, слишкомъ знаетъ ее. И кромѣ того, онъ вообще не принимаетъ смерти, даже естественной (въ извѣстномъ смыслѣ, впрочемъ, ея и че бываетъ: убить не только король Гамлетъ, но и всякая смерть— убійство; такова была уже и первая человѣческая кончина, Авелера). Пусть напоминаетъ ему мать, что это такъ обыкновенно, что все смертно, что все живущее черезъ стадію природы (природа—только перекупье, временная стоянка, промежутокъ) переходитъ въ вѣчность; пусть утѣшаетъ его дядя, что каждый сынъ теряетъ своего отца и каждый отецъ потерялъ своего,—таковъ законъ естества, «такъ быть должно»: все это для Гамлета неубѣдительно, традиции смерти не хочетъ онъ слѣдовать. Онъ возстаетъ противъ нея, т.-е. противъ природы, и всему, что естественно, противопоставляетъ нѣчто, надъ естественностью поднявшееся,—свою человѣческую мысль и память. Гамлетъ, дѣйствительно, грѣшенъ передъ природой, въ чемъ упрекаетъ его дядя («a fault to nature»), и въ этомъ,—одна изъ существенныхъ граней его личности и его трагедіи. Какъ волны морскія, люди приходятъ и уходятъ, и одна волна не оглядывается на другую, свою предшественницу. Все, что непосредственно, знаетъ одно только настоящее; въ данной минутѣ, въ вѣчномъ «теперь», растворяется вся жизнь. И тѣ изъ людей, которые особенно близки къ такой первобытности чувства и пониманія, тоже не озираются на своихъ предшественниковъ и принимаютъ ихъ смерть. Гамлетъ же рефлектирующій не можетъ примириться со всяческой бренностью, и на кладбищѣ, какъ и въ живой жизни, онъ предается своей философской думѣ. Безпечный могильщикъ, копая смертную яму, поетъ: это поражаетъ Гамлета. Каждый мертвый черепъ напоминаетъ ему живого, каждая могила имѣетъ для него свою біографію. Отъ смерти обратно въ жизнь проводить онъ духовныя связи; чувствомъ и фантазіей своей онъ воскрешаетъ. Александръ Македонскій и бѣдный Юрикъ—гдѣ они теперь? Гдѣ міродержавные замыслы одного, молніеносныя шутки и остроты другого? «Великій Цезарь—нынѣ прахъ, и имъ замазываютъ щели». Черепъ смѣется, скалѣтъ зубы, и этотъ смѣхъ смерти заставляетъ болью и страхомъ сжиматься еще живущее сердце. «Бѣдный Юрикъ!... Мнѣ почти дурно». Тутъ были уста—я цѣловалъ ихъ такъ часто». А теперь Гамлету некого цѣловать...

Въ первомъ же своемъ монологе онъ показываетъ, что уже на почву общаго пессимизма пали ченныя сѣмена злодѣяній, совер-

Удѣлъ живыхъ. Такой конецъ достоинъ
 Желаній жаркихъ. Умереть? уснуть?
Но если сонъ видѣнья постыжатъ?
 Что за мечты на смертный сонъ слетятъ,
 Когда страхнемъ мы суету земную?
 Вотъ что дальнѣйшій заграждаетъ путь!

(Переводъ Кроненберга).

Что намъ приснится, какія видѣнія слетятъ на смертное ложе, какія мысли будутъ съизнова томить истомленное земною думой сознание? Какъ неотвязная тѣнь, какъ призракъ будетъ согрѣшившаго Адама, его потомка Гамлета, преслѣдовать познание, котораго онъ вкусилъ. Рѣки забвенія, Леты, не существуетъ. Если бы она была, если бы смерть была концомъ, если бы насъ могъ подарить покоемъ, желаннымъ покоемъ, одинъ ударъ, одинъ уколъ простой иглы (when he himself might his quietus make with a bare bodkin),—

Кто снесъ бы бичъ и посмѣянье вѣка,
 Безсилыя правъ, тирановъ притѣсненье,
 Обиды гордаго, забытую любовь,
 Презрѣнныхъ душъ презрѣнїе къ заслугамъ,

всѣ эти обиды и тяготы какъ личной, такъ и общественной жизни, всю горечь отъ другихъ и отъ себя, таящуюся въ каждомъ человѣческомъ сердцѣ?

Такъ осужденъ на жизнь Гамлетъ, и мїръ лежитъ передъ нимъ пустою, пошлой, плоской.

Презрѣнный мїръ! Ты—опустѣлый садъ,
 Негодныхъ травъ пустое достоянье.

