

Ю. АЙХЕНВАЛЬД



СИЛУЭТЫ
РУССКИХ
ПИСАТЕЛЕЙ

НОВЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА





ЮЛИЙ АЙХЕНВАЛЬД

СИЛУЭТЫ
РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

ТОМ III

НОВЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА

*ИЗДАНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ,
ПЕРЕРАБОТАННОЕ*

1 9 2 3

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «СЛОВО»
БЕРЛИН

Ко второму изданию

Настоящее издание отличается от предыдущего тем, во-первых, что включает в себе семь новых очерков (Белинский, Герцен, Карамзин, Жуковский, Бальмонт, Минский, Виктор Гофман), и тем, во-вторых, что почти во все остальные характеристики введены изменения и дополнения, иногда очень значительные.

1913 г.

К третьему изданию

Сравнительно с предыдущим изданием третье, кроме стилистических поправок, отличается еще изменениями и дополнениями, внесенными в некоторые очерки (особенно в этюды о Белинском, Брюсове, Зайцеве).

Автор сожалеет, что по отношению к современным писателям, о которых идет речь в его книге, он успел воспользоваться не всеми их новейшими произведениями.

1916 г.

К четвертому изданию

От предыдущего издания настоящее отличается тем, что, во-первых, ради хронологической последовательности, изъятые (и будут перенесены в 1-ый том) очерки о старых писателях, а сюда из I-го и II-го тома перенесены очерки: Гаршин, Короленко, Чехов, Дети у Чехова; во-вторых, напечатан ряд новых этюдов: Письма Чехова, Апухтин, Надсон, Владимиръ Соловьев, Балтрушайтис, Александр Блок, Гумилев, Анна Ахматова, Мариэтта Шагинян; в третьих, некоторые из прежних «силуэтов» значительно дополнены, и все, в большей или меньшей степени, исправлены по существу и стилистически.

1923 г. Берлин.

ГАРШИН

Больше трех десятилетий прошло, как умер Гаршин, — но его печальный и прекрасный образ с «лучистыми глазами и бледным челом» не тускнеет и для тех, кто еще в ранней юности воспринял весть о «странном стуке» его смертельного падения в пролет высокой лестницы. Рассеялась романтика той дальней поры, рассеялось очень многое, а вокруг имени Гаршина сохраняется прежний ореол, и для нас точно «спит земля в сияньи голубом», когда перечитываешь его не солнечные, а лунные страницы. Та элегия Эрнста, которой уже не играет старый скрипач из «Надежды Николаевны», потому что у него теперь четыре сына и одна дочь, и он вынужден отдавать свое музыкальное искусство такому учреждению, где нужна не элегия Эрнста, — она, транспонированная в рассказы, никогда не умолкала в творце «Attalea princeps», порождая свои меланхолические отклики и в его читателях. Но в то же время он разумен и здоров, его очерки не судорожны и нервны, и в стиле их совсем нет той болезненности и безумства, которые характеризовали самого автора как личность. Гаршин прост и прозрачен, доступен юмору, не любит затейливых линий. Он рассказывает о тьме, но рассказывает о ней светло. У него — кровь, убийство, самоубийство, ужас войны, ее страшные «четыре дня», ее бесчисленные страшные дни, иступление, сумасшествие, — но все эти необычайности подчинены верному чувству меры. У Гаршина — та же стихия, что и у Достоевского; только, помимо размеров дарования, между ними есть и та разница, что первый, как писатель, — вне своего безумия, а последний — значительно во власти своего черного недуга. Жертва иррациональности, Гаршин все-таки ничего большого и беспокойного не вдохнул в свои произведения, никого не испугал, не проявил неврастения в себе, не заразил ею других. Гаршин преодолел свои темы. Но не осилил он своей грусти. Скорбь не давит, не гнетет его, он может улыбаться и шутить, он ясен, — и тем не менее в траур облечено его сердце, и тем не менее он как будто представляет собою живой кипарис нашей литературы.

Это неудивительно. Если в мир насилия и злобы, в мир стихийной торопливости слепых событий бросить с какой-нибудь платоновой звезды сознание, и притом сознание нравственное, совесть, то в этой враждебной

сфере оно будет чувствовать себя испуганным сиротою и на действительность отзовется недоумением и печалью. Такое сознание и есть Гаршин. Если бы он был глубокий мудрец и мыслитель, то в самой работе своей синтезирующей мысли, в пытливом созерцании мирового зрелища он мог бы найти отвлечение от своей непосредственной горести; он мог бы творить, например, философскую систему, и бесконечные перспективы теории дали бы ему забвение от душевной тоски. Но его сознание носит иной характер. Оно не острое, не всеобъемлющее, не оригинальное: оно — только чуткое и совестливое. Герой его рассказа «Встреча», учитель Василий Петрович, пораженный чужой бессовестностью, это — хороший и честный, но обыкновенный и, может быть, даже ограниченный человек. И сам Гаршин вовсе не парит высоко над идейным уровнем русского интеллигента. Он вращается в кругу мыслей, которые обычны, и они часто грозят придать его страницам отзвук общественных разговоров, оттенок тенденциозности, — но Гаршина спасает художник, который и ставит его выше других, равных ему по силе обыкновенного ума.

У него, употребляя чеховское выражение, «болит совесть», и эта боль все усиливается от тех неизбежных столкновений и приключений, какие всякому приходится иметь в жизни. Пусть сознание испугано миром, в который оно попало; но ведь жизнь такова, что в ней нельзя ограничиваться одной пугливой печалью, нельзя робко бродить по ней без цели и без дела: необходимо занять в ней определенное место, так или иначе приобщиться к ее работе и заботе. Пока не пришла смерть — сама собою или ускоренная самоубийством, желанно разрубившая Гордиев узел тягостных сомнений, — надо жить, надо идти на войну существования и провести на его бранном поле много дней, между ними — четыре ужасных дня. Одной мысли, одной совести мало; каждого из нас неотвратимо ожидает дело, — и вот здесь обрушивается на нас мучительная драма: совесть и дело, сознание и действие не совпадают между собою, болезненно противоречат друг другу. И жестокая ирония судьбы заходит так далеко, что именно совесть побуждает откликаться на призывы зла, совершать кровавые подвиги, и человек с кротким сердцем и лучистыми глазами добровольно идет на убийство и мучительство. Правда, есть и дело добра, есть ангелы не только праздные, но и работающие (с ними сравнивал Гаршин сестер милосердия); но все же мир устроен так, что самое яркое и страстное дело в нем, это — дело злое. Самый красный цветок, это — цветок зла. Ничто не требует такой душевной силы, такого напряжения и действенности, как именно убийство. В нем — высшая потенция человеческой энергии, оно являет собою дело по преимуществу. Рождающая сила — в двух существах; убиваем же только мы сами, мы одни. И когда Гамлет перешел от размышления к действию, когда он стал делать, он стал убивать. Гамлет убивающий, это — очень злое и трагическое явление жизни.

Эта роковая антиномия думы и дела, совести и поступка, терзала Гаршина, и он вдохнул ее в свои рассказы. В них большую долю имеет убийство, как необходимый апофеоз действия, на которое решилась мысль. Трудный путь должно пройти чистое сознание для того, чтобы претвориться в дело, и когда сознание, наконец, достигает своей цели, это дело на своей вершине оказывается убийственным. Совесть, внимательная совесть, которая так строга была к себе, так лелеяла, щадила, любила других, — совесть неизбежно впадает в объективно-бессовестное, наталкивается на самое себя, как Брут на собственный меч, и так происходят неожиданные «происшествия»: дело под нашими руками обращается в смерть, и мы убиваем — убиваем и себя, и тех, кого любим.

От дела зарекаться нельзя. И «смирный, добродушный молодой человек, знавший до сих пор только свои книги да аудиторию», подхвачен волною жизни и отдает свое тело войне. Хрупкое и нежное сознание низринуто в пучину стихийности. На мимозу впечатлительной совести валится такая груда потрясающих впечатлений, такая нелепица и ужас, как война. Аудитория и книги, «труд любви и правды» — все это брошено, все это не нужно, а нужна только материя, бессознательная сила, которая бы давала и отражала удары. Сознание может здесь даже оказаться вредным. Оно, между прочим, создает и занимающую Гаршина проблему трусости, когда перед человеком возникает вопрос о самооценке. Не будь сознания, не дремли оно и в потенциальной форме инстинкта, была бы какая-то беззаветная, но и бессмысленная храбрость, слепая отвага материи.

Итак, человек с лучистою душою и лучистыми глазами идет на войну, в поисках самоотвержения, покорствуя совести. «Четыре дня» показали ему, в какую реальность обратились его совестливые мечты. Этот рассказ замечателен правдивостью и простотой своего анализа, он описывает беспримерное физическое страдание в присущих Гаршину мягких и в то же время реалистических и волнующих красках, — но он имеет еще и другое значение.

Человечество привыкло уже к тому, что брат убивает брата. Впервые это сделал Каин, и в кровавый след ему пошло его окаянное потомство. Но у Гаршина убивает Авель. Это гораздо трагичнее и сложнее; совесть, натолкнувшаяся на дело, сраженная им, должна испытывать здесь безмерные муки. Каин убил из корысти и зависти, он хотел убить, — Авель был чист и кроток душою, и от души его были далеки убийственные помыслы и замыслы. И тем не менее Авель убил. Некогда хорошо был известен русской общественности этот тип: Авель убивающий. И вот, в гаршинских «Четырех днях» он лежит, глубоко несчастный Авель, на поле битвы, и его сознание, тонкое, сочувствующее, человеческое, говорит ему, что он убил человека. Рядом с ним лежит его жертва, — мертвый, окровавленный человек. И думает Авель:

«Я не хотел этого. Я не хотел зла никому, когда шел драться. Мысль о том, что и мне придется убивать людей, как-то уходила от меня. Я представлял себе только, как я буду подставлять *свою* грудь под пули. И я пошел и подставил». И думает Авель: «Кто он? Быть может, и у него, как у меня, есть старая мать. Долго она будет по вечерам сидеть у дверей своей убогой мазанки да поглядывать на далекий север: не идет ли ее ненаглядный сын, ее работник и кормилец?..» Многие убивают, но редкие думают после этого. А здесь — какая дума! Дело уже совершилось. И сознание человека, до сих пор только думавшего, неспособного на дело — убийство и все же его совершившего, — это сознание проснулось после удручающего кошмара и еще напряженнее, чем раньше, продолжает свою молчаливую работу. Теперь оно предается томительному раздумию, тоске раскаяния. Под черным болгарским небом лежит убивший. Его гнетет медленность и страшная сознательность собственных ощущений. Его терзают боль и жажда, трепещет возбужденная мысль, и сильнее прежнего болит совесть. Для того, кто сделал, т.-е. убил, мир меняется. То, что было недавно, кажется отдаленным в глубину времени; обессиленные, раненые ноги едва ползают, и сажени превращаются в версты. И рядом с убившим лежит убитый. Великое примирение скорби и смерти положило их рядом, но раньше между ними была бездна, и только теперь видно, как мнима и ничтожна была она, вырытая холодной ненавистью войны. Физическое соседство убитого с почти убитым убийцей, как некий символ, еще явственнее показывает Авелю, что и в нравственном отношении они были соседи и братья. Один уже умер, другой умрет, — по крайней мере, другой в этом убежден, и он не надеется, что товарищи найдут его среди трупов на поле смерти и вернут к жизни. И мы, содрогаясь, воспринимаем ту поразительную ситуацию, которую набросал на этих страницах Гаршин: убитый феллах разлагается, «мириады червей падают из него», и убивший видит это и думает, что скоро настанет и его черед разложения; так в одной картине сливаются для него и для нас страшное будущее и страшное настоящее.

Бессильно распростертый на поле брани, в оскорбительном соседстве с зловонным трупом, герой, виновник этого трупа, представляет собою не только израненное тело, но и такую же измученную душу. Он лежит на земле и, как Андрей Болконский, смотрит в небеса: на поле сражения так обычна эта поза, так естественно и невольно возникает эта знаменательная противоположность окровавленной земли и спокойного неба. Он теперь одинок, и далеко от него все живое. И в этом одиночестве и муке, в этой мертвой тишине, его сознание, как бы обнаженное и предоставленное самому себе, все думает свою думу о братьях, которые не понимают друг друга, о братьях, которые друг друга убивают. Тем, что он вернулся к жизни, он обязан своей

жертве-брату: у человека, сердце которого он проткнул штыком, нашлась фляга с водою, и вода убитого поила и спасала убившего. И после этого, вернувшись к жизни, Авель еще более погрузится в свою думу и совесть; он еще тревожнее и глубже противопоставит стихийному миру свое человеческое сознание.

Но сознание не победит стихии. Не только Гаршина, но и всех, идущих на войну, увлекает «неведомая тайная сила», то «бессознательное, что долго еще будет водить человечество на кровавую бойню». Люди уходят в далекие поля, чтобы там настигла их шальная пуля, которая не хочет «умирать одна и попадает прямо в сердце солдату». Они уходят от смерти близкой и спокойной для смерти дальней, и родное кладбище, мимо которого идут их сомкнутые ряды, как будто смотрит на них удивляясь: «Зачем идти вам, тысячам, за тысячи верст умирать на чужих полях, когда можно умереть и здесь, умереть спокойно и лечь под моими деревянными крестами и каменными плитами? Оставайтесь!» Но они не остались, — к недоумению кладбища и к собственному недоумению; они не остались, потому что их гнала стихийная мощь. Никакое сознание не спасается от бессознательного, как гаршинский Кузьма не спасся от «глупой зубной боли», перешедшей в гангрену, и осколок гранаты убивает «барина», который мгновение назад так тонко думал и так нежно чувствовал. На войне, «при звуке смерти», умолкает сознание. Движущиеся под «безжалостным» солнцем (на войне и солнце безжалостно), движущиеся ряды людей, это — сонная, усталая материя: «первые десять верст почти ничего не сознаешь, люди шагают совсем сонные». Конечно, «теперь самое лучшее не думать, не рассуждать, а без критики принимать всякие случайности жизни и разве только выть, когда больно», т.-е. превратиться в то, чему ты, сознательное существо, противоположно — в бессознательное дремлющую материю. Вот один из воинов «был замечательный красавец, голубоглазый, стройный, ловкий. Он лежит теперь на Аясларской горе, и от его голубых глаз и прекрасного лица уже ничего не осталось». И часто лишь после того, как от воюющих ничего не останется и пушечное мясо исполнит свое назначение, — лишь после этого капитан Венцель вспомнит, что они были люди, что они теперь — «мертвые люди». Смерть, полное торжество бессознательности, сотворила чудо: она в чужом сознании воскресила безжизненный прах, дело своих же рук, она умилила чужую совесть, и мертвые солдаты стали людьми.

Характерное для гаршинских персонажей фатальное сочетание рефлексии и крови проявляется не только на войне. Жизнь вообще богата элементами войны; здесь и там вдумчивая душа невольно кончает убийством, этой кульминацией дела, и совесть ведет к смерти. Оттого герой «Надежды Николаевны» убил Безсонова, оттого Безсонов убил Надежду Николаевну, и в «Про-

исшествии» из-за нее убил себя Иван Иванович. В этом финале смерти есть нечто роковое. Его не хотят, и к нему все-таки приходят.

Гордая и вольнолюбивая пальма *Attalea Princesps*, пальма-принцесса, росла своим пышным ростом, для того чтобы из тюрьмы-оранжереи выйти на свободу. Ее предупреждали, что «решетки прочны и стекла толсты», что директор сплит ее непокорную верхушку, — но она не слушала робких и поднималась все выше и выше. Скомкалась листовенная вершина ствола, «холодные прутья рамы впились в нежные молодые листья, перерезали и изуродовали их», но дерево упрямо давило на решетки. И лопнула толстая железная полоса — «над стеклянным сводом гордо высилась зеленая корона пальмы». Но была глубоко разочарована пальма, и жертва ее оказалась бесплодной: дохнула на нее слезливая осень, и мороз пронизал ее нежное тело, как будто охватили ее серые клочковые тучи. И «*Attalea* поняла, что для нее все было кончено. Она застывала. Вернуться снова под крышу? Но она уже не могла вернуться. Она должна была стоять на холодном ветре, чувствовать его порывы и острое прикосновение снежинок, смотреть на грязное небо, на нищую природу, на грязный задний двор ботанического сада, на скучный огромный город, видневшийся в тумане, и ждать, пока люди, там внизу, в теплице, не решат, что делать с нею».

Люди решили ее спилить, ее убить. Такова была участь пальмы, когда она из своей мечты, из обители своего горделивого сознания, вышла на суровый холод дела. Она погибла. Но этого мало: кроме самоубийства, здесь было еще убийство, — смерть опять, в ответ любви и благородству, взмахнула своей косою. Подножие большой пальмы ласкаясь обвила маленькая, бессиловая травка. Она любила *Attalea* и с грустью думала: «если я, ничтожная, вялая травка, так страдаю без своего серенького неба, без бледного солнца и холодного дождя, то что должно испытывать в неволе это прекрасное и могучее дерево!» Нежно обвилась она вокруг *Attalea*; слабая и маленькая, она не могла добраться до свободы и только просила могучую пальму, чтобы та на воле, счастливая и радостная, вспоминала иногда о своем маленьком друге и рассказала ему, все ли так же прекрасно, как было, на Божьем свете. И потом, когда у самого корня перепилили *Attalea Princesps*, «маленькая травка, обвинившая ствол дерева, не хотела расстаться со своим другом и тоже попала под пилу». И бросили охапку пожелтевшей травы, бросили ее «прямо на мертвую пальму, лежавшую в грязи и уже полузасыпанную снегом». Так *Attalea Princesps* невольно убила маленькую травку, которая ее любила. И точно так же молодая девушка, для того чтобы последней радостью порадовать маленького умирающего брата, убивает цветущую розу и потом, срезанную, ставит ее в отдельном бокале у раннего гробика. Если бы девушка этого не сделала, розу слопала бы жаба, и цветок рад, что он умер другою

смертью, вместе с ребенком, и что скатилась на него слезинка из девичьих глаз. И даже старик-цыган в «Медведях» — рассказе, замечательном по своеобразной трагичности содержания и объективности тона — обречен на то, чтобы из собственных рук убить старого зверя, своего кормильца и друга. Мы убиваем тех, кого любим.

Все эти невольные самоубийцы и убийцы, своим прикосновением разрушающие то, что дорого и любимо; сами являются жертвами общего жизненного и психического строя. Они не виноваты, эти Авели убивающие. Но совесть, которая болит, не знает никаких оправданий, и казнь ее мучительна. Какой-то голос, не переставая, нашептывает герою «Надежды Николаевны» ю том, что он убил человека. Его не судили: признали, что он убил, защищаясь. «Но для человеческой совести нет писанных законов, нет учения о невменяемости, и я несу за свое преступление казнь».

Ее у Гаршина, рыцаря совести и ее мученика, несут все, потому что все виноваты. Нравственное сознание в своей требовательности найдет преступные черты в каждой жизни, в каждой душе. Оно так решает, что жить вообще — это значит преступать. Не надо непременно совершить что-нибудь кровавое: нет, насторожившаяся совесть осудит и без него. Она осудила, например, героя «Ночи». Драма этого человека заключается в том, что он являет собою воплощенное сознание, — вернее, самосознание. Он непрерывно глядит в самого себя и думает о себе. Мы застаем его ночью, — ночью, «когда все спит в огромном городе и в огромном доме». Но он не спит. Не умолкает его бессонная мысль. Тикают карманные часы, отбивая такт беспощадной стихийной силе, бессознательному течению жизни, — тикают часы, «назойливо повторяя вечную песенку времени». Он слушает время. Казалось бы, давно бы мог он привыкнуть к звуку часов. Но его душа так неугомонна и неусыпна, что он лишен великого успокоения привычки. Сплошная рефлексия, которая не привыкает, Алексей Петрович чужд этой силе, и от него далеки усыпление и дремота обычности. Этот неспящий, непривыкающий человек — Агасфер своей возбужденной мысли. На протяжении восьми шагов кабинета он уподобляется Вечному Жиду. Он без усталости бродит по бесконечному миру своего сознания, которое не только не умирает, — которое даже не засыпает. И вся его прошлая жизнь у него — «как на ладони», и в своей памяти он перебирает все, т.е. нечто бездонное. Несчастье Агасфера — в том, что он не может умереть; несчастье гаршинского героя — в том, что он не может исчерпать и остановить своего сознания и, что еще хуже, своей совести. Она пред'являет к нему строгия обвинения, хотя в житейском смысле он и не сделал ничего дурного. В его уста Гаршин вкладывает глубокие слова о нравственной задолженности. «Я всю жизнь должен самому себе. Теперь настал срок расчета, и я — банкрот, злостный, заведомый». Каждый из нас может сказать, что он

задолжал и другим, и себе, — не напрасно в проникновенной молитве просят: «оставь нам долги наши». Так много прекрасных обещаний нарушено, столько надежд не исполнено, такой обман сопровождал не только поступки, но и помыслы! Другие не нашли в нас того, что они имели право найти; мы сами не осуществили возможностей своего духа. И жизнь представляет собою такую сеть лжи, столько записано за нами неоплатных моральных долгов, что остается один исход, обычный для банкротов: спустить курок вот этого, заранее припасенного револьвера. Тогда «не будет обмана себя и других, будет правда, вечная правда несуществования». Какой поразительный вывод! Правда, это — несуществование, и значит, существование, это — неправда. Словно всякое наше дыхание и движение заключает в себе грех и обман. Но, как вы помните, герой «Ночи» пришел к «правде несуществования» не с помощью револьвера: его убил поток воспоминаний, нахлынувших вместе с колокольным звоном в раскрытое окно, в раскрывшееся сердце. Колокол напомнил ему, что есть жизнь вне мира личных интересов; есть жизнь, когда веришь в дело и в удовлетворимость своей совести. Есть жизнь — и она была раньше у героя, — когда рефлексия не зияет ненасытной пропастью, когда чувства искренни, когда мысли неподдельны. Таковы дети. Недаром пришло ему на память евангельское слово: «если не обратитесь и не будете как дети». В двух отношениях дитя противоположно гаршинскому герою: чиста его совесть, и просто его сознание. И мысль о дитяти, мысль о том, что надо выйти из своего личного я, «бросить его на дорогу», не мудрствуя взять на свою долю, на свои плечи часть настоящего, житейского горя и связать себя с общей жизнью, — эта идея умилила Алексея Петровича и наполнила его горячим восторгом. Благовест мира и благовест мира торжественно зазвонил для него тысячами колоколов, «солнце ослепительно вспыхнуло» — и увидело «человеческий труп с мирным и счастливым выражением на бледном лице».

Агасфер перестал ходить, но Агасфер и умер. В этом было его счастье. Герой «Ночи» прозрел, и перестали тикать его часы, послушный счетчик времени, — но остановилось для него и самое время. Замолкла неугомонная речь его бессонного сознания, но угадала и самая жизнь. Было ли в этом его счастье? Вероятно, — да. По крайней мере, общий дух произведений Гаршина учит нас, что совесть неудовлетворима, и если бы страдалец «Ночи» сумел перенести свое возрождение и ступил на желанную тропу живого дела, то с ним могла бы произойти специфически-гаршинская драма: дело привело бы его к убийству, обогрило бы его кровью, и совесть продолжала бы свою пытку.

Как Алексей Петрович, ничего дурного, опять-таки в житейском смысле, не сделал и художник Рябинин, и, однако, сознание безжалостно мучит его. В душе его корчится под страшными ударами молота несчастный, трижды несчастный глухарь. Удары молота бьют по груди истомленного рабочего, но

они же своей отраженной тяжестью падают и на совесть художника Рябинина. Так далеки эти два человека один от другого, и все же между ними есть соединение совести, и глухарь не дает спать, не дает жить художнику. Дедов спокойно рисует пейзажи; он не проходит равнодушно мимо осоки, мимо дождя, но не дарит своего художественного внимания труженику. А Рябинин не находит покоя в искусстве и изнывает от ударов, рушащихся на чужое тело. И для того, чтобы облегчить свою совесть, он написал это чужое страдающее тело, он написал глухаря. Это не картина, это — боль. Это не картина, это — крик отчаяния и мольба о помощи. Художник вызвал рабочего из глубины душевного, темного котла, чтобы он «ужаснул своим видом эту чистую, прилизанную, ненавистную толпу». «Кто позвал тебя? Я, я сам создал тебя здесь... Приди, силою моей власти прикованный к полотну... Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое...» Да, он убил спокойствие художника, и художник не успокоился и после того, как написал глухаря: последний все продолжал жить в его воображении, в его душе. Ибо совесть по существу своему беспокойна. Тогда Рябинин совсем покинул искусство, отказался от своего таланта, пошел в учителя, — там не найдет ли себе совесть большего удовлетворения, там ее не пощадит ли своеобразный Прометей современности, прикованный к своему котлу? Рябинин надеется, что на новой дороге он приуготовит себе нравственный отдых, и доверчивое чувство к самому себе и к жизни овладевает им — такое чувство, как в детстве, «когда, бывало, проснешься ночью возле спящей матери, когда в окно стучит ветер и в трубе жалобно воеет буря, и бревна дома стреляют, как из пистолета, от лютого мороза, и начнешь тихонько плакать, и боясь, и желая разбудить мать, и она проснется, сквозь сон поцелует и перекрестит, и, успокоенный, свертываешься калачиком и засыпаешь с отрадой в маленькой душе». Но из заключительной строки гаршинских «Художников» мы узнаем, что эти надежды были обмануты, что успокаивающий образ матери с ее благословением и крестным знаменьем исчез навеки, что Рябинин «не преуспел». Так или иначе, глухарь остался, и совесть не нашла себе покоя, потому что совесть по существу своему вовеки беспокойна и неудовлетворима. В известном смысле, бесцельно идти по ее бесконечной дороге. Совесть лишь тогда и существует, когда она упрекает, — лишь тем и существует.

Глухарь, который принимает на свою грудь неумолимые удары чужого молота, насыщенность жизни кровью и насильем, горестная судьба гордой пальмы и маленькой травки: все это — зло. И естественно, что в неисцелимо-совестливой душе человека возникает стремление с корнем вырвать зло из нашего несчастного мира. Но Гаршин показал, что возникает это стремление в безумце: совести не успокоишь, зла не исторгнешь. Тот, кто боролся с красным цветком зла, был помешан. Только ночью, когда он спал, в его изму-

ченном, бледном лице не было ничего бессмысленного: спящие безумцы кажутся мудрыми, потому что во сне все мудры или все безумны — частичным безумием сновидений. В доме сумасшедших он проявлял буйное движение, какую-то лихорадочную деятельность, ту же неугомонность Агасфера, пока его расстроенная мысль не нашла для себя объекта — красный цветок, в котором он увидел концентрацию зла, кровавого зла. Больной чувствовал себя вне времени и пространства; его фантазия именно потому и стала безумной, что она победила смерть и время. Он не приурочивал ни себя, ни других к определенному дню и месту, и больница символически рисовалась его воспаленной голове как все человечество, собранное из всех времен и стран, живое и мертвое, человечество из сильных мира и солдат, убитых в последнюю войну. Больной чувствовал себя вне пространства и времени; между тем он сосредоточивал зло и воплотил его в пространственно-временную форму цветка: удивительно ли, что его постигла неудача и вместо одного сорванного цветка сейчас же вырастал другой?

Бурно охваченный волнениями дня, раб, а не господин своих впечатлений, безумец увидел зло лицом к лицу и окрасил его в кровавый цвет войны. Этот цвет — самый распространенный в мире. На колпаке больного даже крест был красный, и больной сравнивал крест и цветы — цветы были ярче. Зло сильнее. Воплощенное в красном цветке, оно испускало от себя ядовитое, смертельное дыхание, которое отравляло всю окружающую природу, всю жизнь. Дерево смерти, Анчар стоит в пустыне чахлой и скупой, на почве, зноем раскаленной, — цветок зла живет около нас, в мирном и красивом саду. К Анчару человека посылал человек, и отравленный раб умирал у ног непобедимого владыки, — к цветку зла человек подошел сам, по доброй воле, чтобы ценою собственной жизни спасти мир от губительной отравы. У нового Анчара стояли даже сторожа, и они не позволяли рвать цветы. Они боялись, что будет разнесен весь сад. О, эти сторожа и пестуны зла! Ослепленные, безумные, они лелеют и оберегают его смертоносные цветы; они сами — зло, движущееся зло, большее, чем то, которое прячет свои корни в земле и выглядывает из нее страшными глазами своих красных лепестков. Они не разрешали самоотверженному человеку рвать цветы, и он должен был хитрить, чтобы достигнуть своей великой и святой цели. Но мало сорвать цветок: надо перелить его смертельное дыхание в собственное тело; и помешанный взял цветок к себе, на свое ложе, прижал его к своей больной груди, и «когда свежие, росистые листья коснулись ее, он побледнел как смерть и в ужасе широко раскрыл глаза. Холодный пот выступил у него на лбу». Он приютил на своей груди змею зла и ходил с нею, сжав руки крестом. Он бурно ходил, для того чтобы задушить, чтобы утомить зло. А в саду между тем алел еще другой цветок, — зло еще не было вырвано целиком. И безумец укреплял свои силы для новой борьбы. Он не

спал по ночам, а силы ему были нужны: и вот, перед решительной битвой он жадно набросился на пищу и съел огромное количество каши, чтобы подкрепить себя к предстоящему подвигу... Он сорвал и второй цветок. Новые змеи впились в его измученную грудь и пропитали все его тело своим неотразимым ядом. После того как был сорван второй цветок, не выдержали усердные сторожа зла и связали больного. Но какой ужас, какое несчастье: ведь на куртине остался еще и третий цветок! Он едва распустился, но он еще расцветет, и кто поручится, что это — последний? Он показался безумцу последним, но только потому, что безумец умер. Гидра мака, гидра цветов необъятна, и красный цветок превращается в красный сад, и этот сад обнимает собою весь мир, и мир загорается красным отблеском зла и смеется своим «красным смехом». Напрасны тяжкие усилия больного; напрасно, теряя последний остаток сил, окровавленными руками согнул он железные прутья решетки, чтобы проникнуть в сад, над которым разостлалась «тихая, теплая и темная ночь». «Звезды блестели на черном небе, ласково мигали лучами, проникавшими до самого его сердца», и с третьим цветком в руках поднялся он к этим ласковым звездам. Из мертвой, ооченевшей руки его нельзя было вынуть красный цветок, и «он унес свой трофей в могилу».

А в саду продолжали роскошно и буйно расти еще более яркие, еще более алые, еще более наглые цветы мака, цветы зла. Безумец хотел неуловимое зло, рассеянное в мире, собрать и вместить в одном предмете и сразу смять и задуть его. Великодушный борец чувствовал, что сорванный цветок надо положить на собственную грудь — эту несчастную грудь мирового глухаря, живую наковальню, от века принимающую на себя удары тяжкого молота. Но он не понимал, что в этой груди уже и раньше была красная отравка мака, что зло не может быть вынесено куда-нибудь наружу, что самый страшный, самый красный цветок растет в собственной душе человека. Оттого и нельзя вырвать этого цветка, оттого нельзя в мире избыть красного.

Оно сопутствует нам повсюду и разгорается в любом углу жизни. Без красного не мог обойтись и кроткий Семен в «Сигнале»: для того чтобы спасти поезд, мчавшийся навстречу гибели, он должен был кровью своего тела оросить белый платок. И когда уже «стало черно в глазах его и пусто в душе его», выронил он флаг. «Но не упало кровавое знамя на землю; чья-то рука подхватила его и подняла высоко навстречу подходящему поезду. Машинист увидел его, закрыл регулятор и дал контр-пар. Поезд остановился».

Подхватил кровавое знамя тот самый Василий, который хотел погубить поезд и людей. Василий смирился. Это сделал и гордый Аггей, который долго жил один, «точно на высокой башне стоял», и думал, что одно это место его достойно: «хоть одиноко, да высоко». Но не может человек вечно оставаться на одинокой высоте, где ожесточается сердце, — и сошел с нее просветлен-

ный Аггей, и стал он слугою нищим, стал для них «и свет, и пища, и друг, и брат».

Это — заключительные, это — примирительные моменты в творчестве Гаршина. Нельзя вырвать красного цветка, и сознание, осуществляясь в дело, терпит роковое крушение, совесть обращается против самой себя. Но человек не может все-таки не идти на призыв этой неудовлетворимой совести, куда бы она ни влекла — в безумие, в смерть, на гору Аяслара. Это непоследовательно, — но кто же сказал, что человек хочет и может быть последовательным, что правда логична? Он идет, идет, нравственный Агасфер, и пока он идет, пока он живет, ему нет успокоения.

Не разнообразен и не богат рисунок в рассказах Гаршина. Есть у него слишком прямые антитезы (художники Дедов и Рябинин, инженер Кудряшев и учитель Василий Петрович); он порою злоупотребляет формой дневника, который, если верить ему, ведут почти все, точно у всех достает на это внутреннего мира, гаршинского лиризма; он не вполне убедителен в своем изображении Надежды Николаевны, в которую все влюбляются и которую все жалят, точно и они, как сам Гаршин, видят в ней не столько женщину, сколько воплощенный укор совести, точно и они, как сам Гаршин, в сердце своем озабочены горькой долей этих женщин без фамилий, этих людей, приносимых в жертву людям.

Но общая психологическая ткань его рассказов хороша своей содержательной простотой, и отличает их, как мы уже заметили, высокое чувство меры; только разве в «Надежде Николаевне» передает он больше того, что нужно.

Редкое сочетание спокойной простоты и помешательства, светлой формы и угнетающих сюжетов, эта непогрешимая целомудренность творчества, питающегося, однако, кровавыми соками красных цветов, дурманами алых маков, эта ничем не сокрушимая мягкая и привлекательная рационалистичность связана с тем, что Гаршин — одновременно и гуманист, и натуралист. Он интересуется не только человеком, но и природой. Мыслитель нравственных мыслей, идеолог человеческих идей, он — также и естествоиспытатель. У него много свежей стихийности, и до тла, всю ее не может исчерпать, не может вдребезги разбить сверлящая работа сознания — в противоположность тому, что происходит с Гамлетом, олицетворенной рефлексией, в противоположность тому, что происходит с Достоевским. Ведь творец «Бесов» — всецело по ту сторону природы, т.-е. над нею; он исключительно — в душе, в духе, в тайниках самодовлеющей мысли. Вокруг Достоевского нет зелени — она блекнет от его душевной углубленности, от его неутомимого психологизма; он беден пейзажем, не нуждается в природе; он — человек, и ничто человеческое ему не чуждо, зато чуждо стихийное. Даже фоном для его героев не служит естество; он довольствуется Петербургом, колоритом его туманов и мглы. Насыщенный

человеческим, вернее — неутолимо голодающий голодной тоскою по человеческой душе, Достоевский этим заслонил перед собою все остальное, весь огромный мир не-людей. Достоевского отличает антропоцентризм; ему не надо теории всеобщего одушевления: душу он считает трагической монополией человека. Гаршин же, хотя он и писатель внутреннего мира с его муками, все же не замкнулся в последнем настолько, чтобы не выходить из него в природу.

И вот, он ее тоже наделил психическими состояниями, но этим не исказил ее, оставил ее такою, как она есть, создал прелестные образы растений и животных, лягушку-путешественницу и жабу, милых героев «Того, чего не было», благородную пальму-принцессу, и тихо любившую ее, с нею погибшую скромную травку; и ту розу, которая свою недолгую «розовую жизнь» отдала умирающему мальчику, а пока она цвела, не могла говорить — «она могла! только, склонив свою головку, разливать вокруг себя тонкий и свежий запах, и этот запах был ее словами, слезами и молитвой»; и ежика, который, испугавшись человеческого голоса, «живо надвинул себе на лоб и на задние лапы колючую шубу и превратился в шар»; и всю вообще «звериную мелкоту», и даже беспокойных рыб в преступном аквариуме инженера Кудряшева («Встреча»).

Именно от всего этого, от природы, которую Гаршин замечал так наблюдательно и ласково, и шли на него токи успокоения, целительная ясность и тишина.

Они не могли внести в его сердце полной гармонии, совсем утешить и утишить его; но если жгучую проблему думы и дела, совести и поведения, решал он в тонах чистых и умиротворенных, то это как раз потому, что он был доступен для благих воздействий матери-природы. И недаром у него над головою безумца, пошедшего в крестовый поход против зла, сияют ласковые, тихие звезды. А самое помешательство его, этого Гамлета сердца,—не что иное, как благородное безумие великой совести, т.-е. настоящая человеческая мудрость.

КОРОЛЕНКО

Залитая кровью и слезами, достигшая пределов человеческой несчастья, Россия, среди многих и многого, лишилась недавно и Короленка. В море других смертей потонула его смерть, и те из его старых и преданных читателей, кто еще оставался в живых, не могли на нее откликнуться так, как это было бы в иную, менее трагическую пору. Но пока он жил, его любили душевной любовью. При этом, быть может, самой значительной долей всеобщей симпатии, которую вызывала его по истине светлая личность, он обязан был именно тому, что был он не только писатель, что страницами его рассказов не исчерпывалось его значение для России, его нравственная связь с русской публикой. Его жизнь продолжала его литературу, и литература — жизнь. Короленко честен. То, что он написал, и то, что он сделал, в сознании русского читателя сливается в гармоническое единство. Короленко дорог русской интеллигенции главным образом потому, что в его произведениях отражается глубокоотзывчивое сердце, мимо которого не могла пройти ни одна серьезная обида, ни одна общественная неправда. Он по самому существу своей натуры — заступник и защитник; в этой области, где нужна и возможна чужая помощь, он никогда не оставался равнодушен и за многих обиженных поднимал свой мягкий и властный голос. В этом отношении Короленко, так сказать, во многое вмешивался; и те, кому это неприятно, могли бы сравнить его с Дон-Кихотом, если бы наш русский рыцарь был только благороден; но он, сверх того, был еще и разумен и свое участие, свою борьбу расточал не понапрасну и не смешно; он умел различать невинных от разбойников, и злые великаны, которых он стремился одолеть, существовали реально: это не плоды его фантазии, не ветряные мельницы, которые своим хлебом спасали бы нас от «голодного года». Его обаятельная сила коренится в том, что на каждую отдельную несправедливость, которых он много встречал на своем жизненном пути, он обрушивался с такой энергией и убежденностью, словно в ней сосредоточивалось все мировое зло и от победы над этой случайной неправдой зависела дальнейшая судьба всего человечества. Напрасно какой-нибудь Мефистофель напомнил бы ему жестокое изречение своего гетевского прототипа:

«она не первая», — для Короленка это не важно, и он хочет, чтобы она была последняя. И оттого, когда вокруг нас совершалось что-нибудь злое и не-правое, какое-нибудь страшное «бытовое явление», вы знали наверное, что это болезненным эхо отзовется в душе нашего писателя и встретит его осуждение, его печаль и его посильное вмешательство. На компасе общественной совести стрелка обращается именно туда, куда влечет Короленка (хочется говорить о нем в настоящем времени...); и если вы пойдете за ним, вы пойдете за правдой. В этом смысле он представляет как бы особую категорию русской действительности, — точнее сказать, представлял, потому что в годину нашей первой политической бури его заслонили события; но до 1905 года он, действительно, был точно русской конституцией, и перед ним, «человеком в черном сюртуке», склонялись люди других одежд и настроений. Все и потом чувствовали в нем большую совесть, которая не застынет ни от какого мороза и которой ничем нельзя усыпить. Мороза и холода в изобилии послала ему судьба; но под снежной пеленою жизни сохранил он сердечную теплоту и любовь к страдающему человеку. Духовно Короленко с юга никуда не уезжал. В суровой Сибири увидел он тихую «Марусину займку», настоящую малороссийскую хату, и это было странно для него самого, и казалось ему, что сейчас дрогнет пленительная картина и как дымное марево рассеется иллюзия хуторка. Но ничего не дрогнуло, потому что полевые цветы родной Волыни, ее грустные песни, ее голубое небо жили в его душе, и этот психологический пейзаж с его ласковостью и уютностью навсегда спас его от рокового действия ожесточающей невзгоды и непогоды. И вот, с любовью идет он по жизни, выбирает и широкие и проселочные дороги, и людные и пустынные места, перекрещивает ее по всем направлениям и крутизнам, — и всюду замечает бедных путников, обиженные души, печальное разнообразие русского несчастья и беспомощности. Ему видится, например, сиротливая фигура старушки, которая, едва передвигая натруженные ноги, плетется на богомолье — и «только рожь шепчет по сторонам» ее многотрудного пути. Или исчезающей точкой на горизонте проходит перед ним унизат Островский, которого людская злоба и лукавство гонят с места на место и который на одной из этих недолгих стоянок собственными руками выкопал могилу своей жене, а теперь угрюмо бродит по тайге, держа за руку свою маленькую дочь. Или в голодном краю, где Короленко многих накормил насущным хлебом и оживил своим участием, где нелепые легенды, которые сначала присвоивали ему «звание слуги антихристового», потом упали «в бессилии перед фактом, как падает пыль, поднятая ветром над степью», где за него молились Богу и от имени его затихали волнения, — в голодном краю встречались ему плачущие женщины, и оне за сорок верст относили своим детям его участливые лепты. Все благодарно помнят его гражданские подвиги, его публицистическую борьбу, и это

соединение кротости и силы, это действенное недоумение перед злом, эта высокая человечность являются со стороны Короленка такой неоценимой за­слугой, что имя его, как благородно-беспокойного искателя правды, навсегда будет занесено в историю русской общественности, и, отдавший своими современникам так много сердца, он всегда будет проникать желанным гостем и в чужие сердца.

Неутомимая гуманность, которой исполнены дела и дни Короленка, отличает и все его беллетристические произведения. Но в них она слишком явна и настойчива, в них она заглушает более мужественные тоны и не оставляет места для художественной об'ективности. Разумеется, нельзя писать о человеке без человеческого отношения к нему, и в творчество каждого писателя неизбежным элементом входит естественная любовь к людям, — к тем самым людям, которые в той или другой форме составляют предмет и конечную цель его прекрасного изображения. Однако у великих талантов эпоса и драмы она является сокровенным корнем; они стыдливо охраняют ее от чужих взоров и в своем воспроизведении жизни похожи на природу, которая «доброе и зло принимает равнодушно, не ведая ни жалости, ни гнева». То, что они создали, бесспорно пробуждает в нас добрые чувства, как отдаленный симпатический отзвук их собственного любовного настроения, которое им незримо сопутствовало в моменты вдохновения и творческой мечты. Но этот внутренний свет любви и добра они зажигают бессознательно, и он горит у них так, что источник его остается невидим, и он вовсе не падает непременно и непосредственно на человеческие образы, как это мы всегда замечаем у Короленка. Последний не только фигуры свои озаряет светом гуманности, но и обнаруживает, откуда идут монотонные лучи этого теплого сияния, — т.-е. всякий раз откровенно и явственно показывает нам свою приветливую душу. У него все прямолинейно: он говорит о человеке и, в известной мере, достигает человеческих результатов. Между тем, в истинно-великих произведениях к нашему внутреннему миру прокладывается более сложный путь, в начале которого может стоять что-нибудь, повидимому, далекое от внимательности к людям и в конце которого, однако, «волшебной силой песнопенья» возникает неосызаемо-глубокий гуманный эффект.

Гениальный безумец изнывал под гнетом «человеческого, слишком человеческого», — как раз оно идет на нас от рассказов Короленка, и к этому присоединяется еще человеческое, слишком человеческое. Странно сказать, но в мире короленковских произведений, где даже лес шумит не своим стихийным шумом, а легендой о человеческой семейной драме, — в этом мире тесно и душно от многократного присутствия человека, и только человека. Здесь нет воздуха, здесь не чувствуется космоса, и перед нами на пространстве маленького уголка люди заботятся исключительно о собственных специфических делах, не про-

никаясь и не дожда сознанием своей загадочной связи с великой вселенной. Как ни широка сама по себе сфера человеческих страстей, страданий и радостей, но в сравнении с тем, что ее окружает, она кажется мелкой, и Короленко, замыкаясь в нее, становится повинен в своеобразном эгоизме. Для того чтобы мы, люди, были свободны от этого упрека в себялюбивой ограниченности, необходимо царство наших людских интересов показывать в его существе и вечной основе, необходимо приводить его в соприкосновение с другими областями мировой жизни. Короленко этого не делает. Это не значит, разумеется, чтобы он изображал одних людей, — мы помним его ласковые описания природы (и в природу вносит он ласковость), и где-то говорит он даже о драме, которая «понятна лошадиному сердцу». Речь идет вообще не о каких-нибудь конкретных чертах: мы имеем в виду его общий тон и общую манеру, которая на все, что бы он ни рисовал, кладет отпечаток узко-человеческого. Из этих рамок он не выходит, и в этих рамках заключается его воспитательная сила и его художественная слабость.

Он воспитывает, потому что он добр, и его произведения могут служить школой жалости и любви. Он сострадательно и участливо относится к людям и даже тех, кто ему несимпатичен, пишет в мягких красках. Он осуждает злое дело, но не злого деятеля. Одной из самых характерных примет его нравственно-литературной физиономии является особая внутренняя вежливость — в самом положительном и серьезном значении этого слова. Короленко никогда не забывает о человеческом достоинстве, о святых правах личности, и бережно признает их даже в том, кто отрицает их за другими.

Но он не умеет скрыть своей доброты, он не стыдится ее, и благоволение его души свободно прорывается наружу и составляет и однообразный фон, и самую сущность его произведений. Человеколюбие не остается за ними в глубине, — оно заключено в них самих; они говорят все, что хотели сказать, и когда вы прочли сочинения Короленка до конца, то вы исчерпали их, потому что вы натолкнулись на их последний вывод и их последнюю грань — все то же слишком явное человеколюбие. Между тем, не говоря уже о более великих именах, Мопассан и Чехов научили нас, своих современников, нераздельно отдаваться несравненной власти того впечатления, какое производят рассказы, не отягощенные видимым присутствием авторского сострадания и для всех доступной сердечности. Эти писатели ничего от нас не хотят, — Короленко, сам гуманный, хочет и от нас гуманной реакции. Эти писатели не превосходят нашего впечатления, — Короленко видимо рассчитывает на него. Той самой аудитории, которой говорит Короленко свои добрые речи, творец «Хмурых людей» поведал о драматизме скучной человеческой истории в поражающей форме внешнего бесстрастия, и от этого затаенная гложущая тоска людей всколыхнулась в нашем сердце еще более томительной

волной. Чехов не требует во что бы то ни стало нашего сожаления, когда он лепит, например, скульптуру голода, — этого голодного мальчика из «Устриц», стоящего рядом с голодным отцом, или когда он рассказывает о Варьке, так просто задушившей ребенка, или о Васе, который в ужасе от того, что отец пропил его пальто, где в кармане лежали записная книжка с золотыми буквами «Nota bene», карандаш и переводные картинки. Эта художественная невозмутимость, это строгое воплощение жизненного факта сильнее оттеняют всю скорбность жизни, нежели сочувствие и гуманность Короленки, которые в конце концов принимают характер какого-то насилия над спокойной и свободной волей читателя. В этом суровом мире, где и природа и люди равнодушно делают так много страшного и жестокого, я тоже имею право на суровость и замкнутый покой, — Короленко меня этого права лишает и настаивает на том, чтобы я удивлялся, приходил в волнение и чтобы я непременно был добр. Он не хочет допустить во мне объективности и стучится в мое предполагаемое доброе сердце. Он не ограничивается скромной ролью рассказчика и, рассказав мне что-нибудь, не замечает, что я уже понял его, что миссия его кончена: он нравственно не уходит от меня, не оставляет меня одного. Он присоединяет к ясному тексту ненужный комментарий доброты. И так как это повторяется беспрерывно, то комментарий начинает преобладать над текстом. Не то, чтобы это истолкование было выражено словами, носило грубо-тенденциозный характер, — нет, оно более тонко, но и более навязчиво: оно разлито в самом колорите рассказов, заложено в их подпочве, насыщает все их страницы. И потому отдельные образы растворяются в общем избытке человеколюбия. Оно до такой степени заполняет собою произведения Короленки, что им проникнуты даже дети, — возраст, который, по словам Гюго, дает возможность каждому человеку однообразно начинать историю своей жизни: я был мал, я был дитя, я был жесток. Например, маленький герой из «Дурного общества», сын судьи, обладает гуманностью в таком большом, в таком исключительном количестве, что из-за нее лишь бледно проступают другие присущие ему черты, — беззаветно-шаловливые черты ребенка. Ветер напевает ему в его детской постели о «десятках людей, лишенных тепла и крова»; он знает щемящую боль сострадания и говорит о себе: «главное, я не мог забыть холодной жестокости, с которой торжествующие жильцы замка гнали своих несчастных сожителей, а при воспоминании о темных личностях, оставшихся без крова, у меня сжималось сердце». В другом месте взрослый автор говорит уже о самом себе: «сердце у меня сжимается невольным сочувствием», и этот мотив звучит на всем протяжении короленковских рассказов.

Конечно, доброта, дышащая у Короленки, находится в связи с тем, что, в противоположность авторам-пессимистам, он не видит в мире воплощенной и

окончательной бессмыслицы, а признает в нем разумный и добрый смысл и в его жестокою разладицу вносит начало примирения и любви. Но этот оптимизм был бы совместим и с художественной об'ективностью, и он вовсе не требует той неприкровенной и чрезмерной сердечности, которая характеризует нашего беллетриста.

Впрочем, он пытается иногда прикрыть ее и для этого прибегает к юмору; но из-под легкой маски последнего все-таки просвечивает доброе лицо с ясными глазами, и юмор не заглушает звуков сентиментальных, которыми нередко разрешается лира Короленка. В этом отношении вы как-то не доверяете его шутливости, вы не можете считать ее отражением действительно юмористического мирозерцания. Это он, как дети говорят, «нарочно» придает насмешливый оттенок своей сострадательной отзывчивости на горе бедного Макара; это он «нарочно» пользуется шуткой, когда рассказывает печальную историю крестьянина Савоськина, который «с своей стороны принял участие в полемике» о том, болен он или нет: «писать он не умел, — он просто взял да умер». И в этих случаях юмор его (вообще не глубокий) гораздо менее свободен и привлекателен, нежели там, где он не служит личиной беспримесного сострадания, а просто сопровождает, например, ленивые подвиги милого Тюлина на шаловливой, выигравшей Велуге, или более выразительные атлетические и амурные дела богомольного сапожника Андрея Ивановича, или свободный стиль американских репортеров.

Таким образом, юмор тоже не поднимает нашего автора над обычной гуманностью, т.-е., другими словами, не поднимает его над читателями. Именно в этом равенстве между писателем и его аудиторией заключается одна из отрицательных особенностей Короленка. Его философия, которую он нередко высказывает, его остроумие, его мораль — все это обычно, все это не имеет сверх'естественно-тонких и неожиданных черт, какими истинные творцы поражают восхищенный мир. Писатель не должен слишком походить на своего читателя. Между тем Короленка, помимо литературного дарования, отличает от нас только неподражаемая мягкость души и речи. Но великое не мягко, великое сурово. Пушкин ли не был другом бедного человеческого сердца? Между тем, вспомните, в какое мужество и целомудрие немногих беспощадных и бесстрастных слов облек он вечную историю Анчара:

Но человекъ человекъ
Послалъ къ Анчару властнымъ взглядомъ —
И тотъ послушно въ путь потекъ,
И къ утру возвратился съ ядомъ.

Многообразно отравляет человека человек, и Короленко это хорошо и страдальчески знает, и много рассказал он об этом, — однако он ни разу

не поднялся на торжественную и строгую вершину пушкинской неумолимости и простоты.

Но и в той человеческой сфере, которую наш гуманный писатель сделал исключительным предметом своего творчества, он избрал не самое глубокое и существенное. Душевным драмам, которые переживают его герои, недостает тонкости. Страдание, которое они терпят, элементарно и проходит в общих и примелькавшихся чертах. Весь трагизм жизни вообще рисуется Короленку в слишком общем и осязательном виде. Недаром он серьезно употребляет такие выражения, как «хоромь» и «лачуги»; недаром в душе у его старого звонаря самое горе как-то празднично и тоже обще. Наш автор мало различает оттенки. Во внутреннем мире человека он взял только то, что есть в нем рационального, ясного, обыденного; ему чужд всякий мистицизм, и для него остаются недоступны едва уловимые, темные, иррациональные волнения беспокойной души или страшная прелесть греха и страсти. В этой области смутного ему знакомы только инстинкты бродяжничества, и их воплотил он в несколько ярких фигур. Те гонения и бедствия, которые сам он пережил в своей жизни, в своей политической судьбе, не сделали его глубже и тоньше. Человек страдает у него, главным образом, от другого человека, а не от самого себя, и даже природное несчастье слепоты вскоре свернуло у него со своей стихийной дороги и превратилось в пресный ручеек альтруизма, идейных разговоров, общественных настроений, — и опять перед нами все то же человеческое, слишком человеческое. Писатель сам так хорошо говорил о «закрытых окнах» своего слепого музыканта, но он вывел его из темного одиночества; он распахнул эти окна, и хлынул в них свет гуманного возрождения: слепой проникся сознанием чужого горя, и для Короленка он через это прозрел, и Короленко, в облике дяди Максима, счел свое назначение исполненным. Но это не так. Для нас гораздо важнее и глубже была бы одинокая душа слепца, и мы хотели бы, чтобы автор не спешил приводить ее в обычное соприкосновение с окружающим миром и общественной средой. Но одинокого человека вообще мало у Короленка, одинокий человек не близок и не дорог его социально-художественной натуре. Та девушка-графиня, которая в «Дурном обществе», «величавая и сухая, в черной амазонке, проезжала по городским улицам», не интересует его; но читателю этот мелькнувший силуэт говорит о многом, и чудится ему здесь, как и в другой, пушкинской, графине, «иная повесть: долги печали, смиренье жалоб». Короленко проходит мимо нее, потому что в ее затаенной и утонченной скорби нет событий; а он преимущественно — психолог событий, в душе его героев отражаются какие-нибудь крупные факты и несчастья, поразительные удары судьбы, — например, убийства. У него много изображений такого драматизма, который исходит из редкого стечения обстоятельств и

свой источник имеет извне. Но гораздо меньше занимает его та глубокая трагедия, которая неслышно и невидимо созревает в сердце человека, иногда без всякого явственного повода, на почве одних только интимных впечатлений. Между тем как значительны и страшны и как интересны для художника события внутренние, те, которые протекают в будничной обстановке и совсем не требуют для себя декораций чрезвычайных! Писатель крупных линий, писатель внешних поводов, Короленко не мог придумать большего несчастья, чем телесное калечество, и для того чтобы олицетворить конечное страдание, он создал безногую и безрукую фигуру человека, — необычайное явление природы, ее каприз и феномен («Парадокс»). Ему кажется, что это — страшное и разительное противоречие, если физически-уродливое существо исповедует убеждение, будто «человек создан для счастья, как птица для полета». И «мать вставала и крестила нас, стараясь этим защитить своих детей от первого противоречия жизни, острой занозой вознившегося в детские сердца и умы». Дети, правда, могли видеть в феномене предел человеческого страдания, но потом следовало бы вынуть эту острую занозу и понять человека более тонко, в большей сложности и разнообразности его душевных движений. Короленко только в одном из позднейших своих произведений, «Не страшное», высказался о том, что трагедия жизни проста и, чтобы быть поразительной, вовсе не нуждается во внешних ужасах; но и здесь он стоит больше на точке зрения общественной, чем индивидуально-психологической, и здесь он не выходит из сферы широких очертаний.

Оттого, что Короленко так рационалистичен в своих взглядах на человеческое горе, оттого, что он почти всюду находит для него определенные причины, он убежден, что есть для него и определенное исцеление и вожденный конец. Русская общественность, гражданские злоключения ограничили его, лишили его свободы духа, заслонили перед ним широту кругозора и помешали ему. Слишком ясно и конкретно то реальное, чем он недоволен; слишком понятно, что это за огоньки, которые «все-таки, все-таки» сверкают перед ним впереди и манят его к себе, — выступает ли он под русским именем, зовут ли его Хуан-Мария-Хозе-Мигуэль-Диац. И если бы до этих приветливых огоньков доплыла лодка нашей жизни, Короленко был бы удовлетворен. Но он ничего не говорит о тех бесконечно более далеких и недостижимых, мистических огнях, по которым от века тоскует неутолимая человеческая душа и которых она не может даже назвать по имени. У Короленка огоньки, а не огни. Короленко теоретически удовлетворим. И потому он не вечен, и потому он не велик. В области духа тоже есть свои Марии, которым — единое на потребу, и свои Марфы, которые пекутся о многом.

Каждый писатель — особая страна, и по стране великого писателя вы

идете, идете, и не видеть ей конца-краю, и вы даже не представляете себе, что здесь могут быть границы. В маленьких же странах, где царит художественная ограниченность или элементарность, вам сразу бросаются в глаза предельные линии тесного горизонта. И писателям такой страны мир и человек рисуются в общих и немногих чертах, и все для них гораздо проще, чем это в действительности и чем это видят их более зоркие собратья. Простая и благодушная концепция «Макара» изображает дело так, что бедный якут в своей оправдательной речи открывал старому Тойону до тех пор неизвестные Ему стороны мировой правды; и Тойон слушал его с большим вниманием, и на глазах у него показывались слезы, — те самые услужливые слезы, которые у Короленка часто увлажняют и человеческие глаза. И, узнав о том, как страдал на земле бедный Макар, старый Тойон растрогался и помиловал его, и деревянная чашка с грехами якута поднялась высоко-высоко. Но у Макара не зародилась более сложная и более мучительная, более загадочная мысль: старый Тойон знает все то, о чем Ему говорил Макар; старый Тойон правду видит, да не скоро скажет; старый Тойон знает, что Макара гоняли всю жизнь, — и все-таки Макара гоняли, гоняли заседатели и исправники, гоняли нужда и голод, мороз и жары, гоняли дожди и засухи, гоняла промерзшая земля и злая тайга. Это гораздо серьезнее. Глубже и величественнее тайна и трагедия мира от того, что старый Тойон все знает, и если бы даже Он прежде не знал, то в молитвах, идущих от земли, давно уже донеслись бы до Него несмолкающие жалобы бедного Макара — человечества. Здесь нечто большее, чем простое недоразумение, как это думает якут и как это, может быть, думает и сам Короленко. И характерно, что так легко и быстро удовлетворен измученный человек; правда, это — в святочном рассказе, где неожиданная ласка счастья распутывает узел жизненных треволнений и бед. Но немногого требуют от мира авторы святочных рассказов, и они упрощают его.

В художественной стране Короленка границы еще явственнее потому, что в ней слишком видна и та техника, с помощью которой осуществляется замысел. Печать словесной отделки открыто лежит на его рассказах, и в них много тщательной литературы. Но она все-таки не уберегла его от изъянов, которые показывают, что он недостаточно ясно видел тех, кого изображал. Вот, один из членов «Дурного общества», безумный профессор, не переносит упоминания о режущих и колющих орудиях, и мальчишки нарочно терзают его криком: «Ножи, ножницы, иголки, булавки!», — а через немногие страницы он сидит и шьет, и Тыбурций говорит ему: «Брось иголку». Или невежественному Макару будто бы снится такая фраза: «У всех остальных людей зло и добро приблизительно уравнивают чашки»; там же о лицах праведников говорится, что они «обмыты духами».

И все-таки, недостатки Короленка очень похожи на достоинства; и все-

таки, несмотря на все его эстетические погрешности, фигура его является одной из самых привлекательных в новейшей русской словесности. Чарует на многих его страницах трогательный и мягкий романтизм, нежная меланхолия, в тихом свете которой виднеются заблудившиеся в мире сиротливые души и милые образы детей: маленькая степенная женщина Эвелина, сначала так испугавшаяся и потом так пожалевшая слепого мальчика; или бледная Маруся, изнемогшая от серых камней подземелья и в предсмертные минуты ревниво прижимавшая к себе чужую куклу; или другая бедная девочка, затерянная между скал и вод Сибири и смеявшаяся таким слабым смехом, «точно кто перекладывал кусочки стекла».

«Когда же пришло время и нам оставить тихий родной город... в последний день, мы оба, полные жизни и надежды, произносили над маленькой могилкой свои обеты». Так говорит о себе и своей сестре маленький герой «Дурного общества». И это понятно и печально всем, потому что все когда-нибудь, в буквальном или, уж наверное, в нравственном смысле, оставляют тихий родной город, близкие могилы и уходят в даль; но трудно потом найти другую родину, и мир — чужой, и зовут к себе покинутые жизни и могилы. Короленко создал образы таких людей, которые не могут откликнуться на этот зов и, тоскуя, бродят в огромном мире, заброшенные вдаль от родного угла. Какая печаль, когда далеко близкое сердцу! И Короленко знает эту трагедию пространства, — своеобразную вариацию на ницшеанский «пафос расстояния»; он знает те роковые часы, когда «чужая сторона враждебно веет своим мраком и холодом, когда пред встревоженным воображением грозно встают неизмеримо, неодолимою далью все эти горы, леса, бесконечные степи, которые залегли между тобой и всем дорогим, далеким, потерянным». Он рассказывает, как вихрь судьбы беспощадно отметаёт людей друг от друга, как ищут они друг друга в большой Америке и по всему большому свету и один не может потом найти другого. К Тимохе, невольному гостю негостеприимного севера, много лет назад приходил как-то человек из родного края, но не застал его и только велел передать ему, что дочку его замуж выдали. «Правда ли, нет ли, — замечает по этому поводу Тимоха, — я, брат, и не знаю». Так затериваются в мире человеческие души.

Но их находит, на них любовно указывает зоркий сердцем писатель, который сам испытал и видел много скорби и зла, но который не сомневался в добре и любил человеческое лицо. И, кажется, эту веру и эту любовь непоколебленными донес он до самой могилы своей, хотя он и умер в такой час истории, когда его родная страна представляла собою жестокое опровержение и любви, и добра, и человечности — всего, чему так достойно служил Короленко делом и словом своей жизни.

ЧЕХОВ

Вспоминается, что кончина Чехова произвела на многих впечатление семейной потери: до такой степени роднил он с собою, пленяя мягкой властью своего таланта. И тем не менее объяснить его, подвергнуть его страницы анализу очень трудно, потому что в своих рассказах, обнимающих все глубокое содержание жизни, он сплетал человеческие души из тончайших нитей и обвевал их почти неуловимым дыханием проникновенной элегии. Как один из его героев, живший в чудном саду, он был царь и повелитель нежных красок. Писатель оттенков, он замечал все малейшие трепетания сердца; ему был доступен самый аромат чужой души. Вот отчего нельзя, да и грешно разбирать по ниточкам легчайшую ткань его произведений: это разрушило бы ее, и мы сдунули бы золотистую пыль с крылышек мотылька. Чехова меньше, чем кого-либо, расскажешь: его надо читать. И читая, мы в дорогой и благородной простоте его строк впиваем в себя почти каждое слово, потому что оно содержит в себе художественный штрих наблюдательности, необыкновенно смело и поэтичное олицетворение природы или вещей, удивительную человеческую деталь.

Он тем более держит читателя в плену своего тонкого письма, что психологическая сила скорби, которой оно проникнуто, своеобразна и велика.

... Нет, ничто

Так не печалит нас среди веселий,

Как томный, сердцем повторенный звук.

Скорбь неотразима. Она всегда права. Когда радость придет к нам, можно ее не принять, и она исчезнет, вспугнутая горем, которое живет кругом и внутри каждого из нас. Но когда печаль, томная или тяжкая, постучится в наше сердце, оно непременно откроется для нее, и она обнимет нас и заговорит, и от ее прикосновения зарождаются слезы. Так именно подходит к сердцу Чехов: можно ли отказать ему в приеме? «Для ощущения счастья обыкновенно требуется столько времени, сколько его нужно, чтобы завести часы» — на чью душу не откинут тени эти слова и чья душа с ними не согласится? ..

Для скорби Чехова характерно то, что сперва она звучала у него лишь робкою нотой задумчивой грусти, и к ее преобладанию он пришел от яркого комизма, который, впрочем, никогда не покидал его и впоследствии. Чехов писал в *Осколках*, в *Стрекозе*. Он начал анекдотом и кончил тоской. Человек, который прежде так смеялся и так смешил, потом окутал жизнь траурной пеленой.

Конечно, по существу здесь нет ничего поразительного. Глубокому духу скоро открывается внутреннее сродство между смешным и скорбным, и Чехов только повиновался своей стихийной глубине. Несоответствие между идеей и ее проявлением в одинаковой степени может быть последним источником как смешного, так и трагического. Нелепые слова, которые не покрывают своих понятий, бессмысленные поступки, внезапные изменения хамелеона житейских ситуаций, когда, например, в странной группировке человеческих фигур встреча «толстого» и «тонкого» принимает столь неожиданный оборот, — все это вызывает улыбку. И она сама по себе является великой разрешительной силой и производит нравственно-просветляющее влияние. Но когда ненужное, нестройное, неблагообразное заполняет все поры существования, когда нелепица разрастается в несчастье и своей карикатурой вытесняет правильные линии жизни, тогда одного смеха уже недостаточно, и он естественно переходит в скорбь. Смех, это — признак превосходства, силы, в нем есть нечто уверенное, и на вершинах Олимпа громовыми раскатами звучал гомерический смех богов. Но боги могли смеяться над другими, над бедной землей и ее смертными обитателями, а мы обречены высмеивать только себя. В мире человеческом суб'ект и об'ект смешного совпадают. И горько нам дается наша комика. Тяжелая драма — быть хотя бы тем смешным чиновником, который умер от генеральского гнева. Смех очищает, и потому его признают за желанный и положительный момент духа; но смешное — явление отрицательное, явление горестное. От великого до смешного — один шаг, и потому смешное печально. Так знаменательно, что физиологический смех на своей высоте разрешается в плач. За смешного человека обидно, потому что он — вырождение великого, вырождение человеческого. Как бы невинна ни была его комичность, но всякое смешное действие не есть ли все-таки посягательство и грех против Дела (im Anfang war die Tat), и всякое смешное слово не есть ли посягательство и грех против Слова? Смешное не может быть сущностью человека, не может быть природой чего бы то ни было. Смешное временно, — проникновенный взгляд идет дальше его. Как Поликрат боялся того постоянного праздника, который праздновала его душа, как он для умиловления небесной зависти хотел печали, так и смеющийся почувствует, наконец, тревогу и раскаяние в том, что он забыл серьезное начало мира, и тем внимательнее и вдумчивее обратится он к серьезному. Смех — грех. Правда, улыбка не оставит нас, и

в грусти, которая нас осенит, все же будет слышен свойственный ей слабый отголосок радости, сладости...

И Чехов обратился к серьезному. На чем бы ни останавливал он взгляд своих задумчивых глаз, все принимало для него очертания скорби. Мифический царь безумно выпросил себе у богов коварный дар своим прикосновением все обращать в золото: и золотым слитком становился для него хлеб насущный. Чехов такого дара не просил, он его не хотел, он жаждал радости и жизни, — но поневоле претворял он жизнь в золото печали, в осеннее золото увядающих листьев. Даже чарующие картины, даже благословенное появление красоты разрешаются у него мелодией элегической. Дважды мелькнули перед ним прекрасные женские лица, но он испытывал «не желания, не восторг, а тяжелую, хотя и приятную грусть». Ему становилось жаль и самого себя, и красавицы, и тех, кто ее окружал, точно они навсегда «потеряли что-то важное и нужное для жизни». Он смутно помнил, что «капризная красота осыпается как цветочная пыль», и он переживал то «особенное чувство», которое пробуждается в человеке от созерцания настоящей красоты. И никогда не покидало его это платоновское воспоминание, эта светлая печаль о далекой сфере идеала.

Воспоминание вообще, его чары и его муки важной гранью входят во все творчество Чехова, нередко образуют главный колорит и настроение его рассказов. Наши дни проходят, и, проходя, они оставляют в душе свои смутные, слитные образы, и человек — по свидетельству Чехова, особенно русский человек — любит вглядываться в эти реющие призраки былого, предпочитая их пестроте и шуму текущего дня. «Что пройдет, то будет мило» и будет ласкать и печалить своей невозвратимой прелестью. «Проходили мимо меня люди со своей любовью, мелькали ясные дни и теплые ночи, пели соловьи, пахло сеном — и все это милое, изумительное по воспоминаниям, у меня, как у всех, проходило быстро, бесследно, не ценилось и исчезало, как туман... Где все оно?» «Все, что нравилось, ласкало, давало надежду — шум дождя, раскаты грома, мысли о счастье, разговоры о любви — все это становится воспоминанием», и впереди «ровная пустынная даль: на равнине ни одной живой души, а там на горизонте темно, страшно».

Если в роковом увядании нашей жизни воспоминание о молодых и ранних днях само по себе волнует и томит, то противоположность между счастьем прошлого и скорбью настоящего совсем уже разрывает сердце на части. И в ссылке, сырою, холодной ночью, на рыжем глинистом берегу ворчащей реки, неутешно рыдает молодой татарин, вспоминая свою родную Симбирскую губернию, свою Волгу, свою красивую, застенчивую жену, которая будет теперь «ходить по деревьям с открытым лицом и просить милостыню». Или бессрочно-отпускной рядовой Гусев умирает в чуждых водах Тихого океана, и

в бреду грезится ему родная деревня на севере («Боже мой, в такую духоту какое наслаждение думать о снеге и холоде!»), вспоминаются ему дети-племянники, катающиеся на санях, девочка Акулька, которая распахнула шубу и выставила ноги: «глядите, мол, люди добрые, у меня не такие валенки, как у Ваньки, а новые»...

Сердце человека обречено на то, чтобы разрываться. Оно не только, по слову немецкого поэта, не имеет голоса в зловещем совете природы, но даже и вне стихии, в своих человеческих делах, бьется болью. Ибо жизнь, как она и отразилась в книгах Чехова, представляет собою обильный выбор всякого несчастия и нелепости. Чехов показал ее в ее смешном, в ее печальном, в ее трагическом обликах. У него есть ужасы внешнего сцепления событий, капризные и страшные выходы судьбы; у него еще больше незаметного внутреннего драматизма, имеющего свой источник хотя бы в тяжелом характере человека, — например, в злобной скуке того мужа, который запретил своей жене танцевать и увез ее домой в разгаре веселого уездного бала. Вообще, вовсе не должна разразиться какая-нибудь особая катастрофа или тяжелая «воробьиная ночь» жизни, вовсе не должна произойти исключительная невгода, для того чтобы сердце исполнилось тоски. Чехов занят больше статикой жизни и страдания, чем их бурной динамикой. В самом отцветании человеческой души, в неуклонном иссякновении наших дней, таится уже для него горький родник страдания, и разве это не горе, что студент Петя Трофимов, недавно такой цветущий и юный, теперь носит очки и смешон, и невзрачен, и все говорят ему: «отчего вы так подурнели? отчего постарели»?..

И страница за страницей, рассказ за рассказом тянется эта безотрадная панорама, и когда полное собрание сочинений Чехова, в таком странном соседстве с «Нивой», впервые сотнями тысяч экземпляров проникло в самые отдаленные углы русского общества и сотни тысяч раз повторилась участь рядового Гусева, под которого нехотя и лениво подставляет свою пасть акула, — тогда многие, вероятно, лишний раз почувствовали испуг и недоумение перед кошмаром обыденности. Вот, например, люди сидят и играют в лото, и вдруг раздается выстрел: это лопнуло что-нибудь в походной аптеке, — или это разбилось человеческое сердце?..

И есть даже, на первый взгляд, что-то непривлекательное в той меланхолической равномерности, в той привычке, с которою Чехов один за другим выпускал свои темные снимки мира. Без конца — только смерть положила конец — он рисовал эти страшные образы, и его глаза, раскрытые на ужас, как будто сами не ужаснулись, только отуманились. Если видишь то, что видел Чехов, нельзя быть спокойным. Хочется криком отчаяния прорезать эту невозмутимую тишину, это бесстрашие, с которым художник тщательно и мастерски воспроизводит бесконечные перспективы страдания, всю чело-

веческую муку. Если мир таков, то с ним нельзя примириться, и надо биться головой об этот «унылый, окаянный» серый забор с гвоздями, который окружает не только палату № 6, но и всю земную действительность. «Человеческий талант», «тонкое, великолепное чутье к боли», соприкосновение ужасу — все это обязывает: исполнил ли Чехов свое обязательство? Студент Васильев, когда увидает «живых женщин», которых продают, покупают, убивают, перенес мучительный припадок, — он рыдал, терзался, он едва не сошел с ума: острой болью охватило его недоуменье перед равнодушной неправдой жизни, перед спокойствием этого снега, который своими белыми, молодыми пушинками так же весело падает в развратный переулок, как и во все остальные улицы мира. Но затем, товарищи, которые советовали ему «объективно смотреть на вещи», и «полный, белокурый» доктор, прописавший ему бромистый калий, успокоили, вылечили его; полегчало Васильеву, и он «лениво ползл к университету». Он будет теперь вообще лениво плестись по жизни, и больше с ним не случится припадка, больше он не будет в отчаянии. Он привыкнет, как это и рыдавшему в ссылке татарину жестоко предсказывал его привыкший товарищ. Если Васильев — из лучших, он уже не станет сам ходить в ужасный переулок, который он проклинал, но все же будет свидетелем того, как ходят в него другие и как «смоленские бухгалтеры» посылают в него все новые и новые партии женщин. И даже в общем тексте чеховского мирозерцания можно прочесть, что и сам Васильев, пожалуй, в позорный переулок еще и еще пойдет... Он привыкнет.

И мы прокляли бы, трижды прокляли бы «замену счастья», миролюбивую привычку, если бы это только она тушила в людях припадки сострадания, настороженную впечатлительность к добру и злу. Но то, что сохраняет людей для мира, и то, что сохранило в Чехове спокойствие, необходимое для поэтического творчества, это, в конечном основании, — та могущественная сила жизни, любви и света, которая побеждает и рассеивает все тягостные фантомы ночи. Не бесследно, не даром каждый день восходит солнце. Только врожденная привязанность к солнцу, источнику живого, только неисчерпаемый запас его, живущий в человеке, и может объяснить, почему Чехов, почему другие писатели скорби впитали ее в себя, но не изнемогли от нее. Любовь сильнее смерти. И она, любовь, просвечивает сквозь ту объективную строгость, в какую облакает Чехов свои произведения. Он часто рассказывает неутомимо и холодно — вспомните, например, поразительный тон «Старого дома». Но этим художник только дает свой суровый ответ суровой действительности, которой он не хочет сдаваться. Он словно говорит ей: «Ты насылаешь горести и несчастья, ты смеешься и коварно сплетаешь для людей такие сети ужасов, от которых стынет кровь в жилах, — но я не буду сетовать и содрогаться, и я поведаю об этом спокойно. Того, что происходит в глубине моего

сердца, я не покажу тебе: это не твоя забота, не твое дело. Быть может, в меня и в моих ближних, как в Лаокоона, впиваются твои змеи, но я останусь спокоен, как это подобает художнику, подобает творцу. И если тени и тени ложатся на мое бледнеющее лицо, это не твоя забота, не твое дело. Я буду спокоен до последнего дыхания и без жалоб и слез расскажу о тебе другим. Ты меня не удивишь, и я мужественно приму твои отравленные дары, твои смертоносные удары: величие моего сознания и моей художественной мощи я противопоставлю твоей жестокости». Под слоем этого эпического спокойствия дышит, однако, глубокий, целомудренный лиризм, и даже он сказывается иногда в самой форме изложения, в каком-нибудь сочувственном восклицании: «о, какая суровая, какая длинная зима!»