Природа заросла для него бурьяномъ. И это такъ знаменательно, что первое и самое тяжкое разочарованіе, какое онъ пережилъ, было разочарованіе въ женщинѣ, въ матери, т.-е. въ почительницѣ природы (ибо природа—вѣчный матриархатъ). У него тяжба съ матерью, худшая изъ всѣхъ,—наиболѣе горькая обида. Именно отъ матери, въ экстазѣ негодованія, дѣлаетъ онъ, философъ, свое обобщающее заключеніе ко всѣмъ женщинамъ,—«ничтожность, женщина, твое названіе!» Ничтожество женщинъ и жизни, и природы сказывается уже въ томъ, что умираютъ, изсякаютъ чувства. Смертность людей имѣетъ не физическій, а моральный характеръ: блекнетъ самая душа, и женщина башмаковъ еще не износила, въ которыхъ шла въ слезахъ, какъ Ніобея, за бѣднымъ прахомъ своего мужа, какъ она уже забыла о немъ, второй разъ похоронила его и

рительный момент всей трагедии. Король Лиръ понялъ, что онъ не король, что онъ, какъ и всѣ, — «бѣдное, голое, двуногое животное». Онъ понялъ, что до сихъ поръ онъ былъ ненастоящій, поддѣльный, и всѣ одѣянiя его были нѣчто чужое, постороннее (таковы особенно царскiя одежды), — онъ рветъ съ себя платье, онъ хочетъ быть одной природой, однимъ голымъ естествомъ, про которое онъ совершенно забылъ въ своей искусственной обстановкѣ, съ королевской короной на головѣ и мантией на плечахъ. Теперь его проснувшiйся демократизмъ, естественный и внутреннiй демократизмъ cadaго, показываетъ глубочайшее ядро свое — натурализмъ. И вмѣсто короны драгоценной, Лиръ, безумный, но ироническiй, убираетъ себѣ голову васильками и крапивой, горчицей, колокольчиками, макомъ и всякой негодной травой, что хлѣбъ глущить...

Однако является ли натурализмъ вѣрнымъ убѣжищемъ? Надежна ли природа? Нѣтъ, природа ненадежна. Это знаютъ многие персонажи Шекспира, — тѣ особенно, которые въ гамлетизмѣ, въ мукѣ мысли, въ неестественно-исключительной работѣ рефлектирующаго сознанiя ищутъ отвѣта на недоумѣнiя, рождаемыя самой природой. И у Лира является вопросъ: «Будемъ же анатомировать Регану. Смотрите, что у нея такое около сердца: *нѣтъ ли въ природѣ какой-нибудь причины, дѣлающей сердца жестокими?*» Не противоестественно ли самое естество? И первое чадо его, Калибанъ, не кладетъ ли своего неизгладимаго отпечатка на все, что выходитъ изъ рукъ природы и что требуетъ поэтому глубокихъ поправокъ Гамлета? Вѣдь вотъ же и ночь выдалась безумная, неистовая, буря необычайная? Отчего она разразилась именно тогда, когда Лира выгнали изъ дома? Отчего природа не заступилась, отчего она оказалась не лучше, чѣмъ злое сознанiе, злая воля человѣческихъ дочерей?

И опять, какъ въ *Гамлетѣ*, возникаетъ передъ нами то знаменательное явленiе, что природа невѣрна самой себѣ, измѣняетъ себѣ — во образѣ именно того существа, которое должно бы служить ея наиболѣе достойнымъ и глубокимъ воплощенiемъ, — во образѣ женщины. «Ничтожность, женщина, твое названiе!» восклицаетъ Гамлетъ. И родственникъ ему по духу герцогъ Альбанскiй говорить о своей женѣ, чудовищной Гонерильѣ: *Proper deformity seems not in the fiend so horrid as in women* (Дружининъ переводить это такъ: «И въ адскомъ бѣсѣ безчеловѣчiе не такъ ужасно, какъ въ женщинѣ»); но *deformity*, конечно, больше, чѣмъ *безчеловѣчiе*: это — уродство и безобразiе всяческое, отсутствiе всякаго образа и подобiя, отсутствiе самой природы, ея неосуществленiе). Ужасно то,

И потомъ, когда Лоренцо рассказываетъ, намѣстникъ Шекспира, о томъ, что произошло, такую силой торжественной и трогательной звучать его слова, полныя красоты:

Romeo, there dead, was husband to that Juliet,
And she, there dead, that Romeo's faithful wife

(какъ не совсѣмъ выразительно переводитъ Григорьевъ: «Покойный Ромео мужемъ былъ Джульеттѣ, Джульетта же покойница была ему женою вѣрной»).

Анабаптизмъ любви сказался не въ томъ, что исчезли имена Ромео и Джульетты: нѣтъ, имена остались, но прежде далекія и чуждыя другъ другу, они теперь образовали брачное соединеніе. И у могилы любовниковъ открылись для другихъ тайна и таинство ихъ брака.

Къ этой могилѣ привела Ромео и Джульетту, на первый взглядъ, цѣлая смѣна простыхъ случайностей, и кажется, что если бы вѣстникъ, посланный въ Мантую предупредить Ромео о замыслѣ Лоренцо, не былъ задержанъ роковымъ совпаденіемъ обстоятельствъ, если бы Лоренцо пришелъ къ могильному склепу нѣсколькими мгновеніями раньше, если бы проснулась Джульетта нѣсколькими мгновеніями раньше, то не могла бы и произойти несчастная развязка. Но это именно лишь кажется. На самомъ дѣлѣ, во всемъ этомъ, во всѣхъ трагическихъ недоразумѣніяхъ любви, можно усмотрѣть какую-то внутреннюю необходимость. Все мистически-неизбѣжно произошло изъ того, что Джульетта не сказала своимъ родителямъ о совершившемся уже бракосочетаніи ея съ Ромео. Она боялась ихъ; и особенно въ тотъ моментъ, когда юный Монтеки убилъ Тибальта Капулета и новой вспышкой загорѣлась исконная междоусобица семей, у нея не достало мужества и рѣшимости сознаться въ томъ, что она — жена, и жена Ромео. Тѣ, кто считаетъ гибель каждаго героя проявленіемъ высшей поэтической справедливости, могутъ именно въ этомъ умолчаніи Джульетты увидѣть ея вину. Джульетта согрѣшила противъ своего же чувства, она недостаточно вѣрила въ свою любовь: она не вѣрила, чтобы эта любовь, такая глубокая въ своемъ индивидуалистическомъ качествѣ, въ своемъ направленіи на одно существо, могла потушить и грозное пламя общей вражды, создать миръ и счастье не только отдѣльной личности, но и цѣлыхъ родовъ. Джульетта не была убѣждена въ первенствующемъ правѣ и незыблемой правотѣ своего сердца. Джульетта грѣшна тѣмъ, что она усомнилась въ превосходствѣ Любви надъ Ненавистью. Она не предвидѣла, что изъ ея супружества съ Ромео возникнетъ примиреніе Монтеки и Капулетовъ, что новою любовью двухъ будетъ

и какъ оспротѣла она послѣ его паденія. Въ своей дивной рѣчи, сплетающей искренность и лицедейство, одушевленность и расчетъ, страстное увлеченіе и презрительно-холодную игру на измѣнчивыхъ струнахъ народной души, Антоній съ глубокимъ презрѣніемъ, съ явной проницей говоритъ объ упрекѣ, который Брутъ посылалъ Цезарю: «Честный Брутъ сказалъ, что Цезарь былъ властолюбивъ... То былъ большой порокъ, коль это вѣрно»,—точно ли это большой порокъ, и честный Брутъ, достопочтенный Брутъ, въ глазахъ Антонія не ограниченъ ли въ своей честности и достопочтенности? Цезарь былъ властолюбивъ... Но вѣдь его властолюбіе должно было изъ Рима сдѣлать міръ, вѣдь оно приводило въ Римъ толпами плѣнныхъ, обогащало народъ, создавало упоеніе и ореолъ побѣды. Цезарь былъ властолюбивъ... Но вѣдь онъ былъ геній,—какъ же не увѣнчать геніальной головы? И да будетъ ему власть за его властолюбіе! «But Brutus says he was ambitious»—повторяетъ Антоній, и это—все, что Брутъ, честный Брутъ, можетъ сказать противъ Цезаря. О, жалкій, жалкій Брутъ! Какъ, для Антонія, ничтоженъ его кругозоръ, какъ на вѣсахъ великаго Цезаря обидно-мало вѣсятъ тѣ обвиненія, которыя ему предъявили, не давъ ему даже объясниться, на нихъ отвѣтить, себя защитить!

Кромѣ того, и это еще важнѣе, чѣмъ вина Брута передъ исторіей, посягать на чужое властолюбіе, не противопоставляя ему собственнаго, не значить ли посягать на самую личность человѣческую? Развѣ можетъ быть истинный человѣкъ не властолюбивъ? Кто въ правѣ ограничивать его нужды, его стремленіе къ мощи и славѣ, и власти,—кто смѣетъ обуздывать прирожденнаго самодержца?