Вообще, удивительное сочетание объективности и тонко-интимного настроения составляет самую характерную и прекрасную черту литературной манеры Чехова, — этих сжатых рассказов, где осторожными прикосновениями взята лишь эманация человеческого, где оно звучит лишь своею «музыкой». К традиции нашего реализма примыкает Чехов, к плеяде наших великих писателей; но, чуткий и честный, не искажая реальности, он, однако, освещает ее больше изнутри, касается ее интимно, берет от жизненных фактов только их лирическую квинт-эссенцию. Мир остается миром, подлинный вид его не изменяется, — лишь накинута на него дымка впечатлений, и потому как будто улетучилась или, по крайней мере, утончилась его материальная суть, его грубая вещественность, и владеет нами почти одна духовная стихия, прозрачная и чистая, исполненная звуков Эоловой арфы. Элегическое одухотворение действительности не навязчиво здесь, и целомудрен и деликатен лиризм писателя; но бесспорно, что состоянию своего человеческого и авторского духа все же подчиняет Чехов и самые натуры своих героев, и их поступки, и все вообще житейские положения. Он выбирает, он собою окрашивает, собою обуславливает картину быта, психологию людей, и не всегда последняя необходима у него, не всегда господствует закон достаточного основания. Однако, не сетует читатель на произвол рассказчика, — наоборот, он всецело проникается его настроением, приобщается своей субъективностью к его субъективности, так что уже совпадает с нею сама объективность, и не судишь милого победителя, и Чехову не сопротивляешься.

Он вообще обладает неотразимой силой, этот, казалось бы, хрупкий и хрустальный лирик-реалист. Ему довольно миниатюры, двух строчек, набросанных в записной книжке, для того чтобы уже открылись перед нами целые перспективы характеров и судеб. «Жена рыдала. Муж взял ее за плечи, встряхнул, и она перестала плакать» — разве этого не достаточно, разве это не готовое художественное произведение? Свои афоризмы, свои сжатые изречения имеет не только мысль, но и искусство. Впрочем, и сам Чехов иногда

мог бы кончить, поставить точку раньше, чем он ее ставит. Но в общем он — мастер литературного афоризма, художник-скупец. В своей нерасточительности и простоте он, вместе с тем, не отличается особой густотой и насыщенностью слов: легко он пишет, легко его читать, и не как ношу, а как легкую радость берешь его в свое сознание. Он незаметен. Между тем, даже интонация его фраз полна содержательности и как-то по особому настраивает; самые фамилии его персонажей так убедительны и характерны, — все эти Розалия Осиповна Аромат, провизор Проптер, актриса Гитарова, еврей Чепчик, жандармский унтер-офицер Илья Черед, М. И. Кладовая, Благовоспитанный, «маленький крошечный школьник по фамилии Трахтенбауэр»...

«Однозвучный жизни шум» томил Чехова, и он воспроизвел его в своем художественном отклике. Эта жизнь часто грезилась ему в виде движения или дороги: приходят и уходят поезда, уезжают, приезжают люди, посещая, покидая свои усадьбы, дома с мезонинами, новые дачи; мелькают города и станции, звенят колокольчики. Иногда жизненная поездка весела, отраднa, сулит что-то в будущем, но чаще она обманывает. Алехин долго таил от любящей и любимой женщины свое чувство, — и вот, наконец, он признается ей в своей любви, и целует ее, и плачет («о, как мы были с нею несчастны!») и с жгучей болью в сердце понял он, как ненужно и мелко было все то, что мешало им любить друг друга, — но уже поздно, поздно, и через мгновение поезд унесет ее далеко, умчит навеки; жизнь двинется дальше, она не ждет, и первый поцелуй останется последним. Сладкое счастье любви уже так близко коснулось другого молодого путника, и он уже обнял женщину, очарованную его белокурой головой, — но властно зовет его жизненное путешествие, у двери показался ямщик, и надо из теплой комнаты опять двигаться в снежную дорогу, под завывание метели, и вот уже «лениво зазвучал один колокольчик, затем другой, и звенящие звуки мелкой, длинной цепочкой понеслись от сторожки». Над юношей насмеялась жизненная поездка, как насмеялась она в родном углу над Верой, которую поглотило «спокойное зеленое чудовище степи». И в той же степи, на затерянном полустанке, тоскует свидетель чужого передвижения, человек, которому некуда ездить и перед которым «женщины мелькают только в окнах вагонов, как падающие звезды». А сельская учительница, быть может, символ всей русской интеллигенции, знающая только одну дорогу — от школы до города, постаревшая, огрубелая, измученная своей жизнью в избе, где от сырости потускнела даже фотография матери, единственный остаток лучших дней, — учительница едет, едет весенним бездорожьем на тряской подводе, и лошадь входит в реку, холодную, быструю, мутную; резкий холод пронизывает Марию Васильевну, калоши и башмаки полны воды, платье и шубка мокры, подмочены сахар и мука. А на железнодорожном переезде опущен шлагбаум: со станции идет-мчится ли-

кующий, счастливый курьерский поезд. Марья Вася от холода, смотрит на его окна, отливающие ярким церквю». «На площадке одного из вагонов первого класса стояла Марья Васильевна взглянула на нее мельком: мать! Какое сходство! У матери были такие же пышные волосы; такой же точно лоб, наклон головы. И она живо, с поразительной ясностью, в первый раз за все эти тринадцать лет, представила себе мать, отца, брата, квартиру в Москве, аквариум с рыбками и все до последней мелочи, услышала вдруг игру на рояле, голос отца, почувствовала себя, как тогда, молодой, красивой, нарядной, в светлой, теплой комнате, в кругу родных; чувство радости и счастья вдруг охватило ее, от восторга она сжала себе виски ладонями и окликнула нежно, с мольбою: мама! И заплакала, неизвестно отчего... Да, никогда не умирала ее отец и мать, никогда она не была учительницей, то был длинный, тяжелый, страшный сон, а теперь она проснулась... И вдруг все исчезло. Шлагбаум медленно поднимался. Марья Васильевна, дрожа, коченея от холода, села в телегу».

Умчался курьерский поезд, рассеялся призрак матери, призрак былого счастья, и едет, едет учительница на тряской подводе в свою школу, где ее ожидает грубый сторож, который бьет детей, и грубый попечитель, которого надо умолять о присылке дров. Умчался курьерский поезд, и опять «длинной вереницей, один за другим, как дни человеческой жизни», тянутся вагоны товарные, и как будто нет им числа, нет конца этой медленной «гусенице».

На дороге жизни, между прочим, интересуют Чехова люди чужого движения, те, которых посылают, которые заняты делом не своим. Характерно, что у него часто выступают лишённые «обыкновенного, пассажирского счастья» почтальоны, кондуктора, сотские — все эти обречённые на движение ради других. Они в большинстве относятся к разряду хмурых людей, они сердятся — «на кого они сердятся: на нужду, на людей, на осенние ночи?»; они бесчувственны к разговору, у них холодная кровь и неприветливая душа, как неприветливо осеннее утро, когда солнце восходит «мутное, заспанное холодное». Эти скитальцы жизни, которым говорят: «хлеб твой черный, дни твои черные», эти перекаати-поле и странники, идущие, бредущие, вечные путники, — они привидением встают перед своими более счастливыми братьями, и, например, судебному следователю Лыжину ночью, в теплом доме, грезится, что по снежной поляне идут, поддерживая друг друга, старый сотский и земский агент, прекративший самоубийством свое бесцельное жизненное движение, свое тяжелое жизненное сновидение; они идут, соединённые общностью человеческой судьбы, и вместе поют какую-то жуткую песню: «Мы идем, мы идем, мы идем... Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз,

снегу... Мы не знаем покоя, не знаем радостей...
тяжесть этой жизни, и своей, и вашей... У-у-у! Мы
мы идем»...

Но в каких бы формах ни совершалось движение людей — будет ли оно свое, или чужое, отраженное, каждый из его участников одинаково несчастен, и даром в сновидении Лыжина в одну пару соединены сотский и самоубийца, нищий физический и нищий духовный. Все несчастны, и все чувствуют себя в мире безнадежно одинокими, как одинок в степи зеленый тополь. И не всегда он даже зеленый: осенью он переживает, обнаженный, страшные ночи, «когда видишь только тьму и не слышишь ничего, кроме беспутного, сердито воющего ветра»; а зимою, покрытый инеем, «как великан, одетый в саван», он глядит сурово и уныло на одинокого путника, точно понимает и собственное одиночество. Именно тогда, когда жизнь срывает с нас зеленую листву молодости и человеку, «как это ни странно», оказывается уже «пятьдесят один год», — тогда особенно думаешь не только о том, что всякая душа — сирота, но и о том «одиночестве, которое ждет каждого из нас в могиле», и тогда «звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, гнетут душу своим молчанием». Равнодушный, однообразный, глухой шум моря, раздававшийся и тогда, «когда еще не было ни Ялты, ни Ореанды», говорит «о покое, о вечном сне, какой ожидает нас». В бессонные ночи думается о холоде смерти; «и потемки, и два окошка, резко освещенные луной, и тишина, и скрип колыбели напоминают почему-то только о том, что жизнь уже прошла, что не вернешь ее никак». Чужое одиночество сознает даже чуткая душа ребенка, и когда над Егорушкой в «Степи» склонилась прекрасная графиня Драницкая, «ему почему-то пришел на память тот одинокий стройный тополь, который он видел днем на холме».

Самое печальное в жизни, в уходящей жизни, это — нравственное опустошение, которое она производит в нас самих. Мы обманули собственные прекрасные надежды и обещания; потускнели все впечатления бытия, опошлись и поблекли наши чувства, и духовная старость оледенила все пылкие стремления, все благородные замыслы. Каждый раз природа опять чиста и нова, и утром так свеж росистый сад, — а наше человеческое утро исчезает навсегда, и нет обновления усталому сердцу. И как это грустно смотреть на белый вишневый сад, на длинную аллею, которая блестит в лунные ночи, и думать о том, что детство и чистота улетели навеки, и грезить о том, что «покойная мама идет по саду в белом платье», — но нет, это не мама, это «склонилось белое деревцо, похожее на женщину». «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда уж он был точно таким, ничего не изменилось. Весь, весь белый. О, сад мой!.. Опять ты молод, полон счастья,

ангелы небесные не покинули тебя. Если бы снять с груди и плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!»

Ангелы небесные не покидают вишневого сада, и к саду возвращается его белая молодость, его чистая весна. Но невозвратимо белое человека. И сознание его утраты налагает свою тень на всю дальнейшую жизнь. Белые цветы вишневого сада и призрачная мама в белом платье оттеняют все, что есть темного в душе у Раневской, и горько и постыдно ей думать о Париже, о том, что в нем было и что еще будет. Чистота умерла. Но, может быть, после того как умрет и сама Раневская, на ее могиле, как и над бедной героиней «Старости», будет стоять «маленький белый памятник» и будет смотреть на прохожих «задумчиво, грустно и так невинно, словно под ним лежит девочка, а не распутная, разведенная жена»?...

Чистота, белое умирает, и жутко и стыдно человеку заглядывать в глубину совести. Ведь Страшный суд — собственный суд. Вот — Лаевский, герой «Дуэли». «Он вспомнил, как в детстве во время грозы он выбежал в сад, а за ним гнались две беловолосые девочки с голубыми глазами, и их мочил дождь, они хохотали от восторга; но когда раздавался сильный удар грома, девочки доверчиво прижимались к мальчику, он крестился и спешил читать: «свят, свят, свят!» О, куда вы ушли, в каком вы море утонули, зачатки прекрасной чистой жизни? Грозы уж он не боится и природы не любит, Бога у него нет, все доверчивые девочки, каких он знал когда-либо, уже сгублены им и его сверстниками, в родном саду он за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки, и живя среди живых... только разрушал, губил и лгал, лгал»...

«Молодой, только что окончивший филолог приезжает домой в родной город. Его выбирают в церковные старосты. Он не верует, но исправно посещает службы, крестится около церквей и часовен, думая, что так нужно для народа, что в этом спасение России. Выбрали его в председатели земской управы, в почетные мировые судьи, пошли ордена, ряд медалей — и не заметил, как исполнилось ему 45 лет, и он спохватился, что все время ломался, строил дурака, но уже переменять жизнь было поздно. Как-то во сне вдруг точно выстрел: «Что вы делаете?» — и он вскочил весь в поту»...

Раневская, Лаевский и все падшие имеют еще силы переносить самих себя. Но семнадцатилетний юноша Володя себя не перенес. То нечистое, что в него проникло, наполнило его острым стыдом, и его убил этот стыд перед собою, перед пошлостью родной матери, перед пошлостью любимой женщины, очарование которой исчезло в несколько мгновений. Он видел солнечный свет и слышал звуки свирели; солнце и свирель говорили ему, что «где-то на этом свете есть жизнь чистая, изящная, поэтическая, — но где она?» И только вспомнились Володе Биарриц и две девочки-англичанки, с которыми

он когда-то бегал по песку. И те же девочки, олицетворение всего чистого и прекрасного, вероятно, пронеслись в его угасавшем воображении, когда он спустил курок револьвера и полетел в какую-то «очень темную, глубокую пропасть».

Так должен был Володя прервать короткую нить своих искаженных дней; но Чехов и вообще показал, как рано блекнут наши дети. Он любит ребенка; он ласково держит его за руку и глубоко, с доброй улыбкой заглядывает в его маленькую душу. И есть нечто прекрасное и трогательное в этой группе: Чехов и ребенок. Глаза, уже оскорбленные и утомленные жизнью, светящиеся вечерним светом юмора и печали, — и глаза, на жизненное утро только что раскрывшиеся, всему удивленные и доверчивые. Но много печальных страниц посвятил Чехов описанию того, как «невыразимо-пошлое влияние гнетет детей и искра Божья гаснет в них и они становятся похожими друг на друга мертвецами». Искра Божья гаснет в детском сердце, потому что оно в испуге и недоумении сталкивается с пошлостью взрослого человека, с драмой жизни. Не только гибнут Варька и Ванька, которым спать хочется и есть хочется и которые напрасно взывают о защите к своему и к мировому дедушке, но и те дети, которые вырастают в обеспеченной среде, морально погибают, зараженные неисцелимой пошлостью. И когда-то нежные, кудрявые, мягкие, как их бархатные куртки, они сделаются сами взрослыми людьми, и когда мертвые похоронят своих мертвых и равнодушный оратор произнесет над ними свою нелепую речь, они, эти новые отрпыски старых корней, пополнят собою провинциальную толпу человечества и станут жителями чеховского города, продолжающего традиции города гоголевского.

Если бы нас пристально блюла только чистая печаль, если бы страдание человеческое было благородно, то душа принимала бы их, не оскорбляясь. «На катке он гонялся за Л., хотелось догнать, и казалось, что это он хочет догнать жизнь, ту самую, которой уже не вернешь и не догонишь, и не поймашь, как не поймашь своей тени». Вот с тем, что нельзя уже догнать Л. и дней своих, невозвратно ускользнувших на катке жизни, мы в грустном смирении, в покорном отречении мирились бы и находили бы даже своеобразную красоту в своем осеннем увядании. Но есть ненужное и оскорбительное горе жизни, есть унижающая бессмыслица, есть огромная власть и засилие вздора; и вот эта нравственная пыль горшей мукой мучила Чехова и внушала ему безрадостные страницы — эпопею человеческой нелепости. Именно — всечеловеческой, а не только русской, пусть и носит она определенные родные названия, пусть и гласит у него в записной книжке один набросок: «Торжок. Заседание думы. О поднятии средств городских. Решение: пригласить папу римского перебраться в Торжок — избрать его резиденцией»... Глупость международна. В ее державе, в нравственной про-

винции мира, в ее русском районе, нет ни одного честного, ни одного умного человека, «ни одного музыканта, ни одного оратора, или выдающегося человека», «ни пессимизма, ни марксизма, никаких веяний, а есть застой, глупость, бездарность», и бездарные архитекторы безвкусных домов строят здесь клетки для мертвых душ, и на все налегает грузная, безнадежная, густая пелена обыденности. И пошлость, как спрут, обвивает каждого, и часто нет никаких сил бороться против ее насилия. По слову Тютчева, пошлость людская бессмертна; но, сама бессмертная, она мертвит все, к чему ни прикасается. Она останавливает живое творчество духа, она силой бездушного повторения обращает в механизм и рутину то, что должно бы быть вечно новое, свежее, первое. Остановка духа именно потому и оскорбительна, что подвижность составляет самое существо его. От пошлости стыннут и гаснут слова, чувства, мысли; она заставляет людей употреблять одни и те же фразы и прибаутки, из которых вынуты понятия; она заставляет тяжело переворачивать в уме одни и те же выдохшиеся идеи, и все цветы жизни, весь сад ее, она претворяет в нечто искусственное, бумажное, безуханное. Особенно мертво то, что притворяется живым, и пошлое тем ужаснее, что выдает себя за живое. Оно считает себя правым, оно не сознает своей мертвенности и самодовольно, без сомнений, распоряжается в подвластной ему широкой сфере.

Оттого пошлость и была лютым врагом изящного, безостановочно-духовного и творческого Чехова. В течение всей своей недолгой жизни он, как писатель, боролся с нею; она гналась за ним по пятам, и он постоянно слышал за собою ее тяжелое дыхание. Ее не избыть, от нее не оградиться.

Вот на святках мать диктует Егору, отставному солдату, письмо к дочери и зятю, и она хочет, страстно хочет излить все свои лучшие материнские чувства, послать свое благословение, сказать самые ласковые, дорогие, заветные слова, — а Егор, «сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире, сидит на табурете, раскинув широко ноги под столом, сытый, здоровый, мордатый, с красным затылком», сидит и пишет — что он пишет! «В настоящее время, какъ судьба ваша черезъ себя определила на Военное Попрыще, то мы Вамъ советуемъ заглянуть въ Уставъ Дисциплинарныхъ взысканій и Уголовныхъ Законовъ Военнаго Ведомства, и Вы усмотрите въ ономъ Законе цивилизацію Чиновъ Военнаго Ведомства»...

Вот пишут любовное письмо и прилагают на ответ марку... Вот Андрей, «охваченный нежным чувством», сквозь слезы говорит своим сестрам, своим трем сестрам: «милые мои сестры, чудные мои сестры! Маша, сестра моя», — а в это время растворяется окно и выглядывает из него... пошлость, выглядывает Наташа, и кричит: «кто здесь разговаривает так громко?.. Il ne faut pas faire du bruit, la Sophie est dormée déjà. Vous êtes un ours».

Вот идет архитектор под руку с дочерью, светлой девушкой, и говорит ей о звездах, о том, что даже самые маленькие из них — целые миры, и при этом он указывает на небо тем самым зонтиком, которым давеча избил своего взрослого сына.

Безутешна мать, у которой убили единственного ребенка; но священник, «подняв вилку, на которой был соленый рыжик, сказал ей: Не горюйте о младенце. Таковых есть царство небесное»...

«Мама, Петя Богу не молился!» Петю будят, он молится и плачет, потом ложится и грозит кулаком тому, кто пожаловался.

И для многих университетов характерно «мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему». Как писатель, Чехов от этого последнего облика пошлости, от этого предпочтения тексту примечаний, особенно страдал и при жизни, и посмертно...

Вообще, пошлость разнообразна. Ее не перечислишь, ее не уловишь.

Только от девушек веет нравственною чистотою, и многие сохраняют ее навсегда; прекрасные женские образы встают перед нами в произведениях Чехова, обвеянные лаской, какой они не знали со времен Тургенева, — эти тоскующие чайки, которых убили, эти женщины, которых разлюбили, эта Катя из «Скучной истории»: она прежде смеялась так весело и бархатно, потом жизнь смяла ее, и она уж больше не смеялась... И, может быть, среди них, в кругу милых трех сестер, которые стали нашими общими сестрами, около некрасивой и обаятельной Полины Рассудиной из «Трех лет», Анюты из «Моей жизни», и Ани из «Вишневого сада», и Душечки, меркнут все эти попрыгуньи, супруги и Ариадны, напоминающие своей холодной любовной речью «пение металлического соловья», и барышни, которые в письмах выражаются так: «мы будем жить невыносимо близко от вас», и эти же барышни, которых имел в виду Чехов, когда давал свой горький совет: «если боитесь одиночества, то не женитесь... я заметил, что женившись, перестают быть любопытными», и эта дочь профессора, которая когда-то девочкой любила мороженое, а теперь любит Гнеккера, молодого человека с выпуклыми глазами, молодого человека, олицетворяющего собою пошлость...

Обыватели пошлого города, граждане всесветной глуши или уживаются, мирятся с обыденностью, и тогда они счастливы своим мещанским счастьем, или они подавлены ею, и тогда они несчастны, тогда они — лишние, обойденные. Но большинство счастливы, и на свете в сущности очень много довольных людей, и это на свете печальнее всего. В тишине вялого прозябания они мечтают о своем крыжовнике — и получают его; кислыми ягодами крыжовника отгораживаются они от остального мира, от мира страдающего, и не стоит у их дверей человек с молоточком, который бы стучал, стучал и напоминал об окружающей неправде и несчастьи. Были и есть люди с великими моло-

точками слова, — Чехов принадлежит к их благородному сонму; из-за них человечество не засыпает окончательно, убаюканное шумом тусклых дней, довольное своим крыжовником. Но многие, очень многие сидят в своих футлярах, и никакое слово не пробудит их от вялой дремоты. Они робки и боятся жизни в ее движении, в ее обновлении.

Впрочем, страх перед нею, перед тем, что она «трогает», конечно, еще не влечет за собою нравственного падения. В русской литературе есть классическая фигура человека, который пугался жизни, бежал от нее под защиту Захара, на свой широкий диван, но в то же время был кроток, нежен и чист голубиной чистотою. Пена всяческой изменности клокотала вокруг Обломова, но к нему не долетали ее мутные брызги. А Беликов, который тоже смущался и трепетал перед вторжением жизни, из-за этого впадал не только в пошлость, но и в подлость. И вот почему на могилу Обломова, где дружеская рука его жены посадила цветущую сирень, русские читатели до сих пор совершают духовное паломничество, а Беликова, читаем мы в рассказе, приятно было хоронить. Правда, Чехов совсем не убедил нас, что ославленный учитель греческого языка должен был в силу внутренней необходимости от своего страха перейти к доносам и низости. Этого могло ведь и не быть, это обязательно. Вообще, не без вульгарного оттенка издеваясь над тем, что Беликов умиленно произносил чудные для его слуха греческие слова, рассказчик совсем упустил из виду то мучение, которое должен был переносить человек, всего боявшийся и страдавший бредом преследования; в этом смысле «Человек в футляре» — произведение слабое. Но зато на многих других страницах Чехов, к сожалению, слишком убедительно показал своих горожан в презренном ореоле трусости и мелочного приспособления к требованиям властных людей и обстоятельств.

А те, кто не приспособляется, тоскливо бредут по жизни, которая кажется им скучной и грубой историей, сменой однообразий, каким-то нравственным «третьим классом» или городом Ельцом, где «образованные купцы пристают с любезностями». Они тащат свою жизнь «волоком, как бесконечный шлейф». И все, как приспособленные, так и неприспособленные, не живут, а превращают свою жизнь в медленные, длительные похороны самих себя. В длинном кортеже дней только и делают они, что приближаются к могиле.

Уныние неприспособленных чеховских героев многие критики склонны объяснять характером русских восьмидесятых годов прошлого века. Но трудно этим истолкованием удовлетвориться, потому что Чехова и его тоску можно представить себе в любое время, в любую, хотя бы и самую героическую, эпоху. Недаром Глеб Успенский, судья очень компетентный, не хотел признавать Иванова типичным восьмидесятником. Возможно и вероятно только то, что угнетенное общественное настроение, какое царило тогда в иных кругах

интеллигенции, более или менее отразилось в душе и творчестве Чехова. Но было бы странно приписывать чеховской скорби только этот, случайный и временный, характер и отказывать ей в более глубокой, обще-психологической основе.

Нам кажется, что лишних людей Чехова и его самого, в конечном основании, удручал, безотносительно к особенностям русской жизни, закон вечного повторения, этот кошмар, который преследовал и Ницше. Все в мире уже было, и многое в мире, несмотря на истекшие века, осталось неизменным. Остались неизменными горе и неправда, и в спокойное зеркало вселенной как бы смотрится все та же тоскующая мировая и человеческая душа. Под глубоким слоем пепла лежали сожженные лавой древние Геркуланум и Помпеи, но под этой пеленою картина прежней жизни осталась такою же, как ее захватила, как ее остановила текучая лава. Так и под слоем всех новшеств и новинок, какие приобрело себе человечество, Гамлет-Чехов видит все то же неисцелимое страдание, как оно было и в то «безконечно-далекое, невообразимое время, когда Бог носился над хаосом».

Самая непрерывность и повторяемость людских происшествий уже налагает на них, в глазах Чехова, отпечаток пошлого. Праздничная атмосфера счастья и весны окружает у Толстого девушку-невесту, Кити Щербацкую или Наташу Ростову; а чеховской невесте говорят слова любви, но сердце ее остается холодно и уныло, и ей кажется, что все это она уже очень давно слышала или читала где-то в романе, в старом, оборванном, заброшенном романе. Она, тоскуя, проводит бессонные ночи, и ей невыносима эта вновь отделанная квартира, ее будущее жилище, эта обстановка и картина известного художника, которую самодовольно показывает ей счастливый жених.

Что же? Быть может, в самом деле человечество состарилось, и хотя всякий живет за себя, начинает свою жизненную дорогу сызнова, все же на каждом из наших состояний, на каждом событии нашего душевного бытия, лежит отпечаток того, что все это уже было и столько невест уже испытало свое весеннее чувство? Быть может, в глубине нашей бессознательной сферы созрел ядовитый плод усталости, и плечи седого человечества утомились грузом истории, тяжестью воспоминаний? Быть может, в самом деле мир истрепался, побледнел, и мы, наследники и преемники бесчисленных поколений, уже не имеем силы воспринимать настоящее во всей свежести и яркой праздничности его впечатлений?

Кто знает? Несомненно, что здесь Чехов подходит к самым пределам человеческой жизни в ее отличии от природы. Каждая весна, которая «в условный час слетает к нам светла, блаженно равнодушна», сияет бессмертием и не имеет «ни морщины на челе». О ней говорит глубокий Тютчев:

Цветами сыплет над землею,
Свежа как первая весна;
Была-ль другая перед нею —
О том не ведает она.
По небу много облак бродят,
Но эти облака — ея:
Она и следу не находит
Отцветших весен бытия.
Не о былом вздыхают розы
И соловей в ночи поет,
Благоухающие слезы
Не о былом Аврора льет,
И страх кончины неизбежной
Не светит с древа ни листа.
Их жизнь, как океан безбрежный,
Вся в настоящем разлита.

«Не о былом вздыхают розы и соловей в ночи поет», а человек — сплошное воспоминание, и былое тесно переплетается у него с настоящим, и то, что отмерло, кладет свои тени на минуту текущую. И как ни прекрасен май, «милый май», но он — повторение прежнего; и теряет свою ценность, свою свежесть монета жизни, когда-то блестящая, когда-то драгоценная.

Впрочем, если верить старому пастуху, играющему на «больной и испуганной» свирели, и сама природа уже не обновляется, она умирает, «всякая растения на убыль пошла, и миру не век вековать; пора и честь знать, только уж скорей бы! нечего канителить и людей попусту мучить». Великий Пан, если он воскрес, опять умирает. После него остается беспросветное уныние. Стареющий среди вечно-юной природы, человек и ее затуманил своею старостью. «Обидно на непорядок, который замечается в природе». Жалко мира. «Земля, лес, небо... тварь всякая — все ведь это сотворено, приспособлено, во всем умственность есть. Пропадает все ни за грош. А пуще всего людей жалко». И чувствуется не только для человека, но и для вселенной близость последней, уже вечной осени, «близость того несчастного, ничем не предотвратимого времени, когда земля, как падшая женщина, которая одна сидит в темной комнате и старается не думать о прошлом, томится воспоминаниями о весне и лете и апатично ожидает неизбежной зимы; когда поля становятся темны, земля грязна и холодна, когда плакучая ива кажется еще печальнее, и по стволу ее ползут слезы, и лишь одни журавли уходят от общей беды, да и те, точно боясь оскорбить унылую природу выражением своего счастья, оглашают поднебесье грустной, тоскливой песней». . . «Казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, алмазные отражения лучей, прозрачную синюю даль и все щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны, и вороны летали около Волги и дразнили ее: «голая! голая!».

Чеховские лишние люди изнемогают под гнетом повторения, и в этом заключается их нравственная слабость. Ибо повторение еще не пошлость. И душа богатая на однообразие внешнего мира отвечает разнообразием внутренних впечатлений, — непрерывно развертывается ее бесконечный свиток. Недаром Киркегор моральную силу человека понимает как способность и любовь к повторению. Для датского мыслителя в первом, эстетическом периоде жизни мы по ней порхаем, касаемся ее поверхности то в одной, то в другой точке, все пробуем, ничем не насыщаемся, бежим от всякой географической и психологической оседлости, в каждую минуту «имеем наготове дорожные сапоги»; мы требуем как можно больше любви, но не надо дружбы, не надо брака, и из всякой чаши сладостны только первые глотки. Этический же период характеризуется повторением, его символизирует брак, и тогда прельщает не пестрота и синева чужой дали, а своя родная одноцветность, и тогда душа становится глубокой в своей сосредоточенности.

Чеховские лишние герои не находят себе удовлетворения в этом втором периоде, не выдерживают искуса повторения, и жизнь протекает для них как осенний дождь, как удручающая капель. Они не умеют взрастить своего внутреннего сада и сиротливыми тенями идут по миру. Изнеможенные повторением, его не осилившие сменой внутренних обновок, они пускают свою ладью на волю жизненных волн, потому что их собственная воля бледна и слаба; она, «как подстреленная птица, подняться хочет и не может». И в жизни, кипящей заботами и трудом, они ничего не делают.

Чехов любит изображать людей неделающих. Неделание проникает у него в самые разнообразные слои общества и даже в такую среду, демократическую и рабочую, где труд, казалось бы, является чем-то естественным и привычным. Студент Петя Трофимов зовет любимую девушку и всех людей к новой жизни, к новой работе, к необычному труду, но сам он никак не может кончить университетского курса, сам он ничего не делает и обидно беспомощен. Лишние герои Чехова не веруют в дело своей жизни и плетутся по ней с потушенными огнями.

Но только ли словом укоризны должны мы бросить в его неделающих людей? Или, быть может, их бездейственное отношение к миру имеет глубокий и глубоко-чистый источник?

К «неделанию» призывал нас еще раньше великий Толстой. Он не хотел, конечно, проповедовать лени, он не требовал от нас, чтобы мы праздно сложили бездеятельные руки и предоставили мир его собственному течению. Но Толстой говорил нам, что шумная сутолока дела, работы, профессии отвлекает нас от мысли о великом и важном. Подхлестываемые бичом нужды и реальных потребностей, мы бежим по земле, все время только строим жизнь, лепим из ее глины свои хрупкие поделки, но о ней не думаем; мы только воз-

двигаем подмости для своей жизненной пьесы, и у нас уже не остается досуга и сил для того, чтобы сыграть ее самое. Нам некогда. В суете своего повседневного занятия и муравьиного строительства мы не размышляем о его последней цели и не предаемся бескорыстному созерцанию. И на закате наших торопливых дней окажется, что, погруженные в свое дело, мы ни разу не взглянули жизни в ее мудрые, в ее загадочные глаза, и мы уйдем из мира без мирозерцания, уйдем в тягостном недоумении перед его смыслом и тайной. Зачем же дело без думы, зачем и куда мы спешили, во имя чего мы работали, не покладая рук и, склоненные к земле, никогда не смотрели в небеса?

Бесспорно, что подобные мысли о мудром неделании должны были жить в созерцательной душе Чехова, и потому он отворачивался от «ненужных дел», из-за которых жизнь становится «бескрылой». Устами своего художника он требует, чтобы все люди имели также время «подумать о душе, о Боге, могли пошире проявить свои духовные способности». Он любит «умное, хорошее легкомыслие», он рад за чудного старика о. Христофора, никогда не знавшего ни одного такого дела, «которое, как удав, могло бы сковать его жизнь». «Счастья нет без праздности; доставляет удовольствие только то, что ненужно».

Среди жизненной практики отыскивает Чехов непрактичных. Непрактичность способствует усилению чувства жизни, как жизни, интереса к ней, к самому процессу ее бескорыстного течения, потому что возникает чистейшая, платоническая, детская радость бытия, независимо от его содержаний, и любуешься на мир, как его благосклонный зритель, и вдыхаешь в себя живительный воздух Божьих дней...

Кроме того, делают деятели, но делают и дельцы. Чехов ценен тем, что он не любит в человеке дельца. Он презирает «деловой фанатизм», который заставляет не только дядю Егорушки, но и богатого Варламова озабоченно «кружиться» по степи, между тем как эта степь исполнена такой волшебной красоты, таких несравненных очарований. Но за отарами овец, за туманом житейских расчетов, ее не чувствуют, не замечают, природы не видят, пейзажем не любуются, и обиженная степь, тоскуя, сознает, что «она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому ненужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!». Поэт Чехов услышал этот призыв и воспел ее дивными словами, но что же большего может он сделать? — и степь все еще находится в плену у плантаторов и практиков, у Варламова, у тех, кто кружится по ней в деловой пляске хозяйственной заботы.

Да, Чехов как будто не любил, не понимал дела. Он не жаловал деятеля, который себя сознает и ценит, который суетится и хлопочет; он не сочувствовал строгой Лиде, которая бедным помогала вовсе не так грациозно и поэтически, как пушкинская Татьяна, и благодаря которой «на последних земских

выборах прокатили Балагина». Он не воспроизвел гармонии между делом и мыслью, и в конце жизни знаменитого профессора оказывается, что выдающийся ученый не имел общей идеи, бога живого человека, что дух его как будто не участвовал в искусной работе его знаний и таланта. Дело рисовалось Чехову в образе дельца, в неприглядном виде Боркина, антипода Иванову; дело символизировалось для него ключами от хозяйства, кружовенным вареньем, которое так удобно для экономического угощения и которое в конце концов пропадает, засахаривается, как у Варвары из «Оврага». В каждом деле он чувствовал неприятный оттенок суетности и изменности, привкус какого-то шумливого беспокойства, которое недостойно медлительной и величавой думы человека. И хозяйственности, делечеству он противопоставлял не деятельность, а безделие. Деловитость весела, жизнерадостна, пошла, как Боркин, или же она тупа своей «бездарной и безжалостной честностью», как доктор Львов или фон-Корен, а безделие изящно, меланхолично, задумчиво, и оно поднимает своих жрецов высоко над озабоченной толпой.

Но Чехов и сам чувствовал, как несправедливо такое распределение психологических красок; он сам сознавал, что не Боркинымц ограничивается дело жизни и что далеко не все лишние люди — люди желанные. У него есть и случайные, правда, силуэты настоящих деятелей; например, не похож на Боркина и не похож на доктора Львова тот другой, прекрасный доктор из «Беглеца», который притворной суровостью маскировал свою бесконечную доброту и ласку к бедному мальчику Пашке и, вероятно, ко всем бедным мальчикам на свете. И, что еще важнее, Чехов сам не раз карал себя за свое художническое пристрастие к тоскующим героям безделия и безволия. Ведь это он написал почти карикатурный образ Лаевского из «Дуэли», ведь это у него Иванов горько насмеяется над своей «гнусной меланхолией», над игрой в Гамлета. Медлительной походкой идет чеховский Иванов по жизни, и от его мертвого прикосновения гибнут женщины; земля его глядит на него «как сирота», вся русская земля глядит на него как сирота и ждет не дождется его, своего немощного пахаря, — а он, ленивый и вялый, позорно жалуется на переутомление, на то, что поднял он бремя непосильное и не соблюл душевной гигиены. Он не только лишний. Он не кроток, как лишний Обломов; последний только сам лег в безвременную могилу, он никого не оскорбил, никого не убил, а Иванов в изможденное лицо своей умирающей жены бросил «жидовку» и бросил смертный приговор. И доктор Андрей Ефимович тоже не был деятелем: он много читал, он много думал, но в жизни не принимал участия и оставался равнодушным зрителем того, что делалось в палате № 6, где над стихийным ужасом люди воздвигли еще свое искусственное и ненужное страдание, поставили сторожа Никиту, «скопчили насилие всего мира». Из-за того, что он не мог одолеть всего мирового зла и насилия, он и в окружающую

жизнь не вносил ни крупицы посильного добра, и когда Иван Дмитрич, страстотерпец номера шестого, в минуту просветления мечтательно и трогательно говорил, что давно уже он не жил по-человечески, что хорошо было бы теперь проехаться в коляске куда-нибудь за город и потом полечиться от головной боли, — Андрей Ефимович в своем преступном неделании, подавленный рас-суждениями, не сvez бедного мученика за город подышать весною и не стал лечить его от головной боли... Вообще, Чехов самоотверженно показал в близком его сердцу лишнем человеке все, что есть в нем отрицательного и жестокого, все, что есть в нем злополучного для себя и для других. Чехов знал все, что можно сказать против лишних, — особенно там, где нужны столь многие, где нужно столь многое.

И все же иные его лишние в основном направлении и настроении своего духа выше полезных. Они погружены в неделание потому, что не спешат воспользоваться жизнью; они созерцают, они думают о ней, они чувствуют ее и тихо приближаются к ее фактическому содержанию, — а торопливая жизнь между тем ускользает, и они оказываются ненужными, обойденными; и вишневые сады и женские сердца переходят в другие, более расторопные и цепкие руки. Жизнь не терпит раздумья, созерцания, колебаний; нет, она говорит человеку: «люби меня без размышлений, без тоски, без думы роковой». И непосредственные натуры жадно прикипают к ней своими немудр-ствующими устами. В этом есть особая красота и мудрость, но это может вырождаться и в элементарную привязанность к текущей минуте, к одной только заботе и злобе дня; это — источник всяческого мещанства, пошлости и рутины. И кто спешит навстречу жизни, тот не станет думать о том, что будет через двести-триста лет, — а лишние об этом грезят и тем возвышаются над жизнелюбивой толпой. Они не расчищают себе дороги в сутолоке чело-веческого действия, они не толкаются и не «размахивают руками». Они — аристократы духа, и в них таится благородное наследие датского принца. В траурных одеждах своей «тоски и думы роковой», не спеша идут они среди торопящихся и, занятые своим внутренним миром, не замечают пестрого говора жизни. Воля, направленная на внешнее дело, дремлет у них; зато не умолкает раздумье и утонченное чувство, и, «прижавшись к праху в сознании горького бессилия», они тоскуют по высшей красоте и правде. Они не удовлетворены, и благо им за их великую неудовлетворенность! Они тяготеют к идеалу, к своей нравственной «Москве», и если, правда, не прилагают мощных усилий к тому, чтобы осуществить свои «бескрылые желанья», если из-за этого они не деятели, то уж во всяком случае они и не дельцы, не практики. На шумном торжище людской корысти, среди крикливых и суетливых, среди расчетливых и умудренных, они оказываются лишними людьми. Но как «пре-мудрость мира — безумье пред судом Творца» и не Марфа, пекущаяся о

многим, а Мария знает единое на потребу, так, быть может, на высшую оценку, некоторые из лишних Чехова окажутся наиболее нужными.

И не будем их карать: ведь и без того они сами, они первые падают жертвами своего безволия. Жизнь сама их наказывает, и они гибнут. Простим их бездеятельность. 22 августа продадут вишневый сад; люди предупреждают их об этом, советуют что-нибудь предпринять, — «думайте, думайте!» Но они ничего не предпринимает. Для каждого из нас настанет свое 22 августа, день расплаты, день разлуки; но мы противимся его грозящей тени и усердно его отодвигаем. А лишние люди Чехова безропотно идут ему навстречу. И 22 августа продадут их сад, их дом, «старого дедушку», — а ведь расстаться с домом, это значит разбить свою душу, потому что «милый, наивный, старый» дом Чехов всегда изображает как гнездо человеческой души (он «много видал их на своем веку, — больших и малых, каменных и деревянных, старых и новых»): живыми глазами смотрят на него окна мезонина, и на вещах оседает безмолвный отпечаток наших интимных настроений. Доктор Андрей Ефимович неправ в своем безучастии к делу жизни, но ведь его и сразила жизненная Немезида: такой поклонник ума, он стал безумен и сам попал в № 6, от которого никому нельзя зарекаться, и там погиб от ударов сторожа Никиты и от мучений своей проснувшейся совести, которая оказалась такою же «несговорчивой и грубой», как и жестокий сторож. Не бросим камня в бездеятельного Иванова: он уже наказан, он сам вычеркнул себя из списка живых и застрелил себя в день своей свадьбы. И за то, что художник был празден, за то, что он был только пейзажист, Лида, жестокая в своей деловитости, усладала от него прелестную Женю, его маленькую бледную королеву, которую он нежно целовал в грустную августовскую ночь, когда светила луна и пугали обильно падавшие звезды; и вот он теперь один, праздный пейзажист, и в тоске своего одиночества зовет свою любовь: «Мисюсь, где ты?» Ему кажется, что она вспоминает о нем, что она его ждет, — но, может быть, Лида выдала ее замуж за человека деятельного, за энергичного земца?..

Наивные и бескорыстные, лишние люди Чехова ушли от суеты, «не размахивают руками и бросили в колодезь ключи от хозяйства», — эти ключи, из-за которых умирает не один скупой рыцарь жизни. Как Соломон из «Степи», спаливший в печке свои деньги и за это ослабленный сумасшедшим, они свое равнодушие к реальности искупили своим страданием и своей нравственной чистотой. Чехов вложил им в души глубокое пренебрежение к выгоде и житейскому расчету. Они, действительно, отбросили далеко ключи от хозяйства, эти роковые ключи, которые подчас гремучими змеями гремят на пояс у хозяйки и отравляют чувства и помыслы. Они знают, что когда Бог призывает к себе старого Федора Степаныча («Три года»), Он спросит его не о

том, как он торговал и хорошо ли шли его дела, а о том, был ли он милостив к людям. Для них мучительно смотреть, как экономная тетя Даша, звеня браслетами на обеих крепких и деспотических руках, носится по своей хозяйственной державе, с очень серьезным лицом целый день варит варенье и целый день заставляет прислугу бегать и хлопотать около этого варенья, «которое будет есть не она», прислуга. Лишние люди не сеют и не жнут, но зато они и не хозяйничают. А для их духовного творца, Чехова, быть может, нет фигуры более пошлой, чем самодовольный хозяин.

Но Чехов показал хозяйство не только в его обыденных низинах, не только в его чичиковской неприглядности, — он его нарисовал и в ореоле кровавом, в отблеске его зловещих возможностей. Аксинья из «Оврага», это — воплощенное хозяйство в его трагизме, это — кульминация деловитости в ее ужасе. Аксинья — хозяйка-преступница. «Красивое, гордое животное», «змея, выглядывающая из молодой ржи», она рано встает, поздно ложится и весь день бегаёт в погреба, амбары и лавку, гремя ключами; и ради них, ради этих ключей, ради денег, она сожгла кипятком ребенка Липы, единственное достояние кроткой, безответной, бесхозяйственной женщины, — и после этого «послышался крик, какого еще никогда не слышали в Уклееве», от какого, быть может, еще никогда не содрогалось и сердце русского читателя... И, обваренный кипятком, маленький Никифор, душа которого носится вверху, около звезд, расскажет Богу, что творится на суетной земле, что делает на ней хозяйство. К тому же, в конце концов, хозяйство гибнет; оно распадается, — все равно, в поэтической ли форме сада или в грязной лавке Цыбукина, который в конце своей темной торгашеской жизни не умеет отличать настоящих рублей от фальшивых, подаренных ему родным сыном. В конце хозяйственной жизни, при ее тусклом и несправедном свете, нельзя отличить истины от лжи. Оттого лишние люди и не этим жалким светочем руководятся в своем бездомном существовании. И всем завещают они освободить свою душу от мелких забот, от бессмертной пошлости и хозяйственного сора; печально уходя из ставшего чужим вишневого сада, изгнанники этого белого рая, они оставляют глубокий завет — бросить в колодезь ключи от хозяйства.

Непрактичные и неспособные к делу, лишние люди Чехова любят слова, — теплые, высокие, хорошие слова, которые живут в каждой человеческой груди, но стыдливо прячутся, потому что окружающая жизнь примет их удивленно и холодно: ей довольно слов только будничных и обыкновенных. Между тем, хочется говорить. Хочется говорить о чем-нибудь вечном и серьезном, «о Шиллере, о славе, о любви». Душа взволнована и жаждет слова. Из рамок временного и низменного стремится она к высокому: это — один из обычных мотивов чеховской музыки. И он слышится не столько

в тех умных разговорах и речах, которые нередко встречаются на страницах у Чехова, не всегда глубокие и оригинальные, — сколько в общем тоне идеализма, который звучит в сердцах его излюбленных героев.

Но в чеховском городе, среди людей, «говорящих свою чепуху» и записывающих свои мысли в жалобную книгу, книгу мудрости обывателей, — в городе, где когда-то «было такое поэтическое венчание, а потом какие дураки! какие дети!», — с кем же можно говорить о Шиллере, о славе, о любви? В пошлом и мертвом царстве кто же ответит на такой разговор? Для того чтобы удовлетворить свою тоску по возвышенной беседе, свое желание говорить и слышать великие слова, надо уйти от здоровых и счастливых, надо уйти от нормальных в палату № 6. Только там, среди безумных и несчастных, доктор Андрей Ефимович, которому часто снились умные люди и беседы, говорил и слышал то, что нужно человеческому духу; только там, в зловещей палате кошмара и страдания, нашел он сердце и великодушие, которых не было в городе; и из одних безумных, но благородных уст изливались там пламенные речи «о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле, об оконных решетках, напоминающих каждую минуту о тупости и жестокости насильников», — и получалось «беспорядочное, нескладное попури из старых, но еще недопетых песен».

И Коврин тоже сетовал, что его лишили счастья безумия. Он упрекал своих родных, что его лечили, что поэтому исчезли для него экстаз и вдохновение и перестал к нему являться в рамке смерча бледный черный монах со скрещенными руками на груди и, в благословенной галлюцинации, перестал говорить ему дивные речи о том, что он, Коврин, гениален, что он бессмертен, что великий удел ожидает человечество. Коврин хотел безумия, искал миража. Правда, в свои предсмертные мгновения он возжаждал нормального, простого, «он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, звал жизнь, которая была так прекрасна».

И Чехов тоже звал жизнь, и для него она тоже была прекрасна. В этом заключается его благородное своеобразие. Писатель сумерек, он страстно любил солнце, и в мир пришел он, говоря словами поэта, чтобы видеть это солнце и синий кругозор. Он не брюзга и не пессимист. С печалью он как-то соединяет затаенную, застенчивую радость жизни, и она переливается в его произведениях, и никто тоньше его не понимал и не чувствовал всего, что есть на земле поэтичного и отрадного. В лунном свете меланхолии, в ее задумчивом колорите изобразил он мир, но мир приобрел от этого только новую красоту. Ведь «так хорош и мягок лунный свет», и чарует даже его «колыбель» — кладбище с белыми крестами и памятниками; на кладбище «в

глубоком смирении смотрят с неба звезды, сонные деревья склоняют свои ветки над белым, и здесь нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную». И среди могил думается о прекрасном, о живом: «сколько здесь зарыто женщин и девушек, которые были красивы, очаровательны, которые любили, сгорали по ночам страстью, отдаваясь ласке, и белеют уже не куски мрамора, а прекрасные тела, которые стыдливо прячутся в тени деревьев»...

Чехов имел, как он выражается, продолжительные очные ставки с тихими летними ночами; он любил ту природу, которая боится «проспать свои лучшие мгновенья»; он любил те минуты ее, когда накануне праздника «собираются отдыхать и поле, и лес, и солнце, — отдыхать, быть может, молиться»; и когда он проезжал по унылой степи мира, ему приходили на память степные легенды, все пленительные грезы, которыми живет и дышит мир, все прекрасные сказки бытия, и тогда в голубом небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что он видел и слышал, чудились ему «торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни, — душа давала отклик прекрасной, суровой родине и хотелось лететь вместе с ночной птицей».

Полет ночной птицы над заснувшей землей был ему вообще отраден и близок, потому что, кроме солнца, любил он и ночь, «благополучную ночь», когда «ангелы-хранители, застилая горизонт своими крыльями, располагаются на ночлег» и когда грезится Чехову какой-то млечный путь из человеческих душ. Он знал мистику ночи, и были понятны ему тютчевские мотивы, стихийное веяние космоса. Ночью мир являет иное зрелище. Ночью мир не пошел. Тогда спадает с него дневная чешуя обыденности, и он становится глубже и таинственнее; вместе с звездами ярче и чище загораются огоньки человеческих сердец — ведь «настоящая, самая интересная жизнь у каждого человека проходит под покровом тайны, как под покровом ночи», и Чехов вообще понимал людей глубже, чем они кажутся себе и другим. Ночью земля принимает загадочные очертания, и все будничные предметы, всю спокойную прозу современности душа одевает в идеальные покровы. Далекое огни в поле напоминают лагерь филистимлян; мнутся великаны и колесницы, запряженные шестерками диких, бешеных коней; в жизнь переходят рисунки из Священной истории, и встречаемых во тьме спрашивает Липа: «вы святые?» — и те, не удивленные, отвечают: «нет, мы из Фирсанова». Глубокий, истинный мир ночного разрушает все пределы времени и пространства. Сближаются настоящее и прошлое. Одинокий огонь костра бросает свой мистический свет на далекое, на ушедшее, и в нынешнюю ночь, близкую к Пасхе, воскре-

сает другая, давнишняя, памятная миру ночь в Гефсиманском саду, — «воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания»: то рыдает Петр, трижды отрекшийся от Христа. А в пасхальную ночь Чехов поминает того монаха Николая, «симпатичного поэтического человека», который выходил «по ночам перекликаться с Иеронимом и пересыпал свои акафисты цветами, звездами и лучами солнца»; он был непонят и одинок, мечтает Чехов, у него были мягкие, кроткие и грустные черты лица, и в его глазах светилась ласка и едва сдерживаемая детская восторженность. Чехов с невыразимой нежностью понимает всю скорбь смиренного Иеронима, который потерял в неизвестном сочинителе акафистов своего друга и теперь, в святую ночь, должен перевозить на пароме богомольцев, вместо того чтобы самому быть в церкви, слушать песнопения и «жадно пить своей чуткой душой красоту святой фразы». Чехов понимает его, потому что и сам он своей музыкальной душой тоскует по нежной и сладкой красоте акафиста. И он тоже хотел бы воспеть его миру, пересыпать его цветами, звездами и лучами солнца, «чтобы в каждой строчке была мягкость и ласковость»...

И вообще в глазах Чехова, в его грустных глазах, мир был достоин акафиста. Певец трех сестер знал всю неуловимую отраду жизни, все обаяние молодости, всю негу страсти и любви, неотразимой и непобедимой, и прелесть утра, и наивную красоту и умиление ребенка, и вечно свежий росистый сад, и уют родного дома, и тонкие руки девушки, просвечивающие сквозь кисейные рукава, и восторженную душу шестнадцатилетней Нади Зелениной, которая вернулась из театра после «Евгения Онегина» и вся дышит искрометным счастьем, вся полна молодого смеха. По его страницам разлита беспредельная нежность человеческих отношений, и все эти сестры и братья, невесты и возлюбленные, дяди и племянницы говорят у него друг другу такие сладкие и ласковые слова, от которых замирает очарованное сердце, — слова, за которые полюбила Константина из «Степи» три года не любившая его красавица. И есть женщины, которые «как пчелы, разносят оплодотворяющую цветочную пыль». «Какое наслаждение уважать людей! Когда я вижу книги, мне нет дела до того, как авторы любили, играли в карты, — я вижу только их изумительные дела». И нежностью дышит у него сама природа, и ему кажется, что даже «сонные тюльпаны и ирисы тянутся из темной травы, точно прося, чтобы и с ними объяснились в любви». И степь для него так же «пряталась во мгле, как дети Моисея Моисеевича под одеялом»...

Все это он знал и чувствовал, любил и благословлял, все это он опажнул своею лаской и озарил тихой улыбкой своего юмора. И в то же время на него глядела и тонкая «красота человеческого горя», и вся его мрачная глубина; и в то же время он был на Сахалине и видел самый предел человече-

ского унижения и несчастья; и многое в нашей злополучной жизни, в нашей духовной каторге, было для него продолжением Сахалина...

«Солнце легло спать и укрылось багряной золотой парчой, и длинные облака, красные и лиловые, сторожили его покой, протянувшись по небу.. У самого пруда в кустах, за поселком и кругом в поле заливались соловьи. Чьи-то годы считала кукушка и все сбивалась со счета, и опять начинала. В пруде сердито, надрываясь, перекликались лягушки, и даже можно было разобрать слова: «И ты такова! И ты такова!» Какой был шум! Казалось что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз!.. О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно, весна теперь или зима, живы люди или мертвы!»...

Море отражает в себе лунный свет и в сочетании с ним образует «какое согласие цветов, какое мирное, покойное и высокое настроение!» «Глядя на великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно», — а в это время (мы уже видели) в водах океана происходит встреча Гусева и акулы.

Какой же здесь возможен синтез и как дать миру общую оценку, вынести ему определенный приговор? Вы чувствуете, что где-то здесь по близости, в степи, в непосредственном соседстве с вами, есть клад, есть счастье, но как его найти? Или счастье фантастично? И существует оно где-то вне жизни? Быть может, в самом деле от прикосновения к реальности блекнет всякий идеал, и «надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо»? Внежизненное, постороннее, созерцательное отношение к жизни ведь так обычно для Чехова-писателя.

Он не оставил цельного мировоззрения, и нам приходится самим выбирать между той радостью и той горестью, которые он одинаково изобразил в своих созданиях. Для ума здесь остается великое недоумение, и спокойные цвета океана, природу ликующую или природу равнодушную мы не можем примирить с тоскою и слезами, с немолчным беспокойством человека. «Если бы знать... если бы знать...» — вздыхают сестры. Но мы не знаем. И тайна окружает нас. Порывы к вечному, которое лучезарно, проникающая мир красота, — и плен у смерти и ужаса, рабство у временного и пошлого, которое так опасно для духа: через эту бездну, через это роковое зияние может перекинуть мост одна только вера.

И знаменательно то несомненное, что не те, кто стоит на берегу и видит чужую гибель, но сами гибнущие, сами страдающие все-таки славят у Чехова жизнь, надеются на нее и питают к ней глубокое доверие. В тихую ночь утихает даже безмерное горе Липы, в тихую и прекрасную ночь верится, что, как ни велико зло, «все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью».

Все на земле терпеливо ждет слияния с правдой и милосердием, — о, великое терпение человечества! И девушка, у которой разбили сердце, которая застенчиво пережила обиду и горе дурнушки, находит в себе силы для того, чтобы утешать другого несчастного, — своего дядю Ваню. Она верует, верует горячо, страстно. И она кладет свою утомленную голову на руки дяде и уверяет его, что Бог сжалится над ними, что они увидят жизнь светлую и прекрасную, что они с умилением и с улыбкой оглянутся на свои теперешние обиды, — они отдохнут.

«Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах... Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем. Мы отдохнем».

Все человечество, как бедный дядя Ваня, не знало в своей жизни радостей, — оно утомлено за свои долгие и страдальческие века. Его усталость Чехов изобразил в красках проникновенной печали. Но он заветно мечтал о бессмертном отдыхе человечества.

В 1904 году смерть уложила на отдых его самого. Он отдохнул от грубости, которая его оскорбляла, от человеческой скорби, которой питался его дух, от смешного и горького, — он отдохнул. И мы не знаем, нам Чехов не скажет, действительно ли он увидел все небо в алмазах, действительно ли он услышал пение ангелов: кто уходит из жизни, тот уносит с собою великую тайну, великую разгадку тайны... Но мы знаем, что наверное дано Чехову бессмертие у нас в душе, и она стремится к нему, писателю идеала, в идеальных порывах своих, когда не замыкают ее всякие ключи от хозяйства, когда, неудовлетворенная и неудовлетворимая, тоскует она по красоте и вечности, по светлой радости духа.

Он был другом живописца Левитана, который умер раньше его, и оба они встают перед нами в каком-то ореоле мечтательной задумчивости, оба, исполненные лиризма и грусти, оба, безвременно отнятые у жизни и России. Война и революция заслонили от нас их прекрасные тихие образы. Но раньше, до нашей кровавой бури, казалось, что невыразимой тоскою тосковала по ним русская земля и русская природа, полюбившая полюбившего ее художника-еврея, — все эти золотые плесы, незаметные церкви, тихие

обитатели, весь этот нежный фон для сиротливой чайки, для усталого дяди Вани, для лишних чеховских людей с одухотворенными лицами и больными сердцами. И звала Чехова русская женщина, звала его степь, которая давно томится и ждет своего певца; звали его юноши и дети. И особенно грезилось, что где-нибудь в доме с мезонином раскрывается окно и выглядывает из него бледная девушка, типичная читательница Чехова, и держит она в руке томик его рассказов; и слышится ей, бледной девушке, будто в тишине лунного вечера играет Чехов на какой-то волшебной скрипке, и несутся издали меланхолические звуки, и плачет задушевная элегия, — и сердце замирает в истоме под этот пленительный напев...

Приложения

I

ДЕТИ У ЧЕХОВА

Одной из характерных особенностей Чехова является то, что его, писателя тонкой психологии, писателя рефлексии, очень интересовало и сознание элементарное: его тешила эта примечательная игра, когда сложное отражается в простом. Он даже нарисовал мир с точки зрения Каштанки, — мир, где все человечество делится на «две очень неравные части: на хозяев и на заказчиков», где двери театра, у которых снуют лошади, но не видно собак, «как рты, глотают людей», где раздается «ненавистная музыка». В глазах Каштанки у состоятельного человека «обстановка — бедная и некрасивая; кроме кресел, дивана, лампы и ковров, у него нет ничего, комната кажется пустою; у столяра же вся квартира битком набита вещами: у него есть стол, верстак, куча стружек, рубанки, стамески, пилы, клетка с чижиком, лохань...» У состоятельного человека в комнате «не пахнет ничем, у столяра же в квартире всегда стоит туман и великолепно пахнет клеем, лаком и стружками». Лошаденка городского извозчика Юны тоже погружена в мысль: «кого оторвали от плуга, от привычных, серых картин и бросили сюда в этот омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих людей, тому нельзя не думать... Мысли овец, «длительные, тягучие, вызываемые представлениями только о широкой степи и небе, о днях и ночах, вероятно, поражают и угнетают их самих до бесчувствия».

Тонкими чертами написал Чехов и элементарные души детей. Нам пришлось уже раньше сказать, что есть нечто прекрасное и трогательное в этой группе: Чехов и ребенок. Глаза, уже оскорбленные и утомленные жизнью, светящиеся вечерним светом юмора и печали, — и глаза, на жизненное утро только что раскрывшиеся, всему удивленные и доверчивые. И писатель ласково и любовно берет за руку это удивляющееся дитя, Егорушку или Гришу, и вместе с ним идет по жизни, странствует по ее знойной степи. Гамлет со свойственной ему глубиной заглядывает в маленькое сердце своего оригинального попутчика и художе-

ственно рисует, как последний представляет себе новую и свежую для него действительность. У Чехова мы наблюдаем не только ребенка таким, как он кажется нам, но и самих себя, как мы кажемся ребенку.

Мы уже забыли, какой вид имели для нас люди и вещи на заре нашего сознания, — Чехов удивительно об этом напомнил. Так правдоподобно, так несомненно, что и мы, как Гриша, знали сперва один только «четырёхугольный мир» своей детской, где за нянькиным сундуком «очень много» разных вещей, а именно: катушки от ниток, бумажки, коробка без крышки и сломанный паяц. Оказывается, что мама была похожа на куклу, а кошка была бы похожа на папину шубу, если бы только у шубы были глаза и хвост. В «пространстве, где обедают и пьют чай», стоял когда-то наш стул на высоких ножках и висели часы, «существующие для того только, чтобы махать маятником и звонить». А вот и комната, «куда не пускают и где мелькает папа — личность в высшей степени загадочная! Няня и мама понятны: оне одевают, кормят и укладывают спать, но для чего существует папа — неизвестно». «Еще есть другая загадочная личность — это тетя, которая подарила Грише барабан. Она то появляется, то исчезает. Куда она исчезает? Гриша не раз заглядывал под кровать, за сундук и под диван, но там ее не было». А когда он гуляет на бульваре, перед ним столько «пап, мам и тет», что он не знает, к кому и подбежать. И так как от кошки строит он свое мировоззрение, то и не сомневается, что это перебежали через бульвар «две большие кошки с длинными мордами, с высунутыми языками и с задранными вверх хвостами», и он убежденно считает своим долгом поспешно устремиться за ними вслед; и без дальних слов берет он себе один чужой апельсин из того «маленького корыта с апельсинами», которое держала «какая-то няня»...

Так Чехов наклоняется к ребенку и с улыбкой следит за тем, как смотрит в его глаза недавняя знакомка-жизнь. Весь мир обращается в сплошную детскую. К нему прилагают специальное крошечное мерило, и он входит в ребяческое сознание очень суженный, упрощенный, но зато весь интересный и новый. Мы теперь даже представить себе этого не можем: кругом нас — известное, старое, примелькавшееся, а когда-то все краски предметов были свежи, и все было новое, все было первое. Как далеки мы ныне от первого! Тем крупнее, следовательно, эстетическая заслуга писателя, который сумел вернуть нас к этой исчезнувшей поре, к «милому, дорогому, незабвенному детству», — так называет ее чеховский Архиерей, мешая в своем сердце воспоминания и молитвы. И нужно быть очень внимательным к душе, чтобы вспомнить и понять удивление мальчика Пашки, который в больнице из ответов своей матери на расспросы фельдшера впервые «узнал, что зовут его не Пашкой, а Павлом Галактионовым, что ему семь лет, что он не грамотен и болен с самой Пасхи».

Это первое, это начало пленительно. Когда художник извлекает его из-под обильного слоя накопленных за жизнь впечатлений, тогда новым светом загорается все поблекшее, и перед нами встает очаровательный детский образ. Их много у Чехова; можно было бы составить особую хрестоматию из его страниц, на которых являются дети. Это было бы лучше, чем рассказывать о них; пусть бы они говорили сами за себя, так как ни их, ни Чехова все равно не расскажешь. Они выступают у него не приторные, не подслащенные, — они так естественны в наивности своего разговора, в этой смене интересов, блещущей неожиданными вопросами и переходами. У него и «злые мальчики», — например, тот «благородный человек», который за рубль согласился не выдавать чужой тайны. В уста детей он влагает слова комически-серьезные или серьезные щемящим откликом детского несчастья. Ребенок у него повинуется течению собственных мыслей, своему внутреннему миру, и образует этим замечательный контраст с чужими увещаниями, с усилиями воспитателя. Детская радость и детское горе одинаково нашли себе у него мягкие и нежные краски, и, например, в «Степи» воспроизведена едва ли не вся гамма детских ощущений.

Эти маленькие существа образуют свое отдельное царство, они живут как бы в особой нравственной части света. Мы на них уже непохожи; многого в нас они не понимают. Мы над ними возвысились своею опытной душой, своим взрослым умом, и оттого наше отношение к ним подернуто дымкой юмора. Вполне серьезно, торжественно и объективно их нельзя рисовать. Однако, населяя особую детскую и превращая в нее всю окружающую среду, они в то же время — и мы сами; они — наше прошлое, и в них же растет наше будущее. Мы были ими, и они станут нами. Оттого и производит такое своеобразное впечатление зрелище детей, эта республика, или, вернее, анархия лиллипутов; они одновременно и близки нам, и далеки от нас, — именно эта игра на близком и далеком, на сходном и чужом, и создает забавные и чарующие эффекты детской. Все сводится к этим переливам сходства и разницы; глядя на детей, мы, точно Гуливеры, поднысывая их на свою ладонь, как бы спрашиваем себя: мы ли это или не мы? Как они напоминают нас, как они от нас отличаются! Вот, например, они сидят за обеденным столом и играют в лото, точь в точь как и взрослые; и даже играют с азартом, который явно написан на лице девятилетнего мальчика с пухлыми щеками и с жирными, как у негра, губами; повсюду лежат копейки, — да, наши обычные копейки, столь хорошо известные нам, большим... Но в то же время Соня, «девочка шести лет с кудрявой головой и с цветом лица, какой бывает только у очень здоровых детей, у дорогих кукол и на бонбоньерках», играет ради процесса игры, и по лицу ее разлито умиление; «кто бы ни выиграл, она одинаково хохочет и хлопает в ладоши». А брат ее, «пухлый, шаровидный

карапузик, по виду флегма, но в душе порядочная бестия, сел не столько для лото, сколько ради недоразумений, которые неизбежны при игре; ужасно ему приятно, если кто ударит или обругает кого». И в конце вечера игроки направляются к маминой постели («вязкий клей» слипает глаза), и «через какая-нибудь пять минут кровать представляет собою любопытное зрелище»: на ней вповалку сладко и крепко спят все партнеры. А то, о чем разговаривают они во время игры, это — столь же чудное сплетение взрослого и детского, отражение первого в последнем.

Наши дети, «кудрявые дети», это — мы. Нельзя этого не сознавать тому, кто их любит. «Я любил эту девочку безумно», говорит о себе герой чеховского рассказа. «В ней я видел продолжение своей жизни, и мне не то чтобы казалось, а я чувствовал, почти веровал, что когда, наконец, я сброшу с себя длинное, костлявое, бородатое тело, то буду жить в этих голубых глазах, в белокурых шелковых волосиках и в этих пухлых розовых ручонках, которые так любовно гладят меня по лицу и обнимают мою шею». И образы детей реют кругом нас. Была грациозная девочка с белокурой головкой и «большими, как копейки, задумчивыми глазами»; она бледнела, и широко раскрывались эти голубые глаза, когда ей рассказывали библейские истории — про чечевицу Исава, про казнь Содомы и про бедствия маленького мальчика Иосифа. Потом эта девочка стала актрисой, потом она умерла, молодая, — и служат по ней панихиду. «Из кадила струится синеватый дымок и купается в широком, косом луче, пересекающем мрачную, безжизненную пустоту церкви. И кажется, вместе с дымом носится в луче душа самой усопшей. Струйки дыма, *похожие на кудри ребенка*, кружатся, несутся вверх к окну и словно сторонятся уныния и скорби, которыми полна эта бедная душа». И вечером в роще даже «какой-то мягкий, махровый цветок на высоком стебле нежно касается щеки, как ребенок, который хочет дать понять, что не спит». «Если нет в доме матери, сестры или детей, то как-то жутко в зимние вечера, и кажутся они необыкновенно длинными и тихими». И разве можно наказать Сережу, когда он касается своей щекой волос отца, и на душе у последнего «становится тепло и мягко, так мягко, как будто не одне руки, а вся душа его лежит на бархате Серезиной куртки»? Отец заглядывает в большие темные глаза мальчика, и ему кажется, что из них глядят «и мать, и жена, и все, что он любил когда-либо». Когда плачет дитя и нежно умоляет: «дорогой папа, вернемся к дяде! Там елка! Там Степа и Коля», — то человек, мыкающийся по жизни, мужским плачем вторит своей плачущей девочке и убеждает ее: «дружочек мой, что же я могу сделать! Пойми меня! Ну, пойми!» И среди воя непогоды все это звучит «сладкой, человеческой музыкой».

Так миниатюрные размеры человеческого естества, представляемые детьми, умиляюще и тепло действуют на всякого, кто смотрит на них с высоты своего взрослого роста, своей жизни, обманувшей и обидевшей. И вовсе не надо обладать безграничным добродушием милой «душечки» Ольги Семеновны, чтобы вместе с нею восхищаться ее приемышем Сашей, с ясными голубыми глазами и с ямочками на полных щеках. Едва он вошел во двор, как побежал за кошкой, и тотчас же послышался его веселый, радостный смех. Прежде чем он, сам маленький, но в большом картузе и с солидным ранцем на спине, отправляется в гимназию, он выпивает три стакана чаю и съедает два больших бублика и пол-французского хлеба с маслом. А ночью Саша спит крепко и изредка говорит в бреду: Я тебе! Пошел вон! Не дерись!..

Миниатюрные люди, впрочем, лелеют грандиозные замыслы. Два мальчика, проникшись Майн-Ридом, собираются в Америку и уже сделали для этого все необходимые приготовления: у них припасены на дорогу пистолет, два ножа, сухари, увеличительное стекло для добывания огня, компас и четыре рубля денег. Естественно, что один из них — уже не Володя для другого, а «бледнолицый брат мой», а другой (увы! только для самого себя) — Монтигмо Ястребиный Коготь, вождь непобедимых; это ничего, что дети называют его по фамилии «господином Чечевицыным», а маленькая девочка Маша, глядя на него, в раздумьи говорит: «а у нас чечевицу вчера готовили». До Америки, правда, Монтигмо и его бледнолицый брат, которому жалко мамы, не доехали, и не пришлось им добывать себе пропитания охотой и грабежом, но все же они имели право с гордостью заявить о себе, что ночевали на вокзале.

У человеческих миниатюр нет еще наших волнений и чувств, но скоро они проснутся. О чем мечтает мальчик? «Был прелестный летний вечер. Я ходил по аллее и думал о вишневом варенье». Но в этом же возрасте думается и о другом. Перед мальчиком в церкви, на страстной неделе, стоит роскошно одетая красивая дама в шляпке с белым пером. «Чем она грешна?» думаю я, благоговейно посматривая на ее кроткое, красивое лицо. «Боже, прости ей грехи! Пошли ей счастье!» На следующий день вчерашняя дама кажется еще более прекрасной. «Я люблюсь ею и думаю, что когда я вырасту большой, то непременно женюсь на такой женщине; но, вспомнив, что жениться стыдно, я перестаю об этом думать и иду на клирос, где дьячок уже читает часы». Смутное предчувствие любви овладевает детским сердцем; совершается таинственное пробуждение силы и страсти. Егорушка из «Степи» задавал себе неясные вопросы и думал, что мужчине, наверное, хорошо, если возле него постоянно живет ласковая, веселая и красивая женщина. «Пришла ему почему-то на память графиня Драницкая, и он подумал, что с такой

женщиной, вероятно, очень приятно жить; он, пожалуй, с удовольствием женился бы на ней, если бы это не было так совестно... Тихая теплая ночь спускалась на него и шептала ему что-то на ухо, а ему казалось, что это та красивая женщина склоняется к нему, с улыбкой глядит на него и хочет поцеловать»...

Пока еще женится Егорушка, он свел знакомство с другой женщиной. В комнате неподвижно стояла какая-то девочка, загорелая, с пухлыми щеками и в чистеньком ситцевом платье. «Она не мигая глядела на Егорушку и, повидимому, чувствовала себя очень неловко. Егорушка поглядел на нее, помолчал и спросил: — Как тебя звать? — Девочка пошевелила губами, сделала плачущее лицо и тихо ответила: — Атька... Это значило: «Катька». Потом Атька часто лазала за наперстком под стол и «каждый раз долго сидела под столом, вероятно, рассматривая Егорушкины ноги».

Чеховский ребенок доверчив к миру. Девочка Саша из «Мужиков» знает, что «в церкви Бог живет» и, значит, все обстоит благополучно. «Ночью Бог ходит по церкви, и с Ним Пресвятая Богородица и Николай угодничек — туп, туп, туп... А сторожу страшно, страшно!» Когда будет светопреставление и все церкви унесутся на небо с колоколами, «добрые пойдут в рай, а сердитые будут гореть в огне вечно и неугасимо». И «моей маме» и Марье «Бог скажет: вы никого не обижали и за это идите направо, в рай; а Кирьяку и бабке скажет: а вы идите налево, в огонь. И кто скромное ел, того тоже в огонь». Так это все просто, понятно и справедливо. Что же другого и может представлять собою наш мир в широко раскрытых глазах Саши и Мотьки, которые не мигая глядят на небо и видят там «ангелочков, летающих и крылышками — мельк, мельк, мельк, будто комарики»? Саша и Мотька верят жизни и не сомневаются, что после светопреставления бабка будет гореть, — та самая злая бабка, которая сейчас же после религиозной беседы девочек схватила их «пальцами, сухими и твердыми, как рогульки» и стала сечь за небереженный от гусей огород.

В старом доме, покуда его не посетило несчастье, бегают «детишки, причесанные, веселые и глубоко убежденные в том, что на этом свете все обстоит благополучно и так будет без конца, стоит только по утрам и ложась спать молиться Богу». И бедные дети усердно молятся Богу и с благоговением входят в церковь, где Он живет. Если там, при всем стремлении к серьезности, их не покидают шаловливые и грешные мысли, то они в этом неповинны и во всяком случае свою вину искупают самым искренним раскаянием. На страстной неделе мальчик идет к исповеди. Он видит по дороге, как двое уличных мальчишек повисают на пролетке извозчика. «Я хочу присоединиться к ним — рассказывает он, — но вспоминаю проповедь, и мальчишки начинают казаться мне величайшими грешниками. На страшном

суде их спросят: зачем вы шалили и обманывали бедного извозчика? — думаю я. Они начнут оправдываться, но нечистые духи схватят их и потащат в огонь вечный. Но если они будут слушаться родителей и подавать нищим по копейке или бублику, то Бог сжалится над ними и пустит их в рай».