Въ послѣднемъ счетѣ Антоній, конечно, не правъ. Ибо та традиція свободолюбія, наслѣдникомъ которой былъ республиканецъ Брутъ, не могла не быть для него гораздо выше, чѣмъ право личности на самодержавность. Законно это право или нѣтъ,—во всякомъ случаѣ передъ факеломъ свободы должно меркнуть все остальное. Бруту былъ дорогъ римлянинъ, но дороже—Римъ. Каждый человѣкъ, если онъ—римлянинъ, имѣетъ право на престолъ; но каждый человѣкъ, если онъ—римлянинъ, долженъ свой престолъ уступить Риму. Цезарь, въ глазахъ Брута, оскорбилъ величество Рима, ибо только Римъ—единственно-законный монархъ. И оттого, пусть Брутъ виноватъ передъ исторіей, передъ фактомъ, передъ объективной необходимостью монархизма; пусть у него и болѣе тяжкая вина—передъ личностью, такъ какъ онъ совершилъ преступленіе противъ ея безпредѣльности, противъ свободного развитія ея возможностей и дерзновеній; пусть вообще въ списокъ знаменитыхъ враговъ неограниченной индивидуальности однимъ изъ первыхъ является

слезы, и не живой, а мертвой росой падаютъ онѣ, если опоздають. Сломанныя соломинки съ горечью упрекають Гюнта въ томъ, что онѣ — тѣ дѣла, за которыя онѣ долженъ былъ взяться и которыя загубилъ своимъ сомнѣніемъ, нерѣшительностью гамлетизма.

Такъ въ день расчета обстаеъ кругомъ человѣка все имъ не совершенное, и плачетъ объ отнятой жизни то, чему онѣ не даль родиться. И видитъ онѣ себя, какъ тотъ же Гюнтъ, луковицейъ безъ ядра: одни слои, оболочки, листки, — но нѣтъ сердцевины, нѣтъ субстанціи.

Стремленіе къ ней, т.-е. къ самимъ себѣ, принимаетъ у героевъ Ибсена различныя формы, но всѣ онѣ могутъ быть объединены одною формулой, которая выражается словами: борьба за престолъ. Для скандинавскаго драматурга, людямъ дороже всего третье измѣреніе—высота. У нихъ есть прирожденная склонность сдѣлать нѣчто великое, подняться на царственныя вершины, — осуществить абсолютное. Поймать золоторогаго оленя и рѣять на немъ въ обители орловъ, по горамъ и скаламъ,—это въ той или другой сферѣ привлекаеъ каждаго. Есть особое притяженіе высоты. Большіе и малые, умные и безумные—всѣ тяготѣють къ величію. Иногда это принимаетъ комическій видъ: было смѣшно, напримѣръ, когда императоръ Констанцій, проѣзжая въ Римѣ подъ колоссальной аркой Константина, вообразилъ себя столь высокимъ, что сгорбилъ спину и пригнулъ голову къ сѣдельной лукѣ. Но само по себѣ влеченіе къ вершинѣ таятъ залогомъ всего прекраснаго и гордаго на землѣ.

На эту именно тему написана одна изъ лучшихъ пьесъ нашего автора: «Борцы за престолъ». Среди символовъ Ибсена, вообще слишкомъ откровенныхъ и нетонкихъ, названная драма глубоко-символична, несмотря на то, что она вовсе этого не хочетъ и не вѣдаетъ (вѣдь и всегда истинные символисты таковы невѣдомо для самихъ себя; они спокойны, они знаютъ, что о символахъ не надо заботиться: символика приложится). Лишь на первый взглядъ въ «Борцахъ за престолъ» передъ нами—только страница изъ норвежской исторіи, сказаніе далекой старины; на самомъ же дѣлѣ не одни Гоконъ и Скуле притязаютъ на королевскій тронъ, но и каждый изъ насъ лелѣетъ въ себѣ эту смѣлую мечту. Если писатель совсѣмъ другого склада, нашъ Тургеневъ, устами Берсенева говоритъ, что главное въ жизни, это — быть номеромъ вторымъ, то для Ибсена, наоборотъ, неотразимыми чарами обладаеъ одно лишь первое, и мы всѣ—претенденты на престолъ. Внутренній цезаризмъ, живущій въ каждой сильной личности, во что бы то ни стало побуждаеъ ее къ первенству, если не въ мірѣ, то въ Римѣ, если не въ Римѣ, то въ деревнѣ. Юліану Отступнику мало быть царемъ — надо быть