Бог пустит детей в рай не за копейки или бублики, а за то, между прочим, что душа ребенка, несмотря на свои наивные помыслы, чуткостью своею поднимается на самые высоты религиозного настроения. Тот самый мальчик, который не прочь бы уцепиться за пролетку, в церкви, в ее сумерках, сознает свою греховность и ничтожество, и как взрослый, как Чехов, он переживает нечто глубокое. Ему, прежде всего, бросается в глаза «большое распятие и по сторонам его Божья Матерь и Иоанн Богослов». «Лампадки мерцают тускло и робко, солнце как будто умышленно минует церковные окна. Богородица и любимый ученик Иисуса Христа молча глядят на невыносимые страдания и не замечают моего присутствия; я чувствую, что для них я чужой, лишний, незаметный, что не могу помочь им ни словом, ни делом, что я отвратительный, бесчестный мальчишка, способный только на шалости, грубости и ябедничество. Я вспоминаю всех людей, каких только я знаю, и все они представляются мне мелкими, глупыми, злыми и неспособными хотя бы на одну каплю уменьшить то страшное горе, которое я теперь вижу; церковные сумерки делаются гуще и мрачнее, и Божия Матерь с Иоанном Богословом кажутся мне одинокими». Одиночество вообще чует ребенок, и когда другой мальчик, Егорушка, увидел в полусне действительное «сиятельство», прекрасную графиню Драницкую, ему почему-то вспомнился одинокий тополь на холмике в степи.

В церкви надо быть торжественным и кротким, особенно если тебя сейчас ожидает исповедь. Но разве можно выдержать, когда Митька, забияка, разбойник, злорадствует, что он первый пойдет за ширму к священнику? И «во мне закипает злоба, я стараюсь не глядеть на него и в глубине души досаую на то, что этому мальчишке простятся сейчас грехи». Понятно, что «во мне вдруг вскипает чувство ненависти к этому разбойнику, я хочу пройти за ширму раньше его, я хочу быть первым... Заметив мое движение, он бьет меня свечой по голове, я отвечаю ему тем же, и полминуты слышится пыхтение и такие звуки, как будто кто-то ломает свечи...» Это нехорошо, конечно, — драться в такой момент. Зато как умиляет исповедь! «Многого от волнения я не слышу, но на вопросы отвечаю искренне, не своим, каким-то странным голосом, вспоминаю одиноких Богородицу и Иоанна Богослова, распятие, свою мать, и мне хочется плакать, просить прощения». Ужинать в этот вечер нельзя, и, хотя мальчик, закрывши глаза, мечтает о том, «как хорошо было бы претерпеть мучения от какого-нибудь Ирода или Диоскора, жить в пустыне и, подобно старцу Серафиму, кормить медведей, жить в келии и питаться одной

просфорой, раздать имущество бедным, идти в Киев», — все же мучительно слышать, как в столовой накрывают на стол: «я согласен терпеть всякие мучения, жить в пустыне без матери, кормить медведей из собственных рук, но только сначала с'есть хотя бы один пирожок с капустой!»

А на следующее утро ребенок просыпается «с душой ясной и чистой, как хороший весенний день». «В церковь я иду весело, смело, чувствуя, что я участник, что на мне роскошная и дорогая рубаха, сшитая из шелкового платья, оставшегося после бабушки. В церкви все дышит радостью, счастьем и весной; лица Богородицы и Иоанна Богослова не так печальны, как вчера... Митька тоже причесан и одет по-праздничному. Я весело гляжу на его оттопыренные уши и, чтобы показать, что я против него ничего не имею, говорю ему: ты сегодня красивый, и если бы у тебя не торчали так волосы, и если бы ты не был так бедно одет, то все бы подумали, что твоя мать не прачка, а благородная. Приходи ко мне на Пасху, будем в бабки играть».

Но доверчивость ребенка к жизни скоро начинает колебаться. С невыразимой печалью описывает Чехов то горькое недоумение, какое испытывает ребенок при столкновении с пошлостью и жестокостью взрослых людей, с трагизмом судьбы. Мучительно видеть, как происходит неумолимое искажение «малых сих». Во что они обращаются, как их пугают, как обижают! «Неотразимо-пошлостное влияние гнетет детей, и искра Божья гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери». Нежные и пугливые, мягкие, как их бархатные куртки, они вырастают в отравленной среде и, выросши, пополняют собою провинциальную толпу человечества, безнадежно входят в мертвый чеховский город.

Жизнь виновата перед детьми. Она туманит эти чистые кристаллы. Отчаяние и ужас проникают в потревоженные души, и юне меркнут, и уже никогда не загорятся прежние огоньки. На них дунула жизнь — своей ли обыденностью, тем ли, что есть в ней зловещего. Как испуган «беглец» Пашка первую смертью, которую он увидел на соседней койке в больнице; как бежал он через палату, где «лежали и сидели на кроватях чудовища с длинными волосами и со старушечьими лицами»; как призывал он свою «мамку»! Страшно в сарае маленькому Алеше ночью, когда в доме лежит барин-самоубийца; и просит он деда: «я в деревню хочу... Дед, поедem в деревню к мамке; поедem, дед милый, Бог тебе за это пошлет царство небесное». Дед нащупал спички и зажег фонарь. «Но свет не успокоил Алешку».

Житейская пошлость не щадит детей. Того самого Гришу, которого мы видели в четырехугольном мире детской, няня угощает водкой. Его тетка недоумевает, почему это «кухарка женится» и почему это на нее и на ее жалованье вдруг приобрел несправедливые права какой-то большой рыжий мужик;

чтобы утешить обиженную кухарку, Гриша приносит ей из кладовой самое большое яблоко. Но чем утешит он самого себя, когда встретит первую жизненную обиду? Ведь неутешен был восьмилетний Алеша, стройный, выхоленный мальчик в бархатной куртке, когда взрослый человек не сдержал своего «честного слова» и безжалостно выдал заветную, прекрасную тайну мальчика. И как прекрасен был сам этот мальчик, который однажды на вопрос о здоровье мамы ответил: «Как вам сказать?» — и пожал плечами. — Ведь мама, в сущности, никогда не бывает здорова. Она ведь женщина, а у женщин, Николай Ильич, всегда что-нибудь болит!» Рассказ о нем, богатый тончайшими и прелестными штрихами детской психологии, носит ироническое заглавие «Житейская мелочь». Да, это мелочь для петербургского домовладельца Беляева, часто бывающего на скачках, розового, упитанного молодого человека, — для него, «большого и серьезного», это мелочь — обмануть ребенка. Но Алеша, не знающий, зачем это мама не позовет к себе жить папу, «добрейшего человека», и спрашивающий Беляева, который этого папу для нее заменил: «послушайте, правда, что мы несчастные?», — Алеша, дрожа всем своим худеньким телом, с ужасом рассказывает сестре Соне, как его обманули. «Он дрожал, заикался, плакал; это он первый раз в жизни лицом к лицу так грубо столкнулся с ложью; ранее же он не знал, что на этом свете, кроме сладких груш, пирожков и дорогих часов, существует еще и многое другое, чему нет названия на детском языке».

Дети рано узнают это «многое другое». В одно страшное утро Вася, собираясь в школу, не находит своего пальто: его пропил отец. «Вася в ужасе. Его пальто, прекрасное пальто, сшитое из суконного платья покойной матери, пальто на прекрасной коленкоровой подкладке, пропито в кабаке! А вместе с пальто, значит, пропит и синий карандаш, лежавший в боковом кармане, и записная книжка с золотыми буквами: «Nota bene!» В книжке засунут другой карандаш с резинкой, и, кроме того, в ней лежат переводные картинки. Вася охотно бы заплакал, но плакать нельзя. Если отец, у которого болит голова, услышит плач, то закричит, затопает ногами и начнет драться, а с похмелья дерется он ужасно. Бабушка вступится за Васю, а отец ударит и бабушку... Оттого, что нельзя плакать и возмущаться вслух, Вася мычит, ломает руки. Глаза его безумны, и лицо искривлено отчаянием». Когда, полчаса спустя, Вася, укутанный в бабушкину шаль, уходит в школу, Путохин, его отец, «с лицом, которое я не берусь описать, выходит на улицу и идет за ним. Ему хочется окликнуть мальчика, утешить, попросить прощения, дать ему честное слово, призвать покойную мать в свидетели, но из груди вместо слов вырываются одни рыдания». На следующее утро Вася не находит уже бабушкиной шали. Скоро Вася уж и совсем перестает ходить в школу, скоро он поступает в прачечную, а из нее куда-то дальше, куда-то хуже...

Отец просит у Васи прощения, — момент виноватого отца нередко встречается у Чехова. Они, эти люди «не в духе», эти «необыкновенные», — они мучат своих детей, и семилетний Федя с бледным, болезненным лицом, от нелепых окриков своего отца часто за обедом перестает есть и опускает глаза, наполняющиеся слезами. И пусть на следующее утро встает отец в хорошем настроении, Федя все равно уже бледен, растерян, серьезен и молчаливо, дрожащими губами касается его щеки. Или вот гимназистик, тоже бледный (как много бледных детей!) пьет утренний чай, а против него стоит отец и говорит своим мерным, ровным голосом: «Ты умеешь есть, умей же и работать. Ты вот сейчас глотнул, но не подумал, вероятно, что этот глоток стоит денег, а деньги добываются трудом. Ты ешь и думай...»

Петю Зайкина, шестилетнего мальчика, обижает уже не папа, а мама. Папу, напротив, он сам обидит. Ведь его папа — в числе обиженных, в числе «лишних людей». Он возвращается из города на дачу. «Петя сидит за столом и, громко сопя, вытянув нижнюю губу, вырезывает ножницами из карты бубнового валета». Оказывается, мама «поехала с Ольгой Кирилловной на репетицию играть театр»; никого нет дома («только я один дома», заявляет Петя), обеда не готовили, а Петя «ел молоко», — для него купили молока на шесть копеек. Петя не смущен своей голодной участью и засыпает отца вопросами: зачем комары сосут кровь? папа, ты умеешь представлять в театре? Раздраженному и голодному Зайкину не до вопросов, — он сердится на ребенка, придирается к нему, грозит ему «уши оборвать»... «Петя вскакивает, вытягивает шею и глядит в упор на красное, гневное лицо отца. Большие глаза его сначала мигают, потом заволакиваются влагой, и лицо мальчика кривится. Да ты что бранишься? — визжит Петя. — Что ты ко мне пристал, дурак? Я никого не трогаю, не шалю, слушаюсь, а ты... сердисься! Ну, за что ты меня бранишь? Мальчик говорит убедительно и так горько плачет, что Зайкину становится совестно». Они мирятся, отец и сын; Петя утирает рукавом глаза, садится со вздохом на прежнее место, показывает свою «насекомую коллекцию», — ведь Ольга Кирилловна, спутница мамы по репетициям, научила его прикалывать насекомых.

Но все это — переходящая горести, сравнительно мелкие уколы жизни. Все это — ничтожные капли в том море детского страдания, которое разливается по свету. Что «молоко» Пети перед «устрицами» того голодного мальчика, который осенними сумерками стоит на московской улице рядом с голодным отцом? Гнетет сознание эта живая скульптура голода. Или вспомните тринадцатилетнюю убийцу, девочку Варю, которая укачивает неспящего ребенка, — а самой ей так «спать хочется». Или этот несчастный, трижды несчастный Ванька Жуков, со своим письмом к дедушке: «Милый дедушка, Константин Макарыч! И пишу тебе письмо. Поздравляю вас с Рождеством

и желаю тебе всего от Господа Бога. Нет у меня ни отца, ни маменьки, только ты у меня один остался». Каждый день его бьют у сапожника, и каждый день ему «еды нету никакой». «Утром дают хлеба, в обед каши и к вечеру тоже хлеба, а чтоб чаю или шей, то хозяева сами трескают». Каждую ночь ему не дают спать, он качает люльку. И вообще — «нету никакой возможности, просто смерть одна». «Милый дедушка, — стонет Ванька, надрывая свое и чужое сердце, — приезжай, милый дедушка, Христом Богом тебя молю, возьми меня отсюда. Пожалей ты меня, сироту несчастную, а то меня все колотят и кушать страсть хочется, а скука такая, что и сказать нельзя, все плачу... Пропавшая моя жизнь, хуже собаки всякой... А еще кланяюсь Алене, кривому Егорке и кучеру, а гармонию мою никому не отдавай. Остаюсь твой внук Иван Жуков, милый дедушка, приезжай».

Все человеческое в каждом из нас вместе с Ванькой вызывает к милому дедушке — приезжай. Но дедушка не придет. До него не дойдет письмо Ваньки с наивным адресом, не повезут этого письма «на почтовых тройках с пьяными ямщиками и звонкими колокольцами», — дедушка не узнает, дедушка не придет. Много писем в мире, много жалоб не доходят по назначению, к мировому дедушке, — и люди тщетно ожидают себе заступника...

Нет большей печали, чем когда ребенок принимает на свои плечи горе взрослое. Как в осажденной крепости, счет жизни превращает месяцы в годы, и дитя до времени становится человеком, и человеком страдающим. Однако, сквозь гнетущую пелену страдания все-таки сквозит детская радость, детская шалость и удивление. Ванька жалуется на голод и побои, но в то же время он описывает и Москву, чудеса ее лавок и то, что «со звездой ребята не ходят». Это детское, это малое еще сильнее и мучительнее оттеняет большую скорбь ребенка, — скорбь не по росту. Грезится Ваньке родная деревня, и дед на печи, и собака Вьюн; грезится ему, что дедушка исполнил его просьбу, взял с елки у господ золоченый орех и спрягал в зеленый сундучек, — но от этих грез сейчас пробудит Ваньку пинок сапожника. Дедушка не придет, и в детском сердце застынет горе, никем не услышанное, никем не облегченное, и на всю жизнь — вероятно, на жизнь короткую — останется глубокая обида и боль, боль...

Ребенка сживают со свету. Ванька Жуков так мало занимает места на этом свете, и все-таки его сживают, и «нету никакой его возможности», и он «помрет». Еще меньше места занимает ребенок безответной, кроткой Липы («В овраге»). «Это был маленький ребеночек, тощенький, жалкенький, и было странно, что он кричит, смотрит и что его считают человеком и даже называют Никифором. Он лежал в люльке, а Липа отходила к двери и говорила кланяясь: «здравствуйте, Никифор Анисимыч!» Кому он мог помешать? Ведь даже и в будущем Липа сулила ему так мало и скромно, — она пела над его

колыбелью: «Ты вырастешь большой, большой! Будешь ты мужик, вместе на поденку пойдем! На поденку пойдем». Только. Между тем, как она его любила! «Маменька, отчего я его так люблю? Отчего я его жалею так? — продолжала она дрогнувшим голосом; и глаза у нее заблестели от слез. — Кто он? Какой он из себя? Легкий, как перышко, как крошечка, а люблю его, люблю, как настоящего человека. Вот он ничего не может, не говорит, а я все понимаю, чего он своими глазочками желает». Легкий как перышко ребенок, единственное достояние Липы, кому-то мешал. Оказывается, ему завещали клочок земли. Этого не выдержала хозяйственная Аксинья, и она плеснула на Никифора кипятком. «После этого послышался крик, какого еще никогда не слыхали в Уклееве», — такого крика, быть может, никогда еще не слыхали и в русской литературе... Никифор умер, освободил то маленькое место, которое он занимал на земле, — освободил его для взрослых. Борьба за существование происходит не только между равными силами: нет, большие борются с маленькими и, как Аксинья, выходят из этой борьбы победителями.

Дети скорбят и недоумевают. Ребенок идет мимо кладбища; он знает, что за его оградой под вишнями день и ночь спят его отец и бабушка. «Когда бабушка умерла, ее положили в длинный, узкий гроб и прикрыли двумя пятаками ее глаза, которые не хотели закрываться. До своей смерти она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком; теперь же она спит, спит...» Думает дитя о смерти, которая так недавно взяла к себе мать и дядю Сережи. «Смерть уносит на тот свет матерей и дядей, а их дети и скрипки остаются на земле. Покойники живут на небе где-то около звезд и глядят оттуда на землю. Выносят ли они разлуку?» Вот на кладбище говорят девочке, что «тут лежит ее мама», — но девочка, маленькая, радостная, счастливая, жмурясь от яркого света, играет на могиле своей матери. Быть может, именно это неведение, эта игра и утешит маму? Но ведь не все девочки-сироты играют.

Две из них, бледные, печальные, недавно потерявшие мать, сидят обе в одном кресле, «прижавшись друг к другу как зверки, которым холодно, и прислушиваются к шуму на улице: не отец ли едет?» По вечерам, в темноте и при свечах, они испытывают тоску. И непонятно им: как это можно говорить о чем-нибудь и смеяться, когда умерла мама? И можно ли внимательно относиться к урокам, когда умерла мама? «Итак, у Адама и Евы было два сына, — сказал Лаптев. — Прекрасно. Но как их звали? Припомни-ка! — Лида, попрежнему суровая, молчала, глядя на стол, и только шевелила губами, а старшая, Саша, смотрела ей в лицо и мучилась. — Ты прекрасно знаешь, не нужно только волноваться, — сказал Лаптев. — Ну, как же звать сыновей Адама? — Авель и Кавель, — прошептала Лида. — Каин и Авель, —

поправил Лаптев. По щеке у Лиды поползла крупная слеза и капнула на книжку. Саша тоже опустила глаза и покраснела, готовая заплакать». Плачут девочки. Их утешает чужая женщина: «жаль мамы и мне жаль, сердце разрывается, но что же делать? Ваш папа приедет сегодня». Папа, действительно, приехал, но какой папа! Дети целовали ему холодные руки, шапку, доху, а он не спеша приласкал девочек и объявил, что завтра едет в Петербург.

Дети становятся несчастными или пошлыми взрослыми людьми. Глаза у девочки Кати неизменно выражают одно и то же: «все, что делается на этом свете, все прекрасно и умно». «Студенты дерутся в университете?» спрашивает она у своего опекуна-профессора. — «Дерутся, милая». — «А вы ставите их на колени?» — «Ставлю». «И ей было смешно, что студенты дерутся и что я ставлю их на колени, и она смеялась. Это был кроткий, терпеливый и добрый ребенок». Потом жизнь смяла ее, и она уже больше не смеялась.

Когда-то приходила к отцу маленькая девочка, которая очень любила мороженое и мороженое считала мерилом всего прекрасного. «Один пальчик назывался у нее фисташковым, другой сливочным, третий малиновым и т. д. Обыкновенно, когда по утрам она приходила ко мне здороваться, я сажал ее к себе на колени и, целуя ее пальчики, приговаривал: сливочный... фисташковый... лимонный...» Но годы прошли, и эта девочка обратилась в нарядную барышню; она смеется отрывистым смехом, которому научилась в консерватории, и щурит глаза, когда в доме бывают мужчины. Теперь, когда она войдет к отцу, он по старой привычке целует ее пальцы и бормочет: «фисташковый... сливочный... лимонный...», но остается «холоден, как мороженое». И думается ему: «дочь моя часто видит, как я, старик, знаменитый человек, мучительно краснею оттого, что должен лакею; она видит, как часто забота о мелких долгах заставляет меня бросать работу и по целым часам ходить из угла в угол и думать; но отчего же она ни разу тайком от матери не пришла ко мне и не шепнула: «Отец, вот мои часы, браслеты, сережки, платья... заложите все это, тебе нужны деньги...» Я бы не принял ни часов, ни браслетов, ни жертв, храни меня Бог, — мне не это нужно». Девушка, которая любила когда-то мороженое, теперь любит Гнеккера, молодого человека с выпуклыми глазами, молодого человека, олицетворяющего собою пошлость. Благодаря этой барышне, в дом старого профессора внесено что-то мещанское и низменное. Узнать прежнюю Лизу можно разве только в одну из тех «воробьиных ночей», которыми богата жизнь. Тогда она мечется в тоске и стонет. К ней входит отец. «Увидав меня она вскрикивает и бросается мне на шею. — Папа мой добрый... — рыдает она, — папа мой хороший... Крошечка мой, миленький... Она обнимает меня, целует и лепечет ласковые слова, какие я слышал от нее, когда она была еще ребенком...

Я стараюсь укрыть ее, жена дает ей пить, и оба мы беспорядочно толчемся около постели; своим плечом я толкаю ее в плечо, и в это время мне вспоминается, как мы когда-то вместе купали наших детей».

«Наши дети» страдают, наши дети пошлеют. Володя ужаснулся перед пошлостью своей матери, перед собственным падением, и хотя солнечный свет и звуки свирели говорили ему, что есть где-то на земле жизнь изящная, чистая, поэтическая, он спустил курок револьвера и упал в черную бездну. И мелькнули в его темневшем воображении две девочки-англичанки, с которыми он играл когда-то в Биаррице, — две девочки, живой символ всего невинного и прекрасного. И Лаевский, герой «Дуэли», тоже вспоминает беловолосых девочек с голубыми глазами; он мальчиком бегал и смеялся с ними; а в грозу, когда раздавался удар грома, девочки испуганно и доверчиво прижимались к нему, и он крестился и шептал: «свят, свят, свят». Теперь уж он «грозы не боится, природы не любит, Бога у него нет, и все доверчивые девочки, каких он знал, давно уже сгублены им и его сверстниками».

С детством как дым исчезает все, что было пережито; и недаром Егорушка, когда ушли от него старик и дядя, когда отворились перед ним двери гимназии, — недаром он «опустился в изнеможении на лавочку и горькими слезами приветствовал новую, неведомую жизнь, которая теперь начиналась для него...» — «Какова-то будет эта жизнь?» спрашивает Чехов. Кто знает? Быть может, лучше не заглядывать в эту таинственную даль, не гадать, не смотреться в прорицающее зеркало, — вспомните, что увидела в нем чеховская Нелли, в вечер под Новый год... И сам Чехов много страшного рассказал о том, что делает с детьми «обманщица-природа» и обманщица-жизнь. У Егорушки так много любви и чуткости; он плачет, целуя руку дедушке: «что-то в душе шепнуло ему, что он уже больше никогда не увидится с этим стариком». Много любви и чуткости — все это сделает его хорошим, все это оградит его от чеховского города; но из-за этого не станет ли он лишним и страждущим?

Если благословение писателя с душою нежной и тоскующей может спасти ребенка и охранить его от пошлости и от несчастья, то — казалось когда-то — Егорушка будет спасен. Так любил его Чехов, так любил его маленьких братьев и сестер, с такою лаской писал он их милые лица, что когда-то хотелось верить в светлую звезду детей. Хотелось верить, что сила любви, которая жила в этом скорбевшем писателе, одолеет все препятствия на трудной дороге ребенка и направит его пугливые шаги в сторону добра и счастья.

Ангел-хранитель детей ведет их, сияющих от радости и надежды, — но сам он имеет лицо печальное и задумчивое... Он знает то, что до времени скрыто

от них. Так и Чехов ведет за руку дитя улыбающееся, но сам он серьезен: он слишком знает мимолетность человеческой улыбки, даже на детских устах.

И новейшая русская история, более всего сделавшая именно детям, своею окровавленной колесницей переехавшая через них, трагически показала, что неисцелимой печалью своего сердца Чехов не искупил детей и совсем, совсем не открылась перед русскими Егорушками та жизнь тихая, нежная, сладкая, о которой, не для себя, а для других, светло мечтала его благородная душа...

II

ПИСЬМА ЧЕХОВА

Каждый писатель свою настоящую и лучшую суть выражает не в письмах, а в писаниях, — в священном писании своего таланта. Вот почему иные авторы (Гончаров, например) так ревниво и щепетильно относятся к своей переписке и не хотят, чтобы мимолетные и случайные страницы их частной корреспонденции, эти порою безразличные, но порою и заветные листки почтовой бумаги, сделались когда-нибудь достоянием всего общества. Кажется, такая перспектива испугала бы и Чехова, — настолько целомудренна и стыдлива была его душа; и это лишь одна из его многих и милых шуток, впрочем, превращенная жизнью в серьез, в пророчество, когда еще в 1886 г. он пишет юмористу Щеглову: «Так как это письмо, по всей вероятности, после моей смерти будет напечатано в сборнике моих писем, то прошу Вас вставить в него несколько каламбуров и изречений». Правда, он писал однажды: «...я не понимаю, почему ее (гончаровскую заповедь) нарушать нельзя». Но думается все-таки, что, если вообще читать чужие письма так нескромно, то глубокую скромность Чехова, дух его, витающий среди нас, мы этим задеваем особенно болезненно, и точно смотрят на нас с укоризной его печальные близорукие глаза, и хочется просить прощенья у его смущенной тени. Однако, нет сил от этой нескромности отказаться и не читать его писем. Да и вообще, повидимому, избранники человечества, наши великие люди, никогда не будут ограждены в потомстве от нарушения своей почтовой тайны, так как мы — правильно или неправильно — считаем их целиком нашей духовной собственностью и, в силу естественного интереса к ним,

присвоиваем себе право заглядывать в их личную жизнь, за кулисы их творчества. В данном случае, по отношению к Чехову, наша заинтересованность его письмами еще более объясняется тем, что они — тоже творчество, что они тоже представляют собой ценный литературный памятник, художественную красоту. В нашей эпистолярной словесности займут они одно из первых мест. Литературные без литературности, непринужденные, без чванства богатые перлами острот и юмора, и примечательных мыслей, полные оригинальных критических суждений, звучащие почти неуловимой тонкой мелодией единственного чеховского настроения, письма Чехова похожи на его рассказы: от них трудно оторваться. Распечатать письмо от Чехова, пробегать его бисерные строки, — это, вероятно, было удивительным наслаждением: будто в свои конверты вкладывал он драгоценные крупинки своего таланта.

И теперь шесть томов его писем войдут в библиотеку русской литературы одной из самых отрадных и светлых книг. Они заслужили, чтобы их поставили рядом с письмами Пушкина, к которым, при всей разнице писательских талантов и темпераментов, больше всего они приближаются, как откровения свежей и свободной, легкой и честной души, как прекрасные отклики художественного и человеческого дарования.

Чехову можно являться перед читателями в домашнем виде, в обиходе душевных будней: он не разочаровывает. Из тяжкого испытания, которое предложили ему издатели его переписки, он выходит с честью. Еще обаятельнее выступает перед нами его избранный, его благородный облик. Ток душевной чистоты и красоты идет от его писем; они волнуют, и возникает к Чехову-человеку неотразимая симпатия. В его письмах раскрывается натура затененная и тихая; нет пафоса, бури, яркой страстности и резких тонов; огонь припущенный, что-то занавешенное; не усиленно бьется музыкальное сердце, не громкий тембр у этого человеческого голоса. Но зато перед вами — личность, которая неизмеримо больше жила в себе, чем вне себя; за письмами чувствуется вторая жизнь, далекое святилище души. «Около меня нет людей, которым нужна моя искренность и которые имеют право на нее»; поэтому он еще более замыкается в себя, и там, в этой последней уединенности, сохраняет изумительную свободу духа, трудную и драгоценную простоту. Чехов — человек не на людях. «Свободный художник» не только в своих произведениях, но и в своей жизни, он самостоятелен. Сдержанный, но не скупой, писатель и человек без жестикуляции, одновременно мягкий и сильный, он не поддается реальности, как системе внушений, и с дороги правды, своей правды, не собьется этот уверенный и вместе с тем скромный путник. Он сочетает в себе деликатность и сильную волю; неуступчивый в главном, в серьезном, в святом, он так податлив, нравственно щедр, нравственно любе-

зен и услужлив там, где это не посягает на его свободную художественность и свободную человечность. Уединенный, Чехов не мизантроп. Напротив, его влечет к людям, к гостям, и очень многое в его душе объясняется именно тем, что «господа люди» пробуждали в ней как силу притяжения, так и силу отталкивания. Психологическая игра на этой противоположности слышится в большинстве его писем — отзвуков реальной жизни. Хочется беседы, соседей, дружбы, тянет к человеку, но зорко, ясновидением юмора, отчасти силой гоголевского прозрения, видит Чехов обычную картину людской суетности, спектакль наших пороков; и кругом — фальшь, лицемерие, завистничество, и в пустых или мертвых душах вьют себе привольные гнезда нечисть злобы, клеветы, сплетен. Он всем существом своим не любит шума, рекламы, публичных выступлений; стыдливая человеческая мимоза, олицетворение скромности, он на просьбу об автобиографии отвечает: «У меня болезнь: автобиографофобия. Читать про себя какие-либо подробности, а тем паче писать для печати — для меня это истинное мучение»; он «не обедает на юбилеях тех писателей, которых не читал», и хотя у него «есть фрак», но «нет охоты и умения читать»; на успех, овации он, застенчивый, одержимый «боязнью пространства», больше всего отвечает «утомлением и желанием бежать, бежать», — и все-таки приходится ему с затаенной горечью писать эти на вид спокойные, равнодушные строки: «Я отродясь никого не просил, не просил ни разу сказать обо мне в газетах хоть одно слово, и Буренину это известно очень хорошо, и зачем это ему понадобилось обвинять меня в саморекламиривании и окатывать меня помоями — одному Богу известно». «Меня окружает густая атмосфера злого чувства, крайне неопределенного и для меня непонятного»; и когда 17 октября 1896 г. в Петербурге провалилась «Чайка», то — пишет Чехов — «меня еще во время первого акта поразило одно обстоятельство: а именно, те, с кем я до 17-го дружески и приятельски откровенничал, беспечно обедал, за кого ломал копыя, — все эти имели странное выражение, ужасно странное... Я не могу забыть того, что было, как не мог бы забыть, если бы, например, меня ударили». Не будь этой запыленности человеческих душ, «жизнь вплосную бы состояла из радостей, а теперь она наполовину противна». При таких условиях, при таком людском соседстве, как же не посторониться и не отойти, как не прикрыться шуткой и не опустить той душевной занавески, которая Чехову столь свойственна? Мелькают образы симпатичных ему людей: какая-нибудь чистая девушка, Ликуся милая, умный собеседник, женщины из тех, что красят жизнь, — с хутора Линтваревых, например, — дети, радующие сердце; и где-нибудь в деревне или в комнате московского дома-комода скучает по ним, ищет разговора задумчивый Чехов. По существу своей личности он общителен. Он знал, чем люди дурны; но знал и то, чем люди живы. «Я .положительно не могу жить без гостей. Когда я один, мне почему-то стано-

вится страшно, точно я среди великого океана плыву солистом на утлой ладье... Когда я вырасту большой и буду иметь собственную дачу, то построю три флигеля специально для гостей обоего пола. Я люблю шум больше, чем гонорар». Но не все гости стоят гостеприимства. Слишком достаточно поводов находит для себя и сила отталкивания; образуется пустота, расстояние между писателем и другими людьми. Изящный среди грубых, он страдает и уходит. В одиночестве грустно Чехову, но он спокоен. Совесть у него чиста. Не слышатся в его письмах лживые, деланные ноты; у него и желания нет становиться в позу, посылать себя на выставку, создавать себе эффектное освещение. Чехов ни у кого не заискивает — ни у публики, ни у критиков, ни у консерваторов, ни у либералов; сам по себе, негордый созерцатель, живет он один, в замке своей духовной тишины. Внутренняя свобода, нравственная опрятность и независимость, все это — его органическое достояние, его натура; он иначе не умеет. Вот почему людям иного склада так недоступны его моральное спокойствие, его естественная высота, и Чехову приходится звать их на нее, уговаривать, напоминать о простоте. «Как у вас в Питере любят духоту! Неужели вам всем не душно от таких слов, как солидарность, единение молодых писателей, общность интересов и проч.?.. Чтобы помочь своему коллеге, уважать его личность и труд, чтобы не сплетничать на него и не завистничать, чтобы не лгать ему и не лицемерить перед ним — для всего этого нужно быть не столько молодым литератором, сколько вообще человеком... Будем обыкновенными людьми, будем относиться одинаково ко всем, — не понадобится тогда и искусственно взвинченной солидарности... Господь послал Вам доброе, нежное сердце, пользуйтесь же им, пишите мягким пером, с легкой душой, не думайте об обидах, Вами понесенных... Будьте объективны, взгляните на все оком доброго человека, т.-е. Вашим собственным оком». Со своею легкой душой Чехов умел смотреть собственным оком, быть самим собою. Впрочем, если верить ему, он, чтобы этого достигнуть, должен был одержать победу над своим воспитанием и средой, должен был перевоспитать самую природу свою. «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и Богу, и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, — напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя каплями раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая».

«Напишите рассказ»... Но замечательно, что если бы темы для него не дал сам Чехов, то никто бы и не заметил этого перевоспитания, этого преодоления рабских начал, так как уже в самых ранних письмах Чехов — свой, а не чужой, и обнаруживается там аристократичность его нравственной природы, джентльменство сердца, та врожденная «легкая душа», душа без духоты, то «око доброго человека», которых он ждал от своих корреспондентов. В требованиях к людям очень далекий от морального педантизма, он не переносит одной только пошлости, своего лютого врага, который угнетал его и как человека. Ему нужно, чтобы мы брали друг у друга одно только положительное, его замечали, им дорожили. «У Ноя было три сына: Сим, Хам и, кажется, Иафет. Хам заметил только, что отец его — пьяница, и совершенно упустил из виду, что Ной гениален, что он построил ковчег и спас мир». О, этот второй сын Ноя, вечный Хам, предок многочисленных потомков! В бесконечных разновидностях являлся он перед Чеховым, открытый или в футляре, а футляры наш писатель видел разные, — между прочим, и либеральный, тот ярлык, которым иные «глупые суслики» опошляют великую традицию свободы. «Шестидесятые годы, это — святое время, и позволять глупым сусликам узурпировать его — значит опошлять его». «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр. Я верю в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики; в них сила, хоть их и мало». Не приписанный ни к какому лагерю, «дикий» и в своей дикости такой терпимый, либерал души, Чехов не переносит фирмы и умственного сектантства: «Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах; фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи». Ему претит всякая профанация идеальных ценностей. «Интеллигенция пока только играет в религию», и тем хороши мусульмане, что «у них нет религиозных дам — сего элемента, от которого мельчает религия, как Волга от песка». Мели — от человека; сама же по себе религиозность глубока. Фраза — от человека; но слово — от Бога.

В приятии или неприятии людей Чехов руководствуется не обычными грубыми мерками: для него, художника, главную роль играют художественные, тонкие признаки, отсутствие или присутствие высшей эстетичности, «человеческого таланта»; иной раз одно слово, один жест значит больше, чем объективные достоинства или недостатки. И скорее, охотнее Чехов принимает, чем отвергает. У него — стремление найти хорошее, хорошего; у него — изумительно-бережное обращение с чужой душой, непогрешимая, музыкальная чуткость. И в крупном, и в мелочах он жил так, что никому не делал больно

и никто об него не ушибался. Облегчать отношения, выбирать соответственные, успокаивающие слова, разрешать жизненные неловкости — едва ли кто-нибудь знал это лучше, чем он. Любить страстно и патетично он не мог и не умел; расстояние между собою и другими он всегда соблюдал, — но та хитрость того, что по совести и по темпераменту своему мог он людям давать, он давал, и в пределах своего внутреннего имущества был он тароват, — внимательный, деликатный, осторожный. Вспомним хотя бы его приемы с чужим авторским самолюбием. Многие писатели спрашивали у него мнения о своем творчестве, и посторонние рукописи на его столе часто занимали больше места, чем собственные; и за этим столом он, как герой своего рассказа, нередко в изнеможении выслушивал эпопею какой-нибудь убийственной дамы. Но Чехов не бросал в нее пресс-папье. Никому не отказывал он в своем совете и оценке. Здесь так легко обидеть, огорчить, — он же, не поступаясь правдой, всегда находил для нее, для этой подчас горькой правды, такой тон, такую душевную интонацию (вообще, всю его писательскую и человеческую музыку делает ее невоспроизводимый тон), что едва ли кто-нибудь от его рецензии, соединения откровенности и пощады, испытывал обиду и боль. Так звучали слова Чехова, что сами авторы, вероятно, не без оттенка удовольствия читали на свой же счет его безобидные шутки: «знаки препинания, служащие нотами при чтении, расставлены у Вас, как пуговицы на мундире гоголевского городничего»; «это не рассказ, а длинный ряд тяжелых угрюмых казарм». Как редактор, Чехов и переделывал творения начинающих беллетристов; про один такой случай он пишет: «из корабля я сделал гвоздь», и, вероятно, сам строитель огромного корабля должен был признать, что гвоздь оказался ценнее. Чехов знал, как жестоко и тяжело разрушать чужие иллюзии и как это, однако, необходимо порою в интересах самого иллюзиониста; и благородный критик хвалил все, что можно было похвалить. Он помнил, какое счастье испытал он сам, почти неизвестный литератор, когда получил от Григоровича письмо, восхвалявшее его робкий, еще не уверенный в себе талант. «Ваше письмо, мой добрый, горячо любимый благовеститель, поразило меня как молния. Я едва не заплакал, разволновался и теперь чувствую, что оно оставило глубокий след в моей душе. Как Вы приласкали мою молодость, так пусть Бог успокоит Вашу старость; я же не найду ни слов, ни дел, чтобы благодарить Вас».

Сердечность Чехова, хотя и прикрываемая, все-таки светит и греет в ласковом звучании его писем, в этом именно из сердца идущем уменьи с каждым отыскать надлежащий тон и тему, сделаться не внешним, а действительным собеседником чужой души. Это не оппортунизм: это — серьезность сердца. Замечательны в данном смысле, например, его письма к родственникам, людям совсем другого развития, других интересов и обычаев; невыра-

зимо-прекрасны письма к детям и о детях, которых так любил Чехов-человек и Чехов-писатель. Он охотно сочинял для них какие-нибудь «Сапоги в смятку», пропущенные «цензором Пузиковым» и «одобренные ученым комитетом не только для детей, но даже и для генералов, архимандритов, непременных членов и писательниц»; он вообще согласился бы с Достоевским, что «через детей душа лечится». Маленький гимназист с большим ранцем, с «товарным вагоном» на спине, зажигал приветливые огоньки юмора и ласки в его утомленных глазах. «Чтобы освежить и обновить воздух в своей квартире, я взял к себе в жильцы молодость в образе гимназиста-первоклассника, ходящего на голове, получающего единицы и прыгающего всем на спины... К Финику приходил Иванов сообщать, какие заданы уроки. Будучи приглашен наверх, он пошел в комнату Финика, сам сконфузился — сконфузился и Финик. Угрюмо глядя в одну точку, он басом сообщил, что задано, толкнул Финика локтем в бок и сказал: «Прощай, Киселев». И не подавая руки, удалился. Повидимому, социалист».

Душевная внимательность Чехова проявляется не только в словах; его моральное гостеприимство сказывается не только в деликатности личных отношений: его письма показывают нам, что тот Чехов, который в своих произведениях выступает как мечтатель, как певец лишнего человека, как созерцатель и поэт «неделания», — в своей личной жизни был редкий работник. В творчестве своем, не любя дельца, он почти не изображал и деятеля; в частном же быту он сам был именно деятелем. Поразительно такое сочетание: Чехов-земец, — между тем оно реально. Земский врач, земский практик старой симпатичной складки, провинциальный труженик, энергичный сотрудник в честном и черном труде, работник-демократ, участник заседаний, описей, статистики, прилежный сеятель земской нивы: это все живет, оказывается, в утонченной личности изящного, изысканного художника, психолога томных настроений, творца проникновенных элегий. Отзывчивый, социально увлеченный, Чехов проводит шоссе, строит школы, строит пожарный сарай, на колокольню выписывает зеркальный крест; во время открытия одной из школ крестьяне подносят ему образ и хлеб-соль, говорят благодарственную речь; он озабочен земской санитарией, ее теорией и практикой, он систематически и любовно обогащает таганрогскую общественную библиотеку, он вместе с другими организует народный дом, — покровитель больных и бедных, деятельный филантроп, друг деревни! Он пишет своих мрачных «Мужиков», но даме, только что купившей имение, советует: «в первое время не разочаровывайтесь и не составляйте мнения о мужиках». И умиительно читать его строки: «С мужиками я живу мирно, у меня никогда ничего не крадут, и старухи, когда я прохожу по деревне, улыбаются и ли крестятся. Я всем, кроме детей, говорю вы, никогда не кричу; но

главное, что устроило наши добрые отношения, это — медицина» (да, он никогда не кричит: это — характерный признак его, как писателя и человека). Он творит добро словом и делом, и крестьянки-старухи знают, почему оне при виде его улыбаются или крестятся (можно ли достойнейший лавр вплести в венец Чехова?). В голодный 1892 год он так много работает в борьбе с голодом. Когда грозит холера («что-то гнусное, угнетающее и марающее есть в самом слове холера»), Чехов — санитарный врач, без жалованья. Сам больной, слабый, близорукий, какая-то хрупкая человеческая драгоценность, он хлопочет, лечит («с августа по 15 октября записал 500»), ездит по скверным дорогам, мокнет на проливном дожде, трудится, не покладая рук, — благословенной руки писателя. «Дорог я не знаю, по вечерам ничего не вижу, денег у меня нет, утомляюсь я очень скоро». «Моя лень оскорблена во мне глубоко», потому что он ленив поэтической леностью и, как Пушкин, больше всего любит «праздность вольную, подругу размышления», светлую неозабоченность. Но эту стихию художника, своего праздного пейзажиста из «Дома с мезонином», он в себе покорил, сделал великое дополнение и поправку к самому себе, и вот он не только восхищается культурной деятельностью врачей, успехами земской медицины, но и сам вносит туда свою труженическую долю. Так счастливо, что у него нет ложного стыда, ложной брезгливости, что эта нежная и нервная организация, эта душа-аристократка, красивая, одинокая и печальная, и себя приобщает к материальной прозе, к неэффективной работе медика. Вообще, соединение в Чехове поэта и врача, идеалиста и, если хотите, материалиста — единственное в своем роде. И хотя ему, поэту, «противно писать цифрами», он не отказывается от них: «моя бедная муза надела синие очки и занимается этнографией и геологией». Привлекательно то, что он гордится своей «женою» — медициной, не сердится на все эти касторовые масла, не гнушается зрелищем своей деревенской амбулатории. Да и как же иначе? Ведь он собственной красотой преодолевает некрасивость жизни: он глубоко убежден в соединимости душевного идеализма с самой материалистической профессией. И перед одной писательницей Чехов с такою милой обиженностью заступает за гинеколога: «все гинекологи — идеалисты»; один из них ходит на первые представления и «потом громко бранится около вешалок» (какой штрих!), «уверяя, что все авторы обязаны изображать одних только идеальных женщин».

Письма Чехова рисуют его далеко не равнодушным и к русской обществу. Он так приветствует юбилей Чупрова и находит, что «нужен хоть кусочек общественной и политической жизни, хоть маленький кусочек»; он оценивает молебен по случаю бунта, «окропление розог святой водою»; в Венеции думается ему о том, что «русскому человеку, бедному и приниженному, здесь, в мире красоты, богатства и свободы, не трудно сойти с ума»;

пророчески говорит о Порт-Артуре Чехов, что с этим незамерзающим портом, с этой «незамерзающей Θεодосией на восточном берегу», мы «наживем себе массу хлопот», и он «обойдется нам дороже, чем если бы мы вздумали завоевать всю Японию».

Та горькая игра на силах притяжения и отталкивания, которую переживал в себе Чехов по отношению к людям и которая от оскорбленной общительности заставляла его уходить в одиночество (кто не получает соответственной реплики, тот молчит), — она же характеризует и его общее восприятие жизни. Здесь тоже борются между собою жизнерадостность и апатия, искрометная шутливость и грусть. Чувство жизни и равнодушие к ней, очарование и разочарование, на глубокой подпочве меланхолии, одерживают попеременные победы. «Жить не особенно хочется и жить как будто бы надоело»; «не знаешь, что делать с жизнью»; «когда я бываю серьезен, то мне кажется, что люди, питающие отвращение к смерти, не логичны»; «надоело собственное присутствие». Особенно с тех пор, как случился с ним «скандал», т.-е. хлынула кровь горлом, и лег он в клинику Остроумова, — с этого момента... «клонит мою головушку на подушку» и «все хочется лежать», и еще глубже замыкается он в тишину и чистоту своего внутреннего мира. Т.-е. внешний процесс жизни, конечно, продолжается, и строится дача под Ялтой, и собственноручно сажает он для будущего сада, «сада-дилеттанта», розы, камелии, лилии, туберозы, и, как житель татарской деревни, он шутит над своим «переходом в магометанскую веру» и подписывается уже Осман Чехов; и за границу он едет, в Ниццу и в Париж (где «климат очень здоров, особенно в Moulin rouge»); и назначают его членом попечительного совета в ялтинскую женскую гимназию, так что он «имеет право носить мундир VI класса» и «с важностью ходит по лестницам гимназии, и гимназистки в белых пелеринах делают ему реверанс»; и продает Марксу свои сочинения, — но все это исходит не от последних глубин его души, все это лишь набрасывает на них какой-то покров, застилая от чужих взоров и боль, и скорбь, и ожидание смерти. Он устал и себе желает того, что одна корреспондентка позабыла ему пожелать — «желания жить». Но и раньше, до того как выяснилось ему окончательно, что он — moriturus, перемежал в себе Чехов любовь к жизни и смертную тоску. На охоте вместе с Левитаном убил он вальдшнепа, и от этого самому больно и совестно: большие черные глаза птицы, «удивленной» смертью, прекрасная одежда, — «одним красивым влюбленным созданием стало меньше». Это настроение еще возрастает, конечно, от более сильных жизненных зрелищ, — того, например, которое вдохновило его на «Гусева». «Когда глядишь, как мертвый человек, завороченный в парусину, летит, кувыряясь, в воду, и когда вспоминаешь, что до дна несколько верст, то становится страшно и почему-то начинает казаться, что сам умрешь и будешь

брошен в море». Вот похороны на Сахалине: «холодно, сыро; в могиле вода; каторжные смеются; видно море». И в то же время готово сердце застенчиво раскрыться для всех тонких нюансов жизни, для идущих от нее красот и радостей. И в душе, которая так умеет грустить, в этой же печальной обители, непоследовательно и странно, но столь желанно, трепещет остроумная проказливость, стихия неудержимого комизма. Сцена в вагоне: «Маша (сестра Мария Павловна) во время дороги делала вид, что незнакома со мной и с Семашко, так как с нами в одном вагоне ехал проф. Стороженко, ее бывший лектор и экзаменатор. Чтобы наказать такую мелочность, я громко рассказывал о том, как я служил поваром у графини Келлер и какие у меня были добрые господа; прежде чем выпить, я всякий раз кланялся матери и желал ей поскорее найти в Москве хорошее место». Про ту же любимую сестру, «стерегущую нашу репутацию со строгостью и мелочностью придворной дамы, честолюбивую и нервную», мы узнаем, что она «ходила к подругам и всюду трезвонила», когда Чехов получил от Академии пушкинскую премию и, уже не Чехов, а «Шиллер Шекспирович Гете», чувствовал себя в эти дни «как влюбленный». Случилось Чехову и шафером быть, на свадьбе доктора с поповной: «соединение начал умерщвляющих с отпевающими». Вот он «вернулся с охоты: ловил раков». «Поймал одного головля, но такого маленького, что в пору ему не на жаркое идти, а в гимназии учиться». Знакомого поэта Чехов называет: «Ваше Вдохновение». На представлении «Иванова» только два актера знали роль, — «остальные играли по суфлеру и по внутреннему убеждению». «В Екатеринбурге все извозчики похожи на Добролюбова»; некто, «загримированный Надсоном, старается дать понять, что он писатель». «Чтобы вынырнуть из пучины грошовых забот и мелких страхов (мучит, как зубная боль, безденежье), для меня остался только один способ — безнравственный: жениться на богатой или выдать «Анну Каренину» за свое произведение». «Весьма утешительно, что меня перевели на датский язык. Теперь я спокоен за Данию». «Я буду там (в Севастополе) incognito, запишусь в гостинице так: граф Черномордик». На фотографии будущая жена Чехова «немножко похожа на евреечку, очень музыкальную особу, которая ходит в консерваторию и в то же время изучает на всякий случай тайно зубоврачебное искусство и имеет жениха в Могилеве».

Все эти шутки и вся эта милая интимная жизнь (то, например, что он любил хорошую почтовую бумагу и купил себе новую чернильницу, и купил себе за границей три шелковых галстука), — это в его письмах не только не оставляет нас безразличными, но и сближает и роднит с Чеховым, и радуешься вместе с ним, радуешься за него этой новой чернильнице и дорогой бумаге... Это все — от солнца, которое так любил певец сумерек и хмурых людей. Это все — от весны, которую так благодатно чувствовал и лелеял че-

ловек, одолеваемый осенней тоскою. «Глядя на весну, мне ужасно хочется, чтобы на том свете был рай». «Какие свадьбы нам попадались по пути, какая чудная музыка слышалась в вечерней тишине и как густо пахло свежим сеном! То-есть душу можно отдать нечистому за удовольствие поглядеть на теплое вечернее небо, на речки и лужицы, отражающие в себе томный и грустный закат». «Весна. Сбор всех частей. Шум. Если бы я служил в департаменте государственной полиции, то написал бы целый доклад на тему, что приближение весны возбуждает бессмысленные мечтания». «У нас природа грустнее, лиричнее, левитанистей» (чем в Крыму, где «ветер — сухой и жесткий как переплет»). Друг Левитана, друг «левитанистой» природы, Чехов дал в письмах такие картины ее, что она просится и в его рассказы; да и вообще в этих письмах виден тот прекрасный материал, из которого строил он свое художество. Вот, например, в письме к сестре — драгоценная чеховская миниатюра, удивительная жемчужина, законченное художественное произведение в нескольких строках: «В Севастополе в лунную ночь я ездил в Георгиевский монастырь и смотрел вниз с горы на море; а на горе — кладбище с белыми крестами. Было фантастично. И около келий глухо рыдала какая-то женщина, пришедшая на свидание, и говорила монаху умоляющим голосом: «Если ты меня любишь, то уйди».

Поэт белого, живописец белых цветов вишневого сада уже показывает себя в этих пленительных строках: «Стволы яблонь, груш, вишен и слив выкрашены от червей в белую краску; цветут все эти деревья бело, отчего поразительно похожи на невест во время венчания: белые платья, белые цветы и такой невинный вид, точно им стыдно, что на них смотрят. Каждый день рождаются миллиарды существ».

«Тихие, благоухающие от свежего сена ночи, звуки далекой, далекой хохлацкой скрипки, вечерний блеск рек и прудов, хохлы, девки... Соловей свил себе гнездо, и при мне вывелись из яиц маленькие, голенькие соловейчики... На пасеке обитает дед, помнящий царя Гороха и Клеопатру Египетскую».

«У нас великолепный сад, темные аллеи, укромные уголки, речка, мельница, лодка, лунные ночи, соловьи, индюки... В реке и в пруде очень умные лягушки. Мы часто ходим гулять, при чем я обыкновенно закрываю глаза и делаю правую руку кренделем, воображая, что Вы идете со мною под руку».

«Природа и жизнь построена по тому самому шаблону, который теперь так устарел и бракуется в редакциях: не говоря уже о соловьях, которые поют день и ночь, о старых запущенных садах, о забытых наглухо, очень поэтических и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин; не говоря уже о старых, дышащих на ладан лакеях-крепостных, недалеко от

меня имеется даже такой заезженный шаблон, как водяная мельница с мельником и его дочкой, которая всегда сидит у окна и, повидимому, чего-то ждет».

Поэтическая идиллия радовала Чехова; чувствовать себя «лордом», т.е. не платить за квартиру, а жить в собственном «имении» (к живому инвентарю его были причислены и два щенка — Мюр и Мерилиз, или два такса — Бром и Хина), это было восхитительно; посадить самому 60 вишен и 80 яблонь — такая радость! «Ужасно я люблю все то, что называется в России именем: это слово еще не потеряло своего поэтического оттенка». В имении, на лоне деревенской тишины, скучно, однако, без музыки, без литературы, без вестей о Толстом, которого он «любит очень», у которого «понимает каждое движение бровей» («Напишите мне что-нибудь про Льва Толстого... Толстой-то, Толстой! Это по нашему времени не человек, а человечище, Юпитер»). Вообще, без литературы любимой Чехову жизнь не в жизнь. И он сетует, что где-нибудь в Ялте (и не в одной Ялте) можно говорить «только о литераторах», а он предпочитал всегда литераторам литературу. Он помнит ее глубиной своего сердца. Рыцарь писательства, рыцарь без страха и упрека, без недоброжелательства и зависти, Чехов ласково приветствует первые литературные шаги Максима Горького и дает ему столько верных и метких указаний. Товарищески предостерегает он его, между прочим: «Не изображайте никогда земских начальников. Нет ничего легче, как изображать несимпатичное начальство, читатель любит это, но это — самый неприятный, самый бездарный читатель». Чехов понимал, что должен быть не только даровитый писатель, но и даровитый читатель. Он много страдал от читателей бездарных...

Весенняя и летняя деревня вдохновляет Чехова, но трудно зимою: «однообразие сугробов и голых деревьев, длинные ночи, лунный свет, гробовая тишина днем и ночью, бабы, старухи — все это располагает к лени, равнодушию и к большой печени». Хорошо, что за воротами — лавочка, на которой можно посидеть и, «глядя на бурое поле, подумать о том, о сем».

Но мы знаем, что, как человек, Чехов не только сидел на лавочке, на завалянке, не только созерцал и думал о том, о сем, — он с домоседом сочетал в себе путешественника, и были в его жизни героические моменты. «На душе спокойнее, когда вертишься». Он достаточно вертелся по свету, этот любитель лавочки. По его убеждению, свой корабль нужно «пускать плавать по широкому морю, а не держать его в Фонтанке», и нельзя на это возражать, что только большому кораблю — большое и плавание. Чехов верил, что мы сами ограничиваем свои просторы и что, в сущности, каждая душа создана для нравственного мореплавания. Максиму Горькому он советует всю полноту жизни, далекие дороги, мирской шум, путешествие в Индию. «Когда в прошлом есть Индия, долгое плавание, то во время бессонницы есть о чем вспо-

мнить», — а почти всякому предстоят бессонные ночи перед последней беспробудной ночью, и надо к ним готовиться... Чехов любил «понюхать палубы, моря», знал не только Европу, но и Амур, Байкал, Цейлон; его мучительно-трудная поездка на Сахалин обнаруживает в его тихой душе такие порывы, такое любопытство духа, такую чрезвычайную заинтересованность, каких многие от него и не ждали. То, что он видел на Сахалине, где «мы сгноили в тюрьме миллионы людей», должно было на сердце его наложить лишнюю тень, провести в нем лишнюю борозду мрака. Но уже и по дороге туда как страдал Чехов! Он рассказывает об этом в своей обычной юмористической манере; он «купил себе большой ножик для резания колбасы и охоты на тигров, — вооружен с головы до ног», — но вооружение не спасало его от голода и грозных опасностей. Он «в лютый мороз» и метель сбился с дороги, «напужался страсть»; не раз его жизнь висела на волоске, и он вообще испытал на своем веку трагические ощущения. Не трагично, но и не легко и такое состояние: «Всю дорогу я голодал, как собака. Даже о гречневой каше мечтал. По целым часам мечтал.

«Напужался страсть...» Однако, жил Чехов так, что своего испуга перед жизнью и перед смертью он не показывал. Напротив, перед жизнью и перед смертью у него — чувство достоинства, человеческая гордость. Спокойно, не обнаруживая своих страданий, описывает он ужасы не только чужие, но и свои. Излияний он себе не позволяет. На его глазах умирали, — бледнее становился Чехов, но сохранял все то же человеческое достоинство и сдержанность. Умер его брат-художник (перед смертью завел он себе котенка, играл с ним, умирая). «Вчера, 17 июня, умер от чахотки Николай. Лежит теперь в гробу с прекраснейшим выражением лица. Царство ему небесное, — а Вам, его другу, здоровья и счастья», трогательно прибавляет Чехов. Он знал, что конец Николая был неминуем; но когда у постели больного сменил его третий брат, измученный Чехов уехал подышать другим воздухом. И как бы в наказание, несмотря на лето, погода застигла его в пути ужасная: холод, ветер, грязная дорога, серое небо, слезы на деревьях; и как только он приехал на место ожидаемого отдыха, явился из Миргорода мужиченко «с мокрой телеграммой: Коля скончался». Сейчас же обратно. В Ромнах надо было ждать поезда с семи часов вечера до двух ночи. «Помню, сижу в саду; темно, холодище страшный, скука аспидская, а за бурой стеною, около которой я сижу, актеры репетируют какую-то мелодраму».

Самообладание, целомудренность души, страдающей про себя, не на людях, — все это осуществлял Чехов и перед лицом собственной горькой судьбы. Иссякают медленно и неуклонно его бедные дни; «жизнь идет и идет, а куда неизвестно»; больно читать о его болях. «Нет числа недугам моим». «Бываю здоров не каждый день». «Здоровья своего я не понимаю». Но нет — врач, он

его хорошо понимал... «Вы совершенно верно изволили заметить, что у меня истерия. Только моя истерия в медицине называется чахоткой». Метался он по свету в поисках воздуха для своей больной груди, в поисках солнца, в томлении духа и тела. Он всю жизнь умирал. Но не жаловался, других своей болезнью, своей «истерией» не изводил, не стеснял и, не изменяя своему юмору, спокойно-печальными глазами своими смотрел в глаза подходившей смерти, выдерживал ее пристальный взгляд. Великодушный к жизни и благодарный, он не делается брюзгой, не хандрит и мать свою поучает: «В Ялте тоже воют собаки, гудят самовары и трубы в печах... Как бы ни вели себя собаки и самовары, все равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, и надо быть ко всему готовым... Надо только, по мере сил, исполнять свой долг и больше ничего». Это не морализм, не прописная сентенция: это — глубокое убеждение Чехова, и сам он тихо претворял его в свою жизнь, в свою короткую жизнь. Он преодолевал «чеховские» настроения своих же рассказов и пьес — все это тоскливое завывание собак и ветра в трубе; он жил живую жизнь и до конца исполнил свой долг. Даже больше дал он России, чем должен был ей, — дал не только свои литературные произведения, но и свои письма, которые продолжают его писания и которых нельзя исчерпать никакими цитатами: столько в них чарующей содержательности, ума и сердца. И свидетельствуют они о том, какая с Чеховым дорогая и красивая душа отдышала, какие царили в ней, помимо таланта, живые очарования и тихий свет. И волнуют они зрелищем нашей горестной земной судьбы, от его личной жизни какие-то общие раскрывая горизонты в даль и сущность каждого человеческого жребия.

«Morituri te salutant», писал Чехову один старик: этот moriturus надолго пережил своего молодого корреспондента. Уже исполнилось восемнадцать лет с тех пор, как смерть прекратила корреспонденцию Чехова, поставила ей точку (ведь смерть праздными считает все наши занятия), с тех пор, как начали служить панихиды по рабе Божьем Антоне. И так как похоронили его рядом с могилой его отца, то иногда в общей молитве поминают и раба Божьего Павла, — соединяют знаменитого сына и безвестного отца в этом знаменательном соседстве и тождестве человеческих судеб, в демократической республике смерти...

17-го января 1904 года, в день рождения Чехова, в день сценического рождения его лебединой песни, навсегда облетели для него белые цветы «Вишневого сада», и на сцене Художественного театра с любимым писателем навеки просталась, как сознали потом, давала ему последнее нравственное целование его тоже любимая Москва, идеал его и наших трех сестер. Длинной

вереницей проходили депутации, мужчины в черном и дамы в белых платьях, и говорили ему речи, и славили, славили его. В театральной зале шумела своим зеленым шумом, весенним шумом страстная молодежь, и не было конца бурной овации. А Чехов стоял смущенный и бледный, с улыбкой на истомленном лице, и обычным для него светом юмора и печали загорались через рипсе-пез его задумчивые глаза. Он слушал хвалы и приветствия, и кругом него были цветы и лавры. Он пожимал руки мужчинам и целовал руки у женщин. Он слушал и часто покашливал. Его просили сесть в кресло: помнили, что он болен, что он слаб, и когда в адресах говорилось о его бессмертии, слишком ясно было, что имели в виду бессмертие только духовное... И в самом деле, через полгода опять цветы и лавры, опять волнуется многотысячная молодежь, опять — хвалебные речи; но все это уже в отсутствие Чехова, на его похоронах, на кладбище Московского Девичьего монастыря, где в тесном живописном уголке, под тенью расцветавшей липы, подле своего отца, недалеко от близкого ему и при жизни поэта Плещеева, нашел Чехов и себе свой последний приют. Туда совершаются и теперь паломничества молодежи; с соседних Женских Курсов приходят на его могилу обитательницы поэтического Девичьего Поля, юные курсистки, его любимицы, русские девушки, сестры трех сестер, и кладут на эту раннюю могилу свои скромные цветы, пушистые вербы и ветки с вишневых деревьев, и думают о нем, и тоскуют по нем, и точно слушают, как звучит его нежная элегия, как плачет и поет, и пленяет грустная и сладостная скрипка Чехова...

АПУХТИН

Не только жил Апухтин уединенно, но какой-то грустный флер отречения лежит и на его страницах. Легкое облако меланхолии окутывает его стихи, и в нашей лирике, в нашей словесной музыке представляют они одну из минорных нот. Печальный и задушевный тон его стихотворений, их интимная убедительность скрадывает даже технические недостатки Апухтина и общую анемичность его дарования. Оно вообще ограничено, лишено темперамента, окрашено в блеклые цвета. Не жгучи слова его, не рельефны его образы, и нежеланной гостьей часто врывается к нему сухая проза, эстрадная декламация и вымысленность. Непринужденно, как светская беседа, в изящной уютности салона, льется его стих; но этот стих для него и для нас не событие, и нет в нем той значительности и веского чекана, которыми отличается поэзия больших мастеров. И надо бы, собственно, пересмотреть вопрос о том, где Апухтин выше — в своих ли стихах или в своих прозаических опытах. Последние у него лучше первых. Высокое мастерство проявил он в «Архиве графини Д**»; очень искусно показав нам героев сквозь их переписку, с нескромностью беллетриста разоблачив их почтовую тайну, он раскрыл и тайны их сердец. Проходят перед нами обитатели и обитательницы света, очерченные грациозно, легкими нажимами пера; и все построение рассказа так сквозисто, живо, остроумно, что как-то отдыхает читательское внимание на этой не величественной, разумеется, а элегантно и милой архитектуре. И тонкому юмору своему дал здесь волю автор, и тому настроению конечной грусти, которое, как мы уже сказали, сопровождает всю его писательскую жизнь. Есть такие литературные произведения, которые напоминают собою беседку, прозрачное легкомыслие, безделушку забавляющихся фей. И к этому искусству, прелестному в своей непрочности, вполне причастен Апухтин. Но вот, его беседки, сплетенные из слов, когда приближаешься к ним, обнаруживают в себе присутствие серьезной и смущенной души. Как раз здесь и проходит главный нерв, бьется основная жилка его поэзии. В жилке этой течет голубая, аристократическая кровь, и наш изобразитель Павлика Дольского не только своей биографией, но и своими писаниями слишком ясно показал нам свою принадлежность к высшему кругу

общества. Читая Апухтина, вы находитесь в гостиной. Вы сразу воспринимаете его творчество как светское. Однако, в том именно и состоит заслуга его, как писателя, что он в светском проявил серьезное. В оболочке пустого, беззаботного и красивого быта выступает у него все та же простая и единая человеческая печаль, общая для всех, меняющая только формы свои, но не свое горькое ядро. Страдание демократично. И беспечные бабочки Апухтина, и все нарядные мотыльки его, в легких полетах своих над газонами праздности, не могут все-таки избегнуть существенной драмы, того строгого огня, который опалает крылья и души. И какая-нибудь Мери Боярова, которая обманывала сановного мужа своего ради гвардейского офицера, не осталась в кругу забавы, а невольно приобщилась к истинной любви и к ее трагизму. У нее разбили сердце, это, казалось бы, только играющее сердце, и боль очистила ее и поставила лицом к лицу с серьезностью жизни. Мери в деревне прислушивается к весеннему журчанию ручейков, и они ей, задумавшейся, раньше никогда не думавшей, говорят о бренности наших иссякающих дней. И столько привлекательного теперь в этой легкокрылой сальфиде, которую неожиданно покрыла тень подлинного горя! Или так игриво порхал среди знакомых Павлик Дольский, пока он не догадался вдруг, пока его не заставили догадаться морщины и седины, что он уже не Павлик больше, что надо принять вошедшую без доклада старость, что и его зовет к себе на допрос испытующая жизнь.

Вообще, как в прозе, так и в стихах у Апухтина — балы и рауты, вино и цыганки, ночи безумные, ночи бессонные, концерты и пикники, свидания и любовные письма; и на первый взгляд все это может показаться очень специфическим, и сам он может предстать перед нами, как поэт привилегированных. Сердечные тревоги, измены и разлуки, которые переживают его кавалеры и дамы, часто титулованные, может быть, слишком изящны, для того чтобы мы могли отдать им все свое сочувствие. И монахом на час, как бывают рыцари на час, становится у него герой; легко меняются декорации, келья и гостиная, на подвижной сцене великосветского спектакля. Но в конце концов Апухтин сумел убедить нас, что всякая душа интересна и что в изысканном будуаре не меньше гнездится страдания, чем в жилище работника. С «бабьими слезами» породнил Апухтин слезы своих княгинь.

И сам он, мастер каламбура, желанный сотрудник дамских альбомов, ценитель и созидатель салонной шутки, в глубине своей личности был прост и приветлив. Слушаешь его меланхолические стихи, и звуковым узором своим воспроизводят они его духовный образ. Слабый и пассивный, поэт безволия, он рассказал о своей любви, о своих томлениях и страданиях. И видно, что начал он как будто не с первой любви, а с последней, что осень была свойственна ему с самого начала, что только астры, которые он воспел,

а не розы и не ландыши, цвели в его идеальном саду. Элегия старости нередко звучит у этого певца разбитой вазы, и тревожит его загадка потусторонности и смерти, как тревожит его и загадка жизни, если жизнь шумит и слишком бесцеремонно врывается в его спокойную и комфортабельную, и печальную комнату. Не только внешней фигурой своей отдаленно напоминает он Обломова: если бы стихи писал Обломов и к большому свету принадлежал, то, вероятно, были бы его стихотворения — в духе Апухтина. Как и гончаровский герой, он тоже не выдержал, не вместил любви; она оказалась сильнее, чем он, и одной лишь грустью и умилением беспорывного сердца откликнулся он на зовы солнца и счастья. В области веры также не было у него энергии ни для утверждения, ни для отрицания: он только сомневался, не знал, робкий и недоумевающий, хотя органически и предрасположенный к ощущениям тайны и мистики, но и сюда привнесший стихию светскости.

В общем, не обогатил Апухтин нашей поэзии; но в одном из уголков ее, меланхолически затененном, одинокий и обиженный, не глубокий, зато искренний, от житейской суеты и борьбы избавленный, но счастья не изведавший, он до сих пор, в сумерках и тишине вечера, подле абажура лампы, как бы для себя, про себя, читает свои стихи, свою светлую прозу, свою лирическую исповедь, — такую личную исповедь, которая останавливает на себе и чужое симпатическое внимание.

НАДСОН

Известный поэт Игорь Северянин своеобразно жалуется в одной из своих «поэз»:

Я сам себе боюсь признаться,
Что я живу в такой стране,
Где четверть века центриг Надсон
А я и Мирра — в стороне...

Он и Мирра Лохвицкая — в стороне, а Надсон двумя сотнями тысяч экземпляров своей книги проник во многие сердца, в самые отдаленные уголки России. На небесах нашей литературы светит много поэтических звезд, и столько лучей красоты идет от Солнца русской словесности; между тем и они, эти подлинные светила, а не только искусственный и сомнительный огонек Игоря Северянина, тускнеют для иных перед наследием безвременно умершего Надсона; и — до революции — мало, кажется, было таких девичьих сердец, которые не трепетали бы при звуках: «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат» или «Умерла моя муза». Все победы модернизма, вся утонченность и изысканность современной поэзии не могли стереть это скромное имя в душе у русского читателя. Между тем ни для кого не тайна, что размеры таланта были у юноши-лирика вполне ограничены и даже о самой наличности таланта можно говорить здесь не совсем уверенно. Если исключить несколько грациозных пьес (в роде «Жалко стройных кипарисов; как они позеленели»), несколько поэтических изречений (в роде «муки слова»), несколько стихов, где Надсон выступает пейзажистом, то все остальное эстетическим требованиям совершенно не удовлетворяет, как оно не удовлетворяло и самого автора. Ведь он, в стихотворениях своих всегда искренний и простодушный (этим и привлекательный), не кокетничал, когда писал:

... я знаю, я глубоко знаю,
Что бессиден стих мой, бледный и больной,
От его бессилья часто я страдаю,
Часто тайно плачу в тишине ночной.

Ведь он действительно считал, что его песни не песни, а только «намеки», и вслушиваясь в собственные стихи, произносил им этот роковой приговор: «*лишь бы хоть как-нибудь* было излито, чем многозвучное сердце полно». «*Лишь бы хоть как-нибудь*» — эта ужасающая проза могла бы служить эпиграфом ко всей поэзии, или, вернее сказать, ко всей прозе Надсона. И еще очень виноват он перед идеалом — тем, что опошлил понятие и слово *идеал*, нередко сопровождаемое у него рифмой *Ваал*...

Очевидно, посмертная судьба Надсона, его долгий поэтический век обясняется не интересами художества, а какою-то иной причиной. Ясно, что его стихи, написанные «как-нибудь», оскорбление Аполлона, представляют собою не эстетический, а человеческий документ — отражение светлой души. И потому, как раз в ту пору, когда души людей вообще светлы, когда на прозрачных помыслах не успевают еще осесть копоть и пыль житейской низменности, — тогда, при условии низкого уровня эстетической культуры, при условии пониженной требовательности к искусству, тогда Надсон вызывает к себе почти неодолимое родственное тяготение. С молодыми он говорит на одном языке — языке очень элементарном и полном общих мест, общих слов. Он близок и понятен как никто; самая упрощенность его мысли является здесь лишней притягательной силой. Славу Надсона создала наивность — его собственная и чужая. И в моральном отношении вовсе уже не так хорошо, если никогда не платишь ему никакой дани, если никогда не задевал он в тебе какой-то симпатической струны. И даже те, кто ушел далеко вперед от него, за пределы его двадцатичетырехлетней жизни, и в большую сложность и тонкость внутреннего мира, и в большую близость к подлинной поэзии, — даже они от имени «Надсон» испытывают особое настроение: пробуждается у них воспоминание далекой юности с ее идеализмом (который не испытывал смущения от частого надсоновского «идеала»), юности пусть наивной, зато искренней; и прощаешь себе увлечение Надсоном, и жалеешь, что прошло, исчезло, испарилось то, чем оно было психологически обусловлено, и с грустью и легкой насмешкой оглядываешься на тот свой физический и внутренний возраст, когда был тебе духовным ровесником и родственником Надсон. Без него была бы неполна биография русского интеллигента. Молодую русскую душу он рассказал. И если форма этого рассказа, бледная и прозаическая, но согретая теплом задушевности, так беспомощна, то содержание его правдиво, соответствует именно русской правде. Если бы стихи Надсона были в большей степени проникнуты магией поэтичности и образности, если бы они были аристократичнее и осуществлены в духе настоящей красоты, они много потеряли бы в своей интимной общедоступности. Иной словесной оболочки, нежели та, в которую оделась психология Надсона и его ровни, кажется,

нельзя было бы придумать. Получилась своеобразная симметрия, вполне выдержанный стиль, безусловное единство...

В самом деле: тот — и теперь не совсем старомодный — облик нашей интеллигенции, который на своем примере, в своих строках показал Надсон, — ведь он-то и характеризуется, между прочим, недоверием к эстетике, отвержением формы, уклонением от красоты. В красоте мы долго видели грех или праздную забаву. Припомните стихотворение Надсона «Цветы». Поэт было очаровался ими, но стало ему стыдно своего восхищения, когда он подумал, что цветы цветут и сияют «наглою красотою» — «рядом с улицей, намокшей под дождем» и в ночь, «окутанную мглою». Писаревское разрушение эстетики разрушило не эстетику, а стройность русской души: оно помешало ее духовной свободе, с'узило личность, не позволило ей быть самой собою. Возник некоторый аскетизм. В аскетизме же есть узость, но есть и нравственная заслуга. Что-то подкупающее и трогательное слышится в аскетической узости Надсона и товарищей его по уму и сердцу. Он и они «безумно, мучительно» хотели личного счастья, «прекрасных черт молодого лица», женской ласки, слез любви; и радости манили их, и украдкой заглядывались они на всю красоту Божьего мира, на панораму ландшафтов, — но в определенном настроении воспитанная мысль и ложная совестливость, подобная ложному стыду, толкала их в тесный монастырь, требовала «отречься от счастья и презреньем клеймить этих сытых людей, променявших туманы и холод ненастья на отраду и ласку весенних лучей». И мы слышим от Надсона, борющегося с соблазном весенних лучей:

Я твердил, что покуда на свете есть слезы
И покуда царит непроглядная мгла,
Бесконечно-постыдны заботы и грезы
О тепле и довольстве родного угла.

«Покуда на свете есть слезы»... так простодушна эта вера, что настанет некогда время, когда на свете не будет слез. Покуда есть слезы, покуда царит мгла, — до тех пор нельзя отдаваться личной жизни: какая хроническая, какая безнадежная отсрочка!..

Когда людям совестно солнца, цветов, счастья, когда они отнимают у себя право на самих себя, на свою долю земного пиршества, когда они не умеют и не смеют быть счастливыми и свободными, тогда, естественно, и к свободному художеству не будут они иметь доступа, и никто из них не станет вольным поэтом. Они мешают сами себе. И эта внутренняя связанность, эта надломленность души, эта душевная неловкость проявится и в самом построении, в самой форме творчества — по неволе запинаящегося и не гладкого. Так возвращается к Надсону особого рода целостность — печаль-

ная гармония между его ощущениями и его словами. Конечно, если бы он обладал бóльшим талантом, он разорвал бы свои пути; но даже и в таком случае сказалась бы в его произведениях его зависимость от посторонней среды и отсутствие самоутверждения и самоуважения.

Нравственно худосочный, певец бессилия, поэт слабости, Надсон недаром провозглашал, что «только утро любви хорошо». Страстной полнозвучности не было ни в складе, ни в содержании его стихов. Для прекрасного, для цветущего эгоизма не доставало ему силы. Но и общественность его — общее место. Ни пафоса личности, ни пафоса гражданственности.

Многое запечатлелось на нем от его эпохи. Но ведь эпоха эта прошла, а он остался. Почему? Не потому ли, что русская молодежь подметила в нем черты, сходные с собою, с молодостью вообще: она тоже хочет личного счастья, но она же близко к сердцу принимает судьбу чужую? Молодости — дело не только до себя, но и до других. Страстно заинтересованная своими романами и грезами, она в то же время бескорыстна. Употребляя выражение Толстого, «беспредметную», не приуроченную силу свою она ищет приложить к самым различным точкам жизни. И мечется среди них, и колеблется, протягивает руку к цветам, смущенно останавливает ее, откликается на зовы радостей и немеет перед ними, склоняется в упоении перед любимым существом, но призывает его на трудную дорогу гражданского служения. Если такая раздвоенность глубока и трагична, она в своих поэтических отблесках, в литературном воспроизведении, порождает красоту. У Надсона ее нет. Когда он говорит своей избраннице: «друг твой не изменит заветам совести и родине своей, выше красоты в тебе он душу ценит, ее отзывчивость к страданиям людей», то это, как и многое другое у него, звучит лишь нестерпимой прозой. Но понятно, что души простодушные он волнует, и откликаются ему те милые сердца, которые боятся разрешить себе счастье. Они и не устают слушать этот «голос с нервной дрожью», они находят в его стихах росу души — неподдельные слезы, они не замечают его эстетических пороков и сострадательно воспринимают его боль, его болезнь, его несчастье.

И в самом деле, пусть в историю русской дряблости Надсон стихами своими вписал заметную страницу, но именно потому его личная биография, явленная в них, представляет собою также и отрывок из общей жизни, не искусную, но достаточно без'искусственную повесть о нашей слабости.

МИНСКИЙ

Значение Минского в новейшей русской литературе определяется не столько его философскими рассуждениями и драмами, сколько его стихотворениями, которые в 1907 г. появились в отдельном собрании. Правда, и они — притом, лучшие из них — тоже в гораздо большей степени философия, чем поэзия. Он вообще поэтизирует свои мысли, а не свои непосредственные настроения. У него поэзия не самостоятельна: она лишь привлечена к участию в его уме, и как-то случайны ее образы, и не чувствуется ее перво-степенной важности. Но все же, именно стихи Минского — наиболее интересный путь к его мирозерцанию, и в них оно выражается с наибольшей ясностью и силой.

К этой философии своей наш автор подходил очень медленно и неуверенно, и притом — окольными дорогами. Дело в том, что его песни, как он сам говорит, это — песни, «зачатые в черные дни, рожденные в белые ночи». И дни эти, и ночи — одинаково петербургские. Минский в своих стихотворениях раскрывает чувства и думы тех русских деятелей, или, вернее, тех русских созерцателей, которые изнывали в период конца семидесятых годов и в годы восьмидесятые. Тогдашний политический момент он воспринимал как безвременье; дни казались ему «черными»; они томили его и среди других насилий производили над ним и то, горшее всех, что мешали ему быть поэтом. Глубину его души более привлекали «белые ночи», природа, — то, что лежит за пределами политики; но так как душа-то его вообще — не очень глубокая, не смелая, не автономная, и так как дарование его не полностью, то он и подчинился не самому себе, а эпохе, и нередко пел совсем не то, что ему хотелось, — не миротворные белые ночи, а черные дни с их текущею злобой. В оковах внушенной гражданственности, не доверяя себе, заглушая свои подлинные симпатии, он не позволял себе быть собою. И получилось одно из самых тягостных человеческих зрелищ: отсутствие внутренней свободы, картина рабства и духовной слабости. Например, стоит наш робкий поэт, наш несвободный художник, окруженный чарами природы: расстилается

«даль морская», «кипарисов гордый лес», синее «голых скал зубчатая гряда»,
— и сознается Минский:

Я гляжу — и сердце млеет
От блаженства и стыда.
Стыдно мне, что нужно так немного
Для души измученной людской,
Чтоб утихла в ней тревога
И борьбу сменил покой;
Что сильней сознательного горя
Кипарисов благовонный лес,
Шорох листьев, шопот моря
И безмолвие небес.

Стыдно, конечно, не природой любоваться, а стыдиться этого. И так характерны для русского интеллигента самое выражение «*сознательное горе*» и вся эта неправильная расценка мира, при которой море и небо кажутся мелочью («нужно так немного»), кажутся чем-то гораздо менее важным и серьезным, и достойным, нежели данная минута общественности, политический день.

Отчасти в силу того же искусственно привитого тяготения к темам гражданского характера, Минский не мог подняться до общечеловеческих сюжетов. У него недостает сил от людского дола взойти на высоты космические; его тянет к себе человеческая земля. Он ниже своих тем, и не только, в его исторической драме «Смерть Кая Гракха», братья Гракхи походят на русских либералов, но и все эти многочисленные у него Прометеи и Агасферы, и Христос как бы низведены со своих мировых вершин и втиснуты в рамки нашей общественности.

Это тем более для них, титанов, и для нас, их почитателей, обидно, что как ни искренен Минский в своей печали о родине, самая гражданственность его, однако, не имеет пафоса. Она не горит и не зажигает. Мы попросту читаем:

Я вижу вповь тебя, таинственный народ,
О ком так горячо в столице мы шумели, —

и так и представляется нам безобидный шум столичных споров и разговоров, времяпрепровождение нашей интеллигенции.

Впрочем, есть у Минского и живое, несомненное сочувствие политическим страдальцам; поэт казненных, он с душевным призывом обращается к стране:

Родина-мать! Сохрани же, любя,
Память того, кто погиб за тебя.

И видно из его стихотворений, что суровые требования политической борьбы, ее неминуемая кровь не принимались его сердцем: он сознавал себя непригодным к битве, он не умел быть жестоким, и не без горечи, не без иронии над самим собою жалуется он на свой «кротости родник неистощимый», на то, что в случае грозы он горевал бы «возвышенно-умильно над каждым чуть придавленным цветком, над каждым чуть затронутым гнездом».

И в общем, теперь, когда мы стали шире и более зрелы и по иному расцениваем перспективы и пропорции вещей; когда, вдобавок, трагическое вино революции не опьянило нас, а отрезвило от революционной романтики, — теперь часто отказываешь Минскому в поэзии, и не делишь с ним, в горечи нынешнего разочарования, его былых настроений; но все же стихи его навевают хорошие и теплые, и чистые воспоминания о той поре жизни, когда гражданская задача рисовалась нам в слишком элементарных и наивных чертах, зато — в юношеской красоте идеализма и героизма.

Итак, между черными днями и белыми ночами в продолжение всей своей литературной деятельности колеблется Минский, и этим обусловлены ее зигзаги, ее переходы от тем гражданской скорби к искусству модернизма — и обратно. После общестности он в девяностых годах один из первых поднял знамя новой поэзии:

Я цепи старые свергаю,
Молитвы новые пою, —

а в минуту нашей первой революции выступил бардом социал-демократии и в плохой стих уложил девиз рабочих: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Эти метания в значительной степени вызваны тем, что уже в самом истоке своей работы Минский не знал, за кем ему идти: за эпохой или за самим собою. Вообще, ему помешали.

Этого, как мы уже упомянули, нельзя было бы сделать, если бы он сам был сильной художественной личностью. Но он не таков. Минский не совсем поэт. Над фантазией и чувством, над живою непосредственностью у него преобладает мысль, и к тому же мысль диалектическая, формальная, талмудическая; он любит играть антитезами, он идеи и стихи сопоставляет хитро и вычурно, — он порою не столько мудр, сколько мудрит. Минский очень щедрый и, главное, добровольную дань платит риторике и аллегоризму; не претит ему банальное, обесцвеченное, и невыносимы слишком частые у него и слишком неправдоподобные явления всяких духов, богинь и муз, которые держат ему длинные речи. Внешняя и внутренняя проза обычна для него, много у него стихов незаконных, иногда он грешит против русского языка, против его духа и даже грамматики, — и все это отнимает у его слова выразительность,

делает его небрежным и, кое-где, вульгарным, изобличает в авторе не художника, а только интеллигента. У него есть восточная цветистость, но побледневшая от ума (или умничания).

В период гражданственности ему слышался «голос злой», который внушал ему: «молчи, поэт досужный, и стань в ряды бойцов: слова теперь не нужны». Потом, когда морально вырос автор, он понял, что голос этот неправ, что слова всегда нужны и нет никого более необходимого, чем поэт; но в те дни, поддавшись внушению, он сам в уста красоты вкладывал призыв к поэту о том, чтобы певец со своими песнями пришел в толпу тогда,

Когда исполнятся надежды,
Герои, распротаясь с войной,
Нивложат бранные одежды...

Он, значит, сам отсрочивал красоту, а это — великий грех и великое безумие: нельзя отсрочивать красоту, — иначе она может совсем и никогда уже не прийти к тебе.

Помимо того, в самой окраске души Минского есть какой-то роковой, трудно-уловимый, но несомненный дефект. Именно, в этой душе неодошевленной — мысли не выпрямившиеся до конца, чувства не дозревшие; в ней по временам начинается известное волнение, но скоро как-то беспомощно затихает, и на его месте воцаряется холодная леность, умственность и неокрыленность. Это — душа отмеренная, не восторженная, без неожиданностей для самой себя. Это — дух, ни разу не познавший горения, не возвысившийся до энтузиазма. Это — человек без иллюзий, без наивности, сопричастный анализу, однако, и в него не погруженный, до глубины его не достигнувший и гамлетовской красоты его себе не усвоивший. Его сомнения не страстны. Та «ржавчина бессилия», про которую он говорит, покрыла его собственное сердце, и оно бьется не сильно. Его скептицизм — вялый. Минский часто жалуется на усталость, и даже красивые его стихи об этом, искренни его томления; но выносишь такое впечатление, что он отдыхает не после труда, что он устал, не поработав. Ему не страшно повторять такой образ: он спит «в гробу усталости своей»; в его сердце «сеть плетет-плетет усталости паук», и собственного тела чужд ему вид. У него — много холодного, но без величавой красоты холода. Он упоминает о «стуже мировой», и жуткой силой звучит этот припев:

Усни, остынь, забудь, прости!

Но что же тогда останется в душе живого и горячего?

Ему говорит лунный свет, что «не надо любить и ни с кем никогда тайны сердца делить»; он и недаром целый цикл своих стихотворений озаглавил:

«Холодные слова»; и недаром также он употребляет выражение: «холод будничной души». Это характерно, что у него не золотое, а красивое серебряное руно, — северные льдины.

И потому, вследствие этой холодности, не кажутся проникновенными, из глубины идущими его стихи, и даже то хорошее, что есть в нем, как бы не родилось из предельных недр его духа. За ним не признаешь права собственности, и как будто он сам даже не притязает на него.

А хорошее есть у Минского. Оно особенно начало проявляться после того, как он освободился было от рамок обязательной гражданственности и раскрыл в себе то, что она заглушала: мы имеем в виду его стихотворения, собранные преимущественно в четвертом томе. Минский — не пустыня; или, по крайней мере, в ней есть оазисы. Пусть, говоря его словами, душа его «в размышлениях забыла весну и краски бытия» (в размышлениях, не пронизанных, однако, красотой Баратынского), — но, видно, красок бытия нельзя забыть совсем, и особенно, разумеется, тому, кто соприкоснулся поэзии. Оттого Минский и дает порою красивый и человечески-одушевленный пейзаж, меткое изречение, сжатый афоризм поэзии.

Плывут две тучки, столь необычны
По яркой красоте, столь горячи,
Что, кажется, усталое светило
С улыбкой им, как детям, уступило
На этот час весь блеск свой и лучи.

Или:

На горы взирая,
Здесь учится ветер лепить облака.

Или он говорит, что «рос бурьян мертворожденный», что, «качаясь, маятник рождал и отрицал рожденное мгновенье». У него есть нежность к женщине, когда

Над арфою она склонялась и играла,
Будила рокот струн движеньем белых рук;

и, в предвиденьи смерти, может быть, — эта самая женщина с белыми руками просит своего возлюбленного:

О, тогда мне прости и забудь
Свои долгие тяжкие муки,
Ты цветами укрась мою грудь,
Поцелуй мои бледные руки.

В этой области тонких и сложных ощущений Минский, когда-то совсем не музыкальный, создал даже полную энергии и звукоподражания поэму

«Мертвые листья», в которой воспроизведен самый ритм листопада, и сильно, торжественно и властно звучат, например, такие стихи:

Вставайте, мертвые листья,
Осенний вихорь ищет вас
В полночный час . . .

.
Усеял тысячью листов
Худое рубище лугов,
Оврагов скользкие бока,
Болота, кручи, берега.
Но прибывает листьев строй
За роем рой.

В степи, обветренной вокруг,
Есть, говорят, заветный круг.
Гонимы вихрем, как судьбой,
Листы воздушною тропой
Туда стремятся каждый год
В дни непогод.

Туда, с землей разлучены,
Мертвы, но не погребены,
Они летят со всех сторон
И молча молят похорон,
У неба молят, что вдали,
И у земли.

В этом есть и красота, и мистика. И затем обращается поэт (теперь уже настоящий поэт) к снежным хлопьям, чтобы они покрыли собою, саваном своим, земли нагое тело:

Как слова холодных песен нежных
Исцеляют боль сердец мятежных,
Исцелите боль осенних ран.
Там, где листья тлеют мертвой кучей,
Возникайте насыпью летучей,
Хлопья снега, цвет надзвездных стран.

.
Вы мои услышали моления,
Вы земли окутали селения,
Хлопья снега, дух чистейших крыл.
Как напев стихов моих холодных,
Ваш налет алмазов небородных
Язвы мира скрасил и покрывл.

Вообще, чем дальше уходил Минский от своей несвободной молодости, тем серьезнее и значительнее становилась его поэзия. Стих его, далеко не освободившийся от всех своих недостатков, приобрел, однако, энергию и сосредоточенность.

Но только душа его — уже усталая и старая: нельзя безнаказанно прожить годы и блуждать по дорогам посторонним.

И оттого мы читаем:

... Увы, как стара, как согбенна душа
Под гнетом всех прежних смертей и рождений.
На утре ли дней, иль в могилу спеша,
Мы — чуждого солнца вечерние тени,
Мы — вечер усталый не нашего дня,
Мы — пепел холодный чужого огня.

И оттого слышится молитва усталого поэта:

Прости мне, Боже, вздох усталости!
Я изнемог
От грусти, от любви, от жалости,
От ста дорог.

Может быть, именно в сознании этой усталости своей Минский в строфах «Душа и природа» настраивает читателя на мысль о том, что земля устала, вода же вечно неутомима. Земля и мы на ней, мы, земные, устаем, но весел и юн

Слитный голос вод бегущих,
Журчащих, ропщущих, поющих.

Тяжела старая земля, но легки воды:

О, вода,
Из всех стихий, с тобой рожденных,
Одна ты вечно молода.

Утомленная душа поэта пришла к Богу, но «не как цветок идет в лучи тепла, не как вершина в свет эфира горний», — нет:

Чрез сумерки сомнений, ночь безверья,
Чрез темные холодные преддверья
К твоей гробнице, Боже, я сошел,
Я — робких душ бестрепетный посол,
Я — шатких стен недвижная основа,
Я — корень человечества больного.

Минский приобщился к философии (он и в статьях своих развивал теорию мэонизма). Когда он узрел Бога, он не умер, а воскрес — воскрес для красоты и мысли, для глубоких прозрений в то, что ждет нас «на том берегу» (о котором говорит, задумчиво говорит его «Вечерняя песня»), — для размышлений о том, что

Как сон, пройдут дела и помыслы людей,
Забудется герой. истлеет мавзолей,
И вместе в общий прах сольются.
И мудрость, и любовь, и званья, и права,
Как с аспидной доски ненужные слова,
Рукой неведомой сотрутся.

Обобщая, мы скажем, что продолжение Минского примиряет с его началом. На самом деле, мир, конечно, не аспидная доска, и ничто с него не стирается. Такова и литература: ни одной страницы настоящей из нее не вырвешь. У Минского есть такая страница. Пусть он — небольшой, пусть развивался он не в естественной эволюции, пусть и сам он виноват в том, что его исказили, ввергли в аберрацию, что ему помешали — все-таки, усилиями духа, он, хотя и поздно, себя нашел и себя рассказал и этим искупил свой вольный и невольный грех перед поэзией — то умаление эстетики, в котором и он, по недоразумению, принимал когда-то печальное участие.

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

(Его стихотворения)

В исключительной одаренности Владимира Соловьева поэтический талант не является самой блестящей гранью. Художник в своей прозе, он часто в своих стихах — только мыслитель. К собственным стихотворениям нередко пишет он подстрочный комментарий и вообще относится к ним умно. Не чувствуется в них беззаветная стихия самой поэзии, великая наивность чистого искусства. Но, не говоря уже о том, что от общей гениальности Соловьева вспыхивают искры и в отдельных его стихотворениях, они все, взятые в целом, представляют собою очень важную и характерную страницу его творчества, незаменимо дополняют его роскошную духовную трапезу. Формой своей немало обязанные влиянию Фета и Алексея Толстого, они по существу своеобразны и самостоятельны. В них живут мысли и чувства, в них есть религиозно-философское мировоззрение и лирическая исповедь. Как философ, Соловьев сильно и священно выражает свое возвышенное исповедание, идеализм, завещанный от Платона, обогащенный собственными размышлениями. Недаром у него часто говорится о дыхании, дуновении, духе: высокой одухотворенностью запечатлены его лучшие слова, и избранные из них могли бы составить молитвенник. Стихи его проникнуты платонической скорбью о том, что мы, люди, «заключены в темнице мира тленной», что «Смерть и Время царят на земле», что мы опутаны «земною паутиной» и лишь изредка открываются нам просветы в обитель вечной истины. Поэт «не верует обманчивому миру» и силой мистического наития стремится сорвать «бесстрастную личину вещества», его «грубую кору». Он глубоко убежден, что мир, предстоящий нам как нечто вещественное, на самом деле не вещь. Царица-смерть и время, казалось бы, столь убедительное, все-таки господствуют только над вихрями земного существования, над кругооборотом явлений; действительные же владыки бытия — бессмертие и вечность. Все кружится, пропадает, исчезает, — «неподвижно лишь солнце любви». К этому солнцу, от века зажженному и во веки неугасимому, тяготеет Соловьев. Вечному свету верит он, и бессмертие для него не философский принцип только, а непосред-

ственное и живое ощущение. Оно сопровождает и, может быть, обуславливает его галлюцинации, «безумье вечное поэта». Он чувствует свое присутствие в мире до и после своей теперешней жизни; как немногие переживает он, в напряженности внутреннего опыта, единство времени. Он ощущает свою связь с предыдущим и с грядущим. На последнее он уповает, на первое с грустью оборачивается. Соловьев от себя не отпускает прошлого, но так как прошлое не помещается в настоящем, то возникает элегия разлуки, и ушедшие тени, светлые призраки манят к себе сердце поэта, и не меньше чем здесь, в среде живых, он своим воспоминанием живет и там, «на смертью занавешенных, тихих берегах». А будущее, далекое, но отраднo-неизбежное, расторгнет эту занавесь смерти, разодвинет туманные дали веков и пространств, и воцарится единая жизнь. Знаменательно для Соловьева, что родиной русской поэзии он считает кладбище — то «сельское кладбище», которое, вслед Грэю, воспел Жуковский: пусть наша поэзия, «гений сладостный земли моей родной», впоследствии пленяла «радугой мечты, юной страсти жаром», — «но первым, лучшим даром останется та грусть, что на кладбище старом тебе наваял Бог осеннюю порой». И в личную, в лирическую поэзию автора тоже проникает эта меланхолия, питаемая как из недр мирозерцания, философской *Sehnsucht*, так и из субъективных особенностей нашего поэта. Видит его «око, как все еще далеко, далеко все», что грезилось ему. Стихотворения Соловьева не молоды. Знал он «в былые годы любви невзгоды», но теперь уже владеет им «старость ранняя», наступил поторопившийся вечер жизни, осыпал голову печальным серебром седины, и как будто лишь в эту пору, после солнцеповорота, начал Соловьев писать свои стихи. Он даже о мае своем не жалеет, — «рскошно блестящей и шумной весны примиренному сердцу не жаль»; он принимает свою осень, свой пепел, и примечательно, что, в противоположность большинству поэтов, возлюбленных Флоры, он, как северные горцы его же стихотворения, остается довольно равнодушен к цветам, избалованным детям природы, — «что нам цветы в их изменчивой славе?» Разве еще белые колокольчики, «ангелы белые», привлекают его; но своей эмблемой избрал бы он что-нибудь северное и серьезное, — ветку ели, например. Чаще всего он откликается на пейзаж Финляндии, Скандинавии, движется по дороге, где только камни да сосна. Ему нравятся белые ночи (есть в белой ночи что-то обещающее, надежда на неугасимость света); ему нравятся и «лунный холод», который точно простирает над землю «светлый балдахин», и белесоватые покровы озера Сайма, его «прозрачная, белая тишь», в которой «самые звуки звучат тишиной», и «матово-светлые, жемчужные просторы» северного неба, — и Сайме нежно поет он свои зимние гимны, «фее-владычице сосен и скал». «Только белый свод воздушный, только белый сон земли» чарует поэта-философа. И хорошо чувствует он себя не на берегу южного моря, а любит «серое небо и серое море сквозь золотых

и пурпурных листов», море в пышной оправе осени, «словно тяжелое, старое горе, смолкшее в последнем прощальном уборе».

В связи с этим, страстности и огня не следует искать в поэзии Соловьева. Он сам вменяет в достоинство своим стихам, что они не служат ни единым словом Афродите простонародной, — и это верно; но только служение Афродите, хотя бы простонародной, само по себе не является эстетическим грехом и дает искусству темперамент. Большая греховность зажала бы стихотворения Соловьева и большей яркостью. При этом надо заметить, что автор, богомолец Вечной Женственности, все-таки не утаил в своих произведениях, какие темные силы приходилось ему побеждать в самом себе; мысль о тьме, о зле, о постоянном преодолении земных начал в природе и в человеке, присуща его творчеству; не напрасно он, вслед Тютчеву и в преддверие Федору Сологубу, так часто говорит о жизни *злой*, так часто употребляет именно этот эпитет.

Но особым недостатком Соловьева мы признали бы то, что, как ни молитвенны, как ни возвышенны, как ни прекрасны иные его стихотворения, в них вторгается не всегда уместный, но всегда ему свойственный элемент шутливости. Любитель комикки, мастер смеха, обладатель каламбуров, он этим нарушает иногда то впечатление религиозной сосредоточенности, которое одно только и было бы желанно. Например, он склоняется перед божественным воплощением женственности; он, как пушкинский рыцарь Святой Девы, лицезрел Мадонну, «подругу вечную», и трижды являлась она ему в благодатных видениях; но повествование об этом («Три свидания») и вообще рассказ о своем благочестивом культе («Das ewig Weibliche») он перемежает остротами и шутками, так что возникает невольное недоумение. Вообще, Соловьев слишком остроумен, ироничен и слишком разносторонен; как поэту (может быть, не только как поэту), ему недостает — странно сказать — какой-то последней серьезности, предельного пафоса, великой односторонности; он не выступает в строгом величии, в задумчивом спокойствии мыслителя и аскета, откровениями стихов выражающего свою глубокую душу. Стихии Гейне платит он обильную дань; это иной раз придает лишнее очарование его любовной лирике, но зато искажает его молитву. Сам Соловьев как бы хочет оправдать эту черту свою, и он говорит: «все лучшее в тумане, а близкое иль больно иль смешно... из смеха звонкого и из глухих рыданий созвучие вселенной создано», — но, кажется, созвучия, гармонии между смешным и серьезным у него именно и нет. Мистик не должен бы смеяться, ибо в глубине что же смешно?..

БАЛЬМОНТ

Творчество Бальмонта в высшей степени неровно. На ряду со стихотворениями, которые пленительны музыкальной гибкостью своих размеров, богатством своей психологической гаммы, от самых нежных оттенков и до страстной энергии, смелостью и свежестью своего идейного содержания, — вы часто находите у него и такие строфы, которые многословны и неприятно-шумливы, даже неблагозвучны, которые далеки от поэзии и обнаруживают прорывы и провалы в рассудочную, риторическую прозу. В его книгах, вообще, — очень много лишнего, слишком большое количество слов; необходимо сделать из них отбор, внушить автору правила эстетической экономии; если бы он не был так расточителен и так гостеприимен по отношению к самому себе, это было бы гораздо лучше и для нас, и для него; сокращенный Бальмонт ярче выказал бы свои высокие достоинства.

Шаткость и нецелостность его мастерства объясняется, вероятно, тем, что, в глазах поэта, как он сам говорит в стихотворении «Извив»,

... мысли ход живой,
Как очерк тучки кочевой,
Всегда чуть-чуть неверен.
Когда грамматика пьяна
Без нарушенья меры, —
Душа как вихрем взнесена
В те призрачные сферы,
Где в пляске все размеры...

Вот у Бальмонта пьяна не только грамматика, и потому не выдержан строй его капризной лиры: автор пьян словами, охмелел от их звуковой красоты. Он упоенно заслушивается их, он их сплетает в свои любимые «напевности», нанизывает ожерелье красивых или искусственных аллитераций, звенит ими, играет — то флейта слышится, то будто фортепьяно... Льются водопады и каскады, буйно и гремуче низвергаются с высоты или переходят в «ручеечек, ручеек» и медленными строками замирают в каком-нибудь тихом

внутреннем Амстердаме, в элегическом покое затона, и слышишь тогда, как «незримо порывается струна от неба до земли». Или в тоске степей половецких

Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит,
Звон стеблей, ковыль поет, поет, поет,
Серп времен горит, сквозь сон горит, горит,
Слезный стон растет, растет, растет, растет.

Но так как поэзия — нечто другое, чем бальмонтговские литавры, флейты и скрипки, так как слова — не только звуки, то, нашим писателем нередко пренебрегаемые в своей логической природе, в своем идейном естестве, они и мстят за это, создавая что-то невразумительное и необязательное, какое-то случайное сцепление мыслей. Для Бальмонта как будто не важно, ему все равно, что означает слово, какое понятие облекает оно своею фонетической, своей воздушной одеждой. Поэт воздуха, небрежный к смыслу, он беспечно предоставляет содержанию выявлять себя самому, без его писательской помощи, просто из комбинации звуков, которые дадут же, образуют в своем узоре какую-нибудь тему, — не все ли равно, какую? Зачарованный словами, загипнотизированный их певучей властью, он пускает поводья и отдается на волю ветра, с которым недаром так часто и восхищенно сравнивает самого себя. «Вольный ветер», он не задумывается над изречением Баратынского, что «бродячий ветер» именно «неволен» и что «закон его летучему дыханью положен». Беззаконный, больше в музыке, чем в мысли, рассеивая себя в воздушных струях ветра, Бальмонт как раз оттого превращает свои стихотворения в набор слов. И это определение надо принять не только в его дурном, в его отрицательном смысле, но и в положительном. Ибо набранные слова могут случайно прийти в прекрасные и глубокие сочетания, — разве, выражаясь языком самого автора, чужды красоте «жемчуга, сорвавшиеся с нитей»? Разве, как набирают литеры, нельзя набирать и слов? В общей соединенности, в республике мира все связано друг с другом, и слова образуют именно нервную систему этого мира; их тонкие сплетения всегда будут иметь какой-нибудь смысл, какой-нибудь намек на смысл; поэтому в присоединении одного слова к другому и не надо соблюдать особенной логической щепетильности, — достаточно положиться на свой инстинкт поэта и довериться мудрости самого звука. Вот почему, писатель-наборщик, нанизыватель, Бальмонт каждое свое слово не мог бы оправдать. Ему их не трудно произносить, он не взвешивает их, он за них не берет на себя ответственности. Он любит свои слова, но не уважает их. Есть у него праздность речи, и он нередко терпит неудачу в своем неосторожном обращении со словом и смыслом. Из-за опьяненности звуком становится даже сомнительной искренность исповеди, подлинность изъятий. Бальмонту не всегда веришь, и, кажется, он этим не огорчен. А если обнару-

жится в его стихах что-либо непонятное, то он сошлется на то, что «мысли ход живой, как очерк тучки кочевой, всегда чуть-чуть неверен»... И потому течение своих идей он смело подчиняет внушению звуков; если он скажет «водительство», то непременно уже само собою подвернется под его перо «родительство», и если влюбленная обнявшаяся чета, это — «две красы», то она же сейчас и — «две осы», и если — «великое», то рядом — «безликое»; даже на потребу и такое созвучие, как «поелику в лике»... Иной раз то, что он делает ради рифмы и напева, предательски опутывает его, но иной раз и помогает ему, способствует смыслу; счастливо и дружно слетаются, сплетаются слова, и в контексте стихотворения столь же красиво, сколько и умно звучит, что «гравы—удавы»; или что утомленный, скептический, неуместный шафер, держащий венец над невестой молодою, у плеча новобрачной, «над фатой ее прозрачной», склоняется «мечтою мрачной, неуместной, неудачной»; или что, в «Вороне» Эдгара По, «завес пурпурных трепет издавал как будто лепет, трепет, лепет, наполнявший темным чувством сердце мне», и на бледном бюсте Паллады сидел, сидел «зловещий, Ворон черный, Ворон вещий».

В общем Бальмонт не подвергает себя никакой самодисциплине. Не Автомедон своей колесницы, он, к сожалению, правду говорит, когда, в «Фейных сказках», сообщает нам, как он пишет стихи:

Но я не размышляю над стихом.

.

Напрасно. Размышлением нельзя создавать стихов, но можно и должно их проверять. Отказавшись от этого, неразмысляющий поэт и обнаружил в себе роковое отсутствие художественной скупости, художественной строгости. Не сдержанный, совсем не классик, он распустил свои слова и часто выбирает и, особенно, соединяет их между собою—без внутренней необходимости. Его слова и их сочетания заменимы, и пристального взгляда, требовательной критики, они порою не выдерживают. И дурно уже то, что их приходится объяснять и защищать, что они не говорят сами за себя.

Эта расплывчатость и принципиальная неоправданность многих произведений Бальмонта находится еще в связи и с тем, что он дает пышные обещания, но исполняет меньше, чем сулит. Свой собственный герольд, он как бы предшествует самому себе и очень громко трубит в звучные фанфары своих предисловий и слов, сам характеризует себя, там и здесь возвещает свое художническое credo. Но так оно обще, что становится безсодержательным, и его поэтические формулы, слишком широкие, ни к чему не обязывают.

Он вообще любит широкий размах, великолепие, роскошь, или щегольство, так что все это даже утомляет и почти граничит с дурным тоном. Поэт злоупотребляет драгоценными камнями, всяческой яркостью; между тем, он

мог бы обойтись и без нее, — безвкусно Рейнский водопад освещать бенгальскими огнями. Драгоценности, обилие красочных пятен вторгаются у него и в такие картины, которые должны бы чаровать именно своей незатейливостью и простотой:

Прекрасней Египта наш Север.
Колодец. Ведерко звенит.
Качается сладостный клевер.
Горит в высоте хризолит.

А яркий рубин сарафана
Призывнее всех пирамид.
А речка под кровлей тумана..
О, сердце! Как сердце болит!

Разве душе этого стихотворения и сердцу, болящему сердцу поэта, подобают, разве им к лицу хризолиты и рубины? Едва ли. Но Бальмонт не может от них отрешиться, потому что он уже так воспитал себя, он приучил свои глаза и уста к богатству окрасок и выражений. Почти всегда он повышает голос и в этом голосе нарочно усиливает дерзновение и отвагу. Ему сладостно произносить «кинжальные слова», бреттерствовать в литературе, посылать вызовы, хотя бы никто его и не трогал; он отчеканивает, командует в стихах, одно слово от другого, одну пару слов от другой отделяет энергичными точками; он шумит, он почти кричит, он волнуется и отрывисто восклицает. Бальмонт не то, что лиричен, — он нескромен и много толкует о себе. Поэт внешне увеличивающий, почитатель большой буквы, он вдохновляет себя географической и иной экзотикой, и надо считать тяжким грехом с его стороны обычные его провозглашения: «я ненавижу человечество, я от него *бегу спеша*» (и все-таки поспешность не удержала его от плеоназма...); «я не был никогда такой, как все»; «это — страшное проклятие, это — ужас: быть как все»: он никак не может понять, что в этом сходстве со всеми нет ничего ужасного, он не способен принять простоты, возвыситься до нее, не может подняться до обыкновенного. Фамильярный с солнцем, луной и стихиями, свой среди них и «среди стихийного бесчинства», испытывающий на себе тяготение высоты и красоты, он зато недостаточно глубоко и любовно проникает в обыденность и не освящает ее, как это приличествовало бы поэту. Испанец, гидальго, кабалеро, любитель алости и пряности, певец махровых цветов, гвоздики и мака, он не только обладает темпераментом, но, к несчастью, и говорит о нем. На разные лады повторяет он свое знаменитое «хочу быть дерзким, хочу быть смелым», и эти заявления, а не проявления своеволия избочличают в нем отсутствие настоящей смелости и настоящей дерзости. Он больше хочет быть смелым, чем смел действительно. Он прославляет альбатросов, морских и других

разбойников, — ему самому было бы лестно слыть разбойником русской поэзии, но чувствуется, что он не так страшен, как себя рисует. Атаман теоретический, бандит стихотворений, Бальмонт не имеет спокойной и уверенной силы; он храбрится, грозит, что будет палачом, но скорее он — кроткий и с ужасом думает об опричниках, сокрушается о том, что «едва в лесу он сделал шаг, — раздавлен муравей»; его тешат фейные сказки и разные птички, и снежинка белая, и лен, и василек во ржи, и голубое, и милая миниатюрность. Правда, все это малое и милое именно тешит его, а не то, чтобы он это любил простодушно. Он всему этому точно честь делает. Он от простодушия как-то отучил себя, довольно удачно привил себе всякую необычайность, намеренно ушел из-под того северного неба, под которым пел когда-то более простые и более русские песни. Теперь уже искренни его утверждения, что он любит в мире «скрип всемирных осей»; ему действительно полюбились уроды, горбуны, «кривые кактусы, побеги белены», все пасынки, все падчерицы мачехи-природы, все то, что иррационально и безумно, все, что рождается в диком оргийном чаду, и ужасы, и вампиры, и ломаные линии, и суеверие амулетов, химеры на Соборе Парижской Богоматери и химеры живой реальности; неложные хвалы воздает он тиграм, леопардам и таинственному роду кошек. У него — пламенная чувственность, все порывы сладострастия, «жаждущая хоть»; отуманенный эротикой, он видел, как «томились пьяные в тумане анемоны» и «рододендроны как сонмы юбок фейных призывно зыблились, горячий рот маня», — и часто для него «рты гранатно приоткрыты». Горячее, огневое вдохновляет его; по его космогонии, «родился мир из гнева», и если он слагает гимны огню, который нравится ему больше всего на свете, то в этом огнепоклонничестве нет лицемерия; и если он хочет быть как солнце, то в самом деле идет ему на встречу всеми трепетами своего существа. Есть у Бальмонта и огонь обличительный, пожар совести, огонь как упрек. В глагобо-вдохновенной автобиографии, в поэтической исповеди «Лесного пожара», местами достигающего дантовской жути и пафоса, — как лесной пожар, как «завеса непроницаемо-запутанного леса», рисуется именно жизнь сгорающая; и поэт оборачивается на свое прошлое, его мучат терзания совести, «просроченные сроки», — вся эта боль жизненных опозданий, роковая несвоевременность нашего раскаяния, непоправимость душевных ошибок; и по мере того, как в чашу леса уносит всадника взмыленный конь, — то, что когда-то светило «пламенем воздушно-голубым», теперь «превращается внезапно в черный дым».

О, сказкой ставшая, поблекнувшая быль!

О, крылья бабочки, с которых стерлась пыль!..

Такие лирические откровения, впрочем, редкие у Бальмонта и чаще вытесняемые искусственностью красивых самовнушений и самообманов, тоже

показывают, что изысканность не является для него прирожденной и что если он долго искал себя в разных даях, то найти себя может только на родине, там, где он увидел, что «есть в русской природе усталая нежность, безмолвная боль затаенной печали». Но и скитания его, внешние и внутренние, в общем строе его духа были, если не всегда естественны и необходимы, то все-таки законны, потому что завершающая оседлость должна преодолеть инстинкты скитальчества. Недаром его поэзии так присуща идея извивов и изменчивости. Многоликое, подвижное, текучее; гераклитовское «все течет»; странничество облаков, которые, быть может, только где-нибудь «в окрестностях Одессы», над «пустыней выжженных песков», проходят «скучною толпою», скучающие, слоняющиеся бродяги вселенной, а вообще носятся по миру, неутомимые, неутолимые в своем любопытстве: все это родственно пленяет Бальмонта переливами изменений, и для него не одни «слова — хамелеоны», но и вся жизнь хороша только в радужной пляске солнечных пылинок, в игре разнообразных мгновений, в вечной смене внутренних и внешних эфемер.

Однако, его легкости и ветреной подвижности мешает нередко и то, что он их слишком сознает, что он вообще не чужд интеллектуализму и не размышляет только над стихом; как бремя падает на его поэзию элемент философического рассуждения, или рассудочности. Ветер Бальмонта в своих эфирных складках прячет какую-то тяжесть. Отсюда — нескладное соединение образности и отвлеченности, все эти бесчисленные слова на «ость» — всякие «пирности, тайности, жемчужности, пятикратности, взрывности, звездности» и даже — «звездомлечности»... Отсюда — пятна прозы: например, частое слово *раз* в смысле *если, коль скоро*, или «замкнуться, как в тюрьму, в одну идею», или «оделись *формой* иною», или «краткое мгновение может дать нам... *целый небосклон*», или «он уснул между гор величавых, *поражающих правильной формой своей*». Отсюда, как в стихотворении «Ребенок», проникновенные и сердечные строки, простой вопль отцовской жалобы и недоумения:

Но я не в силах видеть муки
Ребенка с гаснущим лицом,
Глядеть, как он сжимает руки
Пред наступающим концом...
.....
Глядеть, как бьется без исхода
В нем безглагольная борьба!
Нет, лучше, если-б вся природа
Замкнулась в черные гроба.
.....
Нет, пытки моего ребенка
Я не хочу, я не хочу, —

эти волнующие стихи сменяются многословной и бледной тирадой будто бы небесного, высшего ответа на человеческую скорбь, — и здесь уже огорчает нас вялость скудного домысла, и риторика, и такая проза, как «последнего атома круга еще не хватало»... Бальмонт часто также сушит свои стихи кавычками и из двух слов затейливо сложенными словами, и такими оборотами речи, такими приемами, которые кое-как сводят логические концы с концами, удовлетворяют грамматике, даже рифме, — но только не поэзии. Он не чувствует, например, что сказать, тяжело сказать о лилиях: «проникаясь решимостью твердою», — это значит погубить всю поэтичность и всю легкость лилии. Вообще, разве облачко рассуждает, разве соловей поет абстракции, разве Бальмонту пристала книжность?

Итак, у него нет достаточной силы для того, чтобы в любимый звук свой соответственно претворить мысль, — у него звучат не мысли, а слова, или, наоборот, слышатся соображения, но тогда не звучат слова. В его поэзии нет целостного и внутренне-законченного содержания, высшей органичности. Вторична, производна его изощренность, но и простота его не первоначальна; ни здесь, ни там он не естествен всецело. Лишь иногда рассыпанная храмина его избыточных слов идеально восстанавливается, и видно тогда мерцание некоторой истины. Мудро и спокойно выявить скрывающуюся где-то в последних глубинах нераздельность мысли и звука, их космическое единство; так же выявить конечное единство родного и чужого, обыкновенного и изысканного, природы и культуры, — этого он не сумел. Но и то, что он умеет, — большая радость для русских читателей. Бальмонт себя переоценивает, но ценностями он действительно обладает. Музыка нашей поэзии в ноты свои любовно занесет его звучное имя. Сокровищница наших сюжетов все-таки примет яркие причуды его настроений, переливы от простого к утонченному, его родину и экзотику, его искусство и даже искусственность. И часто и сладко будут заслушиваться этой певчей птицы. Ибо несомненно, что хотя он себя возбуждает, преувеличивает, извращает и точно вводит в свою душу какие-то наркозы, искусственный рай Бодлера, но и без того живет в нем душа живая, душа талантливая и, опьяненный словами, восхищенный звуками, он их страстно роняет со своих певучих уст. Он к себе не строг, и тот ветер, которому он уподобляет свою поэзию, бесследно унесет многое и многое из его неудачных песен и незрелых дум; но именно потому, что этот ветер развеет его плевелы, навсегда останется от Бальмонта тем больше красоты.

ФЕДОР СОЛОГУБ

(Его стихотворения)

Нет внутренней обязательности в том, чтобы стихотворения Сологуба были именно стихотворениями. Они по духу своему не оправдывают своей формы, они, большей частью, лишены, чужды живой образности, — но зато проникнуты холодной красотой безнадежной мысли, и жутким звоном звенит их отточенный клинок.

В самой форме человеческого стиха есть что-то мироутверждающее; стих сам по себе, это — уже оптимизм, признание вечных ценностей и красоты; стихом приобщает себя поэт к изначальной гармонии сфер и в стройную музыку жизни привносит свою ноту, собою дополняет общий концерт бытия. Властитель ритма, слагатель рифм не только соглашается с творчеством Бога, но и продолжает его. На всяческую прозу, внешнюю и внутреннюю, мы вынуждены и обречены, ею говорим поневоле, в ней мы неповинны, и если удовлетворяемся ею, этим скудным орудием повседневности, то это и значит, что мы от мира ничего не хотим, ничего не ждем, и только плетемся по дороге, на которую нас послало чье-то неведомое повеление. Проза, это — сила инерции; проза, это — покорность и пессимизм; с нее и нельзя много спрашивать; на ее языке говорят рабы, безропотные исполнители чужого поручения. Но если, не довольствуясь ею, ее отвергая, мы по собственному изволению начинаем писать стихи, то это значит, что мы благоговейно приняли мир, склонились молитвенно перед святынями его храма и готовы воспеть ему свои особые псалмы. Поэзия, это — почин; но разве пессимист начинает, разве не в том его темная сущность, что он раз навсегда отказывается от инициативы и опускается в мертвые воды глубокого равнодушия? Пессимист не продолжает; его не влечет и не тешит новое, и потому его стихия — проза. Стихами же, в прозрении идеала, над миром духовно воздвигается мир другой. В них может быть, конечно, отчаяние и скорбь, и насмешка, но в основе их непременно лежит утверждение, и самое ядро их — непременно живое. Ибо поэзия, это — жизнь, и проза, это — смерть.

Вот почему замечательные стихотворения Сологуба производят сильное впечатление своей сокровенной противоречивостью: они — стихи смерти. Зачем понадобилась смерти поэзия? И то, что автор не механически слил, а, по крайней мере, сделал попытку синтезировать живое и мертвое, то, что у него с жизнью смерть переплела свои жесткие, свои жуткие нити, — это и составляет существенный признак его своеобразного творчества. И, может быть, именно потому в его стихотворениях есть неумолимая законченность; беспощадно-сжаты, одновременно просты и торжественны, зловещи и скупы его четкие и умные строки, и он больше ни слова не скажет, не пояснит, избегает дополнений, и даже потенциально не открываются здесь дальнейшие перспективы, — их и нет: все замято, очерчено, заколдовано. Живое бесконечно, мертвое ограничено. Законченности смерти не может одолеть никто.

В чертоге смерти у Сологуба нельзя искать первых элементарных чувств, поэтической свежести сердца. Если какая-нибудь первобытная, ранняя эмоция, утренняя заря духа, все-таки проникнет в его стихотворения, то лишь после того, как она пройдет через горнило сложности, рефлексии, моральной усталости: это возвращается на родину блудный сын, но только нет у него уже той психологии, которая позволила бы ему встретить родину в ее наивной красоте, в ее младенческом обаянии. Может быть возвращенный рай, но не может быть возвращенного Адама: будет Адам уже не прежний, и мир будет расстилаться перед ним другой, и он потеряет своего Бога, перестанет молиться Ему в детской чистоте помыслов. Сологуб — именно поэт небожьего мира. Он утратил способность молитвы, и безнадежно пожелтели, закрылись для него когда-то заветные страницы молитвенника:

Опять сияние в лампаде,
Но не могу склонить колен.
Лижует Бог в надзвездном граде,
А мой удел — уцылый плен.

С иконы темной безучастно
Глаза суровые глядят.
Открыт молитвенник напрасно:
Молитвы древние молчат, —

И пожелтелые страницы,
Заветы строгие храня,
Как безнадежные гробницы,
Уже не смотрят на меня.

Даже цветы в его стихотворении ропщут на себя за то, что они служат молебны и пред Господом ладан кадят: зачем курить благоухания земли, мировой ладан, Тому, Кто позабыл о мире и от творческих дел опочил?

Не хочет жизни Бог,
И жизнь не хочет Бога.

В противоположность Лейбницу, Сологуб верит не в предустановленную гармонию, а в предустановленную дисгармонию. Ветхий Адам, человек безмерной старости, глубоких утомлений и томлений, он давно разочаровался в том, что, говоря его же словами, можно достигнуть земли, «вотще обетованной», обманно-обетованной, что когда-нибудь пилигриму станет близок его святой Иерусалим. И в другую сторону от Иерусалима, вспять пошел Сологуб, поэт небожьего мира, жрец предустановленной дисгармонии. И потому искажена всякая любовь его, и злою силой, мечом отравленным пронзены у него каждое чувство и каждый образ. Он любит, например, детей, «блаженно-невинных детей», истоки жизни, и тихо напевает о них; но вслушайтесь, и это окажется «простою песенкой», страшно непростою песенкой о том, как

Под острями
Вражеских пик
Светик убитый,
Светик убитый поник.

Маленький мальчик,
Миленький мой,
Ты не вернешься,
Ты не вернешься домой.

Били, стреляли, —
Ты не бежал,
Ты на дороге,
Ты на дороге лежал.

Конь офицера
Вражеских сил
Прямо на сердце,
Прямо на сердце ступил.

Маленький мальчик,
Миленький мой,
Ты не вернешься,
Ты не вернешься домой.

Когда он убаюкивает ребенка лунной колыбельной, то кажется, что у колыбели стоит Мефистофель и поет свою губительную серенаду, свое баюшки-баю о тех, про кого умалчивают детям и мать, и ангел-хранитель, о тех, кто не выдерживает жизни и топится в реке, о тех, кто «поникнет и не крикнет, и не пикнет, и поникнет в глубину». Или когда к младенцу при-

дет сон, то сестра сна, та, имени которой не хочет называть Ночь в сказке Метерлинка, будет стоять у окна и шептать: «я приду», — усталая, больная, оттого что она целый день косила; значит, смерть больная, но не умирающая, смерть бессмертная, просит помощи у брата-сна, т. е. чтобы он за нее сделал ее дело и сам навеки усыпил ребенка; ибо завистливой вечности отдает ребенок ту каплю, которую он хотел было испить; не брезгает вечность отнимать у младенца и посылает за ним скорую смерть, — недолго будет посланная дожидаться у окна: для ребенка умирающего так коротко расстояние между началом и концом, между альфой и омегой...

Сам одержимый смертью, всего детского и доброго на свете касающийся мертвым прикосновением, Сологуб окружен нечистой силой; вьются кругом него серые недотыкомки и всякая нежить, которую может сглазить человеческий глаз. И в трудные минуты жизненных катастроф поэт обращается к Дьяволу, царю нечисти и нежити.

Когда я в бурном море плывал
И мой корабль пошел ко дну,
Я так воззвал: Отец мой, Дьявол,
Спаси, помилуй, — я тону.

Не дай погибнуть раньше срока
Душе озлобленной моей;
Я власти темного порока
Отдам остаток черных дней.

И Дьявол взял меня и бросил
В полуистлевшую ладью.
Я там нашел и пару весел,
И серый парус, и скамью.

И вынес я опять на сушу
В больное, злое житие
Мою отверженную душу
И тело грешное мое.

И верен я, Отец мой, Дьявол,
Обету, данному в злой час,
Когда я в бурном море плывал
И ты меня из бездны спас.

Тебя, Отец мой, прославлю,
В укор неправедному дню;
Хулу над миром я восславлю
И соблазняя соблазню.

Он сдержал свое слово, этот верный монах Дьявола. Он движется под знаком зла. Ему везде чудится оно, и только оно. Даже луна, это — серп,

который занесен над миром. Все грозит, все убивает, все дышит коварной смертоносностью. Оттого у Сологуба не много таких стихотворений, в которых не повторялось бы по нескольку раз, с утомительной и однообразной, как вся его поэзия, настойчивостью, слово *злое*. К людям и предметам, к природе и жизни, к осязательному и отвлеченному прилагает он этот неизменный, этот мрачной красотой украшающий эпитет. Но в сущности только потому на все другое испускает Сологуб его черные лучи, что сам он, сын Дьявола, — злой. От себя заключает он к остальному. Он уподобляет себя больной и злой змее; все тайное сделавший явным, все интимное — общим, откровенный до спокойного цинизма, он раскрывает злые пропасти своей души. Он любит блуждать над трясиную дрожащим огоньком, он любит за липкой паутиною таиться пауком, он любит летать в поле оводом и жалить лошадей, он любит быть явным, тайным поводом к мучению людей. Злой, больной, безумно-мстительный, олицетворение тяжелой зависти ко всему и ко всем, ничего не благословляющий, усталый от самого себя, он, правда, томится и сам; он знает, что жизни и счастья не стоит.

Судьба дала мне плоть растленную,
Отравленную кровь,
Я возлюбил мечтою пленною
Безумную любовь.

Моя порочные томления,
Все то, чем я прельщен,
В могучих чарах навождения —
Многообразный сон.

Но он томит больной обидою;
Идти путем одним
Мне тесно. Всем во всем завидую
И стать хочу иным.

Раб своей порочной мечты и больших вожделений, он «порочно-полночно» сгорает и в кошмарных грезах, в галлюцинациях крови и стонов, собирает мертвые плоды своей растленности. Но ему нерадостно в порочности и демонизме, он не знает огненной ласки зла, упоения страстью; его грех не имеет пафоса. Наоборот, преобладающее настроение его опустошенного сердца, это — уныние, скука, гнетущее сознание жизненного бездорожья и безцельности всех дорог. Ему не страшно сравнивать свой гений с унылым зверобоем, который вырастает на серой куче сора у пыльного забора по улице глухой. Он эпиграфом к себе мог бы поставить свои слова: «не надо жить». Свое сердце он мог бы сравнить с какою-то скучной кукушкой, которая звуками своего монотонного биения сопровождает и хоро-

нит его ненужные дни и ночи, их мерно отсчитывает и отпевает. «Скучная лампа горит, скучная книга лежит». Ему скучно, как пушкинскому Фаусту, и даже все необыкновенное, ужасное, страстное не может вывести его из этой апатии. Скучно даже убивать, скучно нюрнбергскому палачу, которому надоела его кровавая профессия; скучно все, и хорошо бы навеки отдаться лени, единственно-достойной и желанной супруге:

Лень надоевшую работу
Не давала мне кончать
И постылую заботу
Порывалась отогнать.

Так любимая супруга
К трудолюбцу подойдет
И смеется, и зовет,
И торопит час досуга.

Другие люди не могут рассеять этой скуки, этой удручающей, нелегкой лени, потому что «быть с людьми — какое время!» «Свобода только в одиночестве». Не может быть не то, что друга, но и просто другого, — у того, кто покинут самим собою. И своя душа, и чужая «узкая, темная и несвободная, как темный склеп».

Итак, он не знает, для чего и чем живет; он не знает даже, живет ли он вообще. Поблекло его самоощущение. «Росой печали» покрылись его мертвые поля, «дымным ладаном» окутано его призрачное существование, и все чувства как-то понижены, и все они находятся у самой границы погасания. Хотя он и много рассказал о себе, но все-таки едва-едва приоткрыл двери своей умирающей души, и замечательно, что хотя он лирик, только лирик, не испытываешь такого впечатления, чтобы от его стихов исходил ток непосредственного лиризма; он себе самому — чужой и внешний, он самому себе только снится.

Небожий, безбожий мир однообразной канителью разворачивается перед нами, и его освещает злое солнце. Оно — чудовище, Змий-Дракон. Оно рождает для того, чтобы убить. Сумасшедшее солнце, космический безумец мечет огненные, яростные стрелы. Кажется, будто оно лучами своими ласкает и целует, но не верьте ему: это — Иудины лобзания солнца. Сын солнца, неблагодарный к нему, изменник отцу, Сологуб восстал против него, темный и холодный. Оно — его личный враг, мешающий его ночным волхованиям. Но не спрячешься от знойного змия, — он проникает в нашу кровь, зажигает ее красным полымем, и не солнце ли, которое вообще угнетает своей чрезмерностью, — не оно ли раскаляет, распяляет нашу любовь до извращения и одуряет нас до убийства и самоубийства своими чудовищными цветами?

Отказываясь и за себя, и за других от солнца и жизни, Сологуб видит в ней огромную темницу, злое сновиденье, непроницаемые стены. День, это — только бледная тьма, белая ночь природы; недаром ее пугается лилия, покрытая смертной бледностью. Есть в мире белое; но белое Сологуба, это — лилия больная, смертная бледность; его белое, это — испуганное, умирающее; оно получилось от того, что выпил из живого кровь и жизнь красногубый вурдалак. Белое говорит ему о черном, и белый цветок зовет его в темную землю. Его белое, — это именно та женщина с молчаливыми бледными устами, про которую он говорит:

Ты незаметно проходила,
Ты не сияла и не жгла;
Как незажженное кадило
Благоухать ты не могла.

Ночь откровеннее, и лучше было бы жить ночью, познать «радостную науку ночного бытия» и никогда не откидывать полога, не просыпаться от смерти и сна, чтобы не приходилось обнимать «дебелый стан» жизни. Эта тяжелая, грузная жизнь — та Ева, которая заменила для Адама его первую жену — легкую Лилит; с тех пор нет больше этой прекрасной волшебницы, да и не призраком ли и видением была она когда-то?

«Кругом обставшие меня безмолвные предметы, предметы предметного мира» — невыносимый застеноч, и они только стесняют меня, делают еще уже зверинец, в котором люди, пленные звери, голоса как умеют. Узость мира, заранее предначертанные теснины вселенной еще более усиливают ощущение скуки. Вся огромная предметность не радует.

Так Сологуб совершил над собою духовное самоубийство, и вот он мертв, — а скучно смерти посреди живого. Ему не надо, Сологубу, ждать охлаждения мирового солнца, потому что он упредил космический процесс и давно погасил свое солнце душевное. Больше, чем кто-либо из людей, испытывает он ту глубокую трагедию, что не одновременно охлаждаются солнце внешнее и солнце внутреннее, и в то время как природа и, быть может, собственное тело продолжают цвести и жить, душе, в ее цветущем окружении, уже больше нечего делать. Одинокий из одиноких, нерадостный и угрюмый, поэт-призрак, он похож на выходца из могилы, на мертвеца баллады, на того, кто был возлюбленный Леноры.

Оттого он и не боится смерти. Ведь бояться ее может только живой, в самом страхе смерти есть жизнь, — а у Сологуба ее, безпримесной, нет. Он знает «волю к смерти», он ищет ее, желанной Царь-Девы, своей подруги. Любовник смерти, он приветствует ее, потому что именно она разрушит порочную природу, в которой он томится, и воззовет к новому твор-

честву, вернет свободу. Путь к святости ведет через смерть. От ее дыхания исчезает зло. Только когда погаснет для нас солнце, — засияет потусторонняя Звезда Маир, и лишь тогда грешный Адам освободится от своих порочных томлений. На той стороне бытия нет порока, нет зла, потому что, оказывается, зло внес в мироздание сам человек. Прежде чем загорелись светила и возникли миры, боги позвали к себе на совещание меня, человека, — я был приобщен к плану мира. И что же?

Но на благое и злое
Я разделил все дела.

Боги во гневе суровом
Прокляли злое и злых,
И разделяющим словом
Был я отторгнут от них.

Человек — Демиург зла.

Вообще, пленник бытия, я оказываюсь в то же время его единственным создателем и властелином. Сологуб понимает себя как вселичность. Есть только мое великое я, моя всемирная душа. Я сам сотворил природу; она — только послушное тело моей души. Мир, это — лишь разнообразные воплощения единого я, которое на протяжении веков надевало разные личины.

Я — все во всем, и нет Иного.
Во мне — родник живого дня,
Во тьме томления земного
Я — верный путь. Люби Меня.

И раб, и Фрина, и собака, все то, что было, есть и будет, это — лишь мои аватары, мое прохождение через «пламенный круг» бытия, от «детства голубого» и до «старости седой». Всякая отдельность, время и пространство — только ложь и «мгновенный дым».

Идея всеединого я, исповедание солипсизма, конечно, не представляет новости для философского сознания, и для того чтобы Сологуб этой «литургией» Себе производил действительно сильное впечатление, идея должна бы претвориться у него в непосредственное чувство, он должен бы реально ощутить себя вселичностью. Такое чувство и настроение как будто не слышится у Сологуба. И во всяком случае, в своей ли теоретической или действительной вселичности он потерял самого себя, свою незаменимую внутреннюю индивидуальность. У него голос без тембра, как цветы у него — без запаха. И присуща ему духовная тусклость, но тусклость не жалкая. Для того чтобы вновь найти себя в бесчисленных своих перевоплощениях или попросту в пустыне своей скуки, в своем сердце, выжженном до глас Змием

вселенной, для того чтобы вернуть свое самоощущение, ему нужно что-нибудь резкое, извращенное, то, что нарушает обычную монотонность жизненных повторений. Ему нужна боль, своя или чужая, — боль, соединенная с любовью. Он так часто говорит о бичеваниях женщины, о «бесстыдных истязаниях»; виночерпий крови, он устраивает себе оргии садизма, «багряный пир зари», и только та страсть для него сладка, которая соединена с жестокостью. У него есть и философское объяснение для этого «тайнства» боли: именно, боль для него — искупление наслаждения. На костер боли возводит он чувственность, и последняя сгорает в ее огне, и крик страдания, победившего наслаждение, испупительной молитвой взлетает к небу.

К такой безотрадности, к такому отвержению солнца и любви, к черному венчанию со смертью привели Сологуба вовсе не какие-нибудь необычайные горести и невзгоды: нет, он рассказывает о себе самую обыкновенную историю жизни, и оказывается, у него были, как у всех, кусочки счастья, те кусочки солнца, упавшего на землю, с которыми бельгийский поэт сравнивает бриллианты. Он говорит, Сологуб:

Маленькие кусочки счастья, не взял ли
я вас от жизни?
Дивные и мудрые книги,
таинственные очарования музыки,
умилительные молитвы,
невинные, милые детские лица,
сладостные благоухания
и звезды — недоступные, ясные звезды!
О, фрагменты счастья, не взял ли я
вас от жизни?
Что же ты плачешь, мое сердце, что ж
ты рощешь?
Ты жалуешься:
«Кратким
и более горьким, чем сладким,
обманом промчалась жизнь,
и ее нет».
Успокойся, сердце мое, замолчи.
Твои бичения меня утомили.
И уже воля моя отходит от меня.

Быть может, именно потому, что счастье, земные кусочки солнца все-таки были ведомы поэту, иногда в его тьме и безжизненности начинает брезжить какой-то свет, и нас утешают мыслью, что мы, существа земли, на время пробудившись для человеческого бодрствования, вернемся в Господень сон. Дверь земного заточения будет открыта, и обещающе, торжественно, религиозно звучат эти дивные стихи:

В твоей таинственной отчизне,
 В краю святом,
 Где ты покоился до жизни
 Господним сном,
 Где умирают злые шумы
 Земных тревог, —
 Исполнив творческие думы,
 Почивает Бог.
 И ты взойдешь как дым кадильный
 В Его покой,
 Оставив тлеть в земле могильной
 Твой прах земной.

Но освобождающие и светлые идеи Сологуба — только идеи, и его теплое — только воспоминание мертвеца. Его настоящее безжизненно, и что бы он ни сулил в будущем, какие бы просветы ни виднелись в его гробовой мгле, пред вами все же — только зрелище оригинального человеческого саркофага.

Правда, по своей мертвой дороге, по своей навьей тропе, Сологуб не сумел пойти до конца, и он сам не принял своей порочности. Русский Бодлэр, он, подобно своему прототипу, тоже не мог осилить того первородного и прирожденного мещанства, которое заставляет нас, хотим мы этого или нет, с миром соглашаться и его принимать. Жизнь, это — утверждение, а не отрицание. Сам поэт наш почти не живет, он — какой-то несуществующий, его почти нет в живых; но куда теплится хотя бы последний бледный огонек его существования, зажженный тем Змием, которого он тщетно хочет ненавидеть, до тех пор и он соглашается, и он волей-неволей принимает. Он не постигает — отчего, но знает наверное, что «в природе мертвенной и скудной воссоздается властью чудной единой, духовной жизни торжество». И как отдаленное дуновение чего-то давнишнего, юного, покинутого, но не покинувшего, как воспоминание, реющее над гробницей, и то живое, что снится мертвому, как тени бытия, всколыхнувшие бесстрастную гладь Нирваны, доносится безгрешное мечтание, невинный поцелуй и все эти «тоненькие руки и ноги милые твои». И дети, «праздничные дети», и сестра, и многообразные цветы, в которых дышит творческая тайна, — все это доигрывает, хотя и на скрипке смерти, свои последние мелодии, и слышится песнь умиления, хвалы и благодарности.

Что было прежде силой косной,
 Что жило тускло и темно,
 Теперь омыто влагой росной,
 Сияньем дня озарено, —

И в каждом цвете обаяньем
Невинных запахов дыша,
Уже трепещет расцветаньем
Новорожденная душа.

Не в том ли счастье и тайна человеческой жизни, что душа всегда остается новорожденной? Она не стареет, и в какие бы «истлевающие личины» мы ни облекали ее, она всегда сохранит под ними свой подлинный младенческий вид, свое неизменно чистое лицо.

Так не подкуплен ли и не покорен ли сам Сологуб Змием вселенной? И не оттого ли хочется ему, поклоннику Дявола, и арф Давида, и притчей Соломона, и Матери Пресвятой Богородицы? И не оттого ли с тоской и радостью вспоминает он утро дней благоуханных, когда божественная сила дарила ему окрыленные мечты, вереницы новозданных назаретских голубей, подобных тем, которых из влажной глины создавал и оживлял ребенок-Бог в бедной хате, в Назарете? И не оттого ли, в широкой безбрежности своего несуществования, своего духовного отсутствия из мира, в своем вездесущии, которое на самом деле есть именно это отсутствие, во вселенной-чужбине, Сологуб испытал так много тоски по определенному урочищу, по родному месту, по своей родимой России? В царстве ледяного кошмара, на холодных вершинах уныния и сомнения, не мог остаться Сологуб.

О Русь! в тоске изнемогая,
Тебе слагаю гимны я.
Милее нет на свете края,
О, родина моя!

.....
Не заклинаю духа злого,
И, как молитву наизусть,
Твержу все те-ж четыре слова:
«Какой простор! Какая грусть!»

.....
Печалью, бессмертной печалью
Родимая дышит страна.
За далью, за синею далью,
Земля весела и красна.
Свобода победы ликует
В чужой лучезарной дали,
Но русское сердце тоскует
Вдали от родимой земли.
В безумных, в напрасных томленьях
Томясь как заклятая тень,
Тоскует о скудных селеньях,
О дыме родных деревень.

«Милее нет на свете края»... Значит, есть привязанность к какой-то одной точке вселенной; значит, не только мир принимаешь, но и прикрепляешь свое сердце к матери, к родине, к великой и святой первобытности. О ревнивой меже, разлучнице людей, скажешь и о том, как

Тепло мне потому, что мой уютный дом
Устроил ты своим терпеньем и трудом:
Дрожа от стужи, вез ты мне из леса хворост,
Ты зерна для меня бросал вдоль тощих борозд,
А сам ты бедствовал, покорствуя судьбе, —
Тепло мне потому, что холодно тебе.

Но далеко ушел Сологуб от первобытной простоты; и он несчастен, потому что презрел «напиток трезвый, холодный дар спокойных рек» и зажег для себя неозаряющие огни чрезмерного сознания, которые туманят хмелем запретного вина, как это он сам выразительно и прекрасно говорит:

.
Но кто узнал живую радость
Шипучих и колючих струй,
Того влечет к себе их сладость,
Их нежной пены поцелуй.

Блаженно все, что в тьме природы,
Не зная жизни, мирно спит, —
Блаженны воздух, тучи, воды,
Блаженны мрамор и гранит.

Но где горят огни сознанья.
Там злая жажда разлита,
Томят бескрылые желанья
И невозможная мечта.

Передав миру свою печальную повесть, освободил ли он этим и облегчил ли больную душу свою? Мы этого не знаем. И только одно несомненно: пусть когда-то он видел свет и Бога, пусть когда-то хотел их, — но теперь изнеможенное, усталое, охладевшее сердце уже не бьется им навстречу. И жуткое и полночное впечатление производит его чуждое, его жестокое творчество, его голос без тембра, его лицо без физиономии, его лунные безуханные цветы. От полного уничтожения спасает Сологуба присущее ему сознание единства миров — мировой жизни и мировой смерти; но все же, взятые в своей общей сути, в своем конечном смысле, его стихи, это — ледяной дом, ледяной гроб, мимо которого мы проходим не сочувствующие, не взволнованные

симпатически, и с тем невольным отчуждением, какое в живых порождает хотя бы и красивая, хотя бы и глубокая Смерть, хотя бы и умный Упырь, на которого так похож Федор Сологуб.

От предложенной характеристики Сологуба не отказывается автор и теперь, много лет спустя после ее появления в первом издании «Силуэтов». Но справедливо признать, что в последние годы поэт стал иным. Едва ли назвал бы он ныне Дьявола своим отцом. Новейшее творчество его, ничего не утратив в своей изумительной четкости, в своей исключительной красоте, движется под новыми знаками — благословения, умиления, тихой печали. Оно уже не окрашено в цвет богоборчества; оно часто говорит о «милой» земле и о «милом» Боге — «с Тобой мы больше не заспорим» — о пленительных веснах и небе голубом. Каким-то великим горем Бог посетил его скорбную душу, но это не озлобило, а только большей покорностью озарило его старое сердце. О старости своей не однажды поминает он: «еще недолго мне дышать, стихи недолго мне слагать». И неотразимо действует на нас, что как свою последнюю любовь, свою последнюю мечту старый поэт воспевает «Россию бедную свою»:

Под вечную вступая тень,
Я восхваляю в последний день
Россию бедную мою.

Он остался верен России, своей Дульцинее, ее верный Дон-Кихот. Он упрямо верит «святой мечте» возрождения, он стоит у дверей Дульциinei,

Настанет день, и Дон-Кихоту
Отворит Дульцинеея дверь.

Певец России на развалинах России, на закате своих дней не веря в закат ее дней, с глубокой личной раной в душе, но в настроениях молитвенности и упования, так проходит он свои последние дороги и взором грусти, и ласки озирает Божий мир и свою теперь опальную у Бога, но тем более родную родину.

И прощальным взглядом оглядываясь на пройденную жизнь и свои дела в ней, он сознает, что эти дела — слова.

Когда меня у входа в Парадиз
Суровый Петр, гремя ключами, спросит:
— Что сделал ты? — меня он вниз
Железным посохом не сбросит.

Скажу: слагал романы и стихи,
И утешал, но и вводил в соблазны,
И вообще, мои грехи,
Апостол Петр, многообразны.

Но я — поэт. И улыбнется он,
И разорвет грехов рукописанье.
И смело в рай войду, прощен,
Внимать святое ликование.

Поэту подобает рай. И для поэзии, для слова, для стихов просит Сологуб у «милосердного Бога» еще «жизни земной хоть немного», чтобы сложить новые песни. Он еще не дожид, потому что еще не дошел. Так думают и его читатели.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Брюсов — далеко не тот раб лукавый, который зарыл в землю талант своего господина: напротив, от господина, от Господа, он никакого таланта не получил и сам вырыл его себе из земли упорным заступом своей работы. Музагет его поэзии — вол; на него променял он крылатого Пегаса и ему сам же правильно уподобляет свою тяжелую мечту. Его стихи не свободнорожденные. Илот искусства, труженик литературы, он, при всей изысканности своих тем и несмотря на вычуры своих построений, не запечатлел своей книги красотой духовного аристократизма и беспечности. Всегда на его челе заметны остывшие капли трудовой росы. Недаром он на разные лады воспекает «суровый, прилежный, веками завещанный труд» и так прекрасно говорит о наследниках Микулы, век за веком проводящих свои борозды, —

А древние пращурь зорко
Следят за работой сынов,
Ветлой наклонясь с пригорка,
Туманом вставая с лугов.

Его утешает мысль, что, пусть исчезнет с лица земли безвестный египетский раб, —

Но не исчезнет след упорного труда,
И вечность простоит, близ озера Мерида,
Гробница царская, святая пирамида.

Брюсов, один из рабов поэзии, помогает ценить и чувствовать красоту и бессмертие труда, его космическую роль, его мировую преемственность и необходимость; как и для Базарова, природа для него не храм, а мастерская. Но это находится в связи с тем, что сам он, чуждый легкости и грации, с душою принужденной и напряженной, поэт без поэзии, пророк без вдохновения, с глубокими усилиями пробирается через словесные теснины. То, что и великие поэты работали над стихом, — это раскрывается лишь взору специалиста-исследователя, это мы узнаем только из их рукописей; между тем как у Брюсова об этом с нескромной и губительной для автора откровен-

ностью говорит самое звучание его страниц, и показывает оно, что в муках рождения, в поте лица своего создавал он не только форму, но и самую концепцию, самое ядро своих стихотворений. Над всеми способностями духа преобладают у него прилежание и рассудок, и сухое веяние последнего заглушает ростки непосредственности и живой, святой простоты. Его стихи, лишенные стихийности, не сотворены, — они точно вышли из кузницы, и даже мгновенья, свои излюбленные «миги», Брюсов кует. Он не опускается в лоно бессознательного, в темные недра бытия; не великие матери природы вскормили его искусственное искусство. Чрезмерно внимательный к самому себе, слишком свободный от пленительного греха наивности, совершенно не разделяя пушкинского мнения, что поэзия должна быть «глуповата», он помнит себя и свою душу до мелочей. Свой собственный критик и комментатор, он в бесчисленных предисловиях и послесловиях, отягощающих слова, классифицирует и квалифицирует себя, заботливо распределяет себя по рубрикам и из прежних стихов своих бережливо нарезает эпиграфы для своих же новых произведений. Он собою обязал себя. Своей поэзии точно ведет он прихода-расходную книгу, и не столько он поэт, сколько занимается поэзией. Как в притворном безумии Гамлета, в его преднамеренном искусстве видна система, и не убраны громоздкие леса методы. Специалист искусства, не только он, явно для всех, поставил ему подножием ремесло, как Сальери, но и оцепенел в своей эстетической профессиональности, и в самой широте своих сюжетов и сведений оказался узким, проявил нечто тесное и тупое, — поэт-педаант.

Сознательное, слишком сознательное в Брюсове царит настолько, что он не ошибается насчет себя, свою окованность сам замечает и даже возводит ее в канон. Это характерно, что в его стихах мы часто находим слово «стынуть»: он стынет и на нежном ложе, и у дверей рая, и в жизни вообще. Он — певец холода; но поэзии холода, его белой красоты, мы однако не видим у него. Он говорит о себе:

Как царство белого снега,
Моя душа холодна,

и ему кажется, что это красиво и величественно, и строго; на деле же у него — одна неприятная стужа. И только словом, неприятным словом является любимая гостя брюсовских стихов — «дрожь», всякая «бессильная дрожь» и «дрожь бесполезная». Он не сумел, как ему больше всего хотелось бы, сочетать в юдно целое огненность и лед. И когда он, вслед Vielé Griffin'у, хвалится тем, что «из жизни медленной и вялой сделал трепет без конца», когда он взывает к художнику: «сделай жизнь единой дрожью», когда он,

в тяжелом обращении, заказывает сердцу: «трепеты, сердце, готовь», — то этот сделанный трепет, эта жизнь, превращенная в судороги, эта искусственность волнения не вызывают даже иллюзии живого. Пусть Брюсов поэта ставит высоко, требует от него подвига и страдания («в искусстве важен искус строгий», «искусство жаждет самовластья»), но еще важнее, чтобы художник был живым сосудом жизни. Между тем наш писатель от себя и своих собратьев по лире ждет преимущественно — холода: «всего будь холодный свидетель», т.е. вынь из своей груди тот уголь, пылающий огнем, который некогда водвинул пророку шестикрылый серафим. Симпатично то, что Брюсов о поэзии повторяет слова Каролины Павловой «мое святое ремесло»; но совсем не привлекают его чрезмерная и методическая преданность музе и то, что он каждый трепет «вместить стремился в стих», и это признание его:

Когда стояла смерть, в одежде черной,
У ложа той, с кем слиты все мечты,
Сквозь скорбь и ужас я ловил упорно
Все миги, все черты.

Такое отношение к «той» — грех против нее и против себя, и против духа святого. Муза не требует службы. Истинный поэт служит не поэзии, а жизни. Истинный поэт отдает предпочтение самой «богине красоты», а не «в зеркале ее изображенью». Он живет и этим творит, — Брюсов же, в судьбище жизни уделяя поэту лишь роль бесстрастного свидетеля, а не участника, обрекает его не на горячие биения сердца, не на пафос личного существования, а только на постороннее наблюдение. Посторонний жизни, брюсовский певец встает перед нами фигурой бездушной, но, к счастью, психологически невозможной, как невозможны и нелепы те «восторги бесстрастья», которые не раз восхваляет наш стынувший автор. Только ему близка и понятна «обескрылевшая страсть», только он настаивает на том, что «не всесилен любовный экстаз»; не напрасно в его стихах гаснут и загораются не огни, а «волны», «ответы», «вопросы». Оскорбительное и отвратительное впечатление производит его ужасный совет:

В минуты любовных об'ятий,
К бесстрастью себя приневожь.

Как это возможно? И зачем же об'ятия, если в самой страсти надо сохранять бесстрастие и совершать насилие над свободой своего духа, — правда, для Брюсова столь обычное? То, что Гете рассказывает о себе в «Римских элегиях», — совсем иное: в об'ятиях своей возлюбленной слагал он стихи и на ее плечах тихо отсчитывал пальцами стопы гекзаметра. Для

него любовь и поэзия были неразлучны, были одно, и не заглушал он вольной страсти своей; он себя не наблюдал, не делал из себя объект, он всегда был субъект.

И, однако, при этом зове к иссушению жизни, при этом предпочтении гербария цветам, Брюсов думает, что

Быть может, все в жизни — лишь средство
Для ярко-певучих стихов.

Но ведь родник певучести — непосредственность, и если нет последней, то не будет и первой; жизнь не претворится в стихи.