свое, Ибсенъ рисуеть въ свѣтѣ нравственной красоты. И словно для того, чтобы притязаніе на престоль, какъ такое, въ его безотнoсительной формѣ, еще больше укрѣпить и оправдать оградой моральной, нашъ авторъ убѣждаетъ насъ, что само по себѣ оно еще не есть добро и что самый страстный и сосредоточенный изъ всѣхъ претендентовъ на королевскій санъ и тронъ, это—преемникъ Сатаны, безсовѣстный и безчестный циникъ, восьмидесятилѣтній епископъ Николай,—образъ удивительный, созданный такою кистью, которая достойна Шекспира. Невѣрующій священникъ, безбожный служитель Бога, испугавшійся его только въ предсмертныя минуты, онъ напряженнѣе всѣхъ искалъ престола и меньше всѣхъ имѣлъ на него права и силы. Полумужчина, онъ и въ молодости направлялъ къ женщинамъ безсильныя, «безкрылыя» желанья; трусь, онъ позорно бѣгалъ съ поля битвы,—и онъ же сѣтовалъ, что его долгая жизнь была слишкомъ коротка, что онъ не успѣлъ увѣнчать короной свою безобразную голову евнуха. И вотъ, самъ не достигнувъ престола, онъ въ послѣднія мгновенья своей порочной жизни, когда уже призывно звонили для него «небесныя колокола», мстительный и коварный, устроилъ такъ, чтобы на всѣ будущія времена борьба за престоль для всѣхъ остальныхъ его соискателей сдѣлалась неодолимымъ и непрерывнымъ двигателемъ, *perpetuum mobile*; и дѣйствительно, съ тѣхъ поръ какъ умеръ Николай, или еще раньше, съ тѣхъ поръ какъ низвергнуть былъ въ бездну его предшественникъ и покровитель, первый претендентъ на престоль, древній Сатана, — вѣчное движеніе страстей бурлитъ вокругъ жизненнаго трона, и ради трона отвергается женская любовь, и со всѣхъ сторонъ протягиваются къ нему жадныя руки, и сплетаются онѣ въ озлобленной схваткѣ, и нерѣдко удушаютъ въ колыбели королевское дитя, чтобы не было наслѣдника власти, и все напряженіе силъ прилагается къ тому, чтобы сбить корону съ чужой головы или корону съ чужой головою. А двухъ королей, двухъ вождей ни въ Норвегій, ни въ мірѣ быть не можетъ, потому что двоимъ на свѣтѣ тѣсно, потому что на небѣ—только одинъ Богъ и онъ не потерпѣлъ около себя другого претендента на свой престоль.

Такъ что же, морально или неморально само по себѣ тяготѣніе къ трону, представляетъ ли оно или нѣтъ нѣкую безусловную цѣнность, и отъ кого оно исходитъ—отъ Бога или отъ Сатаны? Ибсенъ, при явной своей этической настроенности, во всю жизнь не далъ все-таки на этотъ вопросъ опредѣленнаго и согласованнаго со своей общей философіей отвѣта, и, поклонникъ вѣнца, онъ однако, въ противоположность Платону, не увѣнчалъ, рѣшительно и прямо, своего царства идей идеей добра; но въ то же время, въ

изжилъ себя, состарился вмѣстѣ съ посѣдѣвшимъ человѣчествомъ и перенялъ отъ послѣдняго многія бранныя черты, — т.-е. превратился въ того старика съ бородою, о которомъ мы только что говорили. Творецъ пострадалъ отъ сотвореннаго, люди испортили бога. И Брандъ обратился на служеніе тому Богу, который не старѣетъ и не страдаетъ, — тому «несотворенному духу», котораго негаснущую искру носилъ онъ и самъ въ своемъ пламенномъ сердцѣ. И этому Богу принесъ онъ въ жертву все человѣческое, всѣ идолы; онъ и мать, и ребенка, и жену, и собственную жизнь положилъ къ подножію небеснаго престола, онъ своею мѣрой уподобился Мученику крестному, — и, какъ это всегда бываетъ, самыя великія жертвы оказались самыми бесплодными.

Онъ хотѣлъ быть прямою линіей между землею и небомъ. Онъ не искалъ уклоненій въ посторонней сферѣ любви и снисходительности. Въ Богѣ видѣлъ онъ не отца добродушнаго и благотворителя, не мірового филантропа, а неумолимаго судью, и потому, намѣстникъ Бога, онъ и себя считалъ въ правѣ судить другихъ. Онъ не былъ субъектомъ милосердія, но зато не дѣлалъ себя и его объектомъ. Такой упрямый и угрюмый, судія родной матери, онъ подъ этой застывшею лавой суровости таилъ горячія слезы, и такъ былъ бы онъ счастливъ дать имъ исходъ, — сладко плакать и плакать, «прижаться къ мощной десницѣ Бога, спрятать лицо на отцовской груди». Но онъ не смѣлъ этого дѣлать, — онъ не имѣлъ права на плачь. Въ мірѣ лѣнивый и слабый, уповающій на снисхожденіе и все растворившій въ гуманности, въ мірѣ, этой гуманностью прикрывающій свое нежеланіе подвига и свой страхъ передъ страданіемъ, онъ готовъ былъ позвать «бѣлую голубку любви», — но лишь послѣ того, какъ въ человѣкѣ одержитъ полную побѣду воля и онъ радостно *захочетъ* креста, и будетъ хотѣть его даже въ страшныя мгновенія своей предсмертной тоски и скорби. Брандъ помнилъ, что въ Геосиманскомъ саду «гуманенъ не былъ къ Сыну самъ Господь-отецъ», и чаша не миновала страдальческихъ устъ Сына.