Именно потому, что неосуществимы и тусклы мертвенные заветы Брюсова, у него самого как раз певучести и нет; и когда читаешь заглавие его сборника «Все напевы», то хочется сказать: «ни одного напева», хотя это и было бы несправедливо, преувеличенно; но является такое искушение, потому что редка в его книгах внутренняя и вдохновенная мелодия. Поэт менее всего музыкальный, жесткий в слове и сердце, он не свободный художник; он делает свои стихотворения, помогает своим стихам, и не льются у него радостные звуковые волны, и утомляют его преднамеренные стопы, его рассчитанные шаги. Уже одна фонетика его стихов показывает, что он талант заработал, а не нашел его в себе, как прирожденный клад. Упрямый и настойчивый, он так долго, словно индийский факир, внушал себе и Богу о своем желании быть поэтом, он так докучал Аполлону, так сосредоточенно и усердно служил невольником стиха, что вот и награждены терпение и труд, вот и раскрылись перед нами стихотворные страницы, добытые сильной волей, — но слишком явно их незаконное, их человеческое происхождение. Победителей не судят; но Брюсов больше побеждает, чем победил. На глазах у читателей борется он за поэзию. И потому его стихи как-то вторичны, не первозданны.

Человеческая косвенность их возникновения сказывается в том, что их проникает неодолимый внутренний прозаизм. С этим уж ничего не поделаешь. Он еще более оттенен внешними аксессуарами поэзии, блесками всяческого экзотизма, изученными приемами виртуоза, который, однако, внутренне слова не покорил, а только произвел над ним жестокое насилие, подверг его невеликодушной дрессировке и принудил его стонать, звучать диковинными сочетаниями: «кладбище — клад ищи», «лязги сабли — не ослабли», «смокли — не полк ли». Не то, чтобы у Брюсова, как у всякого пишущего, были отдельные неудачные стихи, изъяны и неловкости: нет, его недостатки — роковые, и все они вытекают из его основного порока — все

той же глубокой прозаичности духа. Как мольеровский герой, он тоже не сознает, что говорит прозой. И эта фатальная недостаточность и незавершенность дарования приводят к тому, что он не знает внутренней солидарности между стихом и мыслью, между идеей и образом, не знает их неразрушимой слиянности. Отвлеченное и конкретное, высокое и низменное, старинное и современное делают из его стихов пеструю амальгаму, а не органическое единство. Брюсов разностилен не только на всем протяжении своего искусства, но часто и в ограниченных пределах одного и того же стихотворения. Поражает у него неоднородность образов, набранных отовсюду, попеременно, в беспорядке. Например, он перечисляет все, что видел: «вот длинная серая шаль на больном старике», — нечто зримое, осязательное, реальное; но тут же, рядом: «вот девушку к небу влекут ее крылья», — нечто риторическое, пустое, сочиненное. В каждом доме «стоит кровавая мечта» (у него стоит мечта, стоит сон; его мечта подобна столбу); и для рифмы, внешней, но не психологической, он продолжает: «ждем мы в тягостной истоме столбцов газетного листа», — читателей отпугивает незаконное соединение мечты и газеты. «Се высшей истины пора», — восклицает он в стиле высоком и архаическом, в упоении церковно-славянском, но сейчас же употребляет инородную фразу, слово иностранное и прозаическое, всячески чужое: «пред миром на доске вселенной — веков азартная игра». Он дурно видит и наблюдает, он полдень называет «серым», он неотчетливо рисует — тоже потому, что глаза его засланы прозой; и в незаконченных порывах своих, обескрыленных ею, не умеет он воплощать до конца, до совершенства, до жизненной яркости. Слишком мимолетный блеск поэтической молнии на одно мгновение вырвет и осветит красивую линию, но тем безнадежнее сейчас же наступающая тьма. У него очень мало таких стихотворений, которые представляли бы собою художественное целое, живой монолит слова: нет, вы ясно видите зияющие поры и промежутки его, заполненные деревянной рассудочностью и напыщенной риторикой. Порою готова уже возникнуть иллюзия поэтичности, и мы хотели бы отдаться ей беззаветно, отдаться в плен Брюсову, — но он не умеет пленять; и какой-нибудь грубый и неуместный штрих опять отвергает нас в безотрадную пустыню прозы. Когда вы читаете, например, что «к Венеции безвестной поползли дрожа века», то эти ползущие, как мурашки, ползущие века отнимают у вас цельность поэтического настроения и доверие к художнику. В Брюсове никогда не бываешь уверен. Когда в стихотворении «Адам и Ева» герой во тьме спрашивает героиню: «что это: плод, упавший с древа, иль то твоя живая грудь?», то его деланная наивность вызывает досаду (не на него), и уж совершенно невыносимы заключительные строки, пошлые в своей физиологичности и отталкивающие грубостью не только выражения, но и мысли:

Как плод сорвал я, Ева, Ева?
Как раздавить его я мог?
О, вот он, знак Святого Гнева —
Текущий красный, красный сок!..

Столь же нестерпимы типичные для Брюсова стихи, в роде грубого: «постель нам кажется вновь сотворенным раем», и обильные у него «простыни» (особенно — в сборнике «Зеркало теней»).

Так хотелось бы приветствовать жизнерадостность, которую будит в нем «веселый зов весенней зелени», — но замирает на читательских устах слово привет, когда сочиненно именует себя автор «ловцом стоцветных перлов ожидания» или когда говорит о себе, что он принимает «весь шум, весь говор мира»

От тяжелой поступи тапира
До легких трепетов стрекоз:

этот тапир, из такой искусственной и большой дали призванный исключительно ради рифмы, своею тяжелой поступью топчет все стихотворение, и не его ли неуклюжему вмешательству обязаны мы и тем, что так трудно выговорить последний стих пьесы: «блеск дня, чернь ночи, весны, зимы»?..

Когда звучат перед нами величавые строфы «Habet illa in alvo», посвященные мистерии материнства, оне способны настроить душу на соответственный лад, и мы чувствуем, как велико таинство, которое из времени делает вечность и позволяет матери над временем подняться («ее ж из рук своих освобождает Время, на много месяцев владеет ею Ночь»); но вот мы слышим:

Ты, женщина, ценой деторожденья
Удерживаешь нас у грани темноты, —

и эта «цена», которая будто бы может «удерживать», эта обыденность и арифметика (как в другом стихотворении: «упоили ль *в полной мере*»), эта вялая трезвость разрушают впечатление, и опять веет нам в лицо сухая пыль прозы. Или родной Брюсову риторикой отдает в тех же строфах явно для рифмы привлеченный банальный «май»:

Таи дитя, берегай, питай
И после в срочный час, припав на ложе,
Яви земле опять воскресший май.

В той же непобедимой склонности к прозаическому трафарету наш писатель слишком часто поминает рай, — не потерянный и возвращенный, а рай опшленный... И к нему он «влекся» (у Пушкина же, как известно, «влекся воль»,

а не поэт), и даже про грезы свои говорит он: «повлекусь я грезой в страны». Как все это тяжело, грузно, трудно! «Не покинем мы беспечности», — как это небезпечно сказано!

Когда же в третий раз, опять
Пришлось им вместе задрожать...

или

Что вручу об'ятью я?

или

Когда же время наступало
Устать... —

можно ли вообразить себе соединения слов и мыслей, еще менее поэтические, еще более топорные, еще более отравленные внешней и внутренней прозой?.. К своему идеалу, к женщине беспощадной, царице безжалостной, обращается он с мольбой: «погрузи мне в сердце руки», опять создавая безобразный образ, какую-то хирургическую картину. «Для пышных жертв *проехал* я», — говорит о себе древний римский триумфатор. «Предстал мне юноша *лет двадцати*», — говорит святая Агата. «*В перл возведенная красота*», — говорит Брюсов, и это портит все стихотворение о Фирвальдштетском озере, на берегах которого культура светского туризма победила величественную природу и «спор с лучами звездными ведут отельные огни». Или как далека от поэзии и от вкуса «Цирцея, спящая в пеленках»! Более тонкая, но столь же несомненная проза — то, что в пейзажах у Брюсова и волны шиты шелками, и луг цветами пестро вышит: рукоделье, несовместимое с первозданностью природы. Хорошо сказать про Наполеона, что неизменный след его шагов остался «на дороге поколений, на пыли расточенных лет»; но дальше из того же стихотворения выступает образ Наполеона приземистого, который «не мог не ступать глубоко». Возрождение своей музыки, свой отклик на глас призывной трубы наш певец изображает так, что, «разорвав кольцо из рук», он от ложа неги и любви, от пышного алькова, бежал «безумный, вольный и *нагой*»: вместо серьезного получается смешное. Безвкусный Бенедиктов радостно узнал бы себя, свое, в брюсовском изображении океана, который во время прилива тяжкой грудью льнет к своей возлюбленной скале и страстно вонзает зубы в ее раны и, «всегда страшась измены, покрывалом белой пены кроет плечи смуглых скал»: всякое олицетворение прежде всего должно быть великодушно, т.-е. поэт не должен злоупотреблять своим правом и властью над природой, не должен ей навязывать того, что внутренне ей неприуще; предел олицетворения интуитивно указывается чувством меры и чувством поэзии (у кого они есть, конечно), — и вот, соблюл ли Брюсов это правило здесь, где он приписывает океану зубы и так неправдоподобно, так искусственно и некрасиво понимает значение пены на плечах у смуглых скал?

Прозаическая сознательность Брюсова, недреманное око его умственности проявляются и в общей печати интеллектуализма, лежащей на его стихах, и в отдельных глубоко-характерных моментах его стихотворений. Например, он смотрит на радугу и сейчас же сам разбивает ее иллюзию и восклицает: «*знаю*, — ты мечта моя». Он слишком знает. Красиво созерцает он облака, «дружную флотилию сказочных пловцов»; но его не удовлетворяет их бессознательность, спокойные «кили» их «кораблей», и он сетует:

Но и нас ведь должен с палубы
Видеть кто-нибудь,
Чье желанье создавало бы
Этот вольный путь.

Тогда бы наш поэт успокоился... Он делает очень поверхностный обзор столетиям, которые кажутся ему во тьме фонариками «на прочной нити времени, протянутой *в уме*»: как при арифметических действиях, он многое держит в уме, и лишь там, абстрактно, протянуты для него несуществующие нити, словно он хочет, он спешит сказать, что разделяет кантовское понимание времени; но все это как чуждо поэзии! Его знание, его понимание, его рассудочность отравляют его художество. Так как интеллект преобладает у него над интуицией, то мы и слышим часто подобные заявления: «эти яркие одежды, *понял*, *понял* — для меня!» «*понял*, мы — в раю». Он *понял*, наконец; он не почувствовал, он *понял* рай. Удручающей прозой звучит понятливость нашего поэта. Безвкусно выделяя с ритмической настойчивостью деепричастие, он трижды повторяет в одном стихе: *зная, зная, зная*, и этот упорный крик о знании так символичен для его страниц, где гораздо больше *ars poetica*, чем поэзии.

Интеллектуализм проявляется и в том, что в стихотворениях Брюсова большую и нежелательную роль играют знаки препинания, писанная логика. Все эти бесчисленные тире, запятая, скобки и, особенно, кавычки, холодное клеймо чужого, печать заемности, восполняют у него то, что должна бы давать мало присущая его книгам непосредственная звучность и бесспорная прозрачность стиха. При помощи знаков препинания он кое-как сводит концы с концами, — и вот он прав, и вот он ставит уже последний знак, успокоительную точку. И вестник богов говорит Энею:

И подвиг твой, в веках, высок, —

несмотря на всю какофонию от обильного звука «в» и несмотря на то, что, по воле прозаического поэта, вещающий бог не столько предрекает, сколько делает какую-то историческую вставку и справку и, запинаясь, огораживает ее

запятыми: «в веках». Или с глубоким внутренним сопротивлением, даже с содроганием воспринимаются такие строки, такая профанация поэзии:

Ты золотую чашу «право»,
Отцовский дар, бросаешь в мир.

Что может быть более противохудожественного, более варварского, чем эта золотая чаша, на которой в кавычках значится ее наименование «право»? Какой поэт, кроме ритора, кроме сухого аллегориста, решится назвать право чашей?

Рок прозы тяготеет над душою Брюсова. Это, между прочим, обнаруживается и в том, что он нередко злоупотребляет не столько сложными, сколько склеенными словами («скорбно-скромный», «кругло-алый», «длительно-сжигающий»), и они стонут, они ропшут, что посредством маленького тире их, чуждые и далекие друг другу, насильственно соединили.

И в конце-концов, прибегая к знакам и кавычкам, и связкам, на все налагая отпечаток ума, а не вдохновения, профессор поэзии, Брюсов, этот словесник, не обладает чувством слова. Он в стихах своих говорит на дурном русском языке. Не только искажает он дух его этим от Бальмонта полученным достоянием, отвлеченными словами на «ость», всеми этими «белостями, унылостями, змеиностями, обманностями», но и вообще выражается неточно, странно, некрасиво. В книге А. Шемшурина «Стихи В. Брюсова и русский язык» (даже принимая во внимание ее придирчивость) собраны примеры, несомненно изобличающие неправильный стиль Брюсова, — и их число можно было бы еще увеличить. Когда же он сознательно вводит стилистические новшества, то они вызывают лишь недоумение, и холодно встречаешь все эти «мгновенные миги», «бездонные бездны», «немыслимое небо», «друг друга жажда», «все каменной ступени».

Его эпитеты вообще неубедительны, его слова заменимы; никогда их не отличает необходимость. Наоборот, у него слишком явна требовательность рифмы, и ей подчиняет он смысл. Чувствуешь, как неадекватны у него слово и мысль; чувствуешь приспособление к размеру и созвучию, и заметно, как идея, все ради той же рифмы, поступает своей свободой.

О, этот бич! Он был так сладок,
Пьянил он, как струя вина!
И ты — загадка из загадок —
Давала кубок пить до дна.

И прозаическое «загадка из загадок», и весь этот стих — ненужная вставка, угрожающая созвучности; ничего существенного не дает и четвертый стих; он нужен писателю, а не читателю. Рифмы с Брюсовым не запросто

живут. И никогда у него не будет настолько смелости, чтобы сознаться в отсутствии подходящего слова, чтобы воскликнуть нечто подобное пушкинскому: «читатель ждет уж рифмы *розы*: на-на, возьми ее скорей». Брюсов ничего себе не позволяет. Раб рифмы, а не ее властелин, он уже лучше скажет что-нибудь несообразное и «нарочное», но только непременно сведет рифму с рифмой и сделает их побогаче: «агатовые — захватывая, каменоломню — помню, выси — рыси, Алезии — поэзии». Но эти рифмы, отовсюду собранные, издалека призванные, утомленные от долгого пути, не скрывают своей искусственности. Послушные зову упорных заклинаний, покорствуя настойчивости упрямого взора, они пришли, как в силу того же внушения пришла к Брюсову и вся его поэзия; но, недовольные, хмурые и неприветливые, оторванные от родимых веток, они оглядываются одна на другую, чуждые одна другой, и все они чувствуют себя здесь не дома и хотят вырваться из этого пленения. С другой стороны, на ряду с рифмами чванно-богатыми автор часто прибегает и к ассонансам («броненосцев — грозным», «искры — быстрым», «родины — усвоенной»; «нежащий — прибежище», «антихрист — утихнет»); но они производят лишь впечатление преднамеренной небрежности, — точно рифмы здесь кокетничают своим жалким рубищем, своей добровольной бедностью; и, во всяком случае, вы здесь опять замечаете не свободную поэзию, а свойственную нашему автору тенденциозность, внутренний курсив, один из параграфов его схоластики, его теории словесности. Он не просто стихи пишет, а каждым стихотворением что-то доказывает и над чем-то трудится.

Трудолюбивый кустарь поэзии, Брюсов долго работал по заграничным образцам. Поэт повторяющий, мыслитель чужих мыслей, эхо чужих эпитафий, он так заслонен другими, что не видишь его самого, не знаешь его собственного лица. Где-то позади осталась жизнь, отстала от его стихов, и перед нами разворачивается одна литература. Ему, к несчастью, почти всегда присуща косвенность вдохновений. Для того чтобы воспеть действительность, он должен раньше возвести ее в какой-нибудь литературный чин. Когда он любит, он вспоминает Калипсо, Дидону, Федру, Франческу, Джульетту. У него нет какой-то основной искренности настроений, первых слов и первых чувств. Вопреки его утверждению, у него никогда и не было «весеннего, свежего утра», не было истинной дерзновенности, и странные выходы своих ранних стихов он разрешал себе только потому, что его защищала чужая странность, авторитеты иностранные. Там, где есть уже поэзия, он ее умеет продолжать, но он не поднимается над ролью подражателя. Великие художники слова подражали только такому произведению литературы, которое уже вернулось в природу, опять стало природой, и оттого чужое они делали своим, — Брюсов же просто ищет сюжетов, задает себе темы, настраивает себя даже на известный лирический лад, и все не по собственному живому

почину. Он — писатель без инициативы. Недаром в своем рассказе «В зеркале» он из простой и плоской мысли об отражающей природе зеркала создал трагедию инициативы, безумное смешение реальности и отражения. Верлэн и Верхарн, Бодлэр и По, Тютчев и Фет, Пушкин и Баратынский — все они отразились у него, но ни одному не оказался он конгениален, и не равен он даже самому себе, т.е. не составляет определенной писательской личности. Чужие поэзии, чужие замыслы, внушенные ему различными авторами, у последних родились, — Брюсов же эти образы и идеи только усыновил, он явился для них только отчимом, и надо сказать вообще, что по всему складу своей литературной натуры он — какой-то прирожденный отчим. В поэзии нет у него родных детей. Всею и всем посторонний, всею внешний, он и в образцы свои проникает не глубоко, не родственно. Например, в своем движении под знаком Верхарна он однако не стал поэтом города, а только сделал свою поэзию городской, — недоказательны все эти конки, уползающие, скользкие, все эти вывески, почему-то стонущие... Или свою романтическую поэму «Исполненное обещание», в общем написанную мастерски, он «благоговейно» посвящает памяти Жуковского; но тишайший Жуковский не принял бы такой поэмы, в которой об'ятия героя и героини, чужой жены, названы браком и в которой беззаконную чету благословляет Царь Лесной — подле незримого аналога между трав. У Брюсова нет такой силы претворения и воплощения, которая заставила бы нас почувствовать, что все трубадуры — братья; и когда он пишет свои газеллы, рондо, триолеты, то в них не дышит соответственная душа, и перед нами только фигурные стихотворения, как бы словесный паркет. Начитанный, образованный, Брюсов много знает, он общил себя к разным культурам, но только не проявил, не назвал самого себя, и даже не проникновенно и не метка у него своя характеристика чужой гениальности, — как элементарно и бледно говорит он, например, о Лейбнице, о Данте! И отяготели над ним все те «цепи книг», о которых упоминается на очень многих его страницах. Он — писатель читающий. Слишком явный обладатель и обитатель книг, поэт-библиотекарь, он ими глушит последний огонек непосредственности. Грудой налегли оне и на стихи его, и на прозу. В области последней самое крупное, что он сочинил, это — «Огненный ангел». Но как вообще Брюсову, прежде чем написать, надо сперва прочитать, так и здесь вся постройка возведена на фундаменте из книг. Все составлено, приложено одно к другому; есть отдельные счастливые пассажи и сцены, — но все время бросаются в глаза белые нитки исторических сведений и справок. Как много потрачено, как мало приобретено! Результаты не соответствуют усилиям. Нет души у людей и духа у времени. Внешнее преобладает над внутренним, и герои точно смотрят на себя глазами своих потомков-историков: они нарисованы не такими, как они казались себе, а как они кажутся нам. Они

вышли более принадлежащими XVI веку, чем они действительно ему принадлежали; по воле автора, свое столетие они подчеркивают: точно в предвидении Брюсова, который их опишет, они сами заботливо различают себя от века девятнадцатого и двадцатого. Рената одержима дьяволом, но не так изображена ее душа, чтобы этот дьявол был для нее обязателен. Есть ведьма, но нет психологии ведьмы. И ее отношения к Рупрехту, задуманные как истинная любовь, которой однако мешает какая-то злая сила, на любовь не оказались похожими. Стилизация у нашего автора ничего не придала существу дела; сама же по себе она страдает тем обычным для нее и тяжким грехом, что в ней отсутствует творчество и она не создает нового: это как-раз и подходит к нетворческому и посредствующему Брюсову. Стилизация — остановка; она берет старое как старое, именно в этом его качестве. Она принимает внешнее и отбрасывает вечное. Ибо вечное в стилизации не нуждается и ей не поддается. Стилизуя, художник придает этим непомерное значение тому, что несущественно, и сам добровольно отказывается от сверхвременного. Победа времени над вечностью, малого над великим — вот что такое стилизация вообще и у Брюсова в особенности. А один из последних его прозаических сборников «Ночи и дни», в котором автор, как он говорит, не брезгая плеоназмом, хотел всмотреться «в особенности психологии женской души», — этот сборник прямо ужасает своей мертвенной надуманностью, полным отсутствием какой бы то ни было жизни и какого бы то ни было таланта, бездушным дуновением книжности. Вообще, проза Брюсова изобличает его поэзию.

Сквозь книги, «стоцветные стекла», смотрит он на людей и жизнь; вот почему многосторонность его писаний не есть, однако, истинное духовное богатство. Это не «энциклопедия духа», это лишь энциклопедический словарь. Прикасаясь ко всему, но не проникая ни во что, он просто только ходит по всем комнатам поэзии.

Я посещал сады Ликеев, Академий,
На воске отмечал реченья мудрецов...
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих, —

да, но это «все» есть ничто. Многое и многообразное лишь тогда ценно, когда оно сходится в одно, когда тяготеет к единому центру; только в этом случае оно не рассеивается, и рождается великое, пушкинское «все». Брюсову же несосредоточенному, эксцентрическому, нужны только пробы стиха, сюжеты, и в своих книгах он предлагает большой выбор образцов — на разные темы, на разные цены. Он делает эксперименты; вот он поет «фабричную» или «веселую» на мотив «Дай мне, Ваня, четвертак, пожертвуй полтинник», а вот он сейчас (и как это оскорбительно!) произведет словесный опыт над детской

душою, свяжет себя с младенцем и расскажет про палочку-выручалочку или что «в нашем доме мыши поселились». Это — мнимая общительность; на самом же деле он неприветлив к детям, к людям и жизни, и его характеризует какое-то злостное, а не несчастное одиночество. Правда, как раз оно внушило ему некоторые оригинальные образы и значительные идеи: когда он вступит в вечерний час, «кто-то» с ласковым пристрастием

Со всех сторон протянет тьму,
И я уйюсь последним счастьем:
Быть без людей, быть одному, —

своеобразна эта мысль о тьме, как о разлучнице между человеком и людьми, о тьме, как о пособнице одиночества; или блеском холодного отчаяния переливаются все эти стихи отречения и неизбежности, — стихи, в которых показано, что мы вообще не участвуем в собственной драме («не нами наша близость решена») и что временна и преходяща любовь человеческая: в экстазе чувства поманив нас вечностью, показав ее облик, она сейчас же обманывает нас и опять погружает в суетное и случайное, отдает в тесноту времени; или красива эта холодная молитва к Сириусу, богу немому и не внемлющему, холодному богу, не знающему своих прихожан, — да, кроме бога неведомого, есть и богомольцы, ему неведомые, и, может быть, Бог даже не знает о существовании людей...

Но это все — мысли, навеваемые на читателя; это еще не поэзия. Да ее и не может быть у того, кто, подобно Брюсову, исполнен презрения, кто молится «ангелу благого молчания».

Великое презрение и к людям, и к себе
Растет в душе властительно, царит в моей судьбе.

Презрение не имеет пафоса. Ненавидящий может быть поэтом, но не презирающий, не равнодушный, не бесстрастный. У Брюсова есть, правда, известное мужество; он не так нервен, чтобы бояться боли, — особенно, от женской руки, — и с героизмом тупости может он переносить страдания (тяжелы и грубы только его частые упоминания о палаче с его «десницею»); но влечения к боли, мазохизма, он не претворил в красоту.

В неудавшейся попытке дописать за Пушкина конец его «Египетских ночей» Брюсов дает не мало образцов аляповатости. Вот в опочивальне Клеопатры ночью, пока рабы спят в своих «коморках темных» (будто современные дворники), Флавий оказывается на высоте своей мужественности. Но после «третьей стражи», поближе к утру, он — представляет себе поэт — «он лег, заснул, и вот он спит». И то, что он

«заснул и вот спит», — это оскорбляет Клеопатру в ее лучших чувствах. Ведь она ему «всем сладострастьем женской дрожи вливала в жилы страсть» и «среди затей» припоминала Цезаря, и «прибавляла с лестью жгучей» (оцените всю прелесть этого разговорно-прозаического прибавляла...), — да, так она «прибавляла», что Флавий один ей «напомнил Цезаря», — и что же? и «вдруг» он «твердо отстранил царицу: довольно, женщина! .. он лег, заснул и вот он спит». Разбуженный Клеопатрой и поощряемый ею к новым утехам, Флавий отвечает ей пошлейшим образом (только не он в этой пошлости повинен, не он здесь вменяем), — Флавий, неблагодарный, ставит на вид египетской царице, что ему не новы ее прелести («ужель ты думаешь, мне ново все, чем прельщаешь ты меня?»), и как опереточный Дон-Жуан, как смешной фат, он перечисляет свои прежние улады, женщин зарейнских, «девушку испанскую», «пленницу британскую», «одну фракиянку», «одну из гордых галльских дев». От этой этнографии и географии в страшный гнев приходит Клеопатра (а с нею и читатель, но в меньшей степени и по другим причинам...) и сулит Флавию (а не «Валерию») «неумолимую казнь». Гений вкуса, ангел-хранитель художников, до такой степени изменил Брюсову, что Флавий у него отвечает прекрасной египтянке совершенно нестерпимой прозой:

Но все-ж я прав. Что обещал,
Я, в эту ночь, исполнил честно:
С тобой я, как тебе известно,
До третьей стражи разделял
Твои, царица, вождельня,
Как муж, я насыщал твой пыл.
Что-ж! Я довольно в мире жил...

Это забавное как тебе известно (ну, еще бы неизвестно...) одно способно своим комическим и прозаическим штрихом перечеркнуть всю брюсовскую поэму. А штрих этот не единственный. Клеопатра «стучит» по кимвалу, когда эпикуреец Критон с высокой галантерейностью говорит ей: «хоть раз позволь взглянуть мне на божественную грудь», и он же произносит стишки: «пока они у двери, хоть поцелуй по крайней мере». Если грудь царицы для Критона — «божественная», то все ее тело — «божеское»: это видно из его слов, что он «лобзает, весь горя огнем» (горит он именно огнем, а не водою, как про Флавию мы читаем у того же обстоятельного автора, что он проходит, «в свое раздумье погруженный», именно в свое, а не в чужое), — лобзает «святых, спрятанные днем, и каждый волос благовонный на теле божеском твоём»: неужели не пошлость — эта детализация и эти «святых», спрятанные под платьем? То, что у Пушкина было жутким и сосредоточенным сладострастьем, у Брюсова стало словоохотливым и противным разговором о

сладострастии. И вообще к художественному сосуду Пушкина, хотя бы и незаконченному, Брюсов топорно приклеил нечто дешевое. Он к мрамору прибавил глину, матерьял «ручного труда»; дорогое и крепкое вино разбавил он словесной водою.

В сборнике «Семь цветов радуги», не обогащающем поэзии автора новыми чертами, очень показательно уже самое обращение к читателям, предисловие, без которого вообще не обходятся слова Брюсова: «... В 1912 году автор полагал, что своевременно и нужно создать ряд поэм, которые еще раз указали бы читателям на радости земного бытия во всех его формах... Однако, лирический поэт лишь в некоторой степени властен избирать темы своих стихотворений... Главной и почти единственной темой лирических стихотворений остаются личные переживания, далеко не всегда дающие те впечатления, которые мы, может быть, желали бы изведать... Автору казалось, что голос утверждения становится еще более своевременным и нужным после пережитых испытаний, что славословие бытия приобретает тем большее значение, когда оно прошло через скорбь... Все семь цветов радуги одинаково прекрасны, прекрасны и все земные переживания, не только счастье, но и печаль, не только восторг, но и боль». Какая во всем этом слышится непоэтическая рассудительность и нарочитость, какой планомерной и преднамеренной, и разлинованной оказывается хартия искусства! Автор *полагал своевременным и нужным* создать поэмы, еще раз *указать читателям* на радости земного бытия — какой стиль!.. Не людей, а именно «читателей» видел перед собою Валерий Брюсов и благовременным почитал «указать» им, указательным пальцем, указкой поэзии дидактически «еще раз» обратить их внимание на «радости земного бытия». Это, несомненно — излишняя любезность по отношению и к читателям, и к радостям, потому что радости видны и близоруким, чувствуются сами собою, без вывески и постороннего содействия; да и читатели радоваться умеют сами. А Брюсов не столько радуется, сколько учит радоваться. Но ведь мы только что слышали из его же уст: «личные переживания далеко не всегда дают те впечатления, которые мы, может быть, желали бы изведать»; фраза эта немного темна, так как «личные переживания» и «впечатления», это — одно и то же; во всяком случае, однако, и из слов Брюсова следует, что кто лично чего-нибудь не пережил, тот соответственных впечатлений не испытал, и, значит, ничье чужое, хотя бы и компетентное, указание на радость не обрадует безрадостного. Чтобы насытиться едой, необходимо «личное переживание». Далее, написать поэмы, говорить «голосом утверждения» и славословить бытие» «после пережитых испытаний» автор тоже признал «своевременным и нужным», — а не то, чтобы ему попросту захотелось написать поэмы, и не то, чтобы он просто и беззаветно утверждал и славословил, непосредственно и вольно, без охлаждающих умыслов и тенденций, без всяких со-

ображений о том, нужно ли это и своевременно ли это. Наконец, едва ли правильно сближать «все семь цветов радуги» со «всеми земными переживаниями»: среди семи цветов радующей радуги нет ни одного некрасивого и неприятного, а среди «всех земных переживаний» встречаются и неприятности, — не правда ли? Что радуга сплошь и сама по себе прекрасна; доказывать не приходится; а с жизнью дело обстоит сложнее. И позволительно не верить Валерию Брюсову, что «прекрасны не только счастье, но и печаль, не только восторг, но и боль»: настоящая, хорошая боль никакого удовольствия не доставляет и ничего прекрасного в себе не имеет, — спросите, например, у тех, кому сделала больно война и революция. Когда кокетничают с болью и страданием, когда их не испытывают, а только пишут о них стихи, тогда, разумеется, можно с полной безопасностью провозглашать красоту боли, но перед лицом истинного горя — какой грех и кощунство утверждать, что горе прекрасно! Другое дело — не бояться боли, не робеть перед нею, мужественно ее переносить; светлый девиз Пушкина: «я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» мало общего имеет с литературной идеализацией страдания, в которой всегда есть нечто от недоразумения или от неискренности; и «лучшим университетом», как известно, признавал Пушкин именно — счастье.

Мы остановились на предисловии Брюсова потому, что он в самом деле отвечает сути большинства его новых стихов. По-прежнему часто блещут они внешней печатью мастерства, но не имеют живой души и нервности; по-прежнему начитанность в чужих поэзиях и в книгах вообще оставила на них свои нежеланные следы; по-прежнему веет от них холодом внутренней прозы. Истинная поэзия — неопалимая купина, зажженная рукою нечеловеческой; между тем у Брюсова — только искусственная электрическая свеча; слишком явное порождение новейшей техники. Он не брезгает и словесными фокусами, не очень высокого порядка, — вот, например, букве «эм» специально уделенное внимание:

Мой милый маг, моя Мария, —
Мечтам мерцающий маяк.
Мятежны марева морские,
Мой милый маг, моя Мария,
Молчаньем манит мутный мрак.
Мне метит мели мировые
Мой милый маг, моя Мария,
Мечтам мерцающий маяк!

Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало... Но Валерий Брюсов и не плачет, как он и не смеется; «не плакать, не смеяться, а понимать» требовал Спиноза, — к сожалению, Брюсов и не настолько «понимает», чтобы угодить Спинозе. Однако, его главной чертою, как мы уже видели, служит

именно понятливость, рационализм; он — сведущий, интеллигентный, городской, даже столичный, и в свои умно сделанные стихи переносит все эти пропеллеры, авто и трамы; как механична теперь жизнь большого города, так на механизм похожи и его стихотворения. Значительная часть их, из «Семи цветов радуги», откликается на пережитую войну; они энергичны, риторичны, по своему содержанию и настроению — обыкновенны; лучшим их достоинством, правда — высоким, является патриотизм: «ты переполнил чашу меры, тевтон — *иль как назвать тебя!*»... Когда он прикасается к той непосредственности, которая ему столь чужда, он становится неприятен: вот он пишет про «девочку с цветами» — «собирай свои цветочки, заплетай свои веночки», но после таких карамзинских цветочков и веночков, говоря о ножках девочки, «из-под кружев панталон выступающих стройно», замечает: «ах! пока их беспокойно не томил недетский сон!»: слишком взрослый человек грубо оскорбил ребенка неожиданной ассоциацией и этой мыслью о сне, который томит стройные ножки...

В общем, если некоторые стихотворения Валерия Брюсова (вернее — отдельные строки их) в последних его сборниках и достигают большой словесной выразительности, то все-таки не эти стихотворения, а только сам стихотворец нескромно и нестройно пророчествует о себе, что свое имя он вписал «в длинном списке, где Данте, где Вергилий, где Гете, Пушкин, где ряд других имен» и что его «горящие страницы», в которых «спит» его душа (вот это, кажется, верно), долетят и «в сады Украины, и в шум и яркий сон столицы, к преддверьям Индии, на берег Иртыша»...

Нельзя, однако, безнаказанно писать стихи: невольно приобщиться к поэзии. Это случилось и с Брюсовым. То, что у него хорошо, все это — не родовое, а благоприобретенное; он не владелец поэтического майората. Но есть у него ряд стихотворений, проникнутых сжатостью и силой, — надписи к старинным гравюрам; есть красивые картины моря и гор, и величественных зданий, петербургского обелиска и памятников; есть и задумчивый портрет женщины с большими «бездомными» зрачками, — все отблески не столько личной, не столько своей, сколько общей, накопившейся в литературе, объективной талантливости. Элегия осеннего парка и лилии, которые, «закрыв в сыром тумане кадьницы ночных благоуханий, сгибают выгибы упругого стебля»; и Одиссей хитроумный, который и ум свой, и жизнь свою готов отдать за то, чтобы «вернуть событий колесо» и еще раз услышать гибельные и сладкие песни сирен; и альпийские ледники, где еще живы «замыслы Создателя, непогрешимого ваятеля непостижимых громад»; и февраль успокаивающий, когда «тихо пришли в равновесие зыбкого сердца весы»; и ожидание весны, когда «тучка тонкая привесится к золотому рогу месяца»; и эта «простенькая песня» про жизнь, которая вся прошла «в тени прозрачной

светлого платана»; и думы о собственной жизни — «опять весна, но сорок пятая»: все это и еще другое — победа Брюсова над принципом: *poetae nascuntur*. В эти мгновения, покуда звучат эти, к сожалению, не многие и не типичные стихи, кажется, что он близок к тому, чтобы сделаться поэтом и *urbi et orbi* провозгласить: *poetae fiunt*. Это преимущественно надо сказать о тех его страницах, где на минуту, на одну минуту, поднимает он забрало литературы со своего лица и мы видим его действительный облик, и слышим его лирические откровения. Вот, «неведомый прохожий в суете других бродяг», он опять в Венеции, и там —

Не горько вспомнить мне несжатый
Посев моей былой весны,
И над рунной Кампаниле,
Венчавшей прежде облик твой,
О всем прекрасном, что в могиле,
Мечтать с поникшей головой.

Вот стоит он у собора Кэмпера, «разорван мукой страстной, язвим извилистой тоской», и собор спокойный говорит ему, «жалкому и преступному», о «невозможном слиянии силы и мечты». Но сейчас опускается забрало, и берет свои права литература, и опять оказывается Брюсов за густой оградой книжности. Так заслоняют его другие, что он иногда испытывает тоску по самому себе, воспоминание о своей душевной родине, и это, быть может, — его лучшая и привлекательная черта. Глубже, чем он сам думает, его устала молитва: «Желал бы я не быть Валерий Брюсов». Его утомила вечная игра с собой и с другими, изнуряющее притворство всяческой словесности, — и под слоем всевозможных подражаний, заимствований и умышленности он хотел бы отыскать самого себя, открыть свою заглушенную субстанцию. Ему горько и стыдно, что он, быть может, ни разу не отрешился всецело от манерности и неправды, ни разу не отдался ничему беззаветно, ни разу не посмотрел своей душе прямо в глаза. О, если бы вернуться к матери-природе, которой он «чуждался на асфальтах, на гранитах»; о, если бы «в зеленых тайнах одичать» и позабыть культурные позы и гримасы;

О, если-б было вновь возможно
На мир лицом к лицу взглянуть
И безраздумно, бестревожно
В мгновеньях жизни потонуть!

Он вспоминает свои «думы гордые», свои «исканья Бога, но оскверненные притворством и игрой». Да, нет большего греха, чем грех против себя и против Бога, чем игра с Богом и с собою, и Брюсов должен бы переродиться,

чтобы искупить свою вину, свою ложь, и еще все эти оскорбления Любви, все эти стихи, посвященные рабыням, влюбленным в царицу, и об'ятым «из шести сплетенных рук»...

Он ищет себя, он усердно работает, он — не «раздружившийся с трудом». Но, как правило, за его стихами не чувствуешь ничего, кроме стихов, и как-то плоски они, лишены третьего измерения, высшего измерения живой человеческой глубины. И Брюсовым еще можно иногда залюбоваться, но его нельзя любить. В об'ективном отношении слишком скудны результаты его напряжений и ухищрений, он трудом не обогатил красоты; но если Брюсову с его сухой и тяжеловесной, с его производной и литературной поэзией не чуждо некоторое значение, даже некоторое своеобразное величие, то это именно — величие преодоленной бездарности. Однако, таковы уже изначальные условия человеческих сил, что преодоленная бездарность, — это все таки не то, что дар.

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

Когда теперь думаешь о Леониде Андрееве, с глубокой горестью вспоминаешь его ужас и отчаяние перед лицом погибающей России и ту мольбу о спасении родины, которую в последний час свой он тщетно воссылал на все четыре стороны мира. Мир не откликнулся. Леонид Андреев умер.

Но как ни велико уважение к его предсмертной скорби и к его человеческой памяти вообще, автор не может не воспроизвести здесь той отрицательной характеристики Андреева-писателя, с которой он выступил в прежних изданиях своей книги.

Самый необязательный и неубедительный из беллетристов, Леонид Андреев оспорим уже в слогe и форме своих произведений. Ему сопротивляешься; читая его, мы испытываем какое-то принуждение и напряженность, потому что все время ведет он нас не по той единственной и естественной дорожке, которая целесообразна, а на каждом шагу сворачивает в сторону и, подолгу останавливаясь на какой-нибудь посторонней черточке, придает ей незаслуженную важность и значение. Чуждый перспективы, меры и такта, он производит много шума из ничего; он не различает между главным и второстепенным, выбирает не существенные, а случайные признаки предметов и не дает нашему вниманию сосредоточиться, принять единое на потребу. Он создает для своей речи искусственное русло, и потому она не льется так грациозно и просто, как этого хотело бы читательское ожидание. Не сообщаясь с экономической природой нашего восприятия и побуждая нас непроизводительно тратиться, он раздражает; как назойливые мухи, действуют его придуманные мелочи, — нельзя проходить через его книги без усталости и усилий. Одна подробность лепится у него на другой, одна деталь обростает другую, и этот словесный полип не представляет собою действительной целостности, подлинного единства. Мелочи не срастаются в крупное;

из многих лиллипутов не соберешь одного Гуливера. И как сумма не есть синтез, так у Андреева его накопление не есть богатство. Очень тесно; все заставлено, загорожено, загромождено, — точь в точь как в помещицьем доме, который характеризует его же разбойник из «Сашки Жегулева», Иван Гнедых: «и тут наставили, и тут нагородили, и тут без ума намудрили». Так как нет в его дорогах психологической обязательности, то мы наперед не знаем, не предчувствуем, куда он нас поведет, и одни, без него, мы были бы беспомощны. И чувствуется нередко, что ему самому тяжело; связывающий и связанный, он будто видит и слышит каждое слово свое, он *делает* свои эпитеты, — во всяком случае, лежит на его страницах слишком явная печать отделки. «И ожидание — и ожидание — и ожидание»: читаем мы в «Анатеме»; «а Иисус приблизил его и даже *рядом с собою — рядом с собою* посадил Иуду», или «все дружелюбно болтали с ним, *но Иисус — но Иисус* и на этот раз не захотел похвалить Иуду»: читаем мы в «Иуде Искариоте»; всё это не кажется нам действительной вдохновенностью и потому неприятно задевает, зацепляет нас, требует непредвиденной и нежеланной остановки. Преднамеренная словесная лепка, стилистические игрушки, но без духа игры, подчас красивая, но всегда холодная риторика — эти особенности Леонида Андреева вызывают к нему непреодолимое отчуждение. Он — не родной, не близкий, но и не настолько далекий, чтобы у читателя возникало чувство величия, настроение благоговейности. Автор туго перевязывает свою напряженную фразу какую-то невидимой бичевкой, так что не рассыплется она, не выпадет ни одного слова; но для сближения с писателем хотелось бы именно некоторого беспорядка и беспечности, и всю эту вычурность, в роде «круглых, больших камней» Иудиного смеха или желтой розы, у которой «смуглое лицо и глаза как у серны», или этой сочиненной вьюги, которая поет о том, что у нее не было детей, она сожрала их и «схоронила в поле, в поле, в поле», — все это мы отдали бы за простой штрих истинной, а не мнимой наблюдательности, за какой-нибудь искренний и живой порыв души. Но он в сущности холоден, Андреев, и только потому может загромождать свое изложение всякими причудами и для всех доступной мишурой. У семинариста Сперанского из «Саввы» не просто лежат волосы на голове, а «висят они двумя унылыми прядями вдоль длинного белого лица»: это как-то тяжело читать. На столе у Давида Лейзера библия, — об этом Андреев так передает: «распластавшись и подвернув под себя листы, похожая на крышу дома, который разваливается, валяется корешком вверх огромная библия в старинном кожаном переплете»: может быть, это и красиво, но это не нужно, и автор, отвлекая нас от важного и вечного средоточия вещей, от страдающего героя, создает изнурительную и тягостную децентрализацию. Но в то же время он заперт в свои слова, и это только иллюзия, будто в его рассказах

открыты для воображения широкие просторы, будто оно совершает там дальние полеты: на самом деле, уже подготовлены для его фантазии модели давно существующих слов и прежних образов. Например, в очерке «Так было» описывается народное собрание, и мы узнаем, что у иных из его участников — глаза, «то зловеще ушедшие в глубину черепа, то напряженно выдвинутые вперед, широкие, многообъемлющие, как будто лишённые ресниц — *факелы в черных нишах тюремной ограды*»: можно подумать, что подчеркнутое нами сравнение является ассоциацией такой неожиданной и смелой; но в действительности, как всегда у Андреева, здесь — только соседство, смежность, а не внутреннее сродство явлений, и сравниваемые моменты внешне гораздо ближе между собою, чем это кажется на первый взгляд. Кроме того, он вообще больше, чем это делают другие писатели, и в данном примере, и везде, пользуется складом готовых слов, приспособленных к среднему интеллекту. Андреева слова как-то поджидают, и притом недалеко, за углом. Все авторы, конечно, говорят на том же языке, который звучал уже и звучит из таких многочисленных уст; но у истинного художника старые материалы, обновленные в горниле его творчества, получают облик чего-то первозданного, отпечаток внутренней новизны и свежести, — Андрееву же присуща тонкая банальность. Он не изобретает. У него могут быть прихотливые комбинации слов, но духом своим они принадлежат сфере обычной и общедоступной. Настоящая оригинальность ему не дана. Его переходы, изгибы его мысли иногда порождают марево дали, но от пристального взгляда оно рассеивается, и вы видите ограниченность, тесноту, предопределенность словами и всяческим более или менее скрытым шаблоном. «Ибо не стало времени, и сблизилось начало каждой вещи с концом ее: еще только строилось здание, и строители еще стучали молотками, а уж виднелись развалины его и пустота на месте развалин»: в этом отрывке из «Елеазара» между началом вещи и концом ее, между началом фразы и мысли и их концом, несмотря на видимую пропасть, в сущности расстояние совсем невелико, и самая картина возникла не из эстетической необходимости, а подсказана словами, их подбором, и вдохновение здесь — только словесное.

Ежеминутно сбиваясь с прямой и правильной тропы единственного, незаменимого изложения, беспомощно блуждая по лабиринту человеческой души, Тезей без Ариадны, в своем диалоге, в своей характеристике, в своем психологическом анализе впадая в неуместность и незаконную детализацию, говоря не о том, что нужно, и не говоря о том, что нужно, как будто страдая писательским дальтонизмом, видя не те цвета, не различая красок, Леонид Андреев, стрелок неметкий, почти никогда не попадает в цель и центр предмета, а лишь кружит *около* него. Его произведения — едва ли не сплошная околесица.

Виртуоз околесицы, мастер неправдоподобия, он только сочиняет, только вымышляет, и это у него выходит так явно, что, сколько он ни старается, правда от него бежит. Слишком прав Толстой в своем уничтожающем замечании про него: «он пугает, а мне не страшно». Да, он уверяет, а мы не верим. У него нет такой власти над нами, читателями, чтобы мы не смели ему возражать. Он не лишает нас права veto. Напротив, его катастрофы, развязки его событий, его разговоры и положения и все вообще психологические черты его заменимы другими, хотя бы даже их противоположностью; у него не царит закон достаточного основания. В его исходах нет неизбежности, его мотивация шатка. В его «бездну» можно упасть, но можно и не упасть, — и притом вернее последнее. Изю всех комбинаций андреевская наименее мыслима, наиболее невероятна; изю всех возможных миров он, в отличие от Бога, выбрал невозможный, — что же удивительного, если этот мир оказался и наихудшим, обителью пессимизма? Какие бы поступки ни совершали его герои, какие бы слова они ни произносили, — читатель все время сопровождает его страницы неотвязным, хотя и безмолвным рефреном: не то, не то... Все усилия автора разбиваются о наш скептицизм, для него несокрушимый. Ничего не входит в систему читательской души. У действительных писателей-психологов есть эта игра на старом и новом: то, что они передают нам, художнически преподают, для нас неожиданно, разительно и вместе с тем, однако, само собою, легко сочетается с прежним достоянием нашего духа. В новом узнаешь старое, в других — себя, внутренне богатеешь, и не оказывается ничего инородного и постороннего твоему сознанию, ничего не остается за его дверями. У Андреева же тщетно в эти двери стучится изысканная и пестрая толпа его мнимо-утонченных выдумок. Оне потому не проникают в нашу систему, что сами далеко не систематизированы, не связаны между собою внутренней неизбежностью; автор не умеет создавать художественного организма. Творец не мудрый, а мудрствующий, органически неправдивый, дурной наблюдатель, Андреев искажает истину; он выдумывает души, беседы, он сочиняет людей, и в этом — великое кощунство, потому что людей можно и должно творить, а не сочинять. Даже штрихи трогательные и сердечные, даже эта «дешевая жизнь как ночной билет с надорванным углом», эта молоденькая монашенка, «молодость которой проходила в том, что она читала по покойникам»; эта белая, тяжелая молодая рука жены Василия Фивейского, лежащая на его плече; эта мать, которая уже знает, что ее сын убит на войне, но все продолжает получать от него, мертвого, запоздавшие письма; эти напутственные слова самого Фивейского перед умирающей женой: «Прости меня, Настя. Безвинно погубил я тебя. Погубил. Прости, единая любовь моя. И благослови детей в сердце своем. Вот они: вот Настя, вот Василий. Благослови.

И отыди с миром. Не страшись смерти. Бог простил тебя. Бог любит тебя. Он даст тебе покой. Отыди с миром. Там увидишь Васю. Отыди с миром» — даже все это живое и задушевное тонет у него в обильных потоках вымысла и, в дурном окружении, не достигает своей возможной высоты. Он потому и ненадежен, что не смотрит в глаза правде, не служит жизни, а тклет *из себя* какую-то паутину, в которую зато никогда и не уловляет, которую зато легко и не жалко прорвать. Он не умеет проверять себя, он пишет все, что ему придет в голову, он легко поддается соблазну первой встречной выдумки и сочетает живые линии человеческого духа как попало: выйдет ли отсюда цельная и реальная душа, или только обрывок, вымысел; или и совсем не выйдет отсюда ни жизнь, ни смерть, ни то, ни се, — это его не интересует. Ему так кажется, ему так хочется, — и этого достаточно, и вот, не сверяясь с действительностью, не испросив у нее благословения, он уже пишет свои схемы, свою неправду, свою умственную ложь!

Но хуже всего то, что ему в сущности ничего не кажется, — другими словами, у него нет интуиции, он не способен к наглядности, перед ним не проносятся яркие и непосредственные образы. Он не реалист и не фантаст; он не видит ни того, что есть, ни того, что может быть; у него преобладают мысли, тезисы, рассудок — в соединении с холодной аллегоричностью. Он задает себе темы. Его привлекает какая-нибудь идея — иногда интересная, чаще плоская; и отправляясь от нее, он старательно облакает ее в беллетристические одежды. Его персонажи состоят при его мыслях. Может быть, хронологически образы являются у него даже раньше, чем соображения, но по существу, внутренне, первые для него — только маски последних. И это можно проследить на большинстве его произведений.

Возьмем для подтверждения нашей оценки несколько примеров.

В рассказе «Тьма» хитрая выдумка завела писателя в грязный вздор. Возникло у Андреева соображение о том, что покуда есть плохие, никому нельзя быть хорошим, что в нашем преступном мире, среди порочных и несчастных людей, нас оскверняет наша собственная чистота и мы должны сложить ее к ногам тех, кто не соблюл себя во тьме страдальческой жизни. Андрееву не пришло в голову, что если хороший, во имя идеальных мотивов, как это сделал его герой, перестает быть хорошим, то он этим становится не хуже, а только лучше; наш автор не сообразил, что вообще нельзя сознательно перестать быть хорошим, — это не в нашей воле и власти; мы можем совершить дурной поступок, но не можем преднамеренно переменить свою хорошую природу на дурную. Но возможно ли принять парадоксальную идею или нет, — во всяком случае, для художника самое главное не это, не то, насколько его идея правильна, а то, переходит ли она в живую человеческую

психологию, способна ли она воплотиться в реальной и правдоподобной личности; для него существенно то, чтобы его мысль не была только домыслом. Андреев же об этом не хотел думать. Он попросту решил из своей теоретической догадки дедуцировать жизнь: в результате получилась смерть. Фигуры мертвые, слова и действия не мотивированные, натурализм гадкий, — но только все это мертвенное и отталкивающее прикрито внешней выразительностью. Нет правды, этой изгнанной и обиженной Золушки современных сказок (хотя бы, казалось, где и жить Золушке, как не в сказках?..), — и правды заменить не могут все излюбленные писателем аляповатые и манерные детали, все эти, и в данном, и в других произведениях разбросанные, олицетворения метели, вьюги, ночи, тьмы, сна, то «обиженного», то «восхищенного», то «взвизгивающего»: «такой мягкий там, на улице, теперь он не гладил ласково по лицу волосатой шерстистой ладонью, а крутил ноги, руки, растягивал тело, точно хотел разорвать его». Зато, к слову сказать, гоголевское сравнение напоминают эти строки о дождевых каплях, о новом порыве дождя: «минутами оне спохватываются как пьяница, который вспоминает, что в одном из карманов у него еще завалился непропитый пятак и, возвратившись, с треском бросает его удивленному целовальнику», — и вот дождь неожиданно посылает на землю запоздавшие капли, которые ударяются о листья и траву и наполняют окрестность тихим шуршанием.

Или — рассказ «Сын человеческий». И здесь тоже обнаруживается, что хотя Бога и художника достойно только творчество, Андрееву, плодовитому автору бесплодных повествований, дано лишь простое сочинительство. Он сочиняет не только имя Эразма Гуманистова, но и носителя его. Вторжение механизма в духовность, граммофона в примитивное религиозное сознание (такова тема «Сына человеческого»), могло бы быть разработано глубоко в тайниках дарования; у Леонида же Андреева сюжет, хотя и благодарный, выродился в нечто бездарное. Выдумщик-писатель вызвал у нас только недоумение и неудовлетворенность. Этот щенок, который сошел с ума от граммофона, а затем покончил самоубийством, «отчаявшись найти правду жизни»; этот священник, который после указа о веротерпимости подал прошение о своем желании перейти в магометанство; этот дьякон, как и щенок, до безумия удрученный все тем же злополучным граммофоном: это сплетение небылиц, эта нарочитая нелепость и неискusstвенная искусственность, это сделанное сумасшествие, — все это оскорбляет своей умышленностью. Отсутствие души, безжизненность неправдоподобного рассказа не могут быть искуплены тем, что удачны в нем отдельные, случайные и второстепенные черточки (руки у городского священника о. Николая — «полные, белые, *обцелованные*»; «с наступившими сумерками везде в поповском доме загорелся свет, и только два окна остались темны и *притворно-безжизненные*»: это были окна той комнаты, куда

уединился обезумевший о. Иван; «поповские маленькие зрочки — черные булавочные головки среди небольшого круглого зеленоватого болотца»).

В «Проклятии зверя» Андреев, по своему обыкновению, много шумит, пускается в риторику и мнимое глубокомыслие, даже в философию носового платка, — и все по поводу того, что в большом городе один человек будто бы до ужаса походит на другого. Но все старания автора совершенно разбиваются о его неубедительность и нашу неубежденность. Он не сумел доказать нам, что город его удручает. Выносишь такое впечатление, словно Андреев обобщил какое-нибудь мимолетное настроение или даже мысль свою и уверил себя, что о городе надо писать именно так, как он пишет; словно он предварительно составил себе философию города и из нее уже вывел, а вовсе не пережил реально, свои ощущения. И слушая, как он говорит, что дома кажутся ему гробницами, что когда он обедает в огромном ресторане, то он не просто обедает, а «чувствует свой жующий череп и весь свой скелет, как он сидит на стуле», что ему хочется встать и крикнуть в догонку кончившему свой обед соседу: «послушайте, постойте! посмотрите, кого вы несете внутри себя», — слушая все эти рассказы (у Андреева вообще не рассказы, а рассказы), вы испытываете убеждение, что все это — выдумка, что ничего подобного не хочется и не хотелось нашему затейливому писателю (или его герою), и что зверь его не проклял, и что он, герой, вовсе не упал на колени перед своей возлюбленной и не закричал «с рыданием в ее бледное лицо: «Он проклял меня! Слышишь, он проклял меня!» Отрицаешь то, что утверждает Андреев.

В «Иуде Искариоте и других» он тоже притязает на изысканные психологические наблюдения, на открытия новых стран в душе у людей, и он хочет события, определенно кристаллизовавшиеся в памяти и понимании человечества, осветить по-своему. Нельзя сказать, чтобы сцены и эпизоды, нарисованные автором, не волновали: для этого он — достаточно искусный рисовальщик, и слишком значительно то, что он рассказывает о Боге и человеке; но конечное впечатление от Иуды — все та же необязательность и литература. Насколько можно понять Андреева, лобзание Искариота было полно «мучительной любви», и мечтал предатель «над теменем земли высоко поднять на кресте любовью распятую любовь». Иуда как любовь — это, в самом деле, оригинально... И продав, дешево продав Сына Человеческого, Искариот хотел этим заклеить все покупающее человечество, бросить ему в лицо несмываемое оскорбление, распять его на кресте его собственного позора. До последнего мгновения, до того как испустил Христос свой последний страдальческий вздох, Иуда думал — он и боялся, и жаждал этого — Иуда думал, что ринутся люди на спасение своего Бога, что все поймут Его невинность, Его праведность, Его чистоту: но люди были спокойны, бездеятельны, насмешливы. И свершилось. И за это все грядущие поколения заклеил Иуда до скончания мира; и своим черным

делом, и своими черными словами сказал он современникам и потомкам, не только синедриону, но и ученикам Христа, после Голгофы спавшим и евшим, — он сказал, что все — Иуды. А рядом с Христом, как единственного брата, как предопределенного на совместное воскресение из мертвых, он ставил себя, одного себя. Такова концепция Андреева. Было бы странно отрицать, что в душу Иуды, одною из ее темных граней, должно было входить презрение к людям; но тот узор, который выткал отсюда Леонид Андреев, те арабески, которыми он покрыл евангельскую тему, представляют собою только игру ума, воздушный замок писательского воображения. Традиционное повествование об Иуде наш автор разобрал на отдельные нити и потом сплел из них уже свою, искусственную, легенду, которая имеет очень мало правдоподобия, не отличается психологической вероятностью. И после всех этих ломаных и странных линий, после нагромождения эффектов света и тьмы, придуманных ситуаций, красивых мелочей — вас еще более влечет к себе, силою простоты и правды, тихое и трагическое слово Евангелия, эти немногие строки о человеке, продавшем своего Бога.

Андреев набрел на мысль, что весь мир, в законченной целесообразности своих законов, поставленных на страже космического единства, — тюрьма, из которой нет для нас выхода, и что поэтому всякая тюрьма — мир, его наиболее гармоничное и последовательное воплощение. В уме автора возникла «священная формула железной решетки», и вот он пишет свои отталкивающие «Мои записки», не желая и не умея заметить, что действующее лицо их — человек не живой. И вместо реального существа получилась абстракция, и вместо художественного произведения — однообразная ткань умствования, где интересны лишь некоторые случайные идеи.

Андреев не умеет рассказывать и фактическую правду, т. е. описывать так, как было; он не умеет быть свидетелем. В газетах промелькнуло известие, что на каком-то судебном заседании одна из свидетельниц, православная, отказалась принять присягу, так как она-де занимается проституцией и оттого не считает себя христианкой. Эти немногие строчки о драме униженного и истрадавшегося сердца ненадолго прозвучали щемящей укоризной, задели в душе у читателя давно умолкнувшие струны и затем потонули в море других строк и других событий. Но вот, оказывается, оне оставили свой след в рассказе Андреева «Христиане». И что же? Этот рассказ, вместо того чтобы усилить, только ослабил впечатление от коротких, но выразительных слов газетной хроникки. Писатель задался сатирико-обличительной целью и больше высмеивает судей и людей вообще, мнимых христиан, чем действительно проникает в истерзанную душу своей героини. Отказ от присяги он рисует главным образом как нечто такое, что судьи и присяжные, христиане признанные, восприняли с досадой, как помеху на гладкой и расчищенной дороге формального

правосудия. Автор особенно настаивает на том, он несколько раз корит нас тем, что в судебной зале «весело, тепло, уютно» и что трагедии человеческих преступлений и наказаний разыгрываются там оживленно, непринужденно — среди людей равнодушных. Такое изображение суда и судей неправдоподобно даже в «Воскресении» у Толстого; еще меньше обязывает оно у Андреева, и «уютность» суда остается под большим сомнением, как неприемлемы и другие обильно разбросанные по рассказу черты и черточки, выдающие себя за плоды тончайшей психологической наблюдательности. Для своих эффектов Андреев поступился не только внутренним, но даже и внешним правдоподобием, и дал фактически-неверную картину судебного заседания. Не в правде Андреев, а в придуманности.

Когда в альманахе «Шиповника» появился «Рассказ о семи повешенных», заглавная страница его была снабжена орнаментом из виселиц и висельников. И художник, и писатель сделали из русского кошмара сюжет, из смертной казни — виньетку. В этом одном уже есть нечто кощунственное. И читателю трудно идти по стопам автора, трудно разбирать его повествование с эстетической точки зрения. Но если уж это делать, если забыть жизнь и помнить беллетристику, то надо сказать, что факты, описанные Андреевым, производят впечатление жуткое и удручающее, но психология его, за исключением отдельных моментов, как всегда, неубедительна и необязательна. Есть много придуманного, сочиненного и, совестно признаться, скучного, — семь разных душ одну за другою хотел нарисовать автор: о, насколько сильнее было бы зрелище *одной* потрясенной души! Ничего не прибавлено к тому, что сделали в этой страшной области Достоевский и Толстой. Когда читаешь у последнего, в «Божеском и человеческом», описание предсмертных настроений Светлогуба и его заключительных минут на эшафоте, то мучительно чувствуешь всю истинность этого описания и покорно идешь вослед великому художнику. Не то с Андреевым. Он чертит свои человеческие узоры; между ними есть искусные, например, фигура Цыганка или эта чернеющая в снегу стоптанная калоша Сергея; однако есть и ненужные. Множество деталей, отсутствие сосредоточенности так характерны для автора. Впрочем, опять скажем — грешно прилагать к этому рассказу эстетическое мерило. Он сильно действует, но трудно решить — почему: благодаря ли Андрееву или как раз оттого, что писателя отодвигает здесь сама жизнь, — такая страшная, такая дикая, такая обильная смертью и, что неизмеримо больше смерти, смертной казнью...

Те идеи, которые Леонид Андреев обслуживает своей беллетристикой, по большей части не только не отличаются глубиной, но и, как его слова, носят на себе неизгладимую печать общедоступности. Почти все философское, возвышенное, обвеянное миром в его пьесах и рассказах слабо, и всякие речи героев о солнце, о звездах, о Джордано Бруно («К звездам»), вся неуместная

торжественность, звучат декламацией и не могут согнать усмешки с уст читателя. В одном рассказе Чехова, на семейном совете, обсуждающем проступок юноши, некто Иван Маркович заводит речь о школе Ломброзо, которая-де «не признает свободной воли и каждое преступление считает продуктом чисто-анатомических особенностей индивидуума». На эту высокоученую тираду другой член совета, полковник, «умоляюще» возражает: «Иван Маркович! Мы говорим серьезно, о важном деле, а вы — Ломброзо!.. Неужели вы думаете, что все эти погрешности и ваша риторика дадут нам ответ на вопрос?» Вот именно таким «Ломброзо», а не делом, является примитивная философия Андреева. В иных своих произведениях он схематизирует, упрощает живую реальность, это ему легко, потому что, при всей своей затейливости, он и сам мыслит очень элементарно. Вопросы он затрогивает большие; то, о чем он говорит, всегда значительно, — но то, *как* он говорит, убого и упрощенно. В «Царе-Голоде», например, где невысокая гражданственность значительно преобладает над художественностью, он только тем обобщил жизнь и психологию рабочих, что обе сделал плоскими. Прямолинейные и лубочные рабочие думают и говорят у него только о том, что они голодны, что их давит железо, гнетет чугун, плющит железный молот, кружит колесо, что один из них — молот, другой — шестая часть ремня, третий — рычаг, четвертый — маленький винтик и т. д., и т. д. Но если бы автор в самом деле глубоко заглянул в сущность социальной проблемы, он понял бы, что типичный рабочий вовсе не сознает себя машиной или ее частью и вовсе не растворяется в жалобе или ропоте: сам он не принимает себя за жертву разделения труда, — он привык. Леонид Андреев, по своему обыкновению, упускает из виду момент привычки. Ведь именно оттого, между прочим, так трудно осуществить всякое социальное движение, что над людьми властвует принижающая и парализующая привычка — эта огромная центробежная сила. И если писатель из внутреннего мира своих героев ее вынимает, то в драме голода он не видит ее настоящей трагичности и у голодающих не видит их настоящего лица. Здесь Андреев повинен, впрочем, не в простом недоразумении: оно связано с самой сущностью его писательской манеры, его мышления, в котором есть нечто грубое, резкое, некультурное. Разделить жизнь на две половины — богатство и бедность; заставить в верхнем этаже танцевать, а в подвале — голодать; вложить в уста барыни, во время народного бунта, слова: «Боже, а я только что заказала новое платье, Боже, я только что заказала новое платье!», вообще, — отдаться малоценной сатире, такой же мелкой и бесплодной, как та мелочь, которую в пьесе буржуазное дитя подает голодной женщине, — все это удручает своею пошлостью, даже при том предположении, что автор именно лубок и хотел создать. Для лубка действительного здесь недостает наивности, для истинного примитива здесь нет спокойной мудрости и простоты. И эстетически-невыносимо читать глу-

пости, которые Андрееву угодно было приписать рабочему, кашляющему кровью: «У одной богатой и красивой дамы я видел на груди алую розу — она и не знала, что это моя кровь»; из его-де кашля для богатых вырастают розы, и он даже радуется этому... Время у Леонида Андреева поет: «о бесконечность, дочь моя!». Какая безвкусица! И ее в «Царе-Голоде», в этой пьесе шумной, но пустой, так много, что ее не заглушают отдельные счастливые мелочи (детские гробики — «деревянные тихие колыбельки»).

Все это — лишь частные проявления того, что Леонид Андреев вообще «жизнь человека» представляет себе в чертах скудных и не исчерпывающих. Он знает, как и все мы, что убывающая свеча бытия, ее тающий воск, все тусклее и тусклее мерцает на ступенях лестницы, ведущей от колыбели к могиле. Он знает только бесспорное; он прав только там, где все правы. Но ему совершенно чуждо такое философское или художественное откровение, которое новым светом, так сказать, сверхъестественной мудрости озарило бы промежуток между рождением и смертью, показало бы тайный смысл в той прихотливости счастья и несчастья, в той смене дел и дней, какие заполняют драму нашего существования. Охарактеризовать жизнь, назвать ее таким словом, которое еще никем другим не найдено, Андреев не умеет, — слова у него не нашлось. И в своем «представлении» «Жизнь Человека» он предложил такую схематизацию и типизацию, такие обобщения, которые были бы чем-то обещающим в устах развитого юноши, но недостаточно тонки и глубоки для писателя, взрослого умом и талантом. Нет типичности в настроениях его людей вообще и его Человека особенно. Жизнь дается у нашего писателя как цепь внешних и крупных происшествий. Рождение, бедность, богатство, смерть близких, смерть самого героя: все — катастрофы, удары, события по преимуществу.

И это именно характеризует Андреева: для того чтобы он услышал жизнь, она должна звонить ему во все колокола; для того чтобы он увидел жизнь, она должна показать ему свои кричащие краски, — для звуков тихих, для оттенков нежных Леонид Андреев, по большей части, остается глух и слеп. Порог раздражения лежит для него очень высоко. Он воспринимает поздно, он воспринимает и воспроизводит только тахитис. Он — своеобразный писатель-максималист... Оттого на его страницах и рассеяно так много страхов и содроганий. «Безумие и ужас» — без них он не может обойтись. Безумие будней, ужас обыденности не привлекают его к себе, не останавливают его внимания. Тот, кто видел сам войну, кто участвовал в ней, великий Толстой, не услышал в ней никакого «красного смеха», потрясаяще изобразил ее в ее обыкновенности, как факт среди фактов, как то, к чему *привыкают*; с неизмеримо меньшей силой таланта, но с такую же искренностью и простотою, то же сделал и Гаршин, — между тем как Андреев, далеко от поля битвы, литературно отделал ее страшную суть, нарисовал психологическую олеографию и залил ее красной краской.

Вообще, неутомимый в собирании элементарных ужасов, их завзятый коллекционер, всегда имеющий наготове ящик Пандоры, он при каждом удобном случае выпускает на волю его обитателей, — и отсюда все эти «стены» и «бездны», все эти революции и бомбы, которыми полна, например, пьеса «К звездам». В последней героиня вспоминает, как умирали ее дети, как резали живот у ее ребенка или как она зимою в лесу отстреливалась от волков. В «Жизни человека» даже inferнальные старухи разговаривают между собою о страшном крике прохожего, которому экипажем смяло ногу. В «Савве» — кладбище, уроды, калеки; разъяренная толпа убивает человека; другой человек убил когда-то родного сына и теперь рассказывает о своем нечаянном преступлении и о том, как он в кару себе сжег в печке собственную руку. Савва говорит: «Когда вы умрете, я повешу вас, как знамя истины. И по мере того как с вас станет сползать кожа и мясо, будет выступать правда»... Внешний безобразный ужас застилает собою у Андреева внутреннюю жуть; его «Елеазар» уже потому дает меньше, чем мог бы дать, и не достигает глубокой силы воздействия, что образ человека, видевшего смерть, познавшего истину и тайну, нестройно сплетается с образом человека, просто лежавшего в могиле и оттого пугающего отвратительной тучностью своего тела и синевою своего лица; физически-страшное отвлекает внимание и впечатление читателя от моральной значительности ситуации, от духовного лицемерия смерти, — и над тайной преобладает тело. При этом Андреев не довольствуется одним каким-нибудь ужасом, а набирает их возможно много, строит их эшафодаж: чем больше, тем для него лучше. Писатель множественного числа, сильный в беллетристической арифметике, он расскажет непременно о семи повешенных; хотя, как уже отмечено раньше, для нас, для нашего отклика, слишком было бы достаточно одного повешенного. И отец Василий Оивейский должен у него перенести целую грудку несчастий, длинный ряд потрясений, для того чтобы наконец прийти к своей душевной катастрофе. И в «Красном смехе» — не одно безумие, а одно следует за другим. Много и большое нужно Андрееву. Отделяет он, правда, детально, слишком детально, на мелочи смотрит в лупу; но самый предмет его отделки, то, над чем он пристально работает, всегда множественно или крупно. В жизненной кунсткамере он замечает только слона, — и этот оптический грех не меньше, а больше той противоположной ошибки, в какую впал крыловский герой.

Именно поэтому люди почти всех его сочинений и герой его драмы «Жизнь Человека» попадают под власть внешней обстановки и резких событий. Последний, например, сразу и неожиданно переносится от нищеты к роскоши, переезжает к ней на автомобиле (о которых так часто говорят в пьесе); потом он снова теряет богатство, и у него убивают сына камнем, из-за угла. Мы видим все, что идет *на него*, человека; мы не видим, что идет *от него*. Правда, в грубых произведениях своих Андреев и хочет показать, что мы — игрушка в

руках судьбы, что мы — только манекены, которыми движет Некто в сером; правда, в этом и состоит его художническое намерение, — но это его нисколько не оправдывает. Ведь сам человек не сознает, не слышит, что за его спиной стоит Серый, ведь безмолвное действие последнего на нас претворяется в нашу душу, — ее-то во всяком случае никто из нас не вынет, и если мы — куклы, марионетки, то куклы одушевленные, с иллюзиями, с богатым внутренним миром; и давно уже мудрыми устами сказано про человека, что он — тростник мыслящий. У Андреева есть тростник, но нет мысли. Оттого единственный тонкий и духовный момент, который мог бы углубить «Жизнь Человека», только намечен мимоходом, брошен случайно, а не развит: это — потеря героем своего таланта. Здесь — настоящая трагедия; но как раз мимо нее наш автор быстро прошел, потому что легче и способнее для него дать в руки Некому в сером камень и пробить им голову сына человеческого, нежели показать, как иссыкает живая душа, как перестает в ней бить ключ вдохновения и дарования и какую роль в этом иссыкании играет Некто.

Перенося центр тяжести из реальных, а не сочиненных, психических состояний на события внешние, Андреев не показывает из-за этого, в чем настоящий трагизм бытия. Ведь в том, что архитектор утратил свое богатство с автомобилями и потерпел семейное горе, нет истинной необходимости и типичности. Что же, если бы всего этого не случилось, если бы сын Человека был не убит, а, например, женился на богатой барышне (что бывает не менее часто), то, значит, Человек помолился бы Некому, не проклял бы своей жизни и она была бы в его оптимистических глазах счастлива и прекрасна, и вся трагедия пошла бы прахом? По Андрееву как будто выходит именно так; для него драматичны одни исключения жизни, а не ее правило и привычность. Он не думает, что корни трагического лежат не в событии с его неожиданностью, а в том, к чему мы привыкли и что незаметно подтачивает жизнь и душу. Не кровавые праздники существования, а его серые будни — вот что страшно. Не только царство Божье, но и трагедия не вне нас, а внутри нас. И больше типичного материала для жизни «Человека» и человек нашел бы писатель, если бы погрузился в глубину людских настроений, если бы он подсмотрел, как внутренне меняется человек, вращаясь вокруг своей собственной оси, как уходит его прозрачное и призрачное детство, как незаметно перестраивается его душа и он не узнает себя и других, и в то же время чувствует в себе и в других нечто знакомое, старое; и вот сплывают краски, и маячит какая-то фантазмагория, и перестаешь различать реальность от призрака, себя от среды, и в глубоком недоумении и удивлении перед собою и перед всем погружаешься в последнюю загадку, в последнее забытье, — как это хорошо изобразил и сам Андреев в пятой картине своего «представления» о человеке, когда в дикий кошмар сплетается вся

прожитая жизнь, безобразными старухами скидываются нежные девушки, когда-то в белых платьях танцовавшие на балу, и слышатся звуки отзвучавших мелодий, и воскресают в безумном урагане все радости и боли, все дары и удары бытия...

Вообще, изображая жизнь и смерть человека, все, что мы делаем и от чего страдаем, Леонид Андреев не проникает в тайники духа. И даже когда он пишет мистерии, он все тяготеет к поверхностному и оттого дает волю своей мелкой насмешливости, своему остроумию. Иногда последнее у него относительно, чаще же безусловно-мнимо. Несчастное желание быть остроумным доводит его даже до таких творений, как, например, «Оригинальный человек», где читателю неловко за себя и за автора, в поте лица своего старающегося позабавить и поучить нас рассказом о чиновнике, который будто бы любит негритянок. «Пели хорошо, как редко поют на дачах, где каждая безголосая собака считает себя обязанной к вытью»; «по своей внешности Баргамот скорее напоминал мастодонта или вообще одно из тех *милых, но погибших* созданий, которые, за отсутствием помещения, давно уже покинули землю, заполненную мозгляками-людишками»: нет сил переносить такие порывания к юмору. Он совсем не присущ Андрееву, прямо ему противоположен. Нет у Андреева той свободы и широты, той великой несвязанности духа, которая обуславливает юмористическое мирозерцание. А там, где он высмеивает, где он пытается быть сатириком, он тоже терпит жестокое поражение. В рамку пошлости вставляет он жизнь человека. Но сатира на пошлость не дается ему, она звучит у него всегда тенденцией, иногда — обидой, но никогда не правдой. Отец только что родившегося ребенка, в радости, что это — сын, говорит врачу: «я вам заплачу больше, чем назначил», а врач ему в ответ: «вы должны мне заплатить особо еще за щипцы, которые я накладывал», — что здесь типичного, что здесь необходимого, и разве это не простое оскорбление, которое писатель бросает в лицо людям и которое всей своей тяжестью повисает на нем самом? Или всецело ради плоской сатиры написал бал у Человека. Здесь герой совершенно забыт, им Андреев не интересуется, а вместо него так много внимания отдает неинтересной беседе гостей, которая все время, все долгое время ведется о богатстве и пышности Человека; так много занят последними автор, что в конце концов получается такое впечатление, будто и сам он присутствует на балу у своего героя, среди гостей...

Дурной и неостроумный сатирик, Андреев чужд и лиризму. В своих построениях отделяясь от самого себя, от живой правды своего реального естества, но в то же время собою связанный и принужденный, он и не может быть лириком. Поразительно, до какой степени он вообще не поэт. Он риторичен даже и там, где хочет вкладывать в уста своим персонажам речи

нежные и ласковые. И влюбленный художник говорит своей возлюбленной: «я очарую тебя светлой сказкой; яркими мечтами обовью я тебя, как розами, моя царица», — не похоже ли это на махровые бумажные розы, которых вообще не мало в творчестве Андреева? Между тем, от кого же, как не от художника, да еще влюбленного, можно было бы ожидать, чтобы его ласки и мечты не были так избиты, не были так сходны с приложениями к «Ниве», как сходны с ними все эти грезы Человека о белых мраморных виллах в роще лимонов и кипарисов, о норвежском замке и золотых кубках, из которых пили древние викинги и теоретически пьют современные беллетристы?..

Нередко Андреев разностильно перемежает реалистический и символический моменты, быт и мистику. Делает он это именно в перемежку, без синтеза и цельности, потому что, уж если он вообще что-нибудь умеет, так это именно — анализировать, расслоять, но не собирать. И поэтический, и философский синтез одинаково лежат за пределами его компетенции.

Как философ, автор хочет понять жизнь под знаком Некого в сером, но самая тайна у него разговорчива, самое молчание словоохотливо, и все эти загадочные существа, охраняющие входы, со свечами и мечами в десницах, говорят ритмично, красиво, риторично и, к сожалению, слишком напоминают самого Андреева. У Некого в сером философия так примитивна и бедна, что иной раз подозреваешь, не кроется ли под его загадочной пеленою умный гимназист. Он, таинственный, великий, божественный, только и говорит, что о счастье или несчастье, — между тем, если бы он, действительно, был тот Некто, которого имеет в виду Леонид Андреев, он должен был бы стоять неизмеримо и несоизмеримо выше этих ничтожных человеческих мерок счастья или несчастья, — он должен был бы их совсем не понимать. У Андреева Некто думает как человек, ничем существенным от последнего не отличается. С таким Некто можно и потягаться, и договориться. Андреевский Некто не только серый, но и узкий. Автор из своего Человека незаконно, нетипично сделал позитивиста, но позитивистом оказался у него и Некто, и оба шествуют они в одной плоскости, — именно, в плоскости...

Над нею не подымается и «Анатэма». Пусть все там звучит в выпретенном тоне, торжественной декламацией, — но жизнь не становится выше от того, что ее поднимают на ходули. Сам Анатэма ничтожен; этот бес, по истине, — мелкий бес, какой-то Передонов из преисподней. И его личность раздваивается. Если это — дьявол, то ему не нужно спрашивать имени Бога, имени добра, — он его знает, падший ангел, сам некогда живший в лоне Бога, Его имевший свою родину; человек не знает имени и истины, но дьявол их знает и как раз потому на них ополчается. Непонятна любознательность Анатэмы. Если же это — человек, то ведь последний не ползает на брюхе, не пресмыкается, не играет с Богом: он или верит, или бунтует, или попросту

не знает, но во всяком случае у него нет хитрости Анатэмы. И в образе последнего перемешано столько противоположных элементов, дана такая ужасающая путаница, что даже трудно говорить о нем, как о цельном и законченном существе.

Как бы то ни было, по замыслу Андреева, именно дьявол создает Давида Лейзера, или Того, чьим псевдонимом является Давид. Дьявол провоцирует этим человечество против Бога. Но во имя чего? Не во имя бунта ради бунта, а для того, чтобы вернуть истину людям, чтобы заставить Добро проявить и назвать себя, чтобы Бог стал Добром. Однако, почему об этом заботится дьявол? Что ему до того, чтобы истина засияла над людьми? И с каких пор дьявол, сам нуждающийся в адвокате, стал адвокатом человечества? Затем, разве ему то самое кажется несправедливостью и злом, что и нам, людям, — разве одною мерою мерят истину высшие силы и бедная мысль человеческая?

Наконец, вопреки идее Андреева, на примере Давида Лейзера вовсе не сказалось бессилие любви. Дело Давида не кончено и кончиться не может. Физическая смерть великого еврея не есть его духовная кончина. Любовь бессмертна. Она не может быть бессильной, она — сила уже тем, что существует, и однажды начавшись, побеждает времена и сроки. И Давид Лейзер, когда-то радовавший людей, продолжает радовать их и теперь, и всякая душа принадлежит ему, ибо «всякая душа — христианка». В чем же его крушение, в чем его бессилие? Это ли не победа — совпасть с извечной и общей категорией духа, назваться одинаково с нею? Пусть, по концепции Андреева, дьявол продолжает дело Христа и воссел на Его гробнице, чтобы оттуда именем Его зажигать ненависть и убийство, — но ведь сам же автор устами охраняющего входы говорит, что погибший в числах, мертвый в мере и весах, Давид достиг бессмертия в бессмертии огня. И в этот Огонь веруют люди; сами обреченные мере и весам, существа с эвклидовским умом, они, однако, своей душою принимают и понимают безмерное, невесомое и несказанное и оттого не верят, чтобы последней и безнадежной смертью умер Давид Лейзер. Давид воскрес, во истину воскрес. И то, что побиение камнями Давида, разочарование людей в радующем людей, Андреев счел бессилием любви, — это обнаруживает в нем поразительную недостаточность понимания. Вообще, идеи, на которые он притязает, так велики, а сам он так мал, что стоит лишь у подножия их горы. И в самой манере подходить к вечным вопросам и решать их есть у него опять что-то некультурное, слышится какая-то ограниченность и тот привкус дурного тона, который вообще свойствен его творчеству.

Но как в «Жизни Человека», так и в «Анатэме», среди сплетения бытовых, психологических и философских несообразностей, и сквозь шум отдельных фраз, пробивается все-таки много хорошего и живого. Таковы, в первой пьесе, образ жены Человека, в ее молодости, когда у нее была такая востор-

женная и голодная душа, или молитва ее и ее мужа, или обращение умирающего сына к отцу: «папа, папа, я умираю... удержи меня». В «Анатэме» можно подметить верное указание на то, как человечество от человека ждет чуда; хорошо уловлено и то, что под властью иллюзии не только все уверовали в Давида Лейзера, и жена его среди них, но и сам он, прежде считавший своих прозелитов, чаятелей чуда, сумасшедшими, в конце-концов соблазнится совершить чудо, воскресить мертвого. И нельзя без жалости слышать, как он говорит про себя: «моя старая душа»; как он вспоминает своих детей, своего маленького Мойше, погибших, «как птички на голых ветвях зимы»; с какою горечью он отвергает поздние, искаженные дары жизни, теперь уже бесполезные. И когда он характеризует себя: «я — старый еврей, умеющий головку чеснока разделить на десять порций», то пред нами встают голод и скорби многих старых евреев, и вообще несутся к Богу и стон, и молитва, и горе рыдающего человечества, — и вот это страдание и сострадание, разлитые в пьесе, значительно примиряют с нею, с ее напыщенными недостатками...

В «Анфисе» тоже два стиля: быт и мистика, обычные присяжные поверенные и эта старая неведомая бабушка, которая вяжет чулок, — «одна за другою, повторяясь бесконечно, нанизываются серые петли; догоняют одна другую и не могут нагнать, торопятся по кругу, и поблескиванию спиц отвечают слепые мигания небольшого торопливого маятника, едва успевающего хватать летающие секунды, озадаченного до ужаса». Может быть, эта ремарка более манерна, чем истинно-глубока и прекрасна, и тоже делает много шума из ничего, мистику из чулка, — но во всяком случае «бабушку» Андреева принять можно, ее «старое, серое, тайной старости и знания замкнутое лицо», и даже производит сильное впечатление, не выдуманно и естественно то, что когда старуха некоторое время сидит одна за столом, то «на мгновение кажется, что все, кого она знала, кого любила, ненавидела и пережила, бесшумно занимают пустые места и вступают с нею в беседу», — да, действительно кажется, что рядом со старостью идет и с нею рядом садится вся прожитая жизнь, все пережитые люди... Но если бабушка олицетворяет рок, метерлинковскую судьбу, необходимость, то в самой пьесе зато необходимости нет. Обычная для Андреева слабость мотивировки сопровождает его и здесь. Если иные из второстепенных персонажей выписаны хорошо, то нет правды в главном образе, — Анфисе. Она должна быть страшной, трагической и таинственной, ее часто сравнивают со змеей, в глазах ее видят ярость и страдание, ее считают воплощенной справедливостью; между тем на самом деле она — такая робкая, беспомощная, жалкая, она просит о любви, она стучится в дверь жестокого возлюбленного, а раньше что-то произошло у нее в Смоленске с офицером. Она — самая обыкновенная.

Правда, Леонид Андреев одел ее в черное платье, но, кажется, этого еще мало для того, чтобы стать мрачной; правда, он надел ей на палец перстень с ядом, но об этом так много говорят в пьесе, что от одних разговоров яд должен был давно выдохнуться... Вообще, так банально кругом Анфисы и такие банальные слова произносит она сама, что между ее значительной внешностью и ее внутренней незначительностью возникает резкое несоответствие. Есть, впрочем, в пьесе один серьезный момент, но, по обыкновению, как раз на него автор не обратил должного внимания. Это именно то, что Анфиса отравляет Костомарова не из ревности, не только из ревности: она главным образом исполняет чье-то веление, поручение судьбы, волю древней бабушки; представительница потусторонней силы, она казнит своего любовника за то, что он никого не любит. С жалостью и слезами отравляет она его, но, покорная судьбе, не может не убить того, в чьем сердце, казалось бы — таком влюбчивом, не горит истинная любовь. Ибо смерти подлежит, кто не любит. И Нина, и сама Анфиса говорят Костомарову: «Ты никого не любишь. Ты хочешь любить, но не умеешь... Ах, ты еще не знал любви, дядя, ты не знал ее никогда». Вот этот мотив, это противопоставление внутренней безлюбности Костомарова его многообразной внешней любви были бы достойны разработки, могли бы в своем развитии излиться в глубокую идею, создать глубокое художественное произведение. Но этого не случилось. Все разменялось на мелочи, на пошлости (один персонаж говорит про другого: он «ненавидит меня до родовых схваток в желудке»); и мы на слово должны верить автору, что Костомаров — талантливая натура. На самом деле, Андрееву не удалось показать, что этот современный Дон-Жуан причастен внутренней значительности своего прототипа. Дон-Жуан не возвращается, а присяжный поверенный Костомаров покидает Александру для Анфисы, Анфису для Александры, Александру для Анфисы, потом совмещает обеих, наконец, обеих или одну из них заменяет Ниной, — а в отдалении виднеется еще какая-то Беренс, и все у него, в его совместительском сердце, так сложно и смежно, что перед нами, несмотря на все усилия Андреева, в лице героя выступает самая обыкновенная, или, если это приятнее автору, необыкновенная пошлость, — просто Стива Облонский, только без его искренности, мягкости и аристократического изящества. И не серьезный смысл, а смешное чудится читателям в словах Костомарова: «только для вашей ласковой улыбки, только для того, чтобы на мне остановился с ласкою ваш взор, я готов любить ее, другую, третью...» Какое самопожертвование!..

Роковое недоверие к Андрееву, невозможность принять за правду то, что он рассказывает, почти не покидает нас и при чтении «Сашки Жегулева». И это тем поразительнее, что, как известно, сюжет последнего взят из реальной жизни. Превратить быль в небылицу — может ли выпасть художнику горшая

участь? Ведь назначение его — как раз противоположное. Ведь он не разрушает, а творит, и творит, эстетически и психологически, именно из ничего. Андреев же не исполняет обязанности писателя; он не только ничего не прибавляет к миру, но еще и отнимает у него. В данном случае он отнял существенный и глубокий факт — разбойника-революционера, странную, мятежную, значительную душу. Ни внешний драматизм разбойничества, ни его психология, ни выразительность кровавых событий, ни внутренняя человеческая буря, их вызывающая, — ни то, ни другое автору не удалось. Сквозь прихотливые узоры всяких ухищренностей, сквозь эту словесную праздность, едва проступают основные линии, суть авторского замысла. По Андрееву, прошлое вторгается в настоящее, большое — в малое: все обиды и горести, когда-либо перенесенные русским народом, вся огромная страдающая Россия, японская война и 1905 год сосредоточились в «юноше красивом и чистом», Саше Погодине, и потребовали от него жертвы, позвали его на заклятие. Нужен был именно он, Саша Погодин, потому что он был невинный, чистый, — а только те имеют право на чужую кровь, кто свят и праведен. Затем у Саши талантов не было (или так казалось), а его совратитель, Колесников, тоже считавший себя бесталанным, думал, что недаровитые, обыкновенные могут лишь «двинуть по низу», собрать мужицкие вольницы, лесных братьев, и кровью да пожарами творить дело мести и освобождения. Присоединяется к этому еще и тот момент, что Саша — генеральский сын, аристократ, прирожденный атаман: лишнее обаяние его личности и новый, покаянный смысл его черезчур демократической деятельности; вспоминаешь невольно Верховенского из «Бесов»: он тоже, подобно Колесникову, лелеял в Ставрогине красавца и аристократа, «Ивана-царевича», который именно царственностью своею освятит революцию, придаст ей авторитет и силу. На этой антитезе невинности и разбойничества, аристократизма и мужичества, страшного дела и чистых помыслов; на этой противоречивости, которую в себе примиряет герой, во имя идеи жертвующий своей чистотой и всеми радостями жизни, но и жизнями других, бескорыстный кровопролитель, разбойничающий испкупитель отцовской вины, Авель убивающий, — на этой основе зиждется «Сашка Жегулев».

И если бы намеченные идеи были претворены в осязательные образы, в реальную правду событий и речей, то перед нами было бы высокое произведение. Но этого не произошло, и автор со своей задачей не совладал. Идеи остались сами по себе, образы — сами по себе. Чуда воплощения не совершилось. И даже больно и жалко видеть, как не разрешается в дело внутренний под'ем писателя, как распадается в пустых словах его задуманный чертог. И делаются у него слова пустыми и бездыханными только потому, что они как-то не так связаны между собою: в иных сочетаниях, в ином контексте они

могли бы дать возвышенное целое, — а теперь, разрозненные, только поставленные друг около друга, а не соединенные художественной необходимостью и интимностью, они производят впечатление разрушенной храмины или рассыпавшегося набора, — они пропадают зря. То, что древне-русские писатели вменяли себе в заслугу, то, что они в своем изложении ценили, «плетение словес», — это не может удовлетворять современной требовательности. И слова, сами по себе великолепные, пышные, в другой обстановке такие уместные, здесь являются только красноречием и даже раздражают, как оно. Хочется простоты, стихии Толстого, а если уже в ней свыше отказано, то должен быть иной тип красоты — тип сложности и тонкости, тип отклонений и оттенков. Леонид Андреев не дает ни того, ни другого. Увлекая от главного в сторону и от этой стороны еще в новые стороны, он признаки вещей выбирает случайно, без истинной обязательности. В тайну незаменимого он не проник. И не то, чтобы плетением словес он потешался или холодно нанизывал их одно на другое: нет, он искренен, и все-таки риторичен и равнодушен; он хочет сказать правду, а говорит ложь; он хочет усложнений изысканных, и все-таки получается грубое. Как бы ни были хороши и плавны слова в своей отдельности, но если они только сплетены, а по существу не сроднились между собою, — они дают в конце концов незаполнимую и холодную пустоту. От нее несколько не спасает приподнятый тон: слишком долгая торжественность утомляет, и не выдержишь этого напряжения. Усталый и обесиленный, скучающий, видит, наконец, читатель, что водят его кругом пустоты, что действие не подвигается, и что он не может верить почти ни одному слову, ни одному чувству, ни одному происшествию. Герой, и в естестве Саши Погодина, и в естестве Сашки Жегулева, остается одинаково непонятым и неясным, от начала до конца выдуманным; другие персонажи, мать, сестра, Женя Эгмонт, Колесников — никто, никто не виден; лишними словами автора они заслонены от нас, части глушат целое, и в тоскливом недоумении покидаешь книгу, в которой писатель не сумел правдоподобно рассказать правду.

Впрочем, надо отметить, в виде нескольких примеров, те второстепенные детали, которые оставляют здесь впечатление жизненности.

Стражники в темноте целятся уже в будущих разбойников Сашу и Колесникова; но один из полицейских «видел блестящие пуговицы Сашиного гимназического пальто, и, либо спросонок, либо по незнакомству с мундирами, принял его за офицера; выпрямился и крикнул сипловатым басом — здравия желая, ваше благородие! — Саша коротко и сухо бросил: «Здорово!»

Это — маленькая сценка; но обмен приветствий между стражником и революционером полон значения, полон недоразумения...

Во время панихиды по гимназисте-самоубийце какой-то, совсем незначительный человек, с козлиной реденькой бородкой, тычет по рукам гимназистов

кучкой пылающие свечи и шепчет: «раздавайте!», а сам, все так же на ходу, уверенно и громко отвечает священнику: «Господу помолимся! Господу помолимся!». А этот священник сказал такую простую речь: заморгал выцветшими глазами и добрым голосом произнес: «Господа гимназисты! Как же это можно? А как же родители-то ваши, господа гимназисты! Как же это так, да разве это можно! Ах, господа гимназисты, господа гимназисты!»

Приходит конец лесным братьям; их усиленно разыскивает полиция и войско. «Словно чья-то огромная лапа, не торопясь и даже поигрывая, ползала по уезду вдогонку за лесными братьями, шарила многими пальцами, неотвратно проникала в глубину лесов, в темень оврагов, заброшенных клетей, нетопленных, холодных бань»...

Приходит конец и атаману лесных братьев, Сашке Жегулеву. Он знает это и идет в город, чтобы проститься с матерью и сестрой, т.-е. посмотреть на них в окно, еще раз, в последний раз, увидеть родные лица, родную обстановку. Вот стол, накрытый скатертью, чайная посуда. «Но что-то странное смущает его, какие-то пустяки: то ли поваленный стакан, и что-то грязное, неряшливое, необычное для ихнего стола, то ли незнакомый узор скатерти... И вдруг, непонятный в первую минуту до равнодушия, вступает в поле зрения и медленно проходит через комнату, никуда не глядя, незнакомый старик, бритый, грязный, в турецком с большими цветами халате»... Вместо матери и сестры, вместо родных и нежных лиц — чужой старик в халате. Мать и Леночка куда-то уехали, переменили квартиру, и не с кем прощаться.

Но удачные подробности всегда затеряны у Леонида Андреева в ненужном и неверном, и мозаика их не соединяется в целую картину. И если бы еще чувствовалось, что сам автор как-то растерялся в сложности, в извилинах и противоречиях человеческого духа, подавлен ими — и вот все их наивно и беспомощно показывает читателям; но нет: Андреев считает себя знатоком всех этих изгибов и тонкостей, в этом трудно проходимом царстве он уверенно берет на себя роль проводника, держит себя как провидец этих мистерий и тайн, — между тем, именно здесь и оказывается, что сам проводник еще более слеп, чем другие. На него положиться нельзя, и только рождается глубокое сожаление, что какая-то «длань незримо-роковая» преломляет его творчество и заставляет его ухищренно играть в пустую.

Разочарование идеалиста-ученого, одиночество в родной семье, профессор среди пошлости — эта тема «Профессора Сторицына» разработана уже в «Скучной истории» Чехова. И воспоминание о последней создает у читателя фон, губительный для Андреева. Чехову веришь, Андрееву — нет. Герой «Скучной истории» так рассказывает о себе, такими словами говорит, такую психологию в себе раскрывает, что не сомневаешься в избранности, в тонкой талантливости его духа; чеховский Николай Степанович, взысканный щедротами своего ода-

ренного творца, имеет право на знаменитость и на свое упоминание о ней. Профессор же Сторицын не умен. И это видно не из того, что он сам так мужественно восклицает о себе: «О, дурак, дурак!» и еще повторяет это самоопределение, несмотря на благородный протест жены: «Ты не смеешь так говорить про себя»... — нет, *все* поведение Сторицына, его совокупность, беспощадно свидетельствуют о том, что автор профессору ума не предоставил. И пусть, как мы узнаем из пьесы, книга Сторицына выходит пятым изданием и вся Европа смотрит на него: читатель не разделяет вкуса Европы. Если бы Леонид Андреев задумал придать своему герою стиль архаический, уподобить его, например, профессору эстетики из «Обыкновенной истории» Гончарова; если бы, в особенности, он захотел посмеяться над ним, как посмеялся Достоевский над стариком Верховенским из «Бесов», то риторику Сторицына, его словесные ходули, его вещания о красоте можно было бы вполне принять. Но ведь буквальный и духовный текст андреевской драмы свидетельствует о том, что перед нами должна быть личность серьезная, трагическая, большой страдающий человек, и притом — не отодвинутый в старину, а наш живой современник. И вот, становясь на эту точку зрения, выбранную автором, приобщаясь к его замыслу, сейчас же испытываешь эстетическую обиду. И опять поражаешься, как Андреев не умеет ничего рассказать правдоподобно, как из реальности он делает неправду, быль превращает в небылицу. Он выдумкой компрометирует реальность, он искажает факты, и от этого действительность беднеет и бледнеет. Можно ли оспаривать жизненность того явления, которое наметил автор, — сиротство высокой души, ее страдания от окружающей неблагоприятности и грубости? Между тем, эту верную картину *так* нарисовал Андреев, что она потеряла всякую вероятность. Снова думаешь о Чехове: его Николай Степанович, профессор из «Скучной истории», так естествен; отцовская драма героя так понятна, и правдивыми штрихами написан образ его дочери, которая раньше, девочкой, любила мороженое, а теперь любит молодого человека Гнеккера, олицетворение оскорбительной пошлости; нежно и грустно звучит элегия разочарованного мужа и отца, который когда-то целовал пальчики своей маленькой любительнице мороженого и называл их: «сливочный... лимонный... фисташковый», а теперь к этой нравственно-чужой барышне сам остается холоден, «как мороженое»... Но где у Чехова — печальная правда и легкие дорогие краски, там у Леонида Андреева — ложь и выдумка, литературная охра, что-то крикливое и дешевое. Над каждым «и» поставлены огромные точки, зажжены электрические вывески, все подчеркнуто — и потому из этого сплошного курсива ничто и не выделяется. Слишком достаточно, например, что профессор натолкнулся в жизни на узкий лоб своего сына; Андрееву, однако, этого художественно-ценного признака мало, и те речи, которые он диктует обладателю тесного лба, уже производят впечатление тенден-

диозной сочиненности, и принадлежат оне автору, а не самому герою. И сцена, когда отец напивается пьяным и предлагает сыну поехать вместе «туда», — эта грязная сцена возмущает не только нравственное чувство, но и, больше всего, чувство правды. Таких страниц не прощает эстетическая брезгливость. Оне безобразны потому, что неестественны; оне безнравственны потому, что придуманы. Если бы профессор Сторицын был действительно пьян! Но хуже всего то, что он на самом деле трезв (т.-е. трезв Андреев); хуже всего то, что его опьянение — фальшивое, театральное, литературное, с идеей; он ломается, он, по авторской воле, в самом охмелении озабочен тем, чтобы его оправдать, показать его глубокий смысл и трагическую красоту. «Приобщи меня к твоему ничтожеству, к великой грязи мира сего!» — восклицает он, совсем не пьяными устами, обращаясь к сыну. Он кокетничает. Какое счастье, что это — не живой человек, что это — вымысел убогой фантазии! Она уже и тем обнаруживает свою бедность, что все преувеличивает и все — простите за вульгарность — «размазывает». Почти ни о чем не скажет автор один раз; он почти все повторит и на все пальцем укажет; он не довольствуется намеками, он делает подписи и надписи. И вот, Сторицын не только пьянствует, но и свое опьянение мотивирует; и вот, не просто его другой сын Володя дает Саввичу, любовнику своей матери, пощечину, а к этой пощечине готовятся, и о ней говорят до и после, ее комментируют; и не то, чтобы курсистка послала своему профессору цветы, а ее обычный букет поднят на высоту события чрезвычайного, и так долго нюхают ее цветы, и так много о них разговаривают, что для читателя они, как яд Анфисы, скоро выдыхаются и становятся нестерпимы. Усердно воздвигаая пирамиду безвкусицы, Леонид Андреев не только утрирует характеры (например, вульгарность Саввича — какая-то нарочитая, преднамеренная, кричащая), но и любую деталь сейчас же возводит в куб. И этот «кубизм» автора нередко делает его героев смешными там, где он хотел бы представить их глубокомысленными. Так, профессор Сторицын в пафосе вздора, в экстазе своей глупости, договаривается до изречения, что «есть грудные девочки, растленные как проститутки». Потенциально, конечно... но, все-таки, — грудные девочки!.. От них уже, разумеется, недалеко до утверждения того же ученого, что его жена — дама «с грудью, которая могла бы вскормить тысячи младенцев, тысячи мучеников и героев, а питает только — Саввича». Тысячи младенцев... Мы уже сказали, правда, что Сторицын не умен; но автор все-таки мог бы отнестись к нему великодушнее, спасти его от гиперболизма, умерить его арифметику. Или чувство меры не присуще самому писателю? Или он сам думает всерьез, что профессор за часы, которые он потратил на беседы с женою, на духовное общение с нею, «за эти часы бесконечной работы... мог бы бросить в мир десятки книг»? Или он сам уверен, что когда принесли цветы от барышни (все-те же чрезвычайные цветы), Сторицын не мог не поблудеть и не произнести:

такого афоризма: «У нее не хватает силы поднять камень — и вот она приносит цветы»?..

Впрочем, стоит ли говорить об этих мелочах, когда вообще вся пьеса целиком изборождена фальшью, когда, кроме двух-трех приемлемых и живых реплик, здесь все раздражает шумихой деланности и когда с головы до ног сочинена главная фигура? Ведь он — не настоящий, профессор Сторицын. Ведь то, что вещает этот Руслан своей Людмиле, деревянной княжне Людмиле Павловне, болезненно действует и на самый нетребовательный художественный слух. Профессор Сторицын заявляет себя искателем красоты; он проповедует, что надо жить красиво. «Вы слушаете? Надо красиво мыслить, надо красиво чувствовать; конечно, и говорить надо красиво». Можно ли придумать что-нибудь пошлее этих заветов и советов? Можно ли вообразить что-нибудь более мещанское, чем эта предписанная себе, заказанная красота? Если бы профессор Сторицын был реальным человеком, а не кустарной поделкой, то он знал бы, что жизнь только тогда красива, когда она об этом не думает. Если жизнь — красавица, то — без кокетства. Сама она собою не любит. И кто сознательно ставит себе целью жить красиво, тот этим самым изобличает в себе отсутствие внутренней красоты. Она придет сама, если придет вообще; красота приложится. И если Сторицын *хочет* говорить красиво, если такова у него определенная тенденция («и говорить надо красиво»), то вполне понятно, почему красоты нет в его речи, а есть невыносимая книжность и напыщенность. В самые серьезные моменты жизни он красноречив — может ли быть горшее наказание для тех, кто его слушает, кто читает о нем у Леонида Андреева? И можно ли ему в таком случае симпатизировать, можно ли верить его искренности? С женою, с княжною, со всеми говорит он не просто, а тенденциозно-красиво, т.-е. некрасиво. Он неприятен. Все эти «осиянные чертоги его мечты», «великолепный ужас внезапных встреч», «чистая, без исления Бога-Слова родшая»... как ему, право, не совестно!.. И вообще, когда он декламирует о своей огромной потребности в красоте, о непередаваемом одиночестве в мире своих могил, о каких-то перенесенных им пытках огнем и водою; когда он лестно отзывается о своем уме и себя выделяет из общего правила, из «грубости и неблагородства нашей жизни», то его жеманство, самоприподнятость и его теплое отношение к самому себе несколько читателей не растрогивают.

Он даже умирает не так, как это принято у людей, а тоже декоративно и эффектно, — он медленно идет к двери, он поднимает руку, он восклицает: «я иду», т.-е. это он идет к Богу: «Есть же хоть один слушатель, который слышал меня. К нему!» Так умирает привыкший к слушателям профессор...

Эта смерть, между прочим, очень удобна для писателя, так как она разрубает Гордиев узел; но мы предпочли бы, чтобы драматург не облегчал себе задачи, делая своего героя больным, с самого начала наделяя его чуть ли не

пороком сердца: интереснее был бы герой здоровый, и тогда нельзя было бы прибегнуть к внешней развязке, а все решила бы свободная игра чисто-душевных сил. У Леонида же Андреева психологии помогла медицина.

Кстати: представитель этой последней, профессор Телемахов, друг Сторицына, если и обнаруживал сперва некоторые признаки жизни, жизненности, то скоро Леонид Андреев и его успел повергнуть в небытие искусственности, погубил его всякими вычурами, придумал для него разные надрывы и трагедии.

И в общем, вся пьеса — пустое место; и это тем досаднее, что автор мог бы его застроить — жизнью. Ибо тему он взял психологически-законную, но вот не сумел с нею справиться.

Если в «Профессоре Сторицыне» хотя бы задание правильно и свою психологическую законность имеет сюжет, то «Екатерина Ивановна» даже этим не может похвалиться, так как самая идея пьесы глубоко-неправильна и события мотивированы более, чем шатко. Из-за того, что муж в порыве неосновательной ревности стрелял в свою жену, последняя вовсе не должна была ему изменить, а потом изменять. Именно потому, что он в нее стрелял, он ее не обидел. Убийство не оскорбление. Отелло не тем оскорбил Дездемону, что ее убил, а тем, что раньше он ее даже ударил. Обидеть Екатерину Ивановну могли бы оскорбления, упреки, домашние сцены — но, стреляя, убивая, тем самым показал муж, что с ним разыгрывается мучительная драма, что он хочет отнять у изменницы (предполагаемой) самую жизнь и, значит, отнять или загубить и жизнь свою. Он во имя своего чувства, ради него, готов принести величайшую жертву. Здесь дело очень серьезно. В скобках заметим, что, по выбору слишком современного автора, муж — член Государственной Думы; и вот он и тогдашнюю Думу, свое участие в ней, согласен отдать своей любви и ревности... Выстрелы его должны были прозвучать для Екатерины Ивановны не как оскорбление, а как отчаяние. Только равнодушием делает муж изменницей свою жену, — а в убийстве нет равнодушия. Убийца должен был только сильнее привязать к себе героиню, и эта страшная ночь на самом деле была их брачной ночью.

Правда, в глазах Леонида Андреева есть еще другой, второстепенный мотив, побудивший Екатерину Ивановну, заподозренную изменницу, стать изменницей реальной, и, притом, многообразной и доступной для всех: это именно то, что ее супруг счел ее способной обмануть его, и обмануть ради жалкого соперника, ничтожного Аркадия Просперовича Ментикова (очевидно, таким именем и отчеством окрестил его автор в целях остроумия). И это низкое мнение об ее душевном вкусе, действительно, могло бы обидеть жену, заронить в ней желание мести, послужить поводом к измене со зла, если бы муж ограничился только мнением и подозрением, — но ведь он и стрелял; и вот, в пафосе его испуга и муки, в звуках его выстрелов, должно было

исчезнуть, потонуть все другое, все обижающее и оскорбительное для женского самолюбия. И во всяком случае, по замыслу автора, как мы уже сказали, этот второй мотив — лишь косвенный, неважный, а центральная идея драматурга и героини — та, что именно выстрелы мужа осквернили ее, развратили, на многие и разнообразные падения обрекли ее, «попали в ее душу». Не может она ему простить как раз того, что он в нее стрелял. «Он хотел меня убить, это ужасно: он хотел меня убить. Я этого не могу понять и все спрашиваю себя, все спрашиваю себя: да неужели моя жизнь так вредна или не нужна, или противна ему, что он хотел отнять ее — убить? Разве может быть так противна чья-нибудь жизнь?» Мы видели: ничего ужасного в том, что он хотел ее убить, нет. Или, вернее: здесь больше любви, больше радостного, чем ужасного. И совсем наверное: ужас не ведет к грязи, к той стихии, в которую, якобы психологически-неминуемо, погрузил Екатерину Ивановну небрежливый автор. И нельзя приписывать ей такой наивной мысли, будто убивают только тех, чья жизнь «противна». Ведь знает же утонченная — как ее задумал писатель — героиня, ведь знает же она, из романов вычитала, что люди нередко убивают тех, кого любят.

Итак, предосудительное поведение Екатерины Ивановны, ее «распутство», противоречит не только моральному закону, но, что для пьесы несравненно хуже, — и закону достаточного основания, внутренней необходимости. Андреев художественски не доказал, что любовь к мужу, любовь к детям, тонкость души, женская честь, женский стыд — что все это могло и должно было рухнуть от выстрелов ревнивого мужа, что все это могло и должно было уступить циническому бесстыдству, и прекрасная женская личность могла и должна была превратиться даже не в Мессалину, а в мертвую душой развратницу. Он этого не доказал, и потому его драма падает как подкошенная, а вместе с нею задаром гибнет и то высокое моральное поучение, которое точно хотел преподать нам Леонид Андреев, предостерегая мужей от недоверия к женам и от револьверной расправы.

Если так ложен замысел пьесы, то еще хуже его осуществление. Почти все время автор попадает как раз на те слова, которые неуместны. Столь же неудачливый, как и его герой, стреляющий в человека, но ранящий тарелки, писатель не нашел тех слов, которыми надо было бы выразить задуманные им настроения души. Со своим «нет», со своими возражениями вмешивается в разговор читатель, подает свои немые отрицающие реплики. Особенно сопротивляешься творцу «Екатерины Ивановны» в первом действии, когда необходимо было найти тон и слова, которыми можно было бы разрядить напряженное душевное состояние действующих лиц, — между ними, человека, только что стрелявшего в свою жену. Задача, бесспорно, — очень трудная

для драматурга. В такую ночь кошмара и трепета естественнее всего молчание; в него, красноречивое, должен был бы уйти герой, чуть не убивший, преисполненный трагических волнений. Автору предстояло победить молчание. Он должен был заменить его чем-то лучшим, более выразительным, более соответственным. Этой задачи Андреев не решил. Надоедливый, прерывающийся диалог, толкутся на одном месте, не те мысли, не те фразы, не то, не то... Чувствуется, что писатель хочет уловить и воспроизвести простую, естественную ноту, переправить беседу на плоскость обыденную, он даже играет на этих переходах реплик от важного к будничному; но вот потому, что замечаешь его намерение, его игру, он и не достигает своей цели, он не находит слова загадки. Его душа не есть «Бога-Слово родшая»; она в этом смысле бесплодна. И затем, по своему дурному обыкновению, он повторяет, он опять «размазывает», подчеркивает, не только договаривает, но и переговаривает. Добро бы Георгий Дмитриевич выстрелил — и конец: так нет — об этих выстрелах он сам и другие очень долго говорят, напоминают о них в течение всей пьесы, возвращаются к ним неоднократно, — точно бояться забывчивости читателя. И так это надоедает... Георгий Дмитриевич в ночь покушения целует руку своему другу Коромыслову: при его особенном настроении этот порыв, этот жест можно понять (и простить), — но сейчас же Леонид Андреев уничтожает впечатление, ставя точку над «i», диктуя герою аффектированную фразу: «Я хочу поцеловать человеческую руку». Автор «Молчания» не умеет во-время помолчать; он лишен писательского такта. Вот помирились муж и жена: элементарная деликатность требовала бы, казалось, чтобы окружающие приняли это молча, не дотрагивались до этих, едва заживших, ран, — но нет: по желанию драматурга, Алексей болтливо суетится: «Спасибо тебе, Катечка. Дай, ручку поцелую. Спасибо. Ведь Борька, ей Богу, хороший человек. А ты рада, Катечка?» И Лиза, с своей стороны, свидетельствует, что и она рада. Или еще пример: Екатерина Ивановна сочла почему-то нужным, до катастрофы, начинающей пьесу, поехать в меблированные комнаты к Ментикову, с единственной целью «дать ему по морде», — за то, повидимому, что он к ней приставал; она блестяще выполнила эту миссию, ей предугазанную автором; но этим героиня и писатель не удовлетвоались: современная амазонка потом обещает Ментикову еще раз ударить его; о своем подвиге в меблированных комнатах она впоследствии разговаривает, и она «рада», что Аркадий Просперович об ее пощечине помнит. Так персонажи Андреева не только дерутся, но об этом и говорят.

Деланная, фальшивая, грубая, пьеса Андреева порою вызывает даже отвращение. Физиологическая характеристика, которую дают Ментикову и отношениям к нему Екатерины Ивановны; разговоры о том, как героиня в

клиниках убивала в себе ребенка; ее похождения, где есть именно все, кроме красивого «дьявольского соблазна», — это, думается, предел и венец пошлости. Самому герою последняя, впрочем, к лицу. Приходится на слово верить автору, что Георгий Дмитриевич — выдающаяся личность, что как на Сторицына смотрит Европа, так им гордится родина. Мы видели, что прославленный ум профессора Сторицына мог бы доказать свое *à libi*; по отношению к мужу Екатерины Ивановны тоже остаешься при особом мнении...

А относительно самой пьесы, кажется, нет двух мнений. Можно приветствовать ее оригинальный прием, в силу которого внешней катастрофой она не кончается, а начинается; можно принять ее отдельные, немногие, слова, молодые порывы, олицетворяемые девушкой Лизой, «бедной Лизой» (в общем, однако, лишней); можно подметить некоторые удачные эпизодические штрихи (героиня, например, отодвигает от мужа ту пепельницу, которой пользовался Ментиков), — но всего этого слишком мало, чтобы спасти произведение Андреева с его мертвыми, потому что сочиненными, душами — спасти безнадежно-больную «Екатерину Ивановну».

Так у Андреева жизнь и он сам раздельны. Они не сливаются, не сходятся. В первых рассказах своих («Жили-были», «Молчание», «Большой шлем») он был близок к ней, но недолго выстоял около нее и скоро начал возводить какие-то пристройки к ней, и чем дальше он писал, тем более укоренялась в нем привычка рисовать узоры своих мыслей и умыслов, а не то, что есть и что не быть не может. Он из действительности, вынув ее живую суть, стал брать только внешние поводы, он отзывался на ее моду, отвечал революции «Губернатором», «Саввой» и «Так было», отвечал смертным казням «Рассказом о семи повешенных»; но быть поставщиком толпы, этого худшего из королей, и принимать у жизни заказы еще далеко не значит быть ей, жизни, внутренне-верным.

Нельзя рассматривать мир как сюжет и насильственно привлекать его живое содержание как иллюстрацию к авторскому домыслу, — а это чаще всего делает Андреев. Нельзя безнаказанно сплетать, хотя бы искусной рукою, кольца собственных измышлений и придумывать души, — а это чаще всего делает Андреев. Может быть, он и сам не видит, что сочиняет, — но он сочиняет. Он производит эксперименты, он занимается «экспериментальной психологией».

У него — талант, но какой-то напряженный, неполный и незаконченный, — талант незрелый. Точно музы одновременно и отметили, и обидели его; точно оне отошли от его колыбели, не успев довершить своего благословляющего дела, не успев дочеканить его дарования. И одинокий, забытый ими, он возвысился над заурядностью, но не достиг высоты; он ушел от малых, но не пришел к великим. Он только сочинитель, а не творец. Именно поэтому он стоит вне правды, и дорога придуманности и риторизма, по которой он шел, может скоро довести его произведения до того, что они станут только воспоминанием, превратятся в историко-литературный факт.

ИВАН БУНИН

I

(Его стихотворения)

На фоне русского модернизма поэзия Бунина выделяется, как хорошее старое. Она продолжает вечную пушкинскую традицию и в своих чистых и строгих очертаниях дает образец благородства и простоты. Счастливо-старомодный и правоверный, автор не нуждается в «свободном стихе»; он чувствует себя привольно, ему не тесно во всех этих ямбах и хорях, которые нам отказало доброе старое время. Он принял наследство. Он не заботится о новых формах, так как еще далеко не исчерпано прежнее, и для поэзии вовсе не ценны именно последние слова. И дорого в Бунине то, что он — только поэт. Он не теоретизирует, не причисляет себя сам ни к какой школе, нет у него теории словесности: он просто пишет прекрасные стихи. И пишет их тогда, когда у него есть, что сказать, и когда сказать хочется. За его стихотворениями чувствуется еще нечто другое, нечто большее: он сам. У него есть за стихами, за душой.

Его строки — испытанного старинного чекана; его почерк — самый четкий в современной литературе; его рисунок — сжатый и сосредоточенный. Бунин черпает из невозмущенного кастальского ключа. И с внутренней, и с внешней стороны его лучшие стихи как раз во-время уклоняются от прозы (иногда он уклониться не успевает); скорее он прозу делает поэтичной, скорее он ее побеждает и претворяет в стихи, чем творит стихи, как нечто от нее отличное и особое. У него стих как бы потерял свою самостоятельность, свою оторванность от обыденной речи, но через это не опошился. Бунин часто ломает свою строку посередине, кончает предложение там, где не кончился стих; но зато в результате возникает нечто естественное и живое, и нерасторжимая цельность нашего слова не приносится в жертву версификации. Не в осуждение, а в большую похвалу ему надо сказать, что даже рифмованные стихи его производят впечатление белых: так не кичится он рифмою, хотя и владеет ею смело и своеобразно, — только не она центр красоты в его искусстве.

Читая Бунина, мы убеждаемся, как много поэзии в нашей прозе и как обыкновенное сродни высокому. Из житейской будничности он извлекает красоту и умеет находить новые признаки старых предметов.

Он рассказывает себе поэзию своей жизни, ее микроскопию, ее отдельные настроения. Проникнутый духом честности, он не испытывает страха перед прозой, ложного стыда перед нею, и для него так нормально сравнить крылья скользящих чаек с белой яичной скорлупой, или назвать тучи лохматыми, или с помощью солнца в золото превратить грубую заплату ветряка. Поэтизируя факты, он не боится старых, но не стареющих ценностей мира, не стесняется петь то, на чем останавливались уже многие взоры, что воспевали уже многие чужие уста. Весна, ручей, восход, полдень, настойчивые песни соловьев, голуби, звезды его любимые, февраль, апрель, «золотой иконостас заката» — все это продолжает его вдохновлять, все это, казалось бы, исчерпанное его предшественниками на разных концах земли, дожидалось его, существует и для него, свежее и светлое, не ослабленное в своей первозданной чистоте. Правда, это же свойство Бунина делает более слабые из его стихотворений слишком бесспорными и прирожденно-хрестоматическими.

Поэт сдержанный, он не навязывает природе своих душевных состояний, он любит ее за нее самое: ведь это совсем не обязательно, чтобы она непременно и всегда соответствовала чему-нибудь человеческому. Бунин не хочет сказать больше, чем есть; у него, правдивого, слова отвечают явлениям, и оттого ему веришь, в нем не сомневаешься. Бережный и целомудренный, классик жизни, он не выдумывает, не сочиняет и не вносит себя туда, где можно обойтись и без него. Когда он говорит о себе, то это является внутренней необходимостью, и слово ему принадлежит по праву.

Своего лиризма он не расточает понапрасну; вообще, он не словоохотлив. Нещедрыми словами рассказав о чем-нибудь важном или случайном, о том, что было в природе или в комнатах усадьбы, строгим очерком незаменимых линий передав какую-нибудь восточную легенду или притчу, он этим самым неизбежно и как бы не по собственной воле пробуждает у нас известное впечатление, теплое движение сердца.

Он рисует факты, а из них уже сама, органически, рождается красота. И можно ее назвать белой, потому что это — его любимый цвет; эпитеты «белый, серебряный, серебристый» часто слышатся на его светлых страницах. Не только на окне его, «серебряном от инея, точно хризантемы расцвели», но и вообще его типичные стихотворения словно подернуты инеем, и они иногда вызывают представление как раз о тех пленительных узорах, которые выводит на стекле наш русский пейзажист-мороз, и они звенят иногда, как хрустальные подвески той люстры, о которой не раз поминает Бунин в своих стихах.

У него — поэзия спокойная, без исключительности, без событий. У него — жизнь медленная и матовая. Сердце его уже стало «трезвей и холодней», и его тронули уже первые заморозки жизни. Он порою сам напоминает «сон-цветок» своего стихотворения: «он — живой, но сухой». Это сочетание жизненности и сухости в результате приводит Бунина к стихии серьезной и вдумчивой. Не горит и не жжет его поэзия, нет в ней пафоса, но зато присуща ей сила искренности и правды. Так характерно для него, что ему пришлось отвесить своей возлюбленной только «сдержанный поклон», между тем как страстно хотел он к ней «хоть раз, только раз прильнуть всем сердцем, в этот ранний, в этот сладкий час». У него есть великое и трудное самообладание; но это не равнодушие к любви, — напротив, он упоенно ждет ее и знает, как она страшна и жутка, и требовательна в самом счастье своем:

О, будут, будут жуткие мгновенья!
И свежесть влажных кос, и сладость юных уст
Я буду, буду пить! Живу надеждой страстной
Всю душу взять твою — и все отдать тебе!

Общая успокоенность, светлая осень, когда рассыпается не только «чертог из янтаря», но и самая жизнь, и с застывшей печалью в лице приходит к фонтану девушка, влача по листьям спущенную шаль, и убегают дни, которым «ничего не жаль», — этот осенний дух бунинской поэзии как-то не позволяет говорить о том, какие чувства в ней преобладают, что по преимуществу движет ее уверенную, но замедленную поступь. В этой поэзии, как и в осени, вообще нет преобладания.

Он согласен чистому образу новобрачной петь эпиталаму, только еще более украшенную и углубленную сближением свадьбы и смерти:

Восприми же в час урочный
Юной жизни торжество!
Будь любимой, непорочной:
Близок мертвый час полночный,
Близок сон и мрак его.
Сохрани убор венчальный,
Сохрани цветы твои:
В жизни краткой и печальной
Светит только безначальный,
Непорочный свет любви!

Но в то же время, таинство брака склоняя перед высшим таинством любви, он торжествует свою беззаконную победу:

Ты — чужая, но любишь,
Любишь только меня.
Ты меня не забудешь
До последнего дня.

Ты покорно и скромно
Шла за ним от венца,
Но лицо ты склонила —
Он не видел лица...

Он поет и бурную любовь, и ласковую тишину ее, — и в одном и том же стихотворении горит и страсть, и слышно тихое веяние братской нежности:

В поздний час мы были с нею в поле.
Я дрожа касался нежных губ.
«Я хочу объятия до боли,
Будь со мной безжалостен и груб».

Утомясь, она просила нежно:
«Убаюкай, дай мне отдохнуть!
Не целуй так крепко и мятежно,
Положи мне голову на грудь».

Звезды тихо искрились над нами,
Тонко пахло свежестью росы.
Ласково касался я устами
До горячих щек и до косы.

И она забылась. Раз проснулась,
Как дитя вздохнула в полусне.
Но, взглянувши, слабо улыбнулась
И опять прижалась ко мне.

Ночь царила долго в темном поле.
Долго милый сон я охранял...
А потом на золотом престоле,
На востоке тихо засиял

Новый день, — в полях прохладно стало
Я ее тихонько разбудил
И в степи, сверкающей и алой,
По росе до дому проводил.

В виду все той же осенней ослабленности и успокоенности немолодого сердца, нельзя сказать, чтобы автор даже природу патетически любил: он ее попросту замечает, поэтически констатирует ее великий факт, и со своей палитры берет для нее верные краски и оттенки: «день прохладный и пустой»,

розовеющий пепел небосклона, солнечные палаты бора, — и даже сон воспоминания, его даль, для него синее. Он — высокий мастер пейзажа, изобразитель природы. Как много зелени у него, дыхания русской деревни, как много полей, ржи, сенокоса; какие сладкие пары несутся от его хлебных нив! Хотя он сам (как-то вяло и прозаически) говорит, что «не пейзаж его влечет, не краски жадный взор подметит, а то, что в этих красках светит — любовь и радость бытия», но это — только неудачный комментарий к собственному художественному тексту, необязательная для нас выноска к поэтической странице. На самом деле, он больше всего привержен именно к пейзажу, и благодарна ему осень, что он — несравненный поэт листопада, когда

Лес, точно терем расписной,
Лиловый, золотой, багряный,
Веселой, пестрою стеной
Стоит над светлою поляной.

Бунину не следует отрекаться от этой мощи своей, как живописца, потому что ею он несколько не ослабляет своей и чужой настроенности. Тем больше его заслуга, что, как мы уже сказали, он себя природе не навязывает, и все-таки невольно, от прикосновения его осторожной и безошибочной кисти, обнаруживается естественная связь между явлением пейзажа и душою поэта, между бесстрастной жизнью природы и сердцем человеческим. И вот звезда похожа на проснувшегося ребенка:

И как ребенок после сна,
Дрожит звезда в огне денницы,
А ветер дует ей в ресницы,
Чтоб не закрыла их она.

Или:

Над озером, над заводью лесной —
Нарядная зеленая береза.
— «О, девушки! Как холодно весной!
Я вся дрожу от ветра и мороза, —

в родственном сближении обращается природа к заступничеству людей, всех этих девушек, как и береза, берегущих свои «зеленые ленты».

Или, в протяжных напевах вальса, для той, чьи «похолодели лепестки раскрытых губ»,

Сиянье люстр и зыбь зеркал
Слились в один мираж хрустальный —
И веет, веет ветер бальный
Теплом душистых опахал.

И первая любовь так сочетается с этим воспоминанием о дожде, который промчался, «стеклянный, редкий и ядреный»:

Едва лишь добь́жим до чащи,
Все стихнет... О, росистый куст!
О, взор, счастливый и блестящий,
И холодок поворных уст!

Теперь замедленное сердце поэта скупо на умиление, — тем дороже, когда последнее все-таки возникает в благодатной неизбежности своей и растопляет всякий лед, всякое отчуждение. И вот мы читаем:

В лесу, в горе — родник живой и звонкий,
Над родником — старинный голубец
С лубочной почерневшею иконкой,
А в роднике — березовый корец.

Я не люблю, о Русь, твоей несмелой
Тысячелетней, рабской нищеты.
Но этот крест, но этот ковшик белый...
Смиренные, родимые черты!..

«Я не люблю»... Но здесь разве можно не полюбить? У Бунина чувство не спешит, зато оно глубоко, когда приходит, когда люди или природа наконец вырвут его, созревшее, из трудно проницаемой груди.

Преобладания нет в его поэзии, но «сон-цветок», но желтый донник засухи, но листопады в природе и в жизни не могут породить колорита грусти, — и вот они накидывают на его стихотворения дымку сдержанной, благородной меланхолии. Он тогда грустит, когда нельзя уже не грустить, когда без спора законны все эти чувства. Кто-то разлюбил его, кто-то покинул, и не от кого ждать депеш...

Скоро Троицын день, скоро песни, венки и покосы...
Все цветет и поет, молодые надежды тая...
О, весенние зори и теплые майские росы!
О, далекая юность моя!

Но он счастлив тем, радостно ему от того, что он еще может вспоминать о дали, тосковать по юной весне своей: ведь приходит пора, та последняя пора, когда уже и не жалеешь об утраченной молодости, — последняя, равнодушная старость...

«Улыбнись мне», обмани меня, просит он уходящую женщину; и она, может быть, даст ему «ласку прощанья» и все-таки уйдет, и он останется один.

Не будет отчаянья, не будет самоубийства, — только осень делается еще пустынное:

И мне больно глядеть одному
В предвечернюю серую тьму.

.
Что-ж! Камин затоплю, буду пить,
Хорошо бы собаку купить.

И может быть, самая неразделенность любви уже ослабляет муку одиночества. Главное — любить самому, желать этой убегающей прелестной Веснянки. И с другой стороны, чтобы зародилась грусть, вовсе не нужна какая-нибудь личная катастрофа: довольно и того, что жизнь в самом процессе своем — нечто оскудевающее, какое-то неодолимое запустение. «Эта горница была когда-то нашей детской», а теперь нет уже мамы, нет ели, посаженной отцом, и теперь никто уже не отзовется на «безумную тоску» взрослого, слишком взрослого; и весь дом, вся покинутая и осиротевшая усадьба, представляет собою разоренное гнездо, и ей самой невыносимо слушать, как мертвый маятник в долгие осенние ночи поет ей свою гнетущую отходную. Дворянское гнездо, тургеневское начало, которого так много в стихотворениях Бунина, отдало им всю поэзию своего элегизма, — поэзию опустелой комнаты, грустящего балкона, одинокой залы, где своеобразно отражается природа, играя на ее старых половицах лучами своего нестареющего солнца, рисуя на полу свои «палевые квадраты». И болью воспоминания, романтикой сердца звучит нечаянный дрожащий аккорд старого клавесина, — «на этот лад, исполненный печали, когда-то наши бабушки певали»... В ответ на все эти стихи Бунина о жизни иссякающей, о старых дагеротипах, ничье сердце не может не забиться горестным созвучием. Ибо все мы теряем свои звезды или их отражения в земной воде:

Ту звезду, что качалась в темной воде
Под кривою ракией в заглохшем саду, —
Огонек, до рассвета мерцавший в пруде,
Я теперь в небесах никогда не найду.

А там, где момент одиночества изображен не в этом красивом освещении заката, там стучится в душу отчаяние, безнадежность, черная скорбь, — и нельзя без волнения читать «Кустарник», про эту вьюгу, которая нас «занесет равнодушно, как стог, как забытый овчарник». И зачем, зачем, изнемогая от жажды, бродит далеко от родного Загреба хорват со своей обезьянкой, зачем сидит цыганская девочка-подросток у дороги, около дремлющего отца? А ведь «много таких печальных детств зачем-то расцветало и расцветет не раз еще в безлюдии степных полей», —

Спи под кибиткой, девочка! Проснешься —
Буди отца больного, запрягай —
И снова в путь... А для чего, — кто скажет?
Жизнь, как могила в поле, молчалива.

И «на пустынном, на великом погосте жизни мировой», на этом погосте, к которому вообще часто возвращается поэзия автора, вьюга смерти загашает звезды, бьет в колокола и «развевает саван свой». Впрочем, и смерть изображает Бунин не столько в ее трагическом облики, сколько в ее тишине, навевающей на человека примирение и печаль. Служат грустные панихиды, «погребальным вздором» наполняют кладбища, и больно, больно, — но перед неизбежностью умолкает ропот на устах, и в молитвенном смирении склоняешь ты свои колени, и в самой грусти своей находишь отраду.

Ограда, крест, зеленая могила,
Роса, простор и тишина полей.
— Благоухай, звенящее кадило,
Дыханием рубиновых углей!

Сегодня год. Последние напевы,
Последний вздох, последний фимиам.
— Цветите, зрейте, новые посевы,
Для новых жатв! Придет черед и вам.

Необычайно-сильное впечатление производят и следующие стихи о смерти, поэтическая панихида:

Б Е Р Е Г

За окном весна сияет новая.
А в избе — последняя твоя
Восковая свечка и тесовая
Длинная ладья.

Причесали, нарядили, справили,
Полотном закрыли бледный лик —
И ушли, до времени оставили
Твой немой двойник.

У него ни имени, ни отчества,
Ни друзей, ни дома, ни родни;
Тихи гробового одиночества
Рожовые дни.

Да пребудет в мире, да покоится
В лоне неземного бытия!
В беспредельно-синем море скроется
Белая ладья.

Здесь неотразимо-трогательно простое и торжественное сближение избы и космоса, смерти крестьянина и общего бытия. В длинной ладье гроба, усталый пахарь, утомленный пловец, достиг он своего берега, нашего общего берега, — и теперь он больше не существует, и в сиротстве смерти нет у него ни имени, ни отчества, ни дома, ни родни, — последнее и великое Ничто! Но его, это Ничто, восприняло в свое лоно мировое Все, и сокрылась его белая ладья в синем море мира. Да пребудет же он в мире, да покоится в лоне неземного бытия! — когда читаешь эти бунинские стихи, эту молитву, провожающую из жизни в смерть, хочется перекреститься...

Так из одиноких страданий личности выводит Бунина мысль о вечности красоты, о связи времен и миров, и от любимых им будней, от этой залы «в старых переулках за Арбатом» или на Плющихе, где бегают «зайчики» от проносимых на улице зеркал, сознание его отвлекают моменты важные и величественные, мудрость востока, чужая мифология, — и словно движется перед вами какая-то колесница человечества. От «часиков с эмалью» и от «маятника лучистого», который «спесиво соразмерял с футляром свой розмах», — от всего этого быта он незаметно, но и неизбежно, приходит к размышлению о солнечных часах, о тех, чей позеленел уж медный циферблат, но чью стрелку в диске циферблата «ведет сам Бог — со всей вселенной в лад». Он умеет от себя откидывать радиусы, от близкого переходить к дальнему, от человеческого к божьему, он «ищет в этом мире сочетания прекрасного и вечного». Правда, когда он сам об этом говорит, когда он без нужды неоднократно поучает, что мир весь полон красоты, что «во всем красота, красота», что олень «в стремительности радостно-звериной» уносит от охотника красоту, то именно такая настойчивость и обнаженность элементарной философии производит отрицательное впечатление. Бунин — философ только там, где он этого не сознает, где он не отрывается от образов. Ему совсем не чужды серьезные и возвышенные думы, но думы нечаянные; и, наоборот, его мировоззрение, нарочно высказанное, как бы доносит откуда-то издалека охлаждающие дуновения банальности, — и было бы гораздо лучше, если бы он не напоминал, что природа — храм нерукотворный Бога, а также, с другой стороны, что «никого нет счастья на свете», как, на обильных у него «дачах», «с открытой бродить головой, глядеть, как рассыпали дети в беседке песок золотой».

Но зато как привлекательна у него та философия, которая сама вытекает из поэтического созерцания, которая не остыла еще от непосредственного постижения! Он стоит, например, у берегов Малой Азии, где было царство Амазонок:

... были дики
Их буйные забавы. Много дней
Звучали здесь их радостные клики

И ржание купавшихся коней.
Но век наш — миг. И кто укажет ныне,
Где на песке ступала их нога?
Не ветер ли среди морской пустыни?
Не эти ли нагие берега?

Так все проходит, и «прибрежья, где бродили тавро-скифы, уже не те», но в вечности любви опять сливаются разлученные веками поколения, и на те же, на прежние звезды¹ смотрят и ныне любящие женские глаза. И ночью, космической ночью, все море насыщено тонкою пылью света. Бунин вообще верит солнцу и в солнце, в Бальдера своего; он знает, что неиссякаемы родники вселенной и неугасима лампада человеческой души. И даже когда мы сгорим, в нас не умрет наша вечная жизнь, и свет избранных, теперь еще «незримый для незрящих», дойдет к земле через много, много лет, подобно тому как звезды — неугасимый свет таких планет, которые сами давно померкли. И, может быть, не только избранные, но и все мы — будущие звезды. В самом деле, не кроткой ли и радующей звездой загорится в небе та, которая в «Эпитафии» говорит о себе: «я девушкой-невестой умерла... в апрельский день я от людей ушла, ушла навек, покорно и безгласно», или та, с кокетливо-простой «прической и пелеринкой на плечах», чей портрет — в часовенке над склепом и чьи большие ясные глаза, в раме, перевитой крепом, как будто спрашивают: «зачем я в склепе — в полдень, летом»?..

Верный солнцу, уловленный его «золотым неводом», послушный природе, Бунин ей не противоборствует: весна говорит ему о бессмертии, осень навеивает думы печальные. Он так чудно показал, что «опять, опять душа прощает промелькнувший, обманувший год». Душа прощает природе и судьбе. Невозможно противиться «томному голоду» и зову весны, светлому и нежному небу, которое что-то обещает, и бедное, доверчивое сердце человека опять ожидает ласки и любви, чтобы опять их не дожидаться. У Бунина не только «душа на миг покорна», но и вообще он покорен мирозданию, хотя, в отдельные мгновенья, когда «восходит на востоке мертвец-Сатурн и блещет как свинец», у поэта возникают уже не благочестивые мысли о Творце-труженике, рассеивающем в мире «огненные зерна» звезд, а трепетное осуждение: «воистину зловещи и жестоки твои дела, творец!» Эта общая, лишь на минуты колеблемая, покорность Бунина имеет свой источник в уже упомянутой способности его проводить хотя бы темные, грустные нити между собою и остальным, побеждать века и пространства. Так далеко, под Хевроном, вышел он из-под черной палатки, и душа его долго искала хоть единой близкой души в полумраке и повторяла «сладчайшее из слов земных — Рахиль!»

... Светили
Молчаливые звезды над старой
Позабывтой землею... В могиле
Почивал Авраам с Исааком и Саррой...
И темно было в древней гробнице Рахили.

Так развернулись мировые дали и потом опять сомкнулись в объединяющем сердце поэта. Оно — всему родное. И оттого вас не поражает, что у Бунина звучат и мотивы экзотические, что не только земля и далекие земли, но и «удава» океана, с его гигантскими пароходами, и вся отвага моря, «синяя нирвана моря», и храм Солнца, и египетские сфинксы — все находит в нем певца и глашатая. У него широка, — может быть, слишком широка, география, у него слишком часто раздаются имена чужие и чуждые слуху, — но есть и центр: его поэтическая индивидуальность, которая все это разное связывает в одну величавую красоту. Так сочетается в Буinine прошедшее и настоящее, что даже природа лежит перед ним не только теперешняя, но и старая, сказочная — такая, какой она была тогда, когда мелколесьем скакал древний князь и сорока нагадала ему смерть его сына, когда «солнце мутное Жар-Птицей горело в дебрях вековых» и ковыль расстился перед полком Игоревым, и воткнутое в курган торчало копье мертвого богатыря, и Баба-Яга ругала себя:

Чорт тебе велел к чорту в слуги лезть,
Дура старая, неразумный шлык!

Вся эта стихия Васнецова близка и Бунину.

Медленно создается, выдвигается художественное миросозерцание нашего поэта, как медленно приходила к нему и слава его. Но уже издавна показывает оно, что самая характерная черта в нем, это — внутреннее соединение реальности и мифа, осязательной определенности и безграничного. Бунин принял обе эти категории, связал их в одну жизнь и, любовно и внимательно подойдя к малому, этим приобщил к себе и великое. Он не отвернулся от самой прозаической действительности и все же стал поэтом. Откровенный, свободный духом, он в честном творчестве своем не постыдил своего оригинального таланта и сделал все, что мог и может. А может он многое. Ему послушны и нежные, и стальные слова; мастер сосредоточенного сонета, который он стальным клинком вырезал и на высоте, на изумрудной льдине, он — повелитель сжатого и глубокого слова, живой образец поэтической концентрации, — и в то же время всю упоительную грезу и сладострастие восточной музыки, всплески «Бахчисарайского фонтана», умеет он передавать в этих нежащих стихах:

РОЗЫ ШИРАЗА

Пой, соловей! Они томятся
В шатрах узорчатых мимоз,
На их ресницах серебрятся
Алмазы томных крупных слез.
Сад в эту ночь — как сад Ирема;
И сладострастна, и бледна,
Как в шакнизир — тайник гарема,
В узор ветвей глядит луна.
Белеет мел стены неясно.
Но там, где свет, его атлас
Горит так зелено и страстно,
Как изумруд змеиних глаз.
Пой, соловей! Томят желанья.
Цветы молчат — нет слов у них:
Их сладкий зов — благоуханья,
Алмазы слез — покорность их.

Не чуждый страсти, но больше прозрачный, кристальный, студеный, Бунин, как ручей его стихотворения, медлительно и неуклонно пришел к морю, к мировому морю, которое и приняло его

В безбрежность синюю свою,
В свое торжественное лоно.

В дивном стихотворении «Христос», которое пронизано светом полудня и лучезарно в самых звуках своих, он рассказывает, как живописцы по лесам храма шли в широких балахонах, с кистями, в купол — к небесам; они, вместе с малярами, пели там песни и писали Христа, который слушал их, и все им казалось, что

... под эти
Простые песни вспомнит Он
Порог на солнце в Назарете,
Верстак и кубовый хитон.

Ибо ближе всего ко Христу хитон повседневный и песни простые; оттого и Бунин, певец простых и прекрасных песней, художник русской действительности, сделался близок и к Палестине, и к Египту, к религии — ко всей красоте и ко всей широте мироздания. Его достойная поэгическая тропа привела его от временного к вечному, от близкого к далекому, от факта к мифу. И потому его странничество, его неутомимая тоска по морям и землям получает высшее оправдание, и до предельных высот религиозной красоты доходит у него вот это стихотворение, одно из самых глубокомысленных во всей литературе:

Как старым морякам, живущим на покое,
 Все снится по ночам пространство голубое
 И сети выбких вант; как верят моряки,
 Что их моря зовут в часы ночной тоски, —
 Так кличут и меня мои воспоминанья:
 На новые пути, на новые скитанья
 Велят они вставать — в те страны, в те моря,
 Где только бы тогда я кинул якоря,
 Когда-б заветную увидел Атлантиду.
 В родные гавани во веки я не вниду,
 Но знаю, что и мне, в предсмертных снах моих,
 Все будет сниться сеть канатов смоляных
 Над бездной голубой, над зыбью океана:
 Да, чутко встану я на голос Капитана!

Да, если мир — море и правит его кораблями некий Капитан, то среди самых чутких к Его голосу, среди ревностных Божьих матросов, находится и поэт Бунин...

 II

(О некоторых его рассказах и стихах)

Душа поэта говорит стихами. И лучше стихов все равно не скажешь. Вот почему уже заранее подумает иной, что проза Бунина, большого поэта, меньше его стихотворений. Но это не так. И даже многие читатели ставят их ниже его рассказов. Но так как Бунин вообще с удивительным искусством возводит прозу в сан поэзии, не отрицает прозы, а только возвеличивает ее и облакает в своеобразную красоту, то одним из высших достоинств его стихотворений и его рассказов служит отсутствие между ними принципиальной разницы. И те, и другие — два облика одной и той же сути. И там, и здесь автор — реалист, даже натуралист, ничем не брезгающий, не убегающий от грубости, но способный подняться и на самые романтические высоты, всегда правдивый и честный изобразитель факта, из самых фактов извлекающий глубину и смысл, и все перспективы бытия. Когда читаешь, например, его «Чашу жизни», то одинаково воспринимаешь красоту и строк ее, и стихов. В этой книге — обычное для Бунина.

Все та же необычайная обдуманность и отделанность изложения, строгая красота словесной чеканки, выдержанный стиль, покорствующий тонким из-

гибам и оттенкам авторского замысла. Все та же спокойная, может быть, несколько надменная власть таланта, который одинаково привольно чувствует себя и в самой близкой обыденности, в русской деревне или уездном городе Стрелецке, и в пышной экзотике Цейлона. Читая о последнем, такое чувство испытываешь, будто самые слова горячи, дышат зноем его, жаром полудня, во время которого «золотыми стрелами снуют в лесах те лимонные птички, что называются солнечными»; видишь и слышишь, кажется, как «ночь быстро гасила сказочно-нежные, розовые и зеленые краски минутных сумерек; летучие лисицы бесшумно пронеслись под ветвями, ища ночлега, и черной жаркой тьмой наполнялись леса, загораясь мириадами светящихся мух и таинственно, знойно звеня цикадами и цветами, в которых живут мелкие древесные лягушки». Солнце востока, лучами которого «впрягаются люди в жизнь и, впрягаясь, умирают», зажгло какую-то оргию цветного в роскошной природе Цейлона, — и все эти цветы и цвета воспроизводит победительное слово Бунина. Восточная нега, люди и вещи залиты потоками тропического огня, и в соответствие этой внешней обстановке слышится голос Возвышенного, трагическая мудрость Будды, философия беспрестанных воплощений. Как бы сам зараженный и пронизанный нестерпимыми чарами Коломбо, приобщившийся к мирозерцанию и фразеологии Востока, говорит наш писатель в духе и тоне его, красотами восточного слога. Когда умирает старый сингалез, рикша, перевозивший на себе чужеземцев, этот непосильный труд взявший на себя потому, что он любил свою семью и движим был земной любовью, «тем, что от века призывает все существа к существованию», — когда умирает старый сингалез вместе с солнцем, «закатившимся за сиреневой гладью великих водных пространств... в пурпур, пепел и золото великолепнейших в мире облаков», то скорбит его жена и плачет, — и по этому поводу замечает со своими героями, с их природой сроднившийся автор: «Возвышенный уподобил бы ее чувства медной серьге в ее правом ухе, имевшей вид боченка: серьга была велика и тяжела». Литературное чудо осуществляет Бунин, изумительно сочетает он послушные ему слова и на той, хотя бы, странице своего цейлонского повествования, где описывает самоубийство другого рикши, сына первого, стройного юноши. Легконогий юноша этот отбросил тонкие оглобли своей колясочки, «в которые рано, но не надолго впрягла его жизнь», отбросил самую жизнь, только что начавшуюся, потому что его девочка-невеста, с черной круглой головкой, ушла от него порочной дорогой к европейцам на забаву; и вот он сразу и твердо положил свою левую руку на черные с зеленым кольца красавицы-змеи, и она три раза укусила его смертельными укусами. «Впрочем, кто знает, как именно сделал он это? Твердыми или дрожащими руками? Быстро, решительно или нет? А после того долго ли колебался? Долго ли смотрел на темный шумящий океан, на

слабый звездный свет, на Южный Крест, Ворона, Канопус)? После нескольких обмираний по частям унесли от него ядовитые лобзания змеи всю его душу и все его тело — «и то последнее, всеобъемлющее, что называется любовью, жадной вместить в свое сердце весь зримый и незримый мир и вновь отдать его кому-то».

Если про сказочные экзотические области позволительно вести рассказ, украшенный драгоценными инкрустациями востока, сплетая причудливые арабески образов, то родная страна требует от своего повествователя совсем другой манеры, другого стиля, — и этому новому требованию так же художественно удовлетворяет Бунин. Высокий мастер, он, например, в очерке «Святые», для старого Арсенича, бывшего дворового человека, имеющего «прелестный слезный дар», нашел такие речи, в его нетрезвые, но искренне умиленные уста вложил такие обороты слов, от книжности и от собственной души Арсенича идущие, что поистине переживает читатель эстетическое восхищение. И когда детям, Ваде и Мите, любопытными душами своими пьющим рассказы Арсенича, он, красноречивый старик, передает своеобразные Четвы-Миней свои, легенды о святых, передает вместе забавно и трогательно, наивно и торжественно, то впечатление святости получается не только от сюжета его сказаний, но и от самого сказителя и его маленьких слушателей; начинаешь понимать, что действительно возможны святые и как они возможны; становится ясно, что если есть такая святая простота, как Арсенич и дети, то именно они собою восполняют предание о чужой святости, психологически реализуют его, и святое в мире принимает характер несомненного и радостного факта.

Но если каждое событие у Бунина помещается, так сказать, в гнезде неизбежно-соответственных слов, если эти слова подобраны с классической красотой и безусловной убедительностью, то самым событиям такая обязательность у него не всегда присуща. Чтобы дела и люди должны были быть непременно такими, как их изобразил Бунин; чтобы логика происшествий складывалась именно так, а не иначе; чтобы катастрофы были непреоборимы, — этого сказать нельзя. Он допускает сопротивление читателя; он не каждый раз подчиняется закону достаточного основания. Фактически автор всегда прав; он не только не позволяет себе жизнь оболгать, но и проявляет щепетильно-точное и бережное отношение к ее подлиннику, и с этим подлинным все у него верно. И полная возможность его событий — вне сомнения. Но только возможность, а не необходимость. Он воспроизводит факты, но бывает у него и так, что факт не совпадает с категорией. Получается житейская правда, но не жизненная истина, случай, а не повелительная психология. Взять хотя бы упомянутое самоубийство юного рикши, — разве оно неизбежно? Мы принимаем его, оно хорошо мотивировано; но

если бы дело обошлось как-нибудь по иному, то и тогда была бы не меньшая вероятность. И то, что случилось в рассказе «При дороге» (дикий, сумбурный роман крестьянской девушки); и то, что рассказано в «Чаше жизни» (обращение героя с женой); и то, что в «Братях» поведано про англичанина (под влиянием болезни и цейлонского климата он вдруг из равнодушного дельца превратился в глубокого философа с тревожной мыслью и совестью), — все это очень могло быть, но могло и не быть; нет психологической неотражимости, и на писательский произвол допустим здесь читательский запрет. Прекрасен мрачной красотой рассказ «Весенний вечер», и ужасная катастрофа его почти неизбежна, — но *почти* все-таки остается: автор имел возможность сделать выбор, и если бы он захотел, то не произошла бы удобная для убийцы случайность (не отлучилась бы хозяйка из избы), и вообще какой-нибудь другой оборот могло бы принять настроение пьяного крестьянина, и не взял бы он в руки камня, которым перебил горло нищего старика, и нищий не был бы убит, — но сердце автора сделало именно жестокосердый выбор...

Естественный отбор событий, единственно необходимый, вообще представляет в литературе большую и бесценную редкость. На выбор той или другой комбинации, на предпочтение одного узора судеб другому, на ход и исход биографии влияет, конечно, творческая суб'ективность писателя. И вот, суб'ективности Бунина свойственно, между другими, даже противоположными чертами, и что-то недоброе, жестокое или, по крайней мере, ожесточившееся. Он далеко не исчерпывается той лирикой сочувствия, той растроганностью, которая нередко дышит в его прозе и, особенно, в его стихах. Вот два примера этой сочувственности. Первый — в стихотворении «Плач ночью», где сострадание возведено и в космические, в божественные сферы:

Плакала ночью вдова:
Нежно любила ребенка, но умер ребенок.
Плакал и старец-сосед, прижимая к глазам рукава,
Звезды светили, и плакал в закуте козленок.
Плакала мать по ночам.
Плачущий ночью к слезам побуждает другого;
Звезды слезами текут с небосклона ночного,
Плачешь Господь, рукава прижимая к очам...

Второй: живая ласковость, своеобразное поэтическое решение «еврейского вопроса» находится в этой законченной прелестной пьесе:

Сáfия, проснувшись, заплетает ловкой
Голубой рукою пряди черных кос.
«Все меня ругают, Магомет, жидовкой», —
Говорит сквозь слезы, не стирая слез.

Магомет, с усмешкой и любовью глядя,
Отвечает кротко: «ты скажи им, друг:
Авраам — отец мой, Моисей — мой дядя,
Магомет — сузруг».