Священническая и священная исключительность Бранда, его пониманіе Бога какъ безусловной требовательности встрѣтили себя неодолимую преграду въ лицѣ государства. Для индивидуалиста-Ибсена здѣсь открылась очень благодарная почва: то, какъ люди мѣшаютъ человѣку, то, какъ общество препятствуетъ личности, было всегда его излюбленною темой, основною нотой во всемъ его творчествѣ. Не сильная личность — врагъ народа, какимъ ославили доктора Стокмана, а народъ — врагъ ея. Въ дѣлѣ Бранда между особою и обществомъ должно было произойти особенно рѣшительное столкно-

Въ смерти и безуміи находятъ гамсуновскіе герои развязку своей разобщенности съ великимъ цѣлымъ. Но иногда финалъ бываетъ не трагическій и торжественный, и человѣкъ спасаетъ себя, т.-е. по иному губить себя,—въ объятіяхъ пошлости, всегда готовой и гостепріимной. Это примѣнимо не только къ тѣмъ прирожденнымъ обывателямъ маленькаго города, къ той физической и моральной провинціи, которые нерѣдко являются темой Гамсуна,—это относится и къ людямъ, которые стояли когда-то на крайнихъ высотахъ духовности и энергично боролись за собственную личность. Авторъ нарисовалъ одного изъ нихъ—Карено, того, кто совершилъ величайшее преступленіе—передѣлалъ свою книгу.

Уже то обстоятельство, что лейтенантъ Гланъ пишетъ записки, свои воспоминанія; то обстоятельство, что Гамсунъ—писатель, уже это указываетъ на его стремленіе сочетать Пана съ поэзіей, на его потребность выйти изъ общаго къ тому индивидуальному, къ тому расцвѣту индивидуальнаго, который называется искусствомъ. Дѣйствительно,—книга не представляетъ ли собою тавтологію, и зачѣмъ нужна книга, когда есть жизнь,—зачѣмъ Пану литература? Но вотъ, человѣкъ, оказывается, не можетъ обойтись безъ книги; ее у Гамсуна сочиняютъ простые, близкіе къ природѣ, и знаменитымъ писателемъ дѣлается сынъ мельника. И не всякій ли даже обязанъ написать книгу? Въ ней есть нужда, но только должна быть книга—безъ книжности. Слово, родившееся въ лѣсу, слово, не измѣнившее природѣ, слово не Логоса, а Папа,—объ этомъ мечталъ нашъ художникъ, и свою личную мечту онъ осуществилъ, его собственные страницы вышли непосредственными, и самъ онъ удивительно рѣшилъ великую задачу книги безъ книжности. Но его герою Карено это не удалось. Почему? Пусть его сочиненіе, въ своей первоначальной редакціи, было независимо и глубоко, но во время работы надъ нимъ Карено обидѣлъ пренебреженіемъ то, что выше книги,—живую непосредственность, свою жену. Онъ ея не замѣчалъ, онъ былъ равнодушенъ къ ея присутствію, и она ревновала его къ книгѣ; она жаловалась, что кругомъ нея—мертвая тишина и бумага. Въ стихійную жизнь врывается бумага... Кто исписываетъ ее, тотъ подвергается опасности совершить измѣну передъ природой. Карено, очевидно, не умѣлъ быть одновременно авторомъ и человѣкомъ, и стихія отомстила ему, писателю, рыцарю бумаги: жена покинула его. Правда, больше всѣхъ она сама виновата, что Карено отъединилъ ее отъ своего литературнаго дѣла: видно, въ ней, Элинѣ, не было того вдохновляющаго начала, благодаря которому творчество мужчины проникается живительнымъ дыханіемъ непосредственной стихійности; вѣдь недаромъ у Гамсуна, въ его трилогіи, показано, какъ