Но на ряду с такой доброй настроенностью, глаза у Бунина раскрыты и на всю злую бессмыслицу быта, на вздор и жестокою нелепость жизни, на тусклую запыленность людей и предметов. У него — язвительная ирония, писательская желчность, печальная способность сарказма. И потому его юродивый Яша, которому поклоняются многие бесхитростные души, в своей часовне на кладбище «работал пристально: стоял он возле стены, плевал на нее и затираал плевки апельсинами, дарами своих поклонниц». И потому его единственный в своем роде иронический «Святочный рассказ» говорит о том, как либеральное обернулось тривиальным и как из этой удручающей тривиальности вышла самая смерть героя; и подобно тому как гоголевский Акакий Акакиевич отказался бы от чести быть изображенным, от авторской и читательской жалости, даже от новой шинели, — лишь бы Гоголь его не трогал, не раскрывал столь беззастенчиво грустных тайн его туалета и всей его жизни вообще, так и у Бунина жалкий архивариус Фисун предпочел бы лучше не выходить к нашему сочувствию из пыльной темноты своего архивного подвала и остаться навеки неизвестным России, чем попасть под искусное, но неумолимое перо автора и разоблачить перед всеми причину своей смерти, — это пошлое столкновение с либеральным земцем на пороге одной интимной коморки в земской управе... И поэтому именно «Пылью» символически озаглавливает Бунин рассказ о городе, где протекла молодость его героя («ах, будь она проклята, эта моя молодость!»), и не добром вообще поминает он пережитое, не добром согревает он переживаемое...

Однако, все это недоброе и озлобленное, повторяем, не образует единственной, исключительной стихии Бунина, и вовсе не выступает он сплошным брюзгою. Он побеждает свое темное. Среди пыли житейской его Хрущов может «сладко захмелеть, вспомнив, что сейчас будет сидеть за столиком с букетом цветов, за бутылкой вина (в поезде), и что впереди — серо-сиреневые горы, белый город в кипарисах, нарядные люди, зеленые морские волны, длинными складками идущие на гравий, их летний, атласный шум, тяжесть, блеск и кипень».

Сладко захмелеть от жизни, от Крыма и Венеции, глубоко задуматься над жизнью, над морем, излюбленной державой Бунина, «голубою бездной бездн», над космосом и хаосом, провести какие-то соединяющие нити между серой русской действительностью и огнецветными странами Будды, «слово которого раздавалось поистине как глагол самого Мафусаила, вбивающего гвозди в гробовую крышку мира», — это дано Бунину не в меньшей степени,

чем его натурализм, его едкая озлобленность против об'ектов собственного натурализма, его пасмурность и темные вспышки уныния. Временное и вечное, близкое и далекое, факт и миф об'единил он в своем прекрасном творчестве, и та «чаша жизни», стильная чаша, которую вычеканил этот строгий ювелир, этот ваятель стиха и прозы, вмещает в себе, употребляя его же слово, некое драгоценное «темное вино».

Словно какая-то великолепная, тяжелая, не гнущаяся ткань, словно драгоценнейшая парча, расстилается перед нами поучительная повесть о «господине из Сан-Франциско», о богатом старом американце, скоропостижно умершем во время увеселительного путешествия, в отеле на Капри. Но не в сюжете, конечно, сила бунинского рассказа, а в том, прежде всего, как он сделан, в этих долгих, желанно-тяжелых, как спелые колосья, фразах, в пышности описаний, в какой-то суровой мощи и полнозвучности слов. Не знаешь, что и взять отсюда, из этого каскада словесных черных бриллиантов, что переписать с этих блистательных и жутких страниц... Изображение ли роскошного знаменитого парохода «Атлантида», или картину океана? Не тенденциозное, а художественное противоположение сказочных зал гигантского судна и его «подводной утробы, мрачным и знойным недрам преисподней, ее последнему, девятому кругу» подобной, — той, где «глухо гоготали исполинские топки, пожирившие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени», — этой «кухни, раскаляемой исподу адскими топками, в которой варилось движение корабля, клокотали страшные в своей сосредоточенности силы, передававшиеся в самый киль его, в бесконечно длинное и круглое подземелье, в туннель, озаренный электричеством как какое-то исполинское дуло, где медленно, с подавляющей человеческую душу неукоснительностью, вращался в своем маслянистом ложе исполинский вал, точно живое чудовище, без конца протянувшееся в этом туннеле» — или же образ «Дьявола, следившего со скал Гибралтара, с каменистых врат двух миров, за уходившим в ночь и вьюгу кораблем»? Когда читаешь у Бунина про этот титанический корабль, руководимый «грузным водителем, похожим на языческого идола», и тяжело одолевающий вьюги, снег, пенящиеся черные горы океана, мрак и ураган, но на самом дне темного трюма, в соседстве с мрачными и знойными недрами подводной утробы, таящий осмоленный гроб с господином из Сан-Франциско, так недавно на этой же «Атлантиде» в блеске и пресыщенности,

• в изысканно-роскошной обстановке направлявшимся в Европу на поиски новых наслаждений, то испытываешь какое-то мистическое чувство, и этот многоярусный, многотрубный корабль во мгле океана кажется символом человечества, одновременно сильного и жалкого, гордого и ничтожного, одинаково исполненного несчастья и вины, преступления и наказания. И Бунин, писатель вообще недобрый и в этом, среди других своих особенностей, черпающий силу производимых им впечатлений, огромной сосредоточенностью сарказма сопровождает корабль человеческой жизни, и особенно тех праздных путешественников его, которые, подобно господину из Сан-Франциско, властвуют, чарами золота, в мире и «в совокупности своей, столь же непонятно и, по существу, столь же жестоко», как две тысячи лет назад Тиберий, чей остров они посещают, в своих руках, разжимаемых одной лишь смертью, держат не только все материальные радости существования, но и многие чужие жизни. Громадный корабль человеческого греха движется по океану мира, и только грубая смерть вдруг кого-нибудь из этих грешников из Сан-Франциско или других городов вытолкнет из пышных зал и столкнет в космическую пучину; другие же остаются равнодушными, пока не наступит и их неизбежный черед. Но жестокая и мрачная симфония Бунина, величавая и гневная, в его многострунной музыке находит себе и некоторое молитвенное восполнение, и вот мы читаем о двух нищих абруццких горцах, которые на том же острове Капри, где так неожиданно прервал свое путешествие богатый американец, ранним утром спускались по древней финикийской дороге; шли они, «и целая страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась под ними». «На полпути они замедлили шаг: над дорогой, в гроте скалистой стены Монте-Соляро, вся озаренная солнцем, вся в тепле и блеске его, стояла в белоснежных гипсовых одеждах и в царском венце, золотисто-ржавом от непогод, Мать Божия, кроткая и милостивая, с очами, поднятыми к небу, к вечным и блаженным обителям трижды благословенного Сына Ее. Они обнажили головы, приложили к губам свои цевницы — и полились наивные и смиренно-радостные хвалы их солнцу, утру, Ей, Непорочной Заступнице всех страждущих в этом злом и прекрасном мире, и Рожденному от чрева Ее в пещере Вифлеемской, в бедном пастушеском приюте, в далекой земле Иудиной»...

Рассказ «Петлистые уши» очень уступает «Господину из Сан-Франциско», но написан в той же мощной манере, с такую же силой полнозвучного и великолепно-тяжелого слова. Жуткое впечатление производит картина ночного Петрограда, выдержанная в изумительных тонах. Реальность превращена в мрачную фантастику. Верить автору на слово, на слово художника, власть имущего, что «ночью, в тумане, Невский страшен. Он безлюден, мертв; мгла, туманящая его, кажется частью той самой арктической мглы, что

идет оттуда, где конец мира, где скрывается нечто непостижимое человеческим разумом и называемое Полюсом. Середина этого дымного потока еще озарена сверху белесым светом электрических шаров... Светящиеся часы Николаевского вокзала, уже темного, отпустившего все свои поезда в глубь снежной и лесистой России... та ужасная, толстая лошадь, что вечно гнет, в дожде или тумане, свою большую голову, прося повода у своего дородного седока».

С этим фоном сливается тяжелая, смутную неприятность и беспокойство вызывающая фигура человека, который называет себя бывшим моряком, Адамом Соколовичем, и который на протяжении жестокого бунинского рассказа спокойно убивает, душит взятую им с панели проститутку, чье «широкоскулое личико, с черными, глубоко запавшими глазками, имело в себе нечто, напоминавшее летучую мышь».

За что он убил ее? Рассказ был бы гораздо сильнее, если бы мы не знали этого точно, если бы, действительно, «облекся в тайну» номер глухой гостиницы, за окном которого «пылало зловещее пламя и глухо шумела сокровенная, ночная работа» (на соседней стройке).

Но Бунин, к сожалению, в начале рассказа снял маску со своего таинственного незнакомца и заставил его, в обществе двух собутыльников-матросов, многословно и литературно изложить ту свою теорию, за которой так подозрительно-гармонично и слишком прямолинейно, чтобы это было художественно и жизненно, последовала его ужасная практика. Адам Соколович, оказывается, не думает, чтобы признак дегенерации, «петлистые уши», был свойствен только вырождакам; и он развивает философию жестокости и страсти к убийству, как чего-то присущего всем, и философию «непобедимой жажды убийства», присущей иным. Свои воззрения иллюстрирует он примерами из жизни и истории, не верит, чтобы «изобретатели подводных лодок, пускающих ко дну сразу по несколько тысяч человек», испытывали муки совести, муки Каина или Раскольникова; он не верит, чтобы мы мучались, когда читаем, что «немцы отравляют колодцы чумными бактериями, что окопы завалены гниющими трупами, что военные авиаторы сбрасывают бомбы в Назарет».

«Скоро Европа станет сплошным царством убийц. Но ведь всякий отлично знает, что мир ни на йоту не сойдет с ума от этого. Говорили когда-то, что на Сахалин поехать очень страшно. Но желал бы я знать, кому придет в голову побояться поехать через год, через два по Европе?»

И словно для того, чтобы окончательно выдать себя головою, т. е. полнее выявить свою тенденциозность и совсем сделать героя рупором авторских мыслей, своим *porte-parler*, Бунин влагает в уста Соколовичу явно не ему принадлежащее литературное мнение: «Мучился-то, оказывается, толь-

ко один Раскольников, да и то только по собственному малокровию и по воле своего злобного автора, совавшего Христа во все свои бульварные романы»...

И в конце концов Соколович, высказав суждение, что «людей вообще тянет к убийству женщины гораздо более, чем к убийству мужчины; наши чувственные восприятия никогда не бывают так внимательны к телу мужчины, как к телу женщины... да и что за важность в самом деле придавить сапогом какую-нибудь гадину — ну, хотя бы просто из одного любопытства», — высказав это, он пошел и задушил проститутку.

Бунин, таким образом, своей публицистикой и морализацией не только поставил точку над *i*: он сделал нечто худшее и еще менее художественное, — он сначала поставил большую и густую точку, а потом уже написал *i*. Он сперва изложил теорию, а затем дал ее практику. Вся практика, т. е. все, что в рассказе есть рассказ, сделана у него с поразительной сосредоточенностью таланта; но его теория (даже не касаясь вопроса, правильна она или нет), это — только теория, и непосредственную эстетическую силу произведения она ослабляет. Читатель, понимая, что среди бесчисленных комбинаций на свете возможна и комбинация «Петлистых ушей», все-таки относится к ней скептически и не думает, чтобы она была наиболее правдоподобной и типичной. Кто философствует об убийстве, те не убивают (Раскольников — не в счет); и кто следует своим инстинктам, те редко их сознают. У Бунина же получилось нечто подобное иным персонажам Джэка Лондона — Морскому Волку, например: философская и литературная утонченность в слишком мирном сожительстве с кровожадностью и разбойничеством. Во всяком случае, писатель не убедил нас в том, не показал нам того, что именно в личности его героя, Адама Соколовича, могла существовать такая безукоризненная симметрия между его мировоззрением и его поведением, между его страшным словом и его страшным делом.

Не любит Бунин «тысячелетней русской нищеты», убожества и длительного разорения русской деревни; но крест, но страдание, но «смиранные, родимые черты» не позволяют не любить, заставляют полюбить. И потому он кошмарной пеленою расстилает перед нами деревню, ее ужасающую нищету, грязь, душевную и физическую скверну, рабство, безмерную жестокость и низость, жадность, неслышанное равнодушие брата к брату, мужика к мужику; но на этом фоне, которому дал свои краски весь человеческий ад, выступают отдельные образы такого страдания, такой праведности, такой бесконечной

боли, что на них сердечной болью, уже не сопротивляясь, беззащитно отзываются и сам писатель, и его взволнованные читатели; и сквозь поруганную, оскверненную человечность опять светится оправдание добра, и опять склоняешься перед святыней души.

Только деревне, великому русскому гус, посвящены рассказы «Суходола», и без глубокого содрогания нельзя читать этих страниц про нашу Русь-гус. Здесь — тот предел, где беллетристика уже выходит из своих рамок, отрицает сама себя и в первоначальную правду обращает свой вымысел. Этому способствует и то, что Бунин, в соответствие с коренною темой своих произведений, всегда имеет дело, преимущественное дело, со стихией. В городе и в кругу городских рассказов мы как-то о ней забываем; а в деревне, среди полей, где «ночь лютая», где «волчиная глухомань», она, стихия, правда всех правд, слишком о себе напоминает. И те случаи смерти от голода и мороза, про которые мы, согретые и насыщенные, читаем в газетах, — они у Бунина возвращаются к нам, живые факты, талантом художника воскрешенная действительность. Но об этом таланте уже не думаешь, его сначала не замечаешь, и не приходит в голову сейчас же дивиться на мастерство писателя, когда он с необычайной силой рисует хотя бы голодную смерть Анисьи, крестьянки-мученицы. Именно от голода, в самом буквальном смысле этого страшного слова, умерла Анисья; не кормил ее сын, бросил ее на произвол судьбы, и старая, всю жизнь не доедавшая, от голода уже давно сухая, она умерла, когда цвела природа и «ржи были высоки, зыблились, лоснились, как дорогой куний мех»; глядя на все это, «радовалась, по привычке, Анисья на урожай, хотя уже давно не было ей никакой пользы от урожая», и она даже сама признавала, что весь этот расцвет и радость, и тепло, и цветы — не к лицу ей, истощенному лицу мумии. «Старость, худоба, горе так не идут к красоте горлинок, цветов, плодородно-зеленой земли, забывшей ее, нищую старуху, — и она болезненно чувствовала это». Их много, этих неблагодарной землею забытых людей; и другая старуха весь смысл, всю бессмыслицу своей жизни выразила в горько-наивных словах: «Какая моя жизнь? Никакого счастья не вижу себе, одна во всем свете, ни напитков, ни наедков сладких с'отроду не видала». Такая простая, такая элементарно-справедливая жалоба: никогда, ни разу не видеть, не попробовать ни одного сладкого напитка и наедка... А старая Анисья даже не сладкого хотела, — бесплодно, в томительных ощущениях голодания, мечтала она о черном и черством хлебе.

И вот, когда про все это читаешь у Бунина, то не только беспредельную жалость чувствуешь, и болит сердце, болит совесть, но и бесспорным становится, что, пусть сколько угодно свидетельствует о себе автор, в приведенном раньше стихотворении: «Я не люблю, о Русь, твоей несмелой тысячетней рабской нищеты», — он все-таки не может не любить Анисью, не может не

испытывать к ней самой жалостливой нежности, и невольно в свою как будто бесстрастную манеру, в свое эпически-невозмутимое повествование, в эти безжалостные подробности об'ективного рассказа, он вплетает нити-нервы своего острого сочувствия, быть может, даже — заглушенное отчаяние. Перед мукой чужого страдания насильственной презрительностью не оградишь себя от сострадания; и только потому Бунин так пристально вглядывается в деревню и так беспощадно показывает ее наготу, что эта деревня — ему родная. Он — любящий сын русского Ноя, и наготе отцовской не смеется, и к ней не равнодушен. Ему не все равно. Он сам не горожанин; он не любопытствующие наезды совершает на деревню, а духовно живет ею и в ней, и самая большая доля его писательского существа неотразимо и навсегда заинтересована как раз деревенским началом и безначалием. Деревня для него не сюжет. С Русью-гус он связан роковой связью. В том, чем она виновата, виноват и он; то, чем деревня дурна, присуще и ему самому. Он искусственной и мнимой считает разницу между помещиком и мужиком; история соединила их органически, и появились общие плоды, уродилось общее уродство. Смертным приговором, самоприговором, жуткой вестью Немезиды звучат слова Бунина на деревенском кладбище, на погосте «рабов, дворовых наших» (в эпоху 1905 года):

Мир вам, давно забытые! — Кто знает
Их имена простые? Жили — в страхе,
В безвестности — почили. Иногда
В селе ковали цепи, засекали,
На поселенье гнали. Но стихал
Однообразный бабий плач — и снова
Шли дни труда, покорности и страха.
.....
Мир вам, неотомщенные! — Свидетель
Великого и подлого, бессильный
Свидетель зверств, расстрелов, пыток, казней,
Я, чье чело отмечено навеки
Клеймом раба, невольника, холопа,
Я говорю почившим: «Спите, спите!
Не вы одни страдали: внуки ваших
Владык и повелителей испили
Не меньше вас из горькой чаши рабства!»

Так Бунин — одна из разновидностей «кающегося дворянина». Только его раскаяние очень своеобразно: не говоря уже о том, что оно не застенчиво, не мягко, а сурово, — наиболее острым концом своим оно обращается к тем, перед которыми потомок «владык и повелителей» виноват. Если он так неумолимо показывает деревенскую голь, то именно этим карает себя, и тем

больнее сделает он самому себе, чем сильнее заклеит рабье лицо современной деревни. У нее нет ничего за душой, — так ее представляет Бунин; но ему не легко давать ей, в своих рассказах, такую характеристику, потому что в ее бездушии он и сам повинен, потому что ее рабым духом он и сам заражен. «Я, чье чело отмечено на веки клеймом раба, невольника, холопа»... Именно это чувство общей вины, эта сопричастность греху, это отсутствие равнодушия и постороннего любопытства, — именно это объясняет, почему страницы Бунина не производят оскорбительного впечатления и не возмущают против автора. Оне художнически объективны, но оне человечески участливы. И тот гимназист, который «мелкой дрожью дрожал», слушая спокойный «ночной разговор» крестьян о совершенных ими зверствах и убийствах, этим крестьянам не чужой.

Значит, имеет Бунин право не идеализировать деревни, — иначе ему пришлось бы идеализировать и самого себя. Впрочем, здесь не приходится говорить об идеализации: бунинская деревня прямо угнетает. Не только в другую сторону от раннего народничества ушел писатель, — он далеко оставил за собою и чеховских «Мужиков». Можно было бы примириться, конечно, с тем, что автор совершенно отказался от елейных красок, и только улыбку эстетического удовольствия вызывает этот богомольный «Мужичок» (невольно, заговорив о прозе Бунина, возвращаешься к его стихам):

Ельничком, березничком — где душа захочет —
В Киев пробрается Божій мужичок.
Смотрит — нет ли ягодки? Горбится, бормочет,
С'ест и ухмыляется: я, мол, дурачок.
«Али сладко, дедушка?» — «Грешен: сладко, внучек».
«Что-ж, и на здоровье. А куда идешь?»
«Я то? — А не ведаю. Вроде вольных тучек.
Со крестом да с верой, всякій путь хорош».
Ягодка по ягодке — вот, и слава Богу:
Сыты. А завидим белые холсты,
Подойдем с молитвою, глянem на дорогу,
Сдернем, сунем в сумочку — и опять в кусты...

Но горе в том, что такими преемниками дяди Власа не ограничивается удручающая картина русской деревни. В ней одеревенели самые души. В ней не стоит жить. В ней и умирают, щедро умирают, нелепо, гибнут зря и зря губят. А если какой-нибудь Таганок доживает до ста восьми лет, то родные бьют его за это, за бесполезную старость, морят его голодом, и когда в праздник чай пьют, то старик чашечки попросить боится. И, глядя на него, на его «черные, спеченные столетием руки», по которым ползают мухи, «сучат ножками, справляют свою любовь», невольно думает писатель: «Боже

мой, Боже мой! Драгоценнейшим даром, даром сказочного долголетия, одарила судьба своего избранника! А к чему он тут, этот дар?» Какой иронией, в самом деле, является этот сказочный дар, когда и сто лет назад видел Таганок, как и теперь, «только вот эти коноплянники да думал о корме для скотины». И стоит ли дожидаться до ста восьми лет, чтобы на вопрос, хочется ли еще жить, из столетних уст прозвучала такая реплика: «Пожил бы... И пять бы годов одолел бы... Да через пять-то годов... Через пять-то годов вошь с'ест. В ней главная причина. А то пожил бы»...

Вот «главная причина». Эта и ей подобные «причины» сумели заткать деревню своим отвратительным плетевом; и нужен весь натурализм, нужна вся небрежливость и бесстрашие Бунина, для того чтобы все это внимательно зарисовать и назвать. Иные строки Бунина даже цитировать неприятно, а он сам пишет их не морщась, уверенно и спокойно, и всякая подробность ему на потребу, и он не пропустит грача, который чернел «на куче навоза» и: «долбил клювом бок дохлomu котенку, старался унести, оторвав его, крепко присохшего к навозу, — и не мог»... Другой раз посетуешь на рассказчика за его бесцеремонные детали, но гораздо чаще понимаешь, что он иначе не может. Это не своего рода щегольство у него и не цинизм: ему, как писателю, нужно, ему необходимо, чтобы все эти штрихи, попавшие в поле его зоркого зрения, не пропали и дополнили собою унылый пейзаж безрадостного быта. Есть, однако, у Бунина и такие подробности, без которых можно было бы обойтись (например, в конце рассказа «Игнат» ни для фабулы, ни для психологического эффекта, ни для внешней архитектоники не нужно, чтобы эпизодический работник Федька так долго и так детально запрягал). Сам по себе, этот «фламандской школы пестрый сор», сама по себе, эта масса характерных мелочей, имеют все права на существование; но их самостоятельность является порою неуместной и посторонней в общем организме повествования. Детализация, результат микроскопического анализа, нередко замедляет у Бунина темп рассказа; она задерживает и писателя, и читателя. Это относится и ко многим пейзажам автора. Известно, какого живописца нашла себе в его лице русская природа. В его воспроизведении она увлекает и чарует. Но случается, на многих страницах, что он опять-таки задерживает и перебивает самого себя, останавливает на каждом шагу свой диалог или свою характеристику, для того чтобы обратить внимание на природу — в каждой росинке ее, чистой и нечистой. Он описывает ее не только изящно и образно, — он вовсе не гнушается и черной работой, будничными особенностями замарашки. У него красота, у него — «желтая скатерть жнивья», «глинистые ковриги гор»; в гостиную залетают «чудесные бабочки — и в ситцевых пестренских платицах, и в японских нарядах, и в черно-лиловых бархатных шальях»; «соловьи в чашах пробуют свои голоса»; проволоки телеграфных столбов,

«как серебряные струны, скользят по склону ясного неба; на них сидят копчики, — совсем черные значки на нотной бумаге». Но если он скажет про блестящее, «как золотая слюда», поле, то не постеснится прибавить, что днем он видел там же «остов дохлой коровы»; и «накопившийся за зиму навоз» походит у него на «мокрый табак». Некоторые подробности его необязательны; и, в конце концов, мне, читателю, вовсе нет столько дела до природы, до погоды, как это воображает Бунин. Приметы природы, даже тонкие приметы, и все эти частности деревенского естества, слишком обильные, наконец утомляют и прискучивают. К тому же, часто говорит Бунин о природе тогда, когда ясно, что нужна она только ему, а не его героям, когда их психологическая ситуация не такова, чтобы они могли подметить все это дробное и детальное, на чем остановился испытующий взор тонкого пейзажиста. В этом смысле анализ у автора преобладает над синтезом; вот почему, на ряду с изумительно-прекрасными картинами природы, наш писатель иногда затуманивает ее великий общий лес отдельными тщательно изображенными деревьями и даже всяческой мелюзгой кустарников.

Потомок виноватых предков, не злорадно, а страдальчески изображающий русскую деревенскую нищету и брошенность, Бунин с печалью оглядывается на изжитую пору нашей истории, на все эти разорившиеся дворянские гнезда. Не то, чтобы он сознательно жалел о них; не то, разумеется, чтобы крепостничество мерещилось ему, как идиллия, — напротив, мы уже знаем, как он бередит старые помещичьи раны и на своем генеалогическом дереве видит засохшие ветви и тощие плоды, — вернее, он думает, что это дерево никогда и не было пышно, многоветвисто и аристократично, никогда и не было богато соками; но элегия покинутой усадьбы, романтика замолчавших клавикирд, одряхлевшие половицы барского дома невольню питают грусть в чутком сердце и воображении. И если он найдет могилу отцов, он в ней обретет и свой последний приют, он «тихо ляжет с краю». Из прежнего сада доносится, все более и более слабеющий, запах «антоновских яблок». Рассказы Бунина, посвященные этой старине, жизни «Суходола», поют ей отходную. Их можно было бы назвать эпитафией, если бы сохранилась хотя та могильная плита, на которой только и пишутся эпитафии. Но автор с горечью сообщает нам («стыдно сказать, а нельзя скрыть»), что потомки затеряли могилы своих близких предков и не знают, где они. Прошлое так скоро замело все свои следы, и водворилась на прежних урочищах безнадежная пустота. И мужикам суходольским нечего рассказывать. «У них даже и преданий не существовало. Их могилы безымянны. А жизни так похожи друг на друга, так скудны и бесследны! Ибо плодами трудов и забот их был лишь хлеб, самый настоящий хлеб, что с'едается. Копали они пруды... Но пруды ведь не надежны — высыхают. Строили они жилища. Но жилища их не долговечны: при ма-

лейшей искре до тла сгорают они»... Итак, нет традиции. Нет истинной связи между прошлым и настоящим. Простою и трагической истиной звучат эти слова: хлеб с'едается. И потому крестьяне, те, кто свои труды и заботы направляет на один лишь хлеб, «самый настоящий хлеб, что с'едается» (но только с'едается часто не ими), — крестьяне исчезают, как тени, и ложатся в безымянные могилы. И потому, быть может, в конечном счете, жизнь этих крестьян и протекает мутно и бессмысленно, как ее изобразил Бунин. А то, что его изображение не тенденциозно, что оно правдиво, об этом свидетельствует оно само — своей художественностью. Талант не лжет. Пугает, томит русская деревня на страницах Бунина, — но ни разу читатель не испытывает такого впечатления, что автор выдумал, сочинил или хоть сгустил краски. Не обманет Бунин ни ради красного словца, ни ради черного (а черных слов у него почти столько же, сколько и красных). И, кроме того, как мы уже сказали раньше, он все-таки идеалистической настроенностью пронизает свою мрачную эпопею; что-то высокое и примиряющее есть в его несчастных героях. У Бунина трагедия одета в сермягу; оттого не сразу разглядишь ее красоту, но эта красота несомненна. Образ Анисьи запечатлевается в душе у читателя в ореоле не только страдания, но и духовной благодати. Или — этот Сверчок. Такой он некрасивый, и не умолчал автор даже про его «повисший носик, на конце которого все держалась светлая капелька»; но рассказ Сверчка о том, как замерзал его сын (впрочем, это был, наверное, только сын его жены) — рассказ этот обнаруживает в нем светлые глубины морального героизма. И к ним причастен даже Захар Воробьев, богатырь прекрасный; в лунную августовскую ночь такую мистикой была обвеяна его смерть от опьянения, и умер он благородно и величественно, покорив дурману водки только свое тело, а не душу. С горечью и грустью нередко говорит Бунин о том, как величают мертвых крестьян, как покрывают их парчою, знаком царственности, и «на торжественном языке, давно забытом их нищей родиной», поют им нестройные молитвы, точно царям и владыкам. Царственность души, исконная, непобедимая, чувствуется у некоторых героев Бунина еще при их жизни; из-под сермяги виднеется парча.

Автор «Суходола» особенности русского быта объясняет истинно-славянскими чертами души, «гибельно обособленной от души общечеловеческой». Кто знает, прав ли он? Тупость и бессердечие, их кошмарные проявления, в другой деревне — французской — описал и Мопассан. Его крестьяне едва ли лучше бунинских, едва ли представляют собою большую человеческую утешительность. Может быть, дело не в истинно-славянских чертах?

Во всяком случае, правильно или неправильно объясняет деревню Бунин, — но уж, наверное, изображает он ее глубоко, безбоязненно и художественно. Народное слово он подслушал и воспроизвел мастерски (порой

только оно слишком сконденсировано, и от «Хорошей жизни», например, слегка веет стилизацией). Он черпает из невозмущенных русских ключей. И когда читаешь его страницы, когда отдаешься на волю его словесных волн, чарам его языка, его русского языка, вспоминаешь бессмертные слова Тургенева: «...Нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу». Зачем дано Таганку долголетие, сто восемь лет жития, — мы не знаем, но как-то верится, что дано не зря, что есть в этом известный, нам неизвестный смысл. И еще больше верится, что если дан Таганку и его землякам русский язык вообще и если о них рассказано, в частности, на языке Бунина, то это не спроста, то в этом есть какие-то просветы спасения. Может быть, это — иллюзия, но кажется все-таки, что русское дело спасается русским словом и, рассказывая русскую деревню, Бунин тем ее оправдывает. Прекрасное слово указывает на возможность прекрасного дела, у них — один корень, и «нельзя верить, чтобы такой язык не был дан великому народу»...

БОРИС ЗАЙЦЕВ

Наброски

На горизонте русской литературы тихо горит чистая звезда Бориса Зайцева. У нее есть свой особый, с другими не сливающийся свет, и от нее идет много благородных утешений. Зайцев нежен и хрупок, но в то же время не сходит с реалистической почвы, ни о чем не стесняется говорить, все называет по имени; он часто приникает к земле, к низменности, — однако, сам остается не запятнан, как солнечный луч. Он душою своей возносится над «миром тесноты и тьмы», поднимается к Филону-философу, к предвечному божеству гностиков, но не гнушается и тем, что внизу. Это удивительное сочетание натурализма и поэтичности, эта наивная небрежливость уверенного в себе хрустального писателя вызывают и в душе читающего то очищение, то аристотелевское «катарзис», от которого бесконечно-далеки многие произведения современного слова. Чистый, насквозь пронизанный солнцем, верный сын его, Зайцев и сам пронизывает жизнь светом тихим, светом славы; он чувствует святость природы и человека, и это именно составляет его охрану, его палладиум в жизненных скитаниях, сквозь гуцу грубой обыденности.

Он очень знает скорбь и горе; в «Спокойствии», например, неотразимо-сильное и растрогивающее впечатление производит образ мальчика Жени, умирающего, не спасенного отцом-доктором. Был прекрасен этот Женя и благороден, «говорил литературно и с весом». Отец его, воплощенное и замкнутое в себе страдание, вдовец, так, внешне холодно, рассказывал о последних часах «Евгения», своего единственного ребенка, единственного смысла своей угрюмой жизни: «Сегодня Евгений говорил мне: «папа, я боюсь, как бы мне не умереть»... А потом Евгений обнял меня и говорит: «папа, теперь я смерть вижу. Она вот там... Папочка, — говорит: — у меня холодают ножки. Погрей мне ножки, не давай меня смерти. Очень, — говорит, — прошу тебя: не давай!» Так. Вот он мне и сказал это». Женя умер, но отец его остался жив и, обыкновенно серый и сдержанный, теперь просветлел, и слезы пошли по его лицу. Это и характерно для Зайцева: он чувствует страшное,

и страшны его спокойные слова: «диагноз оказался простой — чихотка»; но мир посылает ему свои целительные волны, дает великое «спокойствие», не отдаст его, как Женю, смерти, нравственной смерти и холоду. И один из самых страдающих героев, побеждая свое страдание, поднимаясь над болью своею, говорит: «Цветут ли человеческие души, — ты даешь им аромат; гибнут ли — ты влагаешь восторг. Вечный дух любви — ты победитель». Именно победительность духа любви слышится на страницах Зайцева, и когда стоишь вместе с ним, в его излюбленной Италии, на берегу Адриатики, то хочется провозгласить какую-то мировую здравицу, хочется «зачерпнуть адриатической воды и плеснуть ею к месяцу: в честь любви, друга, погибшего за нее на этих берегах, женщины, ушедшей с ним; в честь иного далекого сердца, иной страны». Смерть и гибель, наши катастрофы и кровь — это не касается нас, это не доходит до самой глубины, до самой середины нашего существа; это не мы умираем, это не мы страдаем, это не нас убивают: все это разбивается о то благодное и великое «спокойствие», о ту сокровенную безмятежность, о то возвышенное, во что облекает нашу душу непобедимый дух любви. И погибая, мы не испытываем ужаса гибели, и на устах наших — молитва миру; и уходя из жизни, мы, изгнанники потерянного рая, благословляем его, славословим эту жизнь, слагаем ей проникновенные хоралы и говорим ей, что она благодатна и прекрасна, — несмотря на смерть Жени с холодеющими ножками, несмотря на измену любимой женщины и всюду проливаемую кровь. Пусть изменила эта Лина, красавица пышная, — но в душе у того, кто ее любит, кого она разлюбила, воцаряется только «кроткая усталость» и покорность. Да будет благословенна любовь — за то, что она дала, за то, что она отняла, за свое прошлое и за свое настоящее; да будут благословенны все эти женщины! В чем их упрекать, за что ненавидеть? Их только можно любить «медленной, глубокой» любовью, с их белыми руками, с их жемчугом журчащим. Лину «зовет жизнь, она будет взята, она пройдет свой путь страсти, любви, наслаждения». Будет сидеть у ее ложа и страдать тот, кому она изменила, — но в этом есть свое счастье, свое «спокойствие».

Метерлинк учит нас, что мы ни в чем не виноваты, что к нашим преступлениям непричастно самое ядро нашей души: мы прирожденно-чисты, мы — святые; все дурное, что мы делаем, это лишь дурной сон, тяжелый кошмар, и сестра Беатриса совсем не грешила там, в миру, вне стен монастыря, — это ей лишь казалось; на самом же деле, когда она ушла, в монастыре заняла ее место, приняла ее облик Мадонна, которая не только—Богоматерь, но и сестра сестры Беатрисы, душа сестры Беатрисы. Наша душа — Мадонна, и Мадонна, это — наша душа. От века невинная, своей незыблемой невинности обреченная, она, как нагая и наготы своей не стыдящаяся Монна Ванна, одета в самое себя, в

покровы своей природы, — белая невеста; и оттого она с улыбкой проходит среди наших пороков и преступлений; она их не знала, не знает, — она ни в чем не виновата, и, таким образом, в основе своего духа, хотим ли мы этого или нет, — мы невинны. Так учит Метерлинк. Зайцев же, независимо, своими путями придя к тому же исповеданию, верит не только в конечную святость человека и благородную «верность» его, но и в его неминуемую счастливость, в его неизбежное спокойствие. Мы недосыгаемы для отчаяния, и тщетны все усилия жизни вызвать его. За несколько дней до смерти, слабыми пальцами трогая цветы сирени, горько улыбается человек и вспоминает, что «никогда не мог найти в сирени пяти лепестков — счастья»; но потом он стал думать о Боге, о любимых женщинах, и целует сирень, бледно-фиолетовую с капельками росы. И когда он умирал и в своих объятиях держала его жена («жена моя, Надежда, верная жена»), он вдруг сказал, в небольшой перерыв между муками:

Te spectem surpema mihi cum venerit hora,
Te teneam moriens deficiente manu—

и поцеловал жене руку. И взглянув ей в лицо, произнес: Так. Утром он умер. Последнее человеческое слово: Так. Мы утверждаем, и это — тем более, что мы никогда не закончены, не ограничены, и нам принадлежит весь мир, а он — неисчерпаемая житница утешений. Герой Зайцева далек от своей родной России, он в Италии: «эта страна — чужая, но как он близок ей!» «Да, я в чужой, но и в своей стране, потому что все страны — одного хозяина, и везде он является моему сердцу. И здесь я его чувствую». Все страны — одного хозяина, и везде человек дома. Поэтому именно входит мир в его растроганное сердце, и когда перед ним расстилается город и «русская, светло-осенняя даль», он переживает светлое, «просторное» настроение и думает: «Там живут тысячи людей, и я живу, плету с другими бедную свою нить... Он стоял. Тихо было в сердце... Уйти в мир бескрайный, светлый, скорбный; в неизвестность, бедность, одинокую жизнь. И, зная час свой, принять его с улыбкой — незримая свеча в глубине сердца. Жизнь, смерть — привет. Любовь — благо-словенье».

В таком же духе пантеистического примирения — заключительные строки «Лета». Скосили траву на деревенском кладбище, на могилах. «Зачем же пропадать траве, выросшей хотя бы на наших ближних? Но прибавлю, что кладбищенский покос не показался мне ни странным, ни кощунственным. Напротив, в той простоте, с какой скосили сено в этом таинственном для нас месте, в этой простоте была, быть может, вера: и, во всяком случае, очень покойное, доверчивое отношение к Богу и природе. Мне припомнились наши разговоры о том, что лучше быть погребенным в Новодевичьем монастыре, чем

здесь. Сейчас — не оспаривая своих собственных желаний, я подумал, что земля одинаково примет нас, величественно и простодушно, будем ли мы лежать в Москве, здесь, или в далекой степи. Ибо один, и безмерно велик, жив, свят и могуществен мир Бога живого».

Так блюдет Зайцев человеческое достоинство и достойную тишину, и самый мир для него тоже пребывает в тишине, ожидающей Слова.

«В бурях земных противоречий» странствуют у Зайцева мужчины и женщины. «Непрестанно гонит их вперед воля Великого Владыки; тысячи раз придут они, тысячи раз уйдут». Иные из них (как в рассказе «Путники») будто астральные, будто отрешены от всякой земной тяжести и сотканы из легчайшей материи сновидений. Неслышной поступью передвигаются они, живые тени, едва очерченные силуэты на исчезающем свитке мировой скоротечности, смутные эфемеры бытия, — и в какой-то «дальний край» направляют свои легкие шаги. Люди — прохожие; люди — переселенцы; и путь свой держат они по вечным звездам. Станные и странники, «усталые путники, кочующие и ночующие», они реющими призраками растворяются в маревах мира. Но такие воздушные и бесплотные, они тем не менее реально страдают: силуэтам больно. Вот это сочетание нашей силуэтности и нашей скорбной незадачливости образует внутренний фон тех судеб, которые переживают герои Зайцева. И жалко у него даже тех, кто свою боль как будто заслужил (если только вообще может быть заслуженная боль). Например, Похитонов из «Пощады», в терминах спорта определяя свою участь, говорит о себе: «лечу за пределы площадки», — той жизненной площадки, на которой нами, беспомощными, кто-то играет в теннис. Человек заслуживает пощады. Не только Бог простит, но и мы друг другу прощаем. У нас есть право на эту взаимную снисходительность. Ибо пусть мы виноваты, но зато же мы и наказаны, — и часто даже сверх вины и сверх меры. Если у кого и без особенных катастроф и потрясений струится жизнь, то уже во всяком случае, к каждому, в конце концов, или в середине, или почти в самом начале, приходит та «иррациональная величина», с которой зайцевский герой, математик, сравнивает смерть. И этой величины вполне достаточно, чтобы сделать из нее кару за любое преступление. И потому, если в уютной усадьбе Ланиных так много любви, молодости и музыки, если там царит овеществленная в статуе Венера, «устроительница величайших кавардаков», то не надо сетовать на себя за эту причастность к счастью, не надо совеститься ее и признавать ее грехом, так как от этой упоенной любви очень близок переход к смерти, и влюбленная девушка Наташа недаром говорит: «по моему, если любишь, надо умирать», и от венерных кавардаков создаются трагедии.

Есть, есть прирожденная святость сердца, первоначальная чистота души. А та земная пыль и нечисть, которая на белые обители духа налетает в изобилии от трудных жизненных дорог, да не будет нам поставлена в вину! «Господь смилуется над нами и простит». К тому же, если Юпитер сердится на нас, то мы не без основания думаем, что он виноват; он тоже виноват. Не только Юпитер нас прощает, но и нам есть за что простить Юпитеру. Чувство ответственности, ощущение вменяемости, конечно, сопутствуют нам; но в то же время нельзя отрешиться от мысли, что «все мы — точки гигантской ткани; кто-то ее прядет, и мы образуем узоры, складываемся так, вот этак, набегаем друг на друга, перекрещиваемся». Может быть, эти слова Евгения из «Усадьбы Ланиных» соответствуют не столько об'ективной сути миропорядка, сколько общей созерцательности самого Зайцева; может быть, человек действительнее и самостоятельнее, чем типичные пассивные герои нашего писателя; но едва ли и самый энергичный деятель не чувствует себя в иные моменты этой зайцевской «точкой гигантской ткани» и не перелагает ответственности с себя на Ткача... Как раз эти моменты и подслушивает в человеческой душе Борис Зайцев.

Жизнь, «настоящая вечная жизнь» нередко рисуется ему как облака, которые плывут и тают. Жизнь в том и состоит, что она проходит. Ее сущность — отсутствие сущности. Ее не уловишь, не удержишь, не обратишь ни во что прочное. «Так истает и уйдет, в конце концов, вся жизнь. Вся она обратится в облачко, сольется с голубым эфиром, из которого и возникла». Неизвестно куда, неизвестно зачем по миру идут вечные странники, под облаками, которые тоже куда-то идут, прообразы человеческих дней, и на горизонтах вечности образы людей, бранные силуэты, маячат, проходят, исчезают, и вслед за отошедшими быстро умолкает скудный лепет наших эпитафий.

Но пусть неведом и невидим для нас таинственный смысл нашей призрачной жизни, сердце все-таки верит в него и верит в значительность и реальность каждой человеческой тени.

Вот умер лишний как будто бы, ненужный человек, с бездомной душою. Но слова, которыми Зайцев сопровождает его смерть, внутренним светом освещают и его жизнь. «Он ушел от нас навсегда. Его смерть мы приняли. Мы не могли бы сказать, каково было значение, смысл жизни этого человека, столь мало сделавшего на своем веку, столь как будто ненужного. И тот, кто уверен про себя, что он необходим человечеству, тот, кто знает, что он очень умно и значительно прожил свою жизнь, — пусть тот и укорит отошедшего».

Подобные ноты смирения и спокойствия, примирения с миром и человеком, светлые и печальные, так характерны для Зайцева. И соответствует им внешняя форма его рассказов, — легкая, сквозистая, глубоко-искренняя, в позднейших произведениях — невозмутимая, законченная и простая, как светлые примитивы. Часто его фраза не отделана, не округлена и так выразительна в

своей естественной неправильности, в своей жизненной бессвязности. Отдельные эпитеты Зайцева спорны; но даже в его вычурах, в словах, ему одному принадлежащих («запрозрачнело», «влажнела», «светло-летающий голубь», «смотреть длинно»), не чувствуется литературы, — это не манерно, не придуманно, это сказалось само собою; и всегда он как-то так скажет, по особому, что непременно взволнует: «легкие стада детей чище и изящнее», «светло опустошенная», «зеленая звезда отроческой любви», «над горизонтом мерцали плеяды, таинственные группы небесных дев». И порою в этих немногих словах дается большая психология, видны человеческие дали; по одному признаку, по нескольким штрихам, воспроизводится вся душа и вся ее обида: незадачливый, бесталанный актер говорит о себе: «человеку сорок два, он один, как карандаш, живет в отеле, в меблированных комнатах»; или характеризует себя Марианна: «Вы целуете меня, как девочку (она засмеялась), а мне уже за тридцать. Я старая женщина, желтая, замученная», — и вот перед вами нарисовался весь облик страдания и женской жизни. Или — Мари с большими темными глазами на бледном лице: «часто производила она впечатление, будто у ней жар». Или про слова любимой женщины говорит герой: «если бы я мог собрать их, как слезы или драгоценности, я бы их зашил в ладанку и носил на груди, вечно». Марианна вытянула по столу светлую руку, и казалось, что рука у нее «сквозная» и что вся она вообще устроена «облегченной, светлей» других. Именно таким облегченным является и сам писатель, сам создатель Марианны — Борис Зайцев. Под его пером исчезает обрюзглость быта и давление вещей. Легче весит жизнь, когда он кладет ее на свои писательские весы. От этого не уменьшается ее внутренняя вескость, ее интимная серьезность, но прозрачнее, светлее, воздушнее становится весь ее облик и вид. И так понятно, что полюбился Зайцеву образ божественного Рафаэля, блаженного умиротворителя Санцио, чей дух и чья плоть, чье христианство и чье язычество соединились в одну почти невесомую сущность. Светится автор «Рафаэля» внутренним светом своего идеализма, у него легкая душа, у него — художническое простодушие, и это позволяет ему жить во имя прекрасного, тонко замечать солнце, сердце и всю природу — «бледно-персиковые ковры», которые проводит по морю рассвет, и «черные складки ночи», в которых бродят губящие и гибнущие люди, и «кристальное благовоение, воздух как бы сгустившийся в дивный зимний напиток».

Однотонен Зайцев, иногда — малокровен, и нет фабулы в его рассказах, нет «содержания», но там и здесь разлиты по ним «сладостные и очаровательные капли поэзии», но есть в них тихая и подлинная поэзия, перебивы настроений, неуловимая отрада и красота. Он любит звезды, «золотую славу мира», звезды, которые «никогда не надоедают»; он о луне, будто Франциск Ассизский, говорит: «сестра-луна», и влечет его «голубая Вега, давно лю-

бимая звезда», как и все голубое, лазурное, синее, подобное той морской синеве, на которой — «как обрывки мечтаний, паруса рыбацких судов». У него пленительные чертоги сердца; он — псалмопевец человеческой души, Давид, выступивший со своею арфой против гиганта злобной мировой действительности. Ужасу и драме он, в светлых ризах, противопоставил себя, свою лучезарность и тихость. Это не прекраснотушние, это именно — «спокойствие», уверенность в святости и счастливости человека. Правда, не чувствуется, чтобы спокойствие это и благодатная умиротворенность достались ему трудно, куплены были тяжелой ценою пережитого глубокого трагизма. Все, что от Веги, от голубого, хорошо у Зайцева; но, быть может, он слишком скоро приходит в обитель примирения, он слишком скоро «утопает в сиянии голубого дня», он мирится раньше, чем его читатель. И недаром (в «Изгнании», в «Дальнем крае») без страсти и потрясения совершается у него бесшумный исход от жизни суетной или мятежной к мудрости Евангелия.

Прекрасное дитя вдохновения, искренних и простых помыслов, — «Сны» Бориса Зайцева. В своем обычном стиле, внутренне сочетающем объективность и лирику, самый неприкрашенный реализм и душевную романтику, юмор и глубокий восторг перед природой и любовью, в тонах своего неизменного «спокойствия», изображает автор швейцара Никандра, который отворяет и затворяет двери, пропуская в них обрывки чужих жизней — как ему кажется, светлых, чистых, счастливых. Раб дверей, на страже у них, он сам не живет, а пребывает где-то внизу, в грубости и грязи, и гнетущая тоска проникает в его смутное сердце. Он пробует залить ее вином, но это ему не удается; пробует утопить ее вместе с собою в реке, — но и это не удалось. Как луч из мира иного, того мира, в который Никандр только отворяет двери, сияет ему женщина Мариэтт, пахнущая духами, — у нее темные глаза, «напитанные счастьем», черные завитки волос, белая рука с длинным ногтем на мизинце, и на шее алмазная стрела, пронзающая». Эта стрела из обители прекрасного пронзила Никандра. Сказать, что он влюбился в Мариэтт, было бы пошло, и это было бы не то. Произошло какое-то «касание мирам иным». Когда приближается к швейцару Мариэтт, он уже чувствует себя не швейцаром Никандром, он преобразует все — и себя, и мир, потому что и она преобразует и властвует. Он стоит перед ней и прибывает гардины. «Крюки вбиты неправильно», — говорит он глухо. — «Немного не приходится». — Мариэтт смотрит. — «Придется». — Мариэтт говорит не зря. Она бледна и думает о другом, но наверно знает, что придутся какие-то бедные крюки, которые так далеки от ее

молодой жизни, блистательной, победоносной. Конечно, придется! Как он мог думать иначе? Ударил несколько раз молотком сбоку, погнул, портьера повисла мягко и покорно».

Эта чудная нежность и тонкость изображения, это понимание Никандра с его, самому ему непонятной, тоскою по черным глазам Мариэтт, по ее рукам, которые, «две легкие птицы», лягут на плечи кого-то «счастливейшего», — это производит в рассказе Зайцева впечатление волшебства, сказочного сна, и точно видишь перед собою тот солнечный ореол, который в благословенной игре своей озарил вместе, сблизил в великом равенстве своего золота, далеких друг от друга Никандра и Мариэтт. Кто молится ей, Зайцев или Никандр, кто говорит эти слова: «Мариэтт, Мариэтт! Вы не знаете пьяных ночей, грубой сволочи, кабаков, участков, боли дикой. Вы цветете в тишине, вы гиацинт за стеклом, ваши стройные ноги попирают землю легко: как триумфаторы прекрасного. Вот вы мелькнули в прихожей, блеснули, и поплыла ваша прелесть дальше, навстречу весне, природе, чудесному, чего вы на земле являетесь носительницей?» Это, несомненно, говорят общечеловеческие уста, это говорит в Никандре его возможное, тот потенциальный поэт, который не заглушен в нем его безобразной долей, его службой у дверей, в преддверии жизни, и которого подслушал в нем чуткий Зайцев. Пусть, когда Мариэтт уехала в Париж, туда, к Люксембургскому саду, где шумят каштаны и играют дети, пусть Никандр после этого кошмарно «гулял» с проституткой и оскорбил, осквернил свои чистые миры — все равно, в глубине его души, как в глубине реки, жила она, Мариэтт, светлая, благоухающая, с руками, легкими, как птицы, и вместе с нею жило счастье. Правда, она может, Мариэтт, уйти из этой глубины, и суетный ветер жизни умчит навсегда ее счастливый образ, — но той поэзии, которая есть в Никандре, не сотрет никакая сила.

Увлекает в ранних рассказах Зайцева своеобразное отношение к природе, глубокое умение расщеплять жизнь на тонкие волокна, почти неуловимые и однако несомненные. Точно автор, пристально взглядевшись в космическое целое, заметил в нем такие детали, услышал в нем такие тоны, которые для глаза менее зоркого, для слуха менее чуткого смыкались раньше в одно целое. То, что для остальных слитно, для Зайцева отдельно, и оттого мир, казалось бы исчерпанный, развернул перед ним новые непочатые области. Мы слишком суб'ективны и антропоцентричны в своей оценке реальности; великое и важное для нас, может быть, не таково в общем строе существования; и наоборот, мелкое значительно. Мир полон событий, — не тех ярких и гром-

ких, которые только и выводят нас из сонного равнодушия, чувствительно задевают нас: нет, важно все, что происходит, оттого что все космично, и есть голоса в тишине. Вселенная говорит, и, прикинув к ее сердцу, которое бьется везде, поэт слушает ее несмолкающую речь. В жизни титана-мира полно смысла каждое движение. И если доносятся к вам сумеречные отблески и отзвуки белых полей или воют волки, то это не безразлично ни для природы, ни для души: это — факт, мимо которого вы не пройдете, коль скоро своим проводником по жизни вы избрали Бориса Зайцева, поэта мировых подробностей. Таких фактов в его первой книжке очень много, и даже трудно иногда следить за их перечислением. Бесконечно-малые явления в бытии мирового тела и мирового духа намечены в коротких фразах, выразительных и свежих; но одна следует за другою без видимой необходимости, которая бы определяла их число, предугазывала им конец. Однако, в результате этого сцепления тончайших замечаний отдельные звенья жизненных фактов примыкают друг к другу и в кругообороте своего внутреннего движения опять возвращаются к Целому, образуют великое Одно. Есть у Зайцева это стремление восполнять единичное; повидимому, он накапливает отрывки, дроби, — но нет, его не удовлетворяет одна только *enumeratio simplex*, его влечет к синтезу, и потому отдельные бабы, которые оплакивают своих солдат, гонимых на бойню, образуют целый «бабий мир», и не просто мужики тащат пасхи в церковь, а это — «громаднейшее всемужицкое тело копошится по стране». Впрочем, синтез Зайцева состоит не только в этом возведении единичного на степень категории, в этом обобщении частных, но и, главное, в том сосредоточенном лиризме, который он целомудренно старается сдерживать и который все-таки дышит в его строках.

Связанность мировых фактов приводит к тому, что сближается далекое, сходится разное, — тем более, что все жизненные нити встречаются в многострунном сердце поэта, как в центре, идеально объединяющем вселенную. Вот, например, волки устало и болезненно заводят мистическую песнь своей злобы и голода, дикую жалобу тоски и боли, и тогда на полустанке у угольных копей слышит ее молодая барыня-инженерша, и кажется молодой барыне, что это поют ей отходную. Кто поет? Мир. Не думайте, что ему нет дела до одинокой женщины, заброшенной в снежную степь. Ему до всего и до всех есть дело. И это знает чуткий поэт. «Небо стоит над нами, над городом и надо всем миром. Что оно стоит там, что слушает наш разговор? Дальше глубокое небо, в котором тоном все мы; но молчит и слушает нас». Мы тонем в мире, но мир слушает нас.

Что же такое он сам? Когда в пучине бесконечной мглы происходит озлобленная борьба охотника со зверем в безлюдном поле и побеждает его охотник, и потом вспоминает о своей победе над «ненужным» волком и о

предсмертном сверканьи его ненавидящих глаз, то нет ничего удивительного в том, что вы увидите мир как «неподвижное лицо Вѣчной Ночи, с грубо-вырубленными, сделанными как из камня огромными глазами», из которых смотрит «спокойное, величавое и равнодушное отчаяние». Именно на охоте возникает это чувство связанности с миром, с его каменным Сфинксом, ибо никто больше охотника, выступающего против живых и животных, не сливается в одно с природой. И здесь все так странно, так страшно: почему в убитого зверя, привезенного домой, угрюмо и молчаливо всматривается старуха Аграфена, которая прожила на свете уже около восьмидесяти лет? Что родственного, что враждебного чувствует она между собою и поверженным сыном леса?

Тютчевская ночь, Вечная Ночь, хорошо известна Зайцеву; но сам он не темный, и еще более любо и дорого ему — солнце. Нельзя передать, как он чувствует, как глубоко следит за его лучами, вызывающими жизнь в земле и на земле. Мы привыкли к солнцу, — Зайцев не может привыкнуть к нему; он безудержно, с прежним, неубывающим восторгом любит на это ежедневное космическое чудо. Солнце для него — «золотой приятель», который напояет липы и ласкает «теплое, прозрачно-персиковое тело» молодой женщины. Тешит его даже «золотой зайчик», отражающийся от пряжки женского пояса. Золотое вино солнца, благодатный напиток всего живого, опьяняет автора, и, например, его рассказ «Миф» так полон солнца, что самые страницы его будто лучезарны и горячи. Какой ослепительный свет, какая упоительная нега!

Солнце еще не кончило своей благословенной работы. Когда же она кончится, когда сфинкс ночи будет победным светилом низринут в бездну хаоса, тогда мы не станем бесплотными духами, а будет у нас «роскошное, плавучее и нежное тело», и оно «будет как-то мягко кипеть, пениться и вместо смерти таять, а может и таять не будет, и умирать не будет». Пока же оно умирает, и погасают дети солнца. Но, быть может, именно потому, что Зайцев — солнцепоклонник, он и смерть рисует в тихом озарении, и рассказ о смерти, кроткий и светлейший, так и называется: «Тихие зори». Вот глава из него, — выпишем ее: в ней пять строк. «Верно: Алексей так больше и не встал. Что-то сдвинулось в нем навсегда в ту ночь; какая-то упорная сила с тех пор безостановочно, почти вежливо вела его к концу. Конечно, его лечили; конечно, боролись, но было ясно, что все должны молчать». Немому красноречию смерти подобает человеческое молчание. Но у Зайцева в молчании — молитва. Образ умершего Алексея растаял в белом, светлом, растворился в природе, и мы видим белые соборы, перламутровые облака, и вот девушки в белых платьях, «белый лет» танцующих гимназисток, — «как будто белые голубицы кружат над их душами, и сами души

курятся — белесым, весенним дымом», и Зайцев, любовник белого, нежный любовник тишины, русский Роденбах, испытывает какое-то счастье горя; он сам говорит о «благословении горя, но ведь благословение и есть счастье. Душа поэта отдается белому, прощает призрачной смерти и зажигает «свечу любви». «И снова время. Его набралось уже год со смерти Алексея, оно возводит свой прозрачный, хрустальный курган в моей душе». Здесь пленительно не только самое выражение «прозрачный, хрустальный курган», но и победа, одержанная над смертью. Мир примирил с утратой одного человеческого существа, потому что и утрачено оно только в грубом смысле, на поверхностный взгляд, требующий ощутительного присутствия; на самом же деле «тебя нет, хотя ты идешь и видишь». Что раз обласкало солнце своим лучом, то может перейти в зеленое, в белое в какую-нибудь краску и ласковость природы, но не исчезнет никогда. Вот сидит ребенок с няней, летом, когда «свято пахнет травой» и «кто-то, могучий и безмянный, залил все прозрачной зеленью»; и няня и ребенок — «не они ли в той зелени, и то зеленое не в них ли?»

Неподвижное лицо Вечной Ночи, ее затаенная вражда, ее холодная десница Каменного Гостя, и солнце, солнце — между этим ужасом и этой радостью проходит творчество Зайцева. Он говорит в одном месте: «под тихой церковью была бездонная, черная тьма», и слова эти как бы характеризуют самого писателя. Белая церковь духа, чарующая своей «русской незаметностью», хрустальный, прозрачный курган идеализма и художественного пантеизма, — в то же время тонкое внимание ко всему темному и трагическому и смелый натурализм, который отмечает, что «постояльцы смрадно спят, клокоча горлом» и что «волосатые тела накаляются изнутри жаром с'еденного за день; кулебяки, гусь с капустой переходят в темно-пламенные желания». Для автора очень существен своеобразный утонченный материализм, — мы видели только что: у него самые души курятся белесым дымом; он не отличает материи от духа, — дух материален, но зато материя духовна, материя легка, и не нужно больше, чем *minimum* вещиности, и так хорошо в Рафаэлевом «светлом хоре отвлеченностей». В рассказе «Черные ветры» он описывает вакханалию черной сотни; и знаменательно, что для него последняя тоже сливается с обще-космическим, или, лучше, хаотическим началом зла. «Черное» — это для Зайцева не только слово; он черноту ощущает, ею страдает, и черные ветры черносотенных убийств и насилий веют для него от той самой Ночи, которая в спокойном, застывшем отчаянии смотрела на борьбу человека с волком и которая смотрит на борьбу человека с человеком. «Глухая, страшная ночь чернеет вокруг нас и над нами, и все равно, смотреть ли вверх, вниз или еще куда. Все вокруг одинаково непонятно и враждебно нам».

У Зайцева — и человек, и мир, слитые в единой жизни. При этом показано, как мир входит в человека, как стихия пробирается в единичный мозг, раскалывается на отдельные личности. Вот нищий старик. Он не отделен от мира, не фигура мирового пейзажа: он — самый пейзаж, в него вошла родная страна: «в нем длинные дороги, размокшие избенки, многолетняя жизнь». Особенно слышится запах земли, запах чернозема, который «глубок-глубок, как бабушкина простая всегдашняя дума». Зайцев вообще чувствует землю, и ему больно, что люди бороздят «лицо праматери», думая свои грузные думы. И вот на полях являются правильные куски, «четырёхугольные, узкие и квадратные, точно ломти чернейшего хлеба». Но как не бороздить и как не быть хлебу? Солнцу повинуется пахарь; будем все слушаться солнца.

Зайцев переживает проникновение человека единой жизнью, великим Всем. И оттого пусть рассказы его покажутся однообразными по своей манере, трудными; пусть не сразу входят они в сознание, — но уже оттуда они не выйдут. Останутся они в душе не как отчетливый сюжет, не как рисунок, а как неизгладимое настроение, от которого усиливается наше сопричастие миру.

Необычайно-любовное, ликующее и тесное — теснее нельзя — приближение к природе и человеку — простому, маленькому, незаметному человеку, которого хочется благословлять уже за то, что он живет и дышит: вот что у Зайцева. В наши хмурые дни он поет и пьет солнце, и на сеть лучей похожи его рассказы. Юной радостью бытия, тихим восторгом счастья наполняет он, переполняет чашу своего дарования. Опьяненный солнцем, он вливает его в наши утомленные души. Как не полюбить вместе с автором полковника Розова, который, впрочем, даже не полковник, а только капитан в отставке, и который только и делает что копается в грядках, охотится, пускает змея с мальчишками? В огромном мире какое крошечное место занимает добрый старичок, но Зайцев его заметил и так обласкал. Это — потому, что для него нет малого, и какие-то связи, золотые солнечные паутины ткёт он и проводит между частью и целым, между полковником Розычем и космосом. Вот Ока легла «вольным зеркальным телом, как величаявая молодка. И от нее ветер уже не тот — древний, спокойный, великий ветер»: так сказал Зайцев, и сразу раздвинулись от Оки перспективы в мир, в пространство, в вечность. Вот сидит толстый сыровар, и хочешь над его лысиной, и «вдруг поднимаешь глаза выше, не так особенно, а выше,

и увидишь его звезду». «Даже странно подумать: от нас, от убогой избенки полковника, этих бедненьких редисок... вверх идет бездонное», — звезды продолжают землю с ее Розычами и редисками. От нас идет бездонное: это глубоко чувствует Зайцев, и оттого он молится космосу, молится солнцу. Вот оно взойшло: «точно шелковые одежды веют в ушах, и кажется, побежишь сейчас прямо, навстречу, и всего беспредельно пронзят эти ласкающие лучи, волосы заструятся по ветру, назад, будто от светлого плывучего тока. О, взять арфы и стать на колена и долго, в исступлении петъ на восток», — откуда восходит солнце, то солнце, которое стелет под ноги людям свои «голубовато-золотистые ковры». В наше старое и усталое время Зайцев смеет, умеет восторженно идти навстречу вечно молодого солнца с игрою всех его многообразных освещений.

Нежной и целомудренной мелодией звенит у Бориса Зайцева его «Сестра» — веет «ласковый ветерок любви и дружбы», грустит обиженное сердце от того, что уходит жизнь; но сильнее грусти и смерти любовь, и когда молодая мать склоняется над своєю девочкой, такое чувство наполняет, переполняет ее кроткую и простившую душу, что этого нельзя сказать словами, — нужно молчание и молитва. Оттого, когда эта женщина, эта Маша, сразу всем ставшая сестрою, свешивает свою белую руку, брат целует ее в ладонь, — «благоговейно, будто прикладывается к золотой ризе». Она, Маша, «очень устала в жизни», и самая жизнь куда-то уплыла, все передвинулось и все неуклонно движется к смерти, которая, верно, в такую непробудную ночь, «тихо разгуливает по всем нашим службам и старым «личардам», и около тети Агнии она гуляет и все тянется дать ей свою чашу: темную чашу гибели».

Вообще, трудно передавать содержание зайцевских рассказов, — да его и нет, этого обыденного «содержания», а есть человеческая музыка, и хочется только читать и выписывать все эти ласкающие слова. «Вот ты мне и скажи: так, родились мы с тобой, жили сестрой и братом, и любили друг друга, и люди мы ничего себе, — а, однако, главным образом, страдаем... и умрем, над нами все будет такая же ночь, да могила еще сверху. Как ты думаешь, к чему все это? Так себе, зря или не зря?»... Беспомощные, робкие дети мира, они прижимаются друг к другу, и брат хотел бы ответить сестре, — но какой брат знает наверное ответ на эти вопросы, кто может обещать и сказать что-нибудь — утешающее или безутешное? И они сидят в недоумении и тоске, но потом чувствуют себя правыми перед жизнью и смертью,

потому что они любили: «это ничего, что нам плохо, право, это ничего». «Ну, пусть, пусть мы умрем все, но мы так любили, так любили». И в душе, в усталой, но любовной душе зарождается человеческий псалом: «Да будет. Нам дано жить в тоске и скорби, но дано и быть твердыми, с честью и мужеством пронести свой дух сквозь эту юдоль, неугасимым пламенем и с спокойной печалью умереть; отойти в вечную обитель ясности. Это непреложно, и это дает сердцу мир и твердость. И тишина теперь, не есть ли она отображение той вечной тишины, что ждет нас? Боже, Боже, пусть будет всегда так в нашем усталом сердце».

«Аграфена», глубокая повесть Зайцева, — своего рода «Жизнь человека», жизнь женщины, испытавшей «многие скорби», обычные женские скорби: в любви, замужестве, материнстве. От ее юности, когда на «дальней заре своей жизни, семнадцати лет, стояла Груша в поле ранней весной», и до старости, до смертного часа следит за нею автор и рассказывает о ней в свойственном ему стиле углубления и лирической возвышенности. Он так передает эпопею своей простой героини, что каждая обыденная страница ее существования принимает мистическое озарение, и невольно возникает у читателя мысль, что вся жизнь есть нечто священное, что мы не столько живем, сколько богослужение совершаем. И крупное, и деталь Зайцев неуклонно вплетает в универсальное целое, и при таком мировоззрении из мира исчезает мелкое: все важно, все значительно, все свято. Когда Аграфена встретила с кучером Петькой, она из огненной чаши пила, долго, жадно. И на сеновале, когда приходил он к ней, были «пламень об'ятий, любовная борьба, торжественное, буйное богослуженье: на алтаре жизни». Это впечатление космичности еще усиливается тем, что автор биографию или, лучше, житие Аграфены соединяет с событиями природы; не безразлично для нашей судьбы, краснеет ли май, юный отрок года, «пролетая в огненных зарях, росах», подошли ли Святки, «бело-тихие, точно приплыли по безбрежным снегам», день ли сияет, или «великие панихиды ночи простираются завыванием ветров, свистом метели и безмерным мраком», или заходящее солнце «прощально золотит дубовый венок — лавры смерти».

Хотя вся повесть написана в таком повышенном тоне молитвословия («Он пришел, пришел черный Аграфенин день... пусть будет рассказано об этом»), — но чарами своего таланта, одновременно и сильного, и нежного, Зайцев сумел спасти свой рассказ от однообразия и утомительности. Такая чистота проникает его страницы, такой лиризм обвеваает его, что нельзя противиться

идущему отсюда светлому настроению пантеистической примиренности и религиозной тишины. Звучит у Зайцева акафист человеческой душе, — например, этой тете Люце, которая возносит к небу свои «многоопытные молитвы» — многоопытные от частого общения с Богом, от частой потребности возносить Ему свои молитвы и скорби.

Не все эпитеты у автора сразу естественны, сразу понятны (морщины — «как мудрые овраги»), но он умеет называть вещи; они все для него живы, как эта луна, «предводительница звездных караванов», и своим сердцем приникает он к их сердцам. «О, ты, родина! О, широкие твои сени — придорожные березы, синеющие дали верст, ласковый и утомительный привет безбрежных нив! Ты, безмерная, к тебе припадает усталый и загнанный, и своих бѣдных сынов, бездомных Антонов-Странников ты берешь на мощную грудь, обнимаешь руками многоверстными и поишь извечной силой. Прими благословения на вечные времена, хвала тебе, Великая Мать».

Как жизнь Аграфены, так и смерть ее была внутренне-благолепна и священна. «Монахиня подала ей руку, она взяла ее, медленно-медленно затянулось все туманными завесами, как бы сменялись великие картины, бранные на вечные, и чей-то голос сказал: «Вот идет та, которую называли бедным именем Аграфены, вкусить причастия вечной жизни».

Таковы эти звуки торжественные, не строки, а больше оратория: свою Аграфену, как и дочь ее, утопившуюся девушку Анну, которая, «как всегдашняя Офелия сидит у пруда», Зайцев точно не пером написал, а сыграл на органе, в храме готическом.

Ибо каждый человек достоин этого; не только святые, но и все имеют право на нимб; каждый человек — мистерия, и все мы, бедные Никандры и Аграфены, должны помнить это и в этом черпать утешение во многих скорбях своих.

На коротком протяжении, в форме какого-то лирического протокола, с удивительной сжатостью, в глубоком тоне мудрости, дает Зайцев в «Елисейских Полях» нечто поистине чарующее. Рассказанная им человеческая биография неотразимо действует на всякого, потому что, в иных комбинациях, с другими признаками, она может быть отнесена ко всякому. В ней сквозь местные подробности светит вечное содержание. В ней сказывается присущее автору чувство Москвы, но далеко за Москву уносятся мысль и чувство читателя. Эти переезды героя с квартиры на квартиру, с Тверской на Кисловку, и с Кисловки на Арбат, эти обиды и поздний лавровый венок, положенный

в гробу, эта обманувшая любовь на печальном закате и даже то, что он, обманутый, поседевший, не был талантлив, а был посредствен — все это растрогивает и глубоко проникает в душу. Трудно даже объяснить, что в художественной эпитафии «Елисейских Полей» так волнует и потрясает, но зато и трудно не отдаться ее необыкновенным чарам. Меняют жилища, переезжают с Молчановки на Собачью Площадку, пишут книги, ищут славы, любви, находят горечь, равнодушные, и, наконец, с какого-нибудь Сивцева Вражка уж навсегда, как в последнюю обитель, переходят в Елисейские Поля: такими чертами набрасывает писатель жизнь человека, и свой эскиз — нет, свою законченную поэму, человеческую мистерию, он завершает изумительным аккордом: «Вероятно, царство теней, к которому всю жизнь летел он, было теперь для него раскрыто. И он оставлял нас — всех, кто, быть может, знал его и любил — лететь, как и он, сквозь тусклые дни, к этой туманной и зыбкой стране». От этих обобщающих слов является чувство ответственности с тем, о ком поведает Зайцев, чувство единой людской участи, и в тусклые дни, в наши бедные происшествия, входит что-то важное, торжественное, единственно-серьезное. Покрывая все шумы жизни, звучит орган. И вообще каким-то органистом во храме нашей словесности является Борис Зайцев.

В дымке ненавязчивой меланхолии, движутся тени и силуэты Зайцева. Дыхание «земной печали», светлой печали испаряется от его страниц, и как бы ложится на них голубой свет месяца — «небесного меланхолика: бледный, тонкий, он напоминал агнца». И на этом фоне — Россия, Москва, ему любезная, столько раз им тепло и ласково воспетая, Москва в «тихом мнении куполов золотых», улица святого Николая — Арбат, русская деревня, «благоухание, данное Господом Богом мужицким полям», лес с брусникой и черникой, лес, навевающий воспоминания об Ивиковых журавлях: «Милый, бедный Ивик! Он шел по такой же тропинке, среди леса, он был чист сердцем и невинен». Ранняя весна, когда по бледно-зеленому мартовскому небу, в часы заката, ложатся «пряди розоватых облаков, всегда говорящих о неизъяснимо прекрасном»; тянет с поезда, из вагона, где собралась «простенькая, ситцевая Россия», — в лес; если бы пойти в него, «он был бы полон весеннего шума вод; малые ручьи шуршали бы мягко, а вдали, как чудесный аккомпанимент басов, гудели бы голоса *великих вод*». И все это весеннее, но вечернее образует «меланхолически уходящий пир природы».

В тонах этой меланхолии, еще более просветленной юмором и тою важной, серьезной и спокойной интонацией, с которой Зайцев, и нарочно и есте-

ственно, говорит о малом и смешном, он без тяжелой тщательности вырисовывает свои фигуры — легко, сквозисто, не нажимая пера: по истине, тонкие намеки делает он в своем светлом творчестве. Читатель их понимает, принимает; ясно, например, что значит выражение: «детские воспоминания, образы, делающие человека *влажнее* и добрей». Психологически-музыкальный, осторожный в своих словесных прикосновениях, Борис Зайцев скорее не договорит, чем скажет лишнее. Впрочем, есть у него и исключения из этого прекрасного правила: так, в конце рассказа «Маша» молодой женщине Лизе, чья не удалась жизнь, любовь и замужество, не следовало бы в повествовании об этой неудаче идти дальше желанно-неопределенных, читательской догадке простор оставляющих слов: «нам с Александром Ивановичем не удалось... не вышла наша жизнь». И в этом же рассказе (как и в «Петербургской даме») есть у автора другого рода длиннота, так сказать, длительная длиннота: там — две героини, и Маша несколько не центральнее Лизы; в фокусе — одинаково обе, и удвоена, и повторена одна и та же, по существу, элегия женской судьбы, по двум параллельным колеям поведен один и тот же, по существу, жизненный кортеж; а петербургская дама в восприятии читателя сливается с петербургской барышней, Маргарита — с Лизой, и один образ повторяет другой, — во всяком случае, в Лизе предваряется Маргарита. Может быть, в этом сказалась общая замедленность писательской поступи у Зайцева, ровное настроение его духа, как беллетриста, совсем не порывистый темп его души. Хотя он, как мы только-что видели, вовсе не многословен, он в то же время не спешит и часто останавливается. Показательна в этом отношении одна внешняя деталь у него: знак остановки, знак препинания, запятую он ставит там, где грамматика на это его не уполномочивает. Зачем, например, отдыхать писателю и читателю, зачем медлить обоим перед столь маленьким и нетрудным мостиком, как «и», в сочетаниях: «было солнечно, и тепло», «прекрасная жизнь, и любовь», «милый, и грустный звук», «пахло духами из комода, и липовым цветом», «она все приняла, и поняла», «славный, и кроткий русский вечер»? На таких коротких расстояниях запятая как будто неуместна; но всякий почувствует, однако, что ими осуществляемые паузы — не пустоты, которых боится природа и искусство, а наполнены оне каким-то душевным содержанием, имеют свой психологический смысл.