смыслѣ, что онъ проникновенно вѣрить въ прогрессъ науки, но и въ томъ, главное, что для него ясна вся призрачность и временность позитивныхъ утверждений и онъ понимаетъ вѣчную бездонность истины. Онъ слишкомъ знаетъ, какъ иллюзорны тѣ мнимыя объясненія, которыя многіе считаютъ за чистую монету современной науки; и тамъ, гдѣ другіе успокаиваются, для него только и возникаетъ настоящая тайна. Ея объемъ представляется ему гораздо больше, нежели другимъ. Оттого къ постиженію міра онъ зоветъ далеко не одинъ умъ, но и всю нашу живую цѣльность. Когда человѣкъ творить, онъ творитъ весь и все; когда человѣкъ познаетъ, онъ тоже нераздѣлимъ. Поэтому для Метерлинка самое существованіе, самая длительность нашихъ дней, это—уже накопленіе правды, если только ея не разсѣиваетъ и не расточаетъ наше праздное слово, — тотъ обмѣнъ поверхностныхъ и ненужныхъ мнѣній, изъ котораго состоитъ людская бесѣда. Когда же человѣкъ пребываетъ въ одиночествѣ, не выходитъ изъ самого себя и въ житницы мудраго молчанія собираетъ зерна своихъ сосредоточенныхъ мыслей, тогда какой ученый и какой философъ можетъ сообщить ему что-нибудь новое и нужное? «Мысли разума не имѣютъ никакого значенія рядомъ съ правдой нашего существованія, которая раскрываетъ себя въ молчаніи; и если бы послѣ пятидесяти лѣтъ одиночества Эпиктетъ и Гете, и апостоль Павелъ навѣстили меня на моемъ островѣ, они ничего не могли бы мнѣ сказать такого, чего не сказалъ бы мнѣ, даже, быть можетъ, еще непосредственнѣе, любой юнга съ ихъ корабля». Вообще, на то, что творятъ великіе, способны и всѣ другіе; въ каждомъ изъ насъ, смиренныхъ, живутъ цѣлыя сокровища. Не только Рюисбрекъ Удивительный, мистикъ XIV вѣка, пробудившій въ Метерлинкѣ созвучныя струны,—не только онъ случайно и невѣдомо для самого себя зналъ и самостоятельно продумалъ то, къ чему до него и послѣ него пришла вся наука и вся философія, но и каждый человѣкъ потенциально хранить въ своихъ глубинахъ всѣ познанія, всѣ идеи, всѣ откровенія художества, которыя отъ вѣка накопились на землѣ. Ибо ни одна мысль, которая зажглась во вселенной, не прошла безразлично ни для одного изъ людей. То, что дѣлаетъ и думаетъ одинъ, касается всѣхъ. Нѣтъ чужого. Во мнѣ собрана вся мудрость и пророки; и когда пробьетъ часъ, они скажутъ свое вѣщее слово. Какъ ни замѣчательны иныя мысли отдѣльнаго человѣка, онѣ, по сравненію Метерлинка, похожи на струю фонтана, которая поднимается такъ высоко лишь потому, что она была заключена и вырвалась на волю черезъ очень узкое отверстіе. Да не презираетъ освобожденная плѣнница въ своемъ красивомъ полетѣ и устремленія къ небу того большого озера,

свой желанный цвѣтъ, «когда ее сажаютъ въ клѣтку»? Синяя птица не создана для послѣдней; ея нельзя удержать, прикрѣпить, — она не выносить хотя бы и краткой неволи. Она синя, покуда мы не заявили на нее своихъ притязаній, покуда не попытались опутать ее тенетами своего неисправимаго крѣпостничества. Нѣтъ собственности. Благословенная птица истины и счастья не признаетъ собственниковъ, и она улетаетъ или мѣняетъ свой цвѣтъ, какъ только ея касается человѣческой эгоизмъ.