Медлительность писательских реакций и нестрасность акварельной души, разумеется, несколько не обрекают автора на равнодушие. Он внимателен и ласков к своим героям — хотя бы к этому представителю любимой зайцевской московской богемы, художнику Шалдееву с золотисто-козлиной бородой: получив три рубля займа, он с этой «трехрублевкой у сердца, с душой, полной туманных бредов, зашагал по Бронным. Земля казалась ему

недостаточно почтительной, и слишком грубой для поступи его, преемника великого Веласкеза». Борис Зайцев умеет и презирать, легкими касаниями своими губить (это испытал на себе его пошлый студент Фомин из «Кассандры»), — но больше всего знает он чуткую, хоть и не громко выражаемую приветливость к людям и понимает их тонкие, иногда застенчивые боли. Он видит, как в темноте холодными тяжелыми слезами плачет г-жа Переверзева, «смуглая сорокалетняя дева», честная, целомудренная, суровая, «безусловная», но при всех этих «честных качествах и достоинствах» жизнью забытая и пренебреженная. А студент Матушин, такой добродушный и простой! Он и умер просто, заразившись тифом, на голоде в деревне. Перед смертью написал он два письма и, кончив второе, вдруг заплакал. Затем сдержанно проговорил: «Вот и смерть пришла. Двадцать шесть лет. Стало быть, Москвы не увижу». А потом в полубреду, сводя последние счеты с жизнью, стал записывать на бумажке свои долги, свои студенческие долги: «Богемия... за бильярд шесть, Ефимову три, в пивной Алексею десять»... Необходимую жалость к человеческому сердцу, к историям его любви, надежд и разочарований соединяет Зайцев с даром философских раздумий, и для него характерно, что, относясь ко всякому из своих героев очень серьезно, он от мелочей их конкретной жизни, от любого пункта ее, невольно и не искусственно переходит к обобщению, к синтезирующей мысли, так что бедные подробности существования сразу загораются важным и глубоким светом. Так, мельком набросанная история одной усадьбы, недалеко от которой находится древний курган, неодолимо настраивает автора на элегически-философский лад, и от этой крохотной точки русской земли раскрываются горизонты во всю даль, во все стороны жизни и мироздания; и мы не без волнения читаем эти старые и вечно новые размышления: «Ныне усадьба населена. В ней есть старые, средние, молодые и крошечные люди. Старые знают, что уж никуда отсюда не уйти; средние свыкаются с монотонной, уединенной жизнью; молодые рвутся в столицу; крошечные блаженствуют среди садов, грибов, лошадей. Но судьба всех, живущих здесь, в конечном счете еще неясна. Их летопись не записана. Смутным августовским вечером, в сумерках, при желтеющем жнивье и светлозеленых зеленях, глядя на вечный, таинственный круговорот вселенной, проходя в полях по давно знакомой меже, человек может вспомнить дикого скифа, успокоившегося в кургане; мысленно взглянуть на русских монахов, гнездившихся в лощине; с улыбкой — и насмешливой, и сочувственной, — окинуть взором толпу чудаков, именуемых русскими помещиками... Легкий ветер времени, тоже как бы с улыбкой, играет всем этим, завевая былое легендой. Философ же давно свыкся с мыслью о разлуке с земным. Давно привык видеть пустынную, и светлую вечность. Все же безмерно жаль земного! Жаль неповторимых черт,

милых сердцу, жаль своей жизни и того, что в ней любил. Возвратясь в свою комнату, взглянув на дорогие портреты, дорогие книги, тоже с усмешкой подумаешь, что, быть может, через тридцать лет твоим Пушкиным будут подтапливать плиту, а страницы Данте и Соловьева уйдут на кручение цыгарок. Тогда летописец скажет слово и о твоей жизни. Какое это будет слово? Кто знает?».

«Легкий ветер времени», сметая все, неприкосновенными оставляет некоторые слова. Пролетая над Россией, он, несомненно, среди других, более мощных и жгучих слов, пощадит и прекрасные, в своей тихости печальные, хрустальные, лирические слова Бориса Зайцева.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

Наиболее поразительной и печальной особенностью Горького является то, что он, этот проповедник свободы и природы, этот — в качестве рассказчика — высокомерный отрицатель культуры, сам, однако, в творчестве своем далеко уклоняется от живой непосредственности, наивной силы и красоты. Ни у кого из писателей так не душно, как у этого любителя воздуха. Ни у кого из писателей так не тесно, как у этого изобразителя просторов и ширей. Дыхание Волги, которое должно бы слышаться на его страницах и освежать их вольной мощью своею, на самом деле заглушено тем резонерством и умысленностью, которые на первых же шагах извратили его перо, посулившее было свежесть и безыскусственность описаний. Моралист и дидактик, он почти никогда не отдается беспечной волне свободных впечатлений; опутав себя и читателя слишком явными, белыми нитками своих намерений и планов, он поучает уму-разуму и от ненавистной для него, изобличаемой интеллигенции перенял как раз ее умственность, ее теневые стороны. Питая неодолимую антипатию к приват-доцентам и склоняя их к обнаженным ногам Вареньки Олесовой, он сам тем не менее — дурной и мелкий интеллигент, вдобавок еще с привитой впоследствии наклонностью к заграничному декадансу. Он не мог сбросить с себя даже той небольшой и недавней культуры, которую второпях на себя накинуд. И в нем сказалось не то, что есть хорошего, а то, что есть дурного в типе самоучки. Колеблясь между природой и образованностью, он ушел от стихийного невежества и не пришел к истинному и спокойному знанию, и весь он представляет собою какой-то олицетворенный промежуток, и весь он поэтому, в общей совокупности своего литературного дела, рисуется нам как явление глубоко-некультурное. И кажется, не только художник Вагин из его «Детей солнца», но и сам автор убежден, что современный химик Протасов «все возится со своей нелепой идеей создать гомункула». Из его биографии видно, что, по духу своему, он не преимущественный питомец книги, — и все-таки он не одолел мертвящей книжности: это оказалось не под силу его ограниченному, его

нещедрому дарованию. Сначала у многих возникла иллюзия, будто он — талантливая натура; но вскоре обнаружилось, что у него мало таланта и еще меньше натуры. Он не баян, а стихотворец. Казалось бы, всем складом своего оригинального существа и существования огражденный от пошлости, он впал именно в нее, в самую средину и глубину ее; и тот, кого мы принимали за прекрасного дикаря, за первобытного и самобытного рапсода воли и чувства, в ужасающей риторике своего «Человека» дал не только образец бездарности и безвкусицы, но, что еще характернее и хуже, в нестерпимой ритмической прозе восхвалил человека — за что же? — не за иррациональность его дерзновенной и могучей воли, а за мысль, за «Мысль» с прописной буквы, за то, что менее всего дорого и важно в том естественном человеке, которого Горький выдает за своего излюбленного героя, за первенца своей души!

Эта «Мысль», маленькая, несмотря на свою большую букву, вообще неизменно сопутствует рационалисту Горькому. Незначительная и неинтересная сама по себе, она только отравляет и сушит едва ли не все его рассказы и пьесы. Автор с нею пристает к читателям. Она разменивается в его книгах на бесчисленные и, в большинстве случаев, плоские афоризмы и притчи, которые сыплются у него решительно изо всех уст, тягучей канителью навязчивых назиданий переходят со страницы на страницу и этим вызывают чувство досады. Нередко явствует из них, что мыслителю Горькому, самодовольному Колумбу всех открытых Америк, внове были прописи. Он как откровения вещает, например, такие банальности: «Ибо при условии отсутствия внешних впечатлений и одухотворяющих жизнь интересов муж и жена — даже и тогда, когда это люди высокой культуры духа — роковым образом должны опротиветь друг другу»; «как все, и поэзия теряет свою святую простоту и непосредственность, когда из поэзии делают профессию». В какую словесную фольгу облечена сама по себе приемлемая мысль: «если бы нас не одолевали гнусные черви мелких будничных зол, мы легко раздавили бы страшных змей наших крупных несчастий!» По поводу Коновалова, который всю душу вкладывал в работу свою, мы узнаем поучительное обобщение: «как это и следует делать каждому человеку во всякой работе». Лишь изредка, случайно, в изобильном кодексе этой элементарной мудрости, похожей на ограниченность, попадаетесь значительная и серьезная идея; например, глубокую мысль Метерлинка о непричастности нашей души к нашим преступлениям, об ее изначальной и ничем не запятанной святости, об ее роковой и вечной чистоте, — эту мысль напоминают слова одного из горьковских персонажей: «Душа всегда чиста как росинка. В скорлупе она, вот что. Глубоко она». И во всяком случае, многим афоризмам автора, безнадменно притязующим на глубокомысленность, можно предпочесть другие изре-

чения его героев, более остроумные в своей неоспоримости, как, например: «человек без племянниц не дядя»... Впрочем, и остроумие его не только относительно, но и часто совсем безнадежно; его герои шутят, например, так: молекула гипотезе приходится внучкой. И даже не в том дело, насколько умны и оригинальны его замечания, — губительно то, что его действующие, или недействующие лица вообще не столько говорят, сколько изрекают, и они нужны ему не сами по себе, а лишь как сказители мыслей; в самой тюрьме у него заключенные перестукиваются не словами, а сентенциями, и пальцами по камню выбивают мудрые утверждения: «кто освободил свой ум из темницы предрассудков, для того тюрьма не существует, ибо вот мы заставляем говорить камни — и камни говорят за нас». Даже образность его поучений не тешит, — наоборот, она, преднамеренная, часто у него совершенно невыносима, и впечатление пошлости достигает своего апогея, когда мы читаем, например, выражение «трупы грез», или слышим от героя такого рода фразы: «зубы моей совести никогда не ныли», «я дам вам жаркое из фантазии под соусом из чистой истины»...

Плен у маленькой мысли заставляет Горького большинству своих рассказов придавать какой-то угрюмо-серьезничающий колорит; и сам писатель, и его духовные чада непрерывно и однообразно умничают. Они слова в простоте не скажут, эти носители сентенций и тенденций, эти сосуды рассудочности, и потому не производят впечатления реальных людей. Горький не умеет жить. И его герои тоже не живут просто, непосредственно, стихийно, — вместо этого они рассуждают о том, как надо жить, как надо строить свою жизнь. Даже самые бесшабашные из них, забубенные головы, на разные лады повторяют одно: «жизнь у меня без всякого оправдания». Им надо перед кем-то или чем-то оправдаться. Будь это богатый купеческий сын или нищий, обитатели притонов, они все не делают, а думают. Они не дышат, а теоретизируют. И если, по ремарке автора, жители «Дна» населяют подвал, «похожий на пещеру», то это — пещера Платона. Они все — философы. Их у Горького целая академия. Большинство из них, бродяги, странники, беглецы, — философы-перипатетики. Они идут по миру, — во всяческом смысле, и в продолжение своих странствий решают мировые вопросы, от своей личной судьбы и страданий все время приходят к обобщениям, в монотонной беседе отвлеченно-этического характера только и говорят, что о правде, о душе, о совести. Герои Горького занимаются мирозерцанием. И потому все у него в сущности толчется на одном месте.

Это назойливое вмешательство скудной и слабой мысли, это раз'едающее резонерство является со стороны писателя грехом не только против эстетики, но и против его же босяков. Он приписал им черты умственного крохоборства, роковую неспособность воспринимать жизнь «просто так, просто так», как это

мы видим у действительного скитальца Гамсуна; он отказал им в даре нецелесообразного и неосмысленного существования. Побуждая их на каждом шагу оглядываться и с широкого простора жизни сворачивать на тесную тропинку рефлексии, он отнял у них неоседлость, возродил для них крепостное право, задержал их своевольное и наивное движение. Он навязал им то, что им неприсуще; можно сказать, — он продал их. Горький босяка обул и этим его обидел. Горький из богемы сделал буржуазию.

Стремление пронизать жизнь мыслью, распыленной на мелочи, необразованной и некритической, так глубоко проникло в Горького, что одной и той же серой краской мудрствования он рисует всех; на один образец стачал он мужчин и женщин, и все его герои слишком похожат друг на друга. Он не индивидуализирует их языка, и очень многие говорят у него одинаково складно и ладно, хитро, красно, с вывертами и каламбурами, с прибаутками и пословицами, одинаково нарезают свою речь на рифмованную или ритмическую пестрядь афоризмов. Собственно, у Горького, в его ранних рассказах, — одна и та же фигура босяка, но только в разных ситуациях, в разных одеждах, или обрывках одежды. Удивительно вообще, что, несмотря на всю обширность своей площади, на свой богатый жизненный опыт и множество испытанных впечатлений и встреч, Горький очень однообразен. Право, не стоило так много странствовать по свету, по России, чтобы так мало увидеть и воспроизвести, так настойчиво повторяться. Внутренней разницы между людьми, стоящими на разных ступеньках социальной лестницы, он не показал. Жители подвалов и притонов, купец Фома Гордеев, скучные мещане, дачники-интеллигенты — все у него под одну статью: то же искание правды и вечные разговоры о ней, та же тоска по совести, та же прирожденная неспособность к самозабвенной жизни. В своих путешествиях и скитаниях расширяя топографические пределы искусства, наш писатель не открыл, однако, новой психологической части света.

Но еще удивительнее то, что, столь близко соприкоснувшись жизни, исколесив ее в самых различных направлениях, он все-таки ею одной для своих писаний не удовольствовался и сама она, в своей изначальной неприкрашенной фактичности, показалась ему недостойной воплощения. Он презрел ее, ради выдумки изменил действительности: обменял лучшее на худшее. Такой прекрасный, полный движения и говора, рассказ, как «Ярмарка в Голтве», слишком ясно свидетельствует, что автор умеет переносить на полотно живую действительность; но в этих пределах он не захотел остаться и даже в лучшие свои, первые и молодые, страницы внес много выдумки, фальши, всяческих румян. Долю жизни разбавил он в море сочинительства. Он бессовестно выдумывает. При этом его сочинительство распространяется не только на факты, но и на самые настроения. Он и себя настраивает искус-

ственно, он придумывает самого себя. Его прежний бунт, напыщенные песни буревестника, и его позднее смирение, кроткий Лука; его ранний индивидуализм и его дальнейшее поклонение коллективу, душе народа: все это одинаково не идет из глубины, всему этому одинаково чужда органичность. И неотразимая приверженность к вымыслу заставляет его измышлять даже то, что он видел, в самую правду вдыхать ложь, самую правду делать правдоподобнее, — и в результате получается, конечно, только меньшая убедительность, чем та, которая могла бы быть, если бы Горький не оскорблял величества жизни, если бы он рассказывал то, что есть, если бы он проникся уважением и доверием к факту. Своей ложной идеализацией он хотел босяку дать, а на самом деле у него отнял. Он не достиг внутреннего сочетания между реальностью и романтикой, и последняя у него груба, как олеография. У Горького выдумка оскорбительнее, чем у кого бы то ни было, у него искусственность хуже, чем где-либо, потому что с приемами беллетристики подходит он к самой природе и к детям ее. Он принизил природу и тех, кто — на ее лоне. Употребляя его собственное выражение, он «длинными и гладкими лентами фраз» оплел то, что могло бы быть прекрасно само по себе, только само по себе. Рассудительством и сочинительством он исказил легенды — и Старуху Изергиль, и Макара Чудру; он подвиги испортил литературой. Даже досадно видеть, как, в своей недоверии к естественной красноречивости самой жизни, он грешит против нее и против самого себя, свое же дело рушит деланностью и не умеет правдиво нарисовать до конца, до завершающего эффекта истины.

Очень колоритны и красочны его первые рассказы, и есть в них правдивые и красивые черты в изображении человека и природы. «Море смеется»; солнце счастливо тем, что светит; в лесу, охваченном грозой, так темно, «точно в нем собрались сразу все ночи, сколько их было с той поры, как он родился»; в степной дали вспыхивают маленькие голубые огоньки, «точно несколько людей, рассыпавшихся по степи далеко друг от друга, искали в ней что-то, зажигая спички, которые ветер тотчас же гасил»; Челкаш, «раздвинув ноги, стал похож на большие ножницы»; а после того как его ранил Гаврила; «тряпка на его голове, понемногу краснея, становилась похожей на турецкую феску»; несчастная соперница Мальвы, жена покинутая, отпуская своего сына из деревни к отцу, просит его: «Скажи ты ему, Яша... Христа ради, скажи ты ему: Отец, мол! Мать-то одна, мол, там... пять годов прошло, а она все одна! Старее, мол!.. скажи ты ему, Яковушка, ради Господа. Скоро старухой мать-то будет... одна все, одна! в работе все. Христа ради, скажи ты ему... И потом она безмолвно заплакала, спрятав лицо свое в передник»; и такой живой и задорной фигурой выступает в «Супругах Орловых» Сенька Чижик, этот русский Гаврош... Но так как борются в Максиме Горьком

душа художника и душа резонера и так как побеждает в нем последняя, то все эти живые штрихи искажаются, и мы наряду с ними видим сочиненное и напыщенное — страницы преднамеренные. Коновалов, будто бы, все интересуется, дали ли Решетникову награду за его «Подлиповцев», за то, что он вывел людское горе; про писателей так литературно говорит он, что они «*вбирают* в себя горе жизни», и оскорбительно фальшью звучит его замечание: «а буквы те же самые, как и все другие», — те буквы, которыми напечатано, что Стенька Разин во время пытки «зубы свои выплюнул с кровью». Так хорошо сказать, что степь лежала как «громадное, круглое черное блюдо», что местами попадались «щетинистые полосы сжатого хлеба, имевшие странное сходство с давно-небрityми щеками солдата»; но если самому Горькому еще можно простить, что он называет звезды «живыми цветами неба», то странно, что этот, упомянутый только что солдат тоже мечтательно созерцает, подобно Канту, звездное небо и задумчиво говорит: «звезды *мигают* мне», «небо-то какое — одеяло, а не небо». Совестно за Горького, когда он заставляет уличную девушку Олимпиаду воскликнуть: «если я захочу погасить солнце, так влзу на крышу и буду дуть на него, пока не испущу последнего дыхания», или когда, по его уверению, мальчик Яков так объясняет, почему он молится ночью: «я маленький, — днем мою молитву Богу не слышно». И уж совсем не следовало бы автору вкрапывать в свои рассказы такие тирады, которые столь мелки в своем ироническом и сатирическом естестве, — например: «Я знаю, что люди становятся все мягче душой в наши высококультурные дни и даже, когда берут за глотку своего ближнего с явной целью удушить его, так стараются сделать это с возможной любезностью и с соблюдением всех приличий, уместных в данном случае. Опыт собственной моей глотки заставляет меня отметить этот прогресс нравов, и я с приятным чувством уверенности подтверждаю, что все развивается и совершенствуется на этом свете. В частности, этот замечательный процесс веско подтверждается ежегодным ростом тюрем, кабаков и домов терпимости...» Его сатира, его дешевое изобличение вообще строятся рукою неумелой, своей цели не достигают и над пошлостью и над плоскостью не возвышаются.

Так нет у него и следа художественной об'ективности, высокого спокойствия, но нет и лиризма; он только помогает самому себе, он вмешивается в самого себя, т.-е. неуместными размышлениями старается восполнить то, чего не дают у него непосредственный драматизм и живая выразительность диалога. И это нарушает впечатление даже от тех его произведений, где он как бы становится проще, нежнее и мягче обыкновенного, где он хочет усвоить себе тона чеховские; так, из пут надуманности и неправдоподобия, из-под театральных эффектов приходится, например, в «Детях солнца», вырывать ласково написанную фигуру химика Протасова, кроткого и чистого

сердцем ученого, который от нападения темной и дикой толпы отбивается носовым платком...

То, что Горький сочиняет, а не пишет с натуры, выдумывает, а не видит, — это иногда проявляется у него и в чисто внешних несообразностях. Например, в повести «Трое» мы читаем (стр. 272, «Рассказы», т. V, 1901 г.): «Старик-муж ревнует и мучает Машу. Он никуда, даже в лавку не выпускает ее: она сидит в комнате с детьми и, не спрося старика, не может выйти даже и на двор. Детей старик куда-то сбыл, кому-то отдал, *и живет один с Машей*»: как же это, — и с детьми, и без детей одновременно?.. Или на стр. 13-ой «Бывших людей» (1906 г.) приходит «высокий, костлявый и кривой на левый глаз, неизвестного происхождения человек, с испуганным выражением в больших круглых глазах» — и читатель никак не может вообразить себе этого героя, который крив на левый глаз и в то же время имеет большие круглые глаза...

Если все-таки Горький на первых порах своей литературной, слишком литературной деятельности завоевал себе общие симпатии, то это объясняется прежде всего тем, что ценно и привлекательно было его доверие к человеку, его внимание к раздетому и голодному. Он в бывших людях увидел людей настоящих, он понял, что кто был человеком, тот человеком остается; он еще раз напомнил о погибших и погибающих. Творчество Горького входит в общий процесс демократизации жизни. Если мы представим себе то огромное расстояние, какое должно было пройти, например, драматическое искусство, для того чтобы от своих прежних, когда-то единственно законных и возможных героев, от царей и властелинов, спуститься на дно житейского моря и взять объектом своего изображения рабски-униженных людей, стоящих на самой границе животного прозябания и, словно колосья в поле, измятых и побитых внешними ударами судьбы; если мы вообразим себе те преграды, какие должна была упорно разбивать возраставшая жизнь, для того чтобы драматургия получила возможность отвлечь свое внимание от сильных к слабым, от пресыщенных к голодным, и обнять любовной картиной задворки общества, пустырь, огороженный от неба и воздуха, бесстыдные отрепья, едва прикрывающие замученное человеческое тело, — то мы должны будем признать в этом расширении сферы художественного воспроизведения глубоко знаменательный социальный факт, великое завоевание справедливости.

Но, спускаясь в мир таких людей, которые, в противоположность античным и шекспировским героям, страдают и гибнут не под властью неотразимого рока и не от волнений своей свободной души, не падают под стрелами богов, как дети Ниобеи, и не сгорают в пламени собственных страстей, как Макбет и Отелло, а терпят привычные обиды материального существования и переживают такую драму бедности, голода и холода, которая устранима

внешними средствами и которую иные из театральных посетителей могли бы исцелить своею волей и щедростью, одним мановением своей властной или богатой руки, — спускаясь в этот мир физического несчастья и легко поправимого горя, не впадает ли писатель в тяжкий грех перед искусством, вечной темой которого служит одна только душа, и не слабеет ли впечатление зрителя, когда трагический удел героя низводят с высоты стихийного борения на уровень случайной житейской беды? Страдание из тяжелого панциря, который несокрушимо облекает человеческую психику, не обращается ли тогда в прозрачную ткань, которую без труда может прорвать другой, более счастливый внешним счастьем человек?

От этого изъяна внешней трагичности произведения Горького, и, в частности, его типичная драма «На дне», в значительной мере свободны. Автор всегда стремится изобразить именно внутренний мир своих обездоленных героев, показать духовные причины их физического несчастья. Как ни страшна та обстановка, в которой прозябают обитатели жизненного дна, корень их душевной драмы лежит все-таки глубже, чем это дно, — лежит в них самих. Как ни темно в разных конурах, изображаемых Горьким, не внешнему свету разогнать эту тьму, ее власть, и чужая механическая — например, денежная — помощь была бы здесь бессильна. Горький в большинстве случаев довольно счастливо минует опасность сосредоточить драматизм своих страниц на печально-ярком орнаменте, на благодарных деталях невежества, пьянства, нищеты. Часто в его подвалах и ночлежках даже царит бодрое настроение, слышатся смех и шутки, и какой-нибудь веселый сапожный подмастерье Алешка залихватски играет на гармонике: он «ничего не желает, — на, возьми меня за рубль за двадцать!» Из тусклого окошечка ночлежки весело прорываются иногда победоносные солнечные лучи и глядят на грязные нары, и золотят их, и золотыми лучами пронизывают самые души ночлежников. Люди, которых забросила сюда мачеха жизнь, не чувствуют непрерывно и остро своей нищеты и обездоленности; они забывают о ней и, как все, испытывают порою хорошие минуты. Очень уменьшился и сделался скромным масштаб радости, но самая радость не исчезла; люди здесь дешевы, они оценивают себя в рубль-двадцать, но не перестают быть доступными для счастья. И действительно, та известная сказка, что единственный счастливец, которого могучий царь нашел для исцеления своей дочери, не имел на себе рубашки, — не звучит ли она парадоксальной истиной, что нет в мире ни одного безусловно несчастного человека? ..

Но если главный нерв горьковских рассказов и драм проходит не по внешней, а по внутренней стороне босяцкой жизни, если он правильно является нервом психологическим, то все свое дело, всю верность своего замысла Горький разрушает тем, что по этой истинно-художнической дороге он идет

неровными шагами и при первой же возможности или невозможности норовит свернуть с нее в хорошо известный ему проулок резонерства и разговоров. Так как в его словесном творчестве нет тех элементов живого действия и страстной воли, которые энергично сметали бы со своего пути всякую помеху лишнего разговора и умствований, всякую неторопливость отточенного афоризма, остроты или половицы, и в бурном порыве сталкивали бы лицом к лицу разнородные характеры, создавали борьбу людей и мощное соперничество желаний, то он и стал все больше и больше опускаться в тину той скуки, которая такой непобедимой мглой обволакивает многие из его сочинений. Она давала себя знать всегда, и если наша читающая публика могла сочувствовать Горькому в его походе против мещанства, то это не освобождало ее от гнетущей скуки при чтении или созерцании его «Мещан». Он хотел изобразить скуку того символического безсеменовского дома, каким представлялась ему едва ли не вся Россия. Он приложил для этого все старания и собрал эффекты скучного в изобилии, вплоть до удручающей мебели и тиканья часов. И что же? Результат получился самый неожиданный и печальный: скучным вышел не только дом Безсеменова, но и пьеса Горького. Скуку надо живописать интересно, — автор этого не сделал. И кроме того, в сущности всякая жизнь, если раз'ять ее на мелочи, на ее составные части, если вынуть из нее душу, — всякая жизнь скучна; всякая жизнь — мещанство. В какой бы сфере она ни протекала, тяжелые ли безсеменовские шкапы или изящный стиль окружают человека, — жизнь, воспринимаемая просто как внешний распорядок дня, как маятник минут и часов, всегда и для всех томительна.

Таким образом, духота скуки и сочинительства унаследована позднейшими произведениями Горького от его прежних опытов. Уже в них зловещими признаками выступают те обещания, которые он так печально сдержал в предпоследние годы, когда при толках о конце Горького невольно возникало сомнение, да начинался ли, собственно, Горький вообще.

Впрочем, на иных страницах его сравнительно недавнего «Детства», и кое-где еще, несомненно, опять загорелись живые искры.

А в общем, он принадлежит к числу тех писателей, которые словно сами себя держат за руку и этой рукой однако пишут. Его мысли — на поводу у его умыслов; он ведет сам себя (как в «Случае из жизни Макара» у него в комнату входит человек, «ведя сам себя за бороду») и этим сам себе мешает. И потому в его нецелостном художестве так явственны следы педантического измышления и путы всяческой надуманности и затейливости.

Автору хочется, в виде дополнения к предыдущим страницам, в несколько измененной редакции, перепечатать ту свою газетную статью, которой 14 марта 1918 года он откликнулся на пятидесятилетие рождения Горького.

«В свою глубокую жизненную осень наш знаменитый писатель вступает именно в тот момент, когда русская действительность представляет собою иллюстрацию к его рассказам, или даже их прямое продолжение, когда буйным половодьем разлилась та народная стихия, признанным изобразителем которой является этот вскормленник матушки-Волги, когда в самой жизни, как и на многих его страницах, чувствуется «русский дух» и «Русью пахнет».

Максим Горький исколесил и изощел Россию вдоль и поперек. Маляр, сапожник, чертежник, садовник, булочник, квасник, крючник, писец и, наконец, писатель, он менял одно ремесло на другое, от одной профессии отрекался для другой, но везде и повсюду складывал в свою духовную копилку заметы и наблюдения своего разнообразного опыта, для того чтобы потом все их претворить в более или менее живые образы искусства. Несмотря на внешнюю пестроту своей биографии, бросавшей его с севера в Крым, на Кавказ и на солнечный простор Италии, из Парижа — в Америку, из мастерской — в Академию Наук, от темной безвестности — к яркой славе в обоих полушариях земли, он сохранял и сохранил некоторое внутреннее единство, моральную цельность и цепкость, и нельзя сказать, чтобы, при всех своих зигзагах и арабесках, он пережил какую-нибудь истинную революцию духа. В сущности, этот представитель богемы, этот скиталец и перекати-поле русских полей является нравственно-оседлым. Причудливая панорама, в которой сменялись его дни, его самого не изменила, и как он был, так и остался самородком. Самородком — и самоучкой.

Правда, европейская культура его очень затронула, даже не всегда — к лучшему, и этого врага интеллигенции, как бы в отместку, сделала самого интеллигентом, с присущими этому психологическому сословию недостатками; но, в конце концов, Горький не европеизировался, и живет в нем русский, и живет в нем пролетарий.

Теперь, в нынешней путанице, в паутине трагических недоразумений, вообще, свои не poznали своих, и неудивительно, что от пролетария Горького отвернулся наш сбитый с толку пролетариат, и творец «Бывших людей» — не в стане торжествующих, немцами побежденных победителей, не в среде современных диктаторов, а наоборот, ославлен едва ли не контр-революционером; и мы вчера только читали, что его газета отдана под суд. Ясно, однако, что не заслужил этого Максим Горький; ясно, что если кто на своих страницах вызывал русскую революцию и заранее подготовлял и приветствовал ее алую зарю, так это именно певец «Буревестника».

Какие бы, значит, внутренние и внешние богатства ни прилеплялись к Горькому на протяжении его интересной и живописной дороги, которая дотянулась вот уже до пятидесятой версты своей, он не хотел и не умел избыть в себе пролетария. Это сказалось уже и в том, что он красочно напомнил о погибших и погибающих, что, сам когда-то пловец житейского дна, он и читателям своим показал это дно, для того чтобы приковать их внимание и симпатию к слабым и голодным, к бедным и босым, к бродягам и отверженцам. И эта его человеческая заслуга искупает порою даже те отливывы и мелководье, которые присущи его таланту, как писателя.

А мели в реке его словесности, как и в его родимой Волге, бесспорно, есть. Как беллетрист, как художник, он пережил свою славу — по крайней мере, лучшую пору ее расцвета. Другой писатель, может быть, впал бы от этого в уныние и отчаяние; Горький же — повидимому, больше личность, чем автор, сумел достойно и спокойно перенести свое литературное крушение и нашел убежище в других областях своего человеческого я. И на острове Капри уединился он не только для созерцания природы; и школу там основал он для того, чтобы вышли оттуда, из этой вольной академии социал-демократизма, строители нового мира, той «новой жизни», именем которой назвал он свою, ныне опальную, газету...

Ну, вот, какой же подарок выученики его школы принесли ему теперь, к пятидесятилетию его рождения? Доволен ли старый учитель, и, главное, доволен ли он не только своими питомцами, но и самим собою? Того ли хотел он, на то ли рассчитывал? Нынешняя диктатура пролетариата удовлетворяет ли его искренне-демократическое сердце, нравится ли она ему, писателю-пролетарию, поэту босяков, другу Челкашей и Иванов Непомнящих?

Подарок всех подарков — правда. И оттого в день знаменательный не только для Горького, но и для России, в день отрадный, потому что не мало хорошего принесло родной литературе рождение такого литератора, как Алексей Максимович Пешков, многозначительно переименовавший себя в Горького, — в этот день особенно приличествует сказать ту правду, что из двух основных убеждений и упований нашего писателя, его веры в социализм и его веры в пролетария, не оправдалось ни то, ни другое. Есть у Горького причины сегодняшней день провести в задумчивости разочарования, есть у него причины, кроме своих драм написанных, ощутить и ту свою наибольшую драму написанную, которая не может не зародиться в его душе от впечатлений русской современности. И его, Горького, горечи есть капля в той горькой чаше, которую пьет нынче наша Россия. И его ошибка чернеет в том черном клубке ошибок, который опутал нынче нашу истерзанную страну. И его, Горького, неправда есть в той демагогической лжи, которая одурманила головы нашего народа. Сознательно Максим Горький был всегда, разумеется, без-

условно честен; но достоинства русского простолюдина он безмерно преувеличил. Нередко смеясь над интеллигентами и приват-доцентами, склоняя одного из них к обнаженным ногам Вареньки Олесовой, он зато на испытые лица своих босяков налагал словесные румяна.

Теперь босяки обуты, теперь приват-доценты обездолены. Стало ли лучше в России? Из-под голубого каприйского неба на русскую почву перенесенные ростки социал-демократической школы, с ректором Горьким во главе, так ли взошли, как об этом мечтал добросовестный садовник?..

Была бы счастлива Россия и вместе с нею был бы счастлив Максим Горький, ее гражданин живой и любящий, если бы день его пятидесятилетия пришелся не в такую пору, когда самый смысл его духовной жизни, ее идейное направление подвергаются жестокому испытанию. Книги Горького проверяет теперь наша реальность. И не без влияния этих книг сложилась она, и в некоторых отношениях, как мы уже сказали, она их продолжает. Значит, писатель-пролетарий имеет редкую возможность увидеть, в какое дело претворилось его слово и чем стали его герои, когда они с печатных страниц сошли в подлинную жизнь. Не может не заняться этим сличением Максим Горький в торжественный день своего рождения, после того как он полвека провел на русской земле, и на земле вообще...»

БАЛТРУШАЙТИС

Сборники стихотворений Балтрушайтиса «Земные ступени» и «Горная тропа» представляют собою молитвенник мыслителя. По ним совершается поэтическое богослужение. Художник пристального взгляда, поэт сосредоточенной думы, Балтрушайтис исключительно серьезен и продолжает философскую традицию нашего искусства. Он сродни Баратынскому. Медленно слагает он свои многдумные стихи; порою они, тяжелые от мысли, производят даже впечатление сумрачности. Перед иконостасом природы стоял он долго, прежде чем помолился. Его умное вдохновение не восторженно, не пылко, — но тем надежнее его глубина и постоянство. В своих книгах не дает он пустых мест, точек безразличия; он не знает невыразительных случайностей. Напротив, все у него слишком значительно и существенно. Слова у него — сжатые и скупые, суровые, и в их замкнутый круг заключено столько размышления о трудных, о предельных темах человеческого разума, что большого напряжения стоило бы пребывать вместе с автором на этих высотах духовности, если бы он был только философ. Но Балтрушайтис — и поэт. Правда, у него мало фактов, отдельных вещей, прекрасной осязательности; побледнели «чувственные приметы» явлений, и преобладает обобщение, отвлечение, — оставлены в тени, уже покинуты конкретные признаки предметов. Не то, чтобы он их не замечал, близоруко не различал: он только не медлит около них, преодолевает чары внешности, всяческих реальностей, и идет дальше — к смыслу, к сути происходящего, от процесса — к неизменности, от событий — к бытию. Если, например, в «сонный вечер», где — «печаль стоячих вод», перед ним «толчется ослепленно комариный хоровод», то, глядя на эту «суетную игру», поэт задумывается о том,

Сколько в мире бренной твари,
Богом замкнутых миров!
Как и я, служа мгновенью,
Протянувшись в высь столбом,
Вьются мошки легкой тенью

В небе бледно-голубом...
Пусть все тем же смертным бредом
Ослепил их беглый миг,
Но их жребий мне неведом,
Как и жребий дней моих...

Столь прямо смотрит он мысли в глаза, так привычно ему размышление, что невольно удивляешься, когда на протяжении этих серьезных страниц изредка встречаешь просто случай, просто отдельный жизненный пример — какую-нибудь жницу ревнивую, которая в поле спелой ржи, где вьется дорога в храм заветный, дорога к свадьбе, подстережет с серпом в руке изменника-князя, чужого жениха, и кинет ему «ожерелье ярко-красное» свое. В поэзии Балтрушайтиса еще не пройден тот кругооборот, который от явления ведет к идее, а от идеи — обратно к понятному и просветленному явлению; еще не достигнута пушкинская наглядность и непосредственность, — высшая мудрость красоты. В его поэзии — не столько мир, сколько выводы из мира.

Но самобытно выведена эта философия из таких органических глубин внутренней содержательности и через такое испытующее горнило чувства прошла она, что сумела найти для себя соответственные поэтические выражения, не многие, но благородные образы, и осуществила, если не безусловную, то очень значительную необходимость и незаменимость слов. Эстетический закон достаточного основания у Балтрушайтиса соблюден. Иначе сказать то, что он сказал, — трудно, а порою и невозможно. И если не все его стихи сразу пронизываемы и прозрачны, то, может быть, в этом повинен не автор, а самый характер сюжета, и все равно по иному выразиться было бы нельзя. И, с другой стороны, так срослись у него слово и мысль, что как будто не его заслуга и там, где их слиянность оказывается кристально-ясной и чистой. Точно во власти чего-то объективного, самой философии и самой поэзии, находится Балтрушайтис. Может ли писателю выпасть лучшая участь?..

Итак, мысль у Балтрушайтиса, ее неизменная тень, не заглушила у него поэтичности. Можно подметить разве некоторую однообразность его лексикона и то, что есть у него излюбленные, нежелательно-часто повторяющиеся слова (простор, синева, малый, дрожь); можно уловить и какие-то замыкающие горизонты, очерченный предел, за который его слово не переходит. Но это — добровольная скудость монаха, подвижника; это не отсутствие богатства, а только отказ от него, обет бедности; это — уже упомянутая, характерная для нашего автора пристальная сосредоточенность интересов и помышлений: кто принял схиму, того не тешит разнообразие. У Балтрушайтиса не яркости нет, а нет пестроты, — вот что дорого и вот что бросается в глаза. Нет пестроты, но есть или может быть красочность, и когда монах на минуту отводит свои настойчивые взоры от единого Бога своего, от суровой истины,

когда он, подобно другому монаху, на известной картине Беклина, в тишине своей обители начинает играть на очарованной скрипке, и слушают его, заслушиваются ангелы, — тогда понимаешь, сколько в нем таится красоты и живописности и как он умеет, если хочет, писать не только в безрадостных и строгих тонах, но и дарить пленительные картины, в музыке звуков подниматься до музыки красок. И тогда мы читаем (или слышим? или видим?) «Лунную сонату», гимн девушке Гудур, апофеоз белого, прославление луны:

Ночные дали в лунном свете.
Гудур — как мрамор при луне...
Гудур в неволе лунной сети...
Гудур с луной наедине...

.
Гудур в саду из бледных, нежных,
Из лунных лилий... и среди них
Пред нею, в ризах белоснежных,
Ее тоскующий жених...
Она склонилась и любовно
Луна улыбкой их зажгла,
Немой и бледной и безкровной.
Как скорбный снег его чела...
И вздох венчает их истому,
И он, склоня бледный лик,
К ней, как к причастию святому,
Устами скорбными приник.

Или в стихотворении «Венчание» расстилается перед нами трагическая белизна Зимы, Смерти, и печально-певучими двустихиями, в торжественной скорби, поют нам о белой Смерти, которая обвенчала с собою красавца-юношу:

В венчальном поле дикая Метель
Придет-свивает белую кудель.
Поют ее прислужницы и ткут,
Тебя в свой бархат белый облекут, —
И будешь ты, на вечность темных лет,
Мой бледный княжич, щеголем одет...

.
И в тайный час твоих венчальных грез
Понижнешь ты среди белых-белых роз...
И трижды краше будешь ты среди них,
Красавец бледный, белый мой жених!

Вообще, на ряду со стихотворениями, которые медлительно и осторожно подвигают драгоценную ношу своих мыслей, есть у Балтрушайтиса очень музыкальные и грациозные пьесы, и в них — фетовская мелодичность и нежность,

и так они легки и непринужденны. А где надо, стих его приобретает энергию, звучит уверенно и властительно. Рифмы у него — богатые, но не щегольские, и себя на показ не выставляют. Таким образом, насыщенные содержанием, сборники нашего поэта в то же время исполнены высокого изящества.

А это содержание, насколько оно не теряет от пересказа, от прикосновения прозы, сводится к тому, что жизнь человеческого странника, все эти земные ступени и горные тропы изображены, как борьба между началами цельности и дробности. Земной пилигрим хочет единства, слияния с миром, блаженного «часа полноты»; но, прежде чем он вознесется в эти области великого целого, великого общего, ему суждено жить в дробящих условиях времени и пространства, быть игрой частичности, — вспоминаются слова Тютчева: «игра и жертва жизни частной». При этом, жизнь частная, всякие дробления, имеют и свое обаяние; и нередко усталому путнику высот хочется спуститься именно в долины, под смиренный кров, хочется малого. Великое не только недоступно — оно и не всегда желанно. Так вот это, перемежающееся в человеке земное и горное — оно и составляет одну из основных тем Балтрушайтиса. Глаза его устремлены за круг земной, но и этот последний он проходит внимательно и вдумчиво. Поэт, естественный огнепоклонник, богомolec света, прекрасно и проникновенно славит утро, огненный ливень, световые волны. С того момента, как лучистая заря «стоцветный веер свой раскроет», и до вечера, когда над «развенчанной» землей «скудеет дым камильниц золотых», до ночи, когда «упадает покров с молчаливого образа вечности» и открываются «скрижали звезд», — все это время странник, шествующий по земным ступеням, следующий «Божьему указу», полон благоговения, принимает, благословляет. История дня, это — история вечности. День — прообраз мира, и сознательно прожить один день, — это значит испытать все, понять все возможности и дали. Ибо утро, побеждающее хаос, превращает в дорогу все мировые бездорожья, и это оно, когда раздается «ликование кубков заздравных на великом рассветном пиру», — это оно зажигает мое сердце. Да, сердце — от утра, сердце — от солнца. Именно в силу такой родственности, такой однородности солнца и сердца, все что происходит во мне, неразрывно связано с событиями в космосе, — и наоборот. Оттого в полдень, когда еще весела «дорога в гору, к золотой вершине дня», я чувствую прилив гордости, бодрости и сил, и говорит мне поэт:

Мир — ромашка, ты — пчела,
Пусть твоя земная ноша
Будет сладко тяжела.

А когда от утра не остается уж следов, тогда робко сжимается, темнеет и сердце, и я сиротливо познаю, «как в мире сердце наго, как ночь земная

тяжела», и спасают меня, зовут меня, смиряют мои вздохи лишь искры звезд, эти «солнечные крохи от пира дня», — эти звезды, вечные вдохновительницы мечтателей, небесные Беатриче земных поэтов и мыслителей.

В Балтрушайтите ценно, что он чувствует день, реально воспринимает космические явления; они совершаются не безразлично, не незаметно для него. Он видит, действительно видит, как

Сомкнул закат ворота золотые
За шествием лигующего дня,
И тени туч, как витязи святые,
Стоят на страже Божьего огня.

И самого себя он постоянно ощущает непреходящим участником вселенной. Он живет не в тесном людском жилище; он слышит, как его посох стучит о камень дорожный — в безмолвии мира: со своим посохом не затерялся он в мире, не исчез — живая и необходимая часть целого.

По вселенной проходит поэт свою предназначенную дорогу, пока не кончится дробление, разрозненность, пока он не волеется в святой океан, точно «река, что отхлынула к устью». Трудна эта дорога, тернистый путь отдельной личности, оторвавшейся от мирового единства. Душа человека — «опальная»; Адам — в опале; теперь он, изгнанный из эдема, из храма, находится только «на паперти земной», и прежде, чем он, первый оглашенный, вернется к изгнанному Отцу, ему надо преодолеть все крутые земные ступени. Не только мифический герой, но и каждый человек — Сизиф: «жил, метался, опыт множил, в тишине, средь шума гроз, и в пустом гаданьи дожил до седых волос». Приходится начинать сызнова, изнемогать, падать; но все-таки под'емлешь труд свой малый и, как свечу Страстного четверга, или по сравнению Балтрушайтиса, как вербную свечу, проносишь через мир свою трепетную жизнь. Углубленный смысл получают в устах нашего поэта знаменитые слова Архимеда: *Noli tangere circulos meos!* Эти *circuli*, эти круги земные и есть наше жизненное дело; надо их дочертить, надо дослушать вещей звон колоколов, оберечь свое душевное достоинство от всяких нападений и падений.

Недаром помянуты здесь геометрические фигуры: есть у Балтрушайтиса мысль о том, что, когда странник приближается к концу своих дорог, он видит пред собою «скал решенные отвесь», и здесь уже, у этой грани, «все в мире ясно, понята, раскрыто; земля и небо — формула, скелет, в котором все исчислено и слито, и прежнего обмана больше нет». Не значит ли это, что у последней черты исчезают обманы природы, вся ее чувственность и краски, и перед нами восстает рисунок мира, его геометрия, его чертеж и схема? Где были картины, там остался только именно рисунок, разрез мироздания; и все определенные живые величины, все качества бытия заменились бес-

кровными алгебраическими знаками. Слова онемели и распались на мертвые буквы; зато — «все ясно, понято, раскрыто», и Эвклидов ум может найти свое удовлетворение.

До алгебры мира, до схематической обобщенности как бы доходит и философская поэзия Балтрушайтиса; но поэт не Эвклид, и сердце, «невольница алканья», даже здесь, у самого края вселенной, где «скал решенные отвесы» вычерчивают ее предельный рисунок, — это сердце поэта, Орфея, как Орфей на Эвридику, тоскуя оглядывается назад и молит о жизни, о новом трепете своих горячих биений. И поэт, послушный сердцу, возвращается в жизнь, в качественную природу, к образам и звукам.

Они нужны ему для того, чтобы достойно воспроизвести человеческое восхождение по земным ступеням и до горной тропы. В известном смысле, впрочем, перед лицом смерти говорить о восхождении — бессмысленно: жизнь, это — такая лестница, по которой можно только спускаться. Жизнь делает старше, т. е. она знает только одно действие — вычитание. Вот почему «над малою воронкой» ее песочных часов мы стоим, затаив дыхание, следим за убылью, за тем, как

Текут, текут песчинки,
В угоду бытию,
Крестины и поминки
Вплетая в нить свою.

Правда, начинаем все мы бодро, «верим в полдень, верим в ведро, в тишь далеких вечеров; все мы сеем, вверив зною — Божьей прихоти — свой хлеб, и молитвою немой точим серп, готовим цеп» — но: «много пахарь бросил зерен, много ль будет на гумне?» Много ли будет уловлено в сети рыбаков, которые искали клада в море великом, а найдут лишь ил и тину? Недаром, в середине неудачного лова у ловцов изнуренных «сумрачны речи, взгляды туманны... врезался в плечи крест конопляный»...

Если эти метафоры и образы меланхоличны и томит крест на плечах человеческих, то вот, для недругов меланхолии, — другая, уже бравурная музыка жизни и самая жизнь во образе Карусели:

В час пустынный, в час метели,
В легком беге карусели,
В вихре шумном и лихом,
В вечер зимний, в вечер сфрый
Мчатся дамы, кавалеры,
Кто — в карете, кто — верхом...
Зыбля прах, взрывая иней,
Князь с маркизой, граф с княгиней,
То четою, то сам друг,

Длинной цѣпью, пестрой ротой,
 Кто в раздумье, кто с зевотой,
 Пробегают малый круг...
 И поет им беспрерывно
 Зов шарманки заунывной,
 Хриплой жалобой звеня...
 И от песни однозвучной
 Часто-часто в час докучный
 Рыцарь валится с коня;
 Часто-часто рвутся звенья,
 Исыкает нить забвенья,
 И скудеет свет в очах;
 Но вплетенных в вихрь случайный
 Строго гонит ворот тайный,
 Им невидимый рычаг...

Иссякновение жизни, ее превращение в онемевшую «равнину Ватерло», часто привлекает к себе поэтическое внимание и отклики Балтрушайтиса.

Те стихи его, которые посвящены всяческой осени, звенят струнами тончайшей элегии, печальны светлой печалью. Его песни о той поре, когда проходят «зеленые потемки», когда «зыблет ветер мох, как пряди седых волос» и в «дымном храме вешней славы» остается только «зола, зола»; его песни увядания, слишком понятные каждому, неотразимо создают настроение грусти, но показывают и горизонты возможного примирения. «Невидимый топор» Бога, Бога-Дровосека, разрешил густые ткани бора; ветер трудолюбиво и усердно оборвал зеленые декорации, — и вот послушайте красивую и задумшевую мелодию о том, каково теперь в парке:

Пусто, пусто в старом парке...
 Каждый угол поредел,
 Даже там, где в полдень жаркий
 Час прохладный не скудел...
 Шире каждая дорожка,
 Где теперь хлопочет крот...
 Заколочена сторожка
 У свалившихся ворот...
 Где спускался, зыбля складки,
 Вешний груз зеленых риз,
 Ныне дремлет в серой кадке
 Одинокий кипарис...
 Взор печальный отмечает
 Прах и тлен со всех сторон.
 И осенний вихрь качает
 Гнезда черные ворон...
 Вот, пустынный холм с беседкой...
 Грустный кров — теперь сквозной, —

Где с прекрасною соседкой
Коротал я час ночной...
Скорбен вечер в небе хмуром,
Грустен в парке мертвый шум...
И пред каменным Амуром
Я стою, один, угрюм...

Этот «каменный Амур» завершающей чертой безжизненности дополняет общую картину...

«Аллея» жизни рисуется Балтрушайтису в такой последовательности, что за алыми розами, топодем, кленом, «кровью земляники» и мшистыми пнями человеческий путник приходит к плакучей иве, а там, под горой, чернея спит кипарис. Да и сам путник в поздний час жизни скажет про себя: «в лунный час, как ворон на кургане, чернею я». Чернотою смерти, черными кругами ее коршуна замыкается все, «и сдвигает бег мгновенья неразгаданный засов».

Но жизнь все-таки не испугала человека, и он ее приемлет.

Свершай, мой конь, свой темный бег,
Где всюду — боль с бедой,
Где лишь однажды был ночлег
С хозяйкой молодой.

В том и состоит своеобразие человеческого всадника, что он не бежит страданья, не уклоняется от креста, — напротив, приветствует его: ave, sicut! Его не страшат ни «дымные дали», ни та галера, которая мчит его по морям вселенной. Он поклоняется земле и, «как мулла на минарете», молитву громкую творит и на все четыре стороны земли кладет свой земной поклон. Он хочет своей работой приумножить «богатства Бога» и на алтарь Его, на костер жертвы, принесет не только свой урожай, но и самого себя, и это будет только — «малый дар его полей». Чувствуя, что «Божий мир еще не создан, недостроен Божий храм», каменик этого храма, масон прирожденный, человек богомольно служит великому Зодчему.

Он поет песню отречения, знает «мощь малости»: «в серой котомке — правда и сила»; он безропотно принимает свою участь; горький труд раба совершает с гордым сердцем господина; он берет на себя суровый долг свободного служения судьбе (пушкинское «свободною душой закон боготворить»): так сочетается свобода и необходимость, и человек внутренне перестает быть рабом. Сквозь пыль и дым придет он в тот вышний храм, которого теперь нам доступна только паперть. Окрыляет надежда, что кончится земная дробность, соединится раз'ятое и мы войдем в тот «запретный край, где зреет звездный урожай». Как ни частична и пестра жизнь, но над нею возвышается «первозданная синева»: она всеми управляет.

Правит долею людскою
Цельность, вечность, синева.

В куполе этой Божьей синевы сияют звезды, все те же звезды, любимицы Данта и Канта, и к ним воздеты молитвенные руки человека. В чаянии синевы, блаженного слияния с миром, единой духовности, он преодолевает муки дробления и, пройдя свой день, встречая вечер, покорно ожидает нового дня, чтобы под'ять новый крест, вспахать еще ожидающие, пока не вспаханные полосы, которых «много, много в далях праха», в обителях Божества. И кончая свой день, свою молитву, произносит странник «аминь» успокоения и упования.

Так в платоновские сферы, к единой синеве, побеждающей непрочную и обманчивую пестроту времен и пространств, возносит нас поэт-мыслитель. Он слишком знает всю безотрадность индивидуальной человеческой доли, или, как он любит говорить, недоли; он чувствует всю боль смертного жребия, и элегией звучит его песнь; судя по балладе «Искушение», даже торжество над бледным дьяволом-искусителем, отогнанная крестным знаменьем приманка преступления, — даже легкая совесть не делает нам легче. Но он соблюл достоинство человека и в доверчивом общении с космосом нашел смысл и цель существования. Он победил соблазны пессимизма. Он сумел затаить свою скорбь, в просветленном смирении возвыситься над нею, поклониться светлому Дню, и, приняв себя, как живую часть единого целого, как участника мировой совокупности, оправдал мир в себе и себя в мире.

Отпечаток благородства и целомудренности лежит на строгом творчестве Балтрушайтиса. Оно не разнообразно в своих мотивах; его круг имеет определенный диаметр; но это — именно тот круг, в который замкнуты все религиозные темы человечества, все интересы наших печалей и утешающей мудрости.

ВИКТОР ГОФМАН

...Виктор Гофман, я когда-то подарил Вам свою книгу с надписью: Буду-щему обитателю моих Силуэтов. Вот я сдержал свое слово и, как сумел, зарисовал Ваш поэтический облик в свой литературный альбом. Но только я опоздал, — я в том отношении опоздал, что Вы сами, Виктор Гофман, поэт-паж, не прочтете уже о себе моих обещанных страниц. Я не знал, что Вы не дождетесь меня и уйдете так рано, — Виктор Гофман, мне очень грустно, что я опоздал...

Виктор Гофман, это, прежде всего, — влюбленный мальчик, паж, для которого счастье — нести шелковый шлейф королевы, шлейф того голубого, именно голубого платья, в каком он представляет себе свою молодую красавицу. Даже не королева она, а только инфанта, и для нее, как и для весеннего мальчика, который ее полюбил, жизнь и любовь — еще пленительная новость. В старую любовную канитель мира Гофман влетает свою особенную, свою личную нить; он начинает, удивленно и восхищенно, свой независимый роман и, может быть, даже не знает, что уже и раньше на свете столько раз любили и любить переставали. Это все равно: для него пробудившееся чувство имеет всю прелесть новизны, всю жгучесть первого интереса. И вот, снится ему, как говорит другой, больший поэт, «пылкий отрока, восторгов полный сон». Сладостны для него первые поцелуи неискушенных уст, он удивляется сладострастию, и самые стихи дороги ему, «как поцелуи польской панны». Нежный, томный, упоенный, он приносит женщине и жизни «свой робкий, свой первый, свой ласковый шюпот». Душа его, полная стихов, поет свои хвалебные мелодии, и проникает их такая интимная, порою фетовская музыка. В ее звуках сладострастие рисуется ему, как девочка-цветок в сиреновом саду, как живая мимоза, которая только мальчику певучему, мальчику влюбленному позволила прикосновения и сама, в ответ на них, «задрожала

нежной дрожью». Ребенок только что перестал быть ребенком. Юный ценитель нежных ценностей, бессознательный грешник, Адам-дитя, он должен будет уйти из Эдема, — неумолим строгий и старый Отец. Но пока стоит еще отрок на пороге рая; он не совсем еще покинул его, и потому в его песнях на самом грехе сияет отблеск невинности, — еще не улетучилось из них ароматное дыхание райских цветов; и даже недоумеваешь, за что карать любовь, если в ней так много детского и светлого, если она принимает облик Виктора Гофмана, молитвенно влюбленного паж. Справедливо ли было у юного Адама отнимать рай? Ведь далеки же от согрешившего отрока позднейшие разочарования любви, тоска и отвращение, чувство жли и стыда. Правда, потом все это придет, как и пришло оно в поэзию Гофмана, в его утомленные рассказы. Но теперь он еще в мире с Богом, с Евой-цветком, и то, что он вкусил от древа познания, покуда не поссорило его с первоначальной непосредственностью, с наивной природой. Он — паж природы, не только инфанты. И даже он — до поры, до времени — одну с другой внутренне не разлучает. Королева в голубом платье и «голубая глубина» эфира сливаются в один «мир голубой» и в троицу дивную, в тройную синеву неба, моря, женских глаз. «Называлась: влюбленность — наших грез бирюза». Вечная женственность, ее голубое сиянье, дышит для Гофмана во всей природе, и оттого, например, в бурю, когда сталкиваются волны и скалы, он больше всего озабочен тем, что теперь «страшно наядам с их розовым телом пред черною мощью воды»; или белые стены крымских гор ему напоминают «мрамор матовый, как женское плечо»; и своеобразная, но для него естественная логика скрывается в этом переходе от созерцания пьянящих южных пейзажей к страстному призыву:

О, дева, нежная, как горние рассветы,
О, дева, стройная, как тонкий кипарис,
О, полюби любви моей приветы,
О, покорись!

В лазури своих мечтаний, «меж лепестков, меж лепестков», так он по этим лепесткам поэтически гадает о своей любви, «весь отдаваясь и сладко смущаясь», и любит он с тихой ласковой болью, любит «беззащитно», потому что от любви нет защиты. Сам полный любовной неги, он ее сулит и своей девушке, поет свою «песнь обещания»:

Счастье придет.
Дни одиночества, дни безнадежности,
Дни воспаленной тоскующей нежности,
Счастье как светом зальет, —
Счастье придет.

.....

Ты отдохнешь.
Я наклонюсь и в уста воспаленные
Тихо слова положу упоенные,
Губ моих нежную дрожь.
Ты отдохнешь.
Будет любовь.
Тело застнет от нежного счастья,
Тело душе передаст сладострастье.
Душу готовь.
Будет любовь.

При этом замечательно, что во все старые ценности, в луга и сады («лучист и зелен сад фруктовый, ах, сад фруктовый весь в цвету!»), в любовь, казалось бы, такую элементарную и васильковую, Гофман вносит, однако, всю утонченность современной души, и те примитивы, которые он нам предлагает, на самом деле созданы очень осложненной и одухотворенной организацией, юношей-аристократом. Походят многие его стихотворения на хрупкий человеческий фарфор. В их простоте — изящество; в них искренность не мешает изысканности. Один из его любимых приемов, это — повторение одних и тех же слов, одного и того же стиха («мне хочется, мне хочется с тобой остаться вместе... мне хочется надеть тебе, моей невесте, на пальчик маленький красивое кольцо... мне кажется, мне кажется, что мы дрожим влюбленно, два влажные цветка — в сиреновом саду; и тихо я шепчу: оставь свой стебель сонный и приходи ко мне; и я к тебе приду»); но именно простота и кажущаяся наивность этих повторений дает очень художественный и аристократический эффект. Затем, кружение слов, их встреча после пройденного кругооборота еще усиливают то впечатление, что Гофман — поэт вальса, но вальса смягченного в своем темпе и музыкально-замедленного. Паж инфанты и природы в самую упоительность, в безумие бала вносит благородную тишину и задумчивость духа, — и вот мы читаем:

Был тихий вечер, вечер бала,
Был летний бал меж темных лип,
Там, где река образовала
Свой самый выпуклый изгиб.

.
Был тихий вальс, был вальс певучий,
И много лиц и много встреч.
Округло нежны были тучи,
Как очертанья женских плеч.
Был тихий вальс меж лип старинных
И много встреч, и много лиц,
И близость чьих-то длинных, длинных,
Красиво загнутых ресниц.

Кроме любви томной, зародившейся весной, когда «мир — как слабый большой», кроме любви утонченно-чувственной, выдержанной в тонах «воспаленной нежности», Гофман знает и любовь-балладу, сочетание страсти и фантастики, страшные метаморфозы любви, когда невеста превращается в русалку, как это повествуется, например, в его замечательном, жутко проникнутом, «Навождении» («знаешь, страшно, знаешь, страшно — в этот час быть одному»). Не только сирень и васильки у него, — есть и маки, эти «самовлюбленные цветы», и в очень красивой, навеянной немецким поэтом Бахманом балладе «Что знали цветы», рассказывает мак, «вечной смерти мгновенный брат», о девушке, которую отравила соперница, — и даром цвели «у остывших, неласковых ног» мертвой красавицы лилия, роза и мак: жизнь усопшей девушки символизируют не только девственная лилия, но и чувственная роза и отравитель-мак.

Может быть, именно в связи с тем, что не мог Гофман остаться в одной только любви нежной, сладостной, первоначальной, находится и вся дальнейшая эволюция его творчества. На пороге рая долго пребывать нельзя: необходимо перешагнуть его и из обольстительных садов Эдема выйти на него-степриимные стогны мира. За приобщение к таинству любви, к тайне познания, грешника ожидает великая кара — труд. Изящный и изнеженный отрок, до сих пор знавший только одну сладостную обязанность — нести шелковый шлейф своей прекрасной королевы, теперь вынужден работать: может ли быть горшая печаль и унижение? И потому жалуется Гофман на уродство труда, на цепь тупых рабочих недель, на позорные оковы земной барщины, «ежедневных усилий». Лишь когда умолкает «гул базарный, наследие бессмысленного дня», когда наступает вечер «прозрачный, янтарный», — тогда «часов вечерних грустный властелин» может отдаться любимой думе, умной лени, раствориться в вечернем звоне и слить свою душу с этим вечерним звоном церквей, и «в тихом безмолвии, в светлом бессилии покориться, поверить судьбе». До сих пор, оказывается, не могут потомки Адама привыкнуть к бремени труда и не тосковать по нарушенной лени, по святой праздности лилий полевых.

Но есть, есть горшая печаль, чем необходимость труда: это именно то, что ослушник Адам, вкусивший от древа познания, от древа сознания, неизбежно становится Гамлетом. И в изначальную непосредственность, в безмятежную душу врывается, по слову Гофмана, «сознаний режущая нить». Он вообще часто употребляет слово сознание — во множественном числе: видно, они много мучат его, «эти бредные тлетворные сознания», эти «бичующие пытки ума». Он говорит о себе: «природы грустный отщепенец», и так ясно, что этим и он платит большую дань трагической проблеме культуры и природы. Только теперь собственно и потерян для него рай; только в этом отщепенстве от недумавшей природы и заключается последний смысл легенды

об изгнании из рая. Естественно, что Гамлет не может быть пажем. В закодированном кругу сознания, чрезмерной задумчивости и думы, возникает скорбь, исчезает прежняя упоительность ощущений, и все первое, все свежее в душе, пройдя через горнило настойчивой мысли, через «мятеж сознания», бледнеет и погасает. И тогда в церкви потомок согрешившего Адама стоит уже не с былой чистотою детских лет, — он похож тогда на Фауста, который просит прощения у им погубленной Маргариты:

И ты, моя желанная, стоишь здесь в уголке:
И тоненькая свечечка дрожит в твоей руке.
Вся выпрямившись девственно, беспомощно тонка,
Сама ты — точно свечечка с мерцаньем огонька.

.
О, милая, прости меня за мой невольный грех,
За то, что стал задумчивым твой непорочный смех,
Что, вся смущаясь, внемлешь ты неведомой тоске,
Что тоненькая свечечка дрожит в твоей руке.

Или в другом стихотворении:

Перед тобою девственной, перед тобой незнающей
Я начинаю чувствовать безумную вину.

.
Прости меня за прошлое. Мне хочется прощения...

Гофман покинул райские селения своей души, обитель чистой природы, и мы видим его уже в городе, который ему помешал, на бульваре, который его оскорбил. Раздаются сетования на страшную власть города. Иной раз они производят впечатление искусственности, чужих влияний (и во внешней структуре стиха порою явственно подражание, особенно Бальмонту), — как будто примыкает Гофман к современному хору хулителей города; но в самой подражательности не изменяет он себе: он действительно пережил «позорный опыт», устал, изнемог душою; он действительно испил из отравленной чаши культурных извращенностей. Часто (не всегда эстетически-законно) упоминает он о «газе», о фантастике городского освещения. «Дитя не знает вечеров», а взрослый, городской человек обречен и на городской вечер, когда

Влача мучительныя тени
По длинным плитам тротуара,
В тревоге смутных освещений
Бредут задумчивыя пары.

Человек влачит с собой свою тень, и от этого еще тяжелее ему собственная реальность...

Тяжело стало и Гофману. В огромном городе, в Париже, он не выдержал и покончил с собой. Жизнь выпила его душу, а без души, с вечной тоскливостью и ощущением пустоты, он жить не захотел.

Надо перестать быть пажем или перестать жить. Виктор Гофман избрал последнее. Осени нелюбимой, желтых осенних листьев, этого «тела рано умершей весны», он дожидаться не хотел, предупредил стихийные события и сам поманил к себе всегда готовую к услугам смерть. У России он отнял этим истинного, мелодичного поэта, в стихах которого были изредка неловкости, но гораздо чаще дышала невыразимая прелесть. Нельзя сказать наверное, что он унес с собою и возможность новых, будущих стихотворений: может быть, скорее, одна и та же сила, какая-то роковая сила иссякновения, одинаково не позволила ему ни писать, ни существовать. «Не дано ведь доцвести ничему» — уверял он. Это, конечно, не так; но вот что верно: доцветает лишь то, что отцветает, а Гофман не дожил, не доцвел, но зато и не отцвел, не пережил себя.

Был он задумчивый, грустный, изящный; на его тонком облике лежала печать меланхолии, и тихою нотой звучит воспоминание о нем, о поэте-паже.

Везде земля равно-гостеприимна для смерти, для могил, и чужая земля приняла его молодое умершее тело. Но душа его, явленная стихами, осталась в России, и когда читаешь и перечитываешь эти стихи, она безмолвной тенью реет над вами и тоже слушает их нежную музыку. На языке этих стихов написано ли там, на далеком и чуждом кладбище, на плите могильной, имя сложившего их поэта? Или и к Гофману надо применить то, что о другом поэте, друге Пушкина, сказал когда-то его великий лицейский товарищ:

И дружеский резец не начертал над русской могилой
Слов несколько на языке родном,
Чтоб некогда нашел привет унылый
Сын севера, бродя в краю чужом?

«Покойной ночи, милый принц!» — такими словами напутствовал Горацио в могилу своего друга Гамлета. Покойной ночи и тебе, милый принц поэзии, Виктор Гофман!..

АЛЕКСАНДР БЛОК

Когда скончался Блок — на лире новейшей русской поэзии оборвалась одна из ее певучих и драгоценных струн. Не так давно мы видели и слышали его; в своеобразной и целомудренной манере своей читал он свои стихи, не помогая им переливами голоса, бесстрастно перебирая их, как монах — свои четки. Теперь мы сами читаем их про себя и вслух, отдаваясь напевам его пленяющего творчества.

Человеческая соловьиность, это — лирика. Обычное деление поэзии на лирику, эпос и драму не вполне психологично: в сущности есть одна только поэзия — лирическая. Душа — книга песен. Недаром говорит Блок о своей «песенной груди». Их, песен, может быть больше и меньше, оне могут быть грубее и тоньше, но, как бы то ни было, именно из них, и только из них, состоит наша внутренняя, наша человеческая литература. Прирожденная лиричность души — вот главное; остальное приложится. И эпос, и драма — лишь кристаллизация первородного лиризма. По аналогии с историей мироздания, первичное состояние души тоже газообразно. Да, лирика — нечто газообразное, и опять-таки недаром у того же Блока стих клубится туманами. Душа бес-телесна, и оттого ей к лицу не «тяжкая твердость» эпоса или драмы, не их прочная плотность, а бесплотная воздушность лирики. Духу — воздушное. Патрон лириков — Ариэль. Лирический воздух, благодаря которому дышит душа, образует стихию как жизни, так и творчества. Это он внушает душе-поэтессе ее интимные стихи, внятные или безмолвные, — те белые стихи, кото-рые в тишине и тайне слагает каждый. Певучесть — в самой природе Психеи; от душевной музыки идет духовная музыка и всякая иная разновидность веч-ного лиризма. Душа, это — лира.

Вот почему возможно принять за мерило достоинств поэта степень его со-падения с лирической категорией духа. Тем выше поэт, тем поэтичнее поэт, чем он ближе и родственнее последней. Если христианство велико потому, что «всякая душа — христианка»; если существует некое естественное христианство, неписанное Евангелие, которое потом сказалось в Евангелии историческом;

ОПЕЧАТКА

На странице 251, строка 15 снизу,
слово произведения надо испра-
вить на прикосновения.

если существует некое естественное право, от которого ведут свое происхождение все остальные права, тем более правые, чем больше походят они на своего родоначальника, то существует и некая естественная поэзия, к которой и должны, и хотят приближаться все поэзии вторичные, все литературы искусственные. Лучшая словесность, это — слово.

Когда с такой точки зрения смотришь на художественную ткань Александра Блока, то сейчас же видишь там легкие следы первозданной лиричности. Она имеет в нем одного из тончайших своих выразителей. Певец Прекрасной Дамы касается жизни «перстами легкими, как сон», и жизнь теряет от этого свою грубую материальность и претворяется в эфирную субстанцию духа. От слов Блока вещам не больно. Наследник Фета, он имеет в своей музыкальной власти нежнейшие флейты и свирели стиха. Пытаясь ими сказать несказанное, он тклет паутинные сплетения лирики. Но они легко рвутся, и, как любимый снег его, быстро тают иные из его стихотворений. От реалистического дыхания разлетаются они, будто одуванчики, и из своего призрачного бытия без труда переходят в полное небытие. В своей автобиографии рассказывает он, что с детства набегали на него «лирические волны»; он им отдавался, он пьянел от них, и так как у него с тех пор «душа туманам предана», то вот из этой пьяности и туманности одинаково рождаются и произведения законченные, совершенные, и такие, которые еще не готовы, не зрелы, темны и незначительны — стихи-эмбрионы. У Блока много лишнего и пустого. Он неровен; он иногда как-то неинтересен. Его сборники нуждаются еще в эстетическом отборе. Он знает белое, но знает и бледное; и белое нередко превращается у него в белесоватое: тоже от снега, этой ненадежной сердцевины его стихов, ложится на его стихи белесоватый отблеск. Не чужда нашему поэту болезнь белокровия. Деликатны его произведения, но в связи с этим они бывают и вялы. Как неюфары, как лилии, растущие на воде, — не все, но многие из его типичных стихотворений (есть у него и тяжелые); здесь — очарование, но здесь и бесцветная неопределенность воды. Он часто непонятен, другим и себе, этот лунатик лиризма. Он сам однажды просит себя: «дай понять». В непонятных строках своих он, вероятно, дает уже продолжение какого-нибудь внешнего и внутреннего факта (даже словом *но* открывается у него одно стихотворение); однако, начало этого факта читателю неизвестно и, что еще важнее, не дает о себе догадаться; и мы недоумеваем перед этой безначальностью и потому незаконченностью, и мы только чувствуем, что перед нами — какой-то намек. Не всегда хочется, не всегда стоит его разгадывать. И тонкие намеки его стихов, «грусть несказанных намеков», как мы только что упомянули, должно быть, иной раз непостижимы и для самого автора. Это обусловлено тем, что вообще у него — душа-эскиз, душа-набросок; не яркие ее линии, не отчетливо обведены ее теряющиеся контуры. Лиризм, конечно, не исключает темперамента; между тем у ли-

рика Блока полной насыщенности темпераментом и нет. Ему недостает той выразительности, того красноречия, каким обладает страсть. Не в фокусе для самого себя, с душою не красочной, без постоянного горения, он себя не сосредоточил, не собрал, и если прав Роденбах, что душа — голубой аквариум, то в хрустальные стенки его, в этот прозрачный плен, Блок не ввел, не заключил расплывающихся струй своего художества. И теперь, когда пройдена его дорога, с особенным чувством воспринимаешь следующие стихи его к матери, — грустно, что испытываешь соблазн согласиться с ним:

Я — человек и мало Богу равен.
В моих стихах ты мощи не найдешь.
Напев их слаб и жизненно бесславлен,
Ты новых мыслей в них не обретешь.

Их не согрел ни гений, ни искусство,
Они туманной, долгой чередой
Ведут меня без мысли и без чувства
К земной могиле, бедной и пустой.

Но замечательно, что все эти недостатки его являются лишь изнанкой его достоинств и проистекают из указанной нами органической и родственной близости его к самой стихии лиризма. Как будто не сам он ответствен за себя, или, во всяком случае, вину за туманы и улетающие флюиды своих стихов он должен делить с изначальной газообразностью лирической души. Оттого и сущность его поэзии выплывает исподволь, не сразу; как-будто ее туманное пятно светлеет мало-по-малу. Она в том отношении развивается и внутренне растет, что происходит в ней постепенная конкретизация. Медлительно и неуверенно соединяются ее едва намеченные штрихи в содержательный рисунок, и водяными красками написана картина этой одаренной, но не энергической и до конца не выявленной личности. Блок — поэт бесхарактерный.

Пристально вглядываясь в очертания его стихов, в зыбкое марево их примет, мы различаем то, что он никогда не бывает один. Не за ним следует тень, а он следует за тенью, светлой или темной, голубой или белой, или черной, преследует Незнакомку, кого-то ищет, кого-то слышит, с кем-то беседует. Лиризму свойственна углубленность; но, кажется, Блок достаточно глубоко в себе не входит и не настолько умеет оставаться наедине с собою, чтобы потом рассказать себя вне своих соотношений с другими, с друзьями, с Другой. Это не естественная приобщенность человека к человеку: это — нечто большее, или, лучше сказать, нечто меньшее. Не самостоятельный, он точно пребывает больше в инобытии, чем в бытии. Вечный жених то одной, то другой невесты, Гамлет разнородных Офелий, будь это Мадонна или Кармен, Дева Дев или цыганка,

он «входит в темные храмы, свершает бедный обряд, там ждет Прекрасной Дамы в мерцании красных лампад»; но он же готов петь и гитану:

. я небу
Твой голос передам!
Как иерей, свершу я требу
За твой огонь звездам.

Рыцарь и богомolec, он предчувствует Богоматерь, идет по следам ее голубых путей, лазурной дорогой; и «с глубокою верою в Бога» для него «и темная церковь света». Словно католик нашей поэзии, он воздвигает в своей душе какую-то готику. Но только она не запечатлена средневековой величественностью и не имеет цельности. В самые минуты озаренных молитвословий, умиленного богослужения, поэт, зная свое непостоянство и колебания, уже боится, что он не пребудет верен своей иконе, своей Мадонне. И за это он винит либо ее, либо себя. Она изменит свой облик — рождается в нем «дерзкое подозрение»; она «сменит в конце привычные черты». Но, разумеется, это возможно только потому, что изменчив он сам, что двулична его душа:

Люблю высокие соборы,
Душой смиряясь, посещать,
Входить на сумрачные хоры,
В толпе поющих исчезать.
Боюсь души моей двуликой
И осторожно хороню
Свой образ дьявольский и дикий
В сию священную броню.
В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста.

Конечно, наш прихожанин высоких соборов не так прикосновенен к аду, как он это говорит, и образ его не производит впечатления «дьявольского и дикого»; но верно то, что своей Прекрасной Дамы он — рыцарь только на час. В этом ведь и заключается основной надлом его поэзии, — в этой невыдержанности его идеализма. Как и пушкинский рыцарь бедный, он тоже некогда увидел (или, по стопам Владимира Соловьева, внушил себе, что увидел) «у креста, на пути, Марию-Деву, Матерь Господа Христа», но, в противоположность своему прототипу, не стал навсегда привержен ее имени и духу святому.

Настал для него «конец преданьям и туманам», и «теперь во всех церквях Она», заслуженно, по собственной воле, «равно монахам и мирянам на поруганье предана»...

Его закружила метель жизни, та снежная вьюга, которую он так часто поминает, и богу неведомому, неведомой, начал приносить он свои шаткие молитвы, — а она прихотливо меняла свои облики и являлась ему то как упавшая с неба голубая звезда, то как Мария, как дальняя Мэри, то как грешная скиталица ресторанов. Под снежною маскою и под всякой другой маской скрывала перед ним свое лицо его спутница, — или, правильнее, это было иллюзией: в действительности же, с маской, подругой измены, редко разлучался он. Блок считает это даже