Метерлихъ вообще горячо возстаетъ противъ того соціальнаго строя, который на этомъ эгоизмѣ такъ прочно зиждется; его общественныя убѣжденія возвышенны, и онъ стоитъ въ передовыхъ рядахъ современной гражданской мысли. Его не пугаетъ идея революціи; онъ проповѣдуетъ, что мы не должны отсрочивать того переворота, который правильнѣе распределить питаніе между людьми. Пусть даже установленіе равенства — походъ противъ природы, равенства не знающей, — но развѣ мы вообще передъ природой останавливаемся, развѣ мы ея не измѣняемъ, не учимъ разуму, не воспитываемъ ея? Кромѣ того, надо стремиться къ самому большому, надо ставить себѣ максимальныя цѣли: въ силу земного притяженія, напоминаетъ авторъ, нужно во всемъ брать прицѣлъ выше той мишени, которую ты себѣ намѣтилъ. Какъ бы углубляя и расширяя примѣненіе психологическаго закона Вебера и Фехнера, утверждаетъ Метерлихъ, что „надо быть героемъ въ своихъ мысляхъ, для того чтобы оказаться, самое большое, порядочнымъ или безобиднымъ въ своихъ поступкахъ“. И въ пламенномъ стремленіи къ будущему, въ революціонной энергіи своей будемъ помнить, что всѣ наши прогрессивныя излишества, наше соціальное усердіе въ лучшемъ случаѣ создадутъ только равновѣсіе жизни: ибо не говоря уже о нашихъ собственныхъ колебаніяхъ и слабостяхъ, слишкомъ достаточно людей вокругъ насъ «имѣютъ исключительную обязанность, вполне опредѣленную миссію — гасить тѣ огни, которые мы зажигаемъ». Оттого усилимъ и еще усилимъ греческій огонь нашей гражданственности. Если онъ испепелитъ теперешнихъ собственниковъ, будетъ ли это дурно? Вѣдь ужасна та картина, въ «Жизни пчелъ», какую представляетъ собою человѣческой улей для недоумѣвающаго наблюдателя съ иной планеты: непрерывный, лихорадочный трудъ многочисленныхъ работниковъ ради спокойствія и благополучія немногихъ трутней. Буржуазность нашла себѣ въ Метерлихѣ остроумнаго и тонкаго сатирика. Нѣтъ болѣе уничтожающей книги, направленной противъ нея, чѣмъ прекрасное «Чудо святого Антонія». Умерла богатая старая мадмуазель Ортансъ; по молитвѣ ея вѣрной служанки Виргиніи, святой воскресилъ ее. Что же она сказала, какія были ея первыя слова, послѣ того какъ она

не удовлетворяет его и только поддерживает его сплинъ, которому онъ посвятилъ столько поразительныхъ стихотвореній. Изъ обыденнаго и близкаго онъ принимаетъ не то, что влечетъ къ себѣ вниманіе большинства людей; онъ все освѣщаетъ новымъ и страннымъ свѣтомъ. Каждое его стихотвореніе отворяетъ дверь въ необычное и показываетъ невѣдомыя раньше перспективы. Ему нравятся цыгане, бродячій «народъ пророковъ», для котораго Кибела стелеть, на его путяхъ, живые ковры цвѣтовъ,—гостепріимная къ тѣмъ, кому доступны таинственныя нѣдра грядущихъ дней. Онъ любитъ кошекъ—ходячее электричество, и для него есть нѣчто мистическое въ томъ, что своей любимой позой сфинксовъ онъ вносятъ въ домашность, въ наши прозаическія комнаты, загадку и поэзію Египта. И если остальные художники чаровали себя и другихъ впечатлѣніями глазъ и слуха, то Бодлѣра плѣняютъ запахи, эманация вещей, неуловимыя волны невидимаго всеобщаго моря; онъ чувствуетъ гармонію, символическое соотвѣтствіе между звуками, ароматами и красками, и цвѣты въ его глазахъ похожи на курильницы невѣдомаго божества. Всѣ поэты благословляли красоту и молились ей, какъ богинѣ свѣта и счастья; для Бодлѣра же красота, это лишь то, что ушло отъ первоосновнаго и первороднаго безобразія; она—зловѣщая и безстрастная статуя, о чьи «каменные груди» разбились многіе и многіе изъ ея несчастныхъ любовниковъ. Она дѣлаетъ міръ менѣе пошлымъ и ослабляетъ свинцовую тяжесть мгновений,—но, можетъ быть, не посланницей Бога пришла она сюда; вѣдь, какъ песь, неотступно слѣдуетъ за нею очарованный демонъ, а среди ея брелоковъ и украшеній вы видите ужасъ и убійство. Красота, эта красавица недоступная, эта женщина бесплодная, не только не находитъ себѣ воплощенія въ нашемъ несовершенномъ мірѣ, грандіозной карикатурѣ, потѣшающей дьявола,—но изъ этого міра изгоняетъ она и послѣдніе оазисы правды и тишины, потому что она потворствуетъ преступленію, его волшебнo преобразуетъ, возводитъ въ перлы созданія кровь и злодѣйство: она идеализируетъ окровавленныя руки леди Макбетъ. Но будемъ ли мы благословлять красоту или проклинать ее (она заслуживаетъ и того, и другого),—во всякомъ случаѣ, невольно устремляешь всѣ крылья своего духа на ея маяющій огонь.

Какъ и для всѣхъ художниковъ, женщина для Бодлѣра являетъ живую вершину космоса, вѣнецъ его благословенной и проклятой красоты. Женщина—нераздѣльность; ея обаяніе—именно въ томъ, что она представляетъ собою Все. Тѣ соотвѣтствія, тѣ бодлѣровскія *correspondances*, которыя образуютъ стройную одушевленную колоннаду мірозданія, сходятся именно въ ней: благодаря мисти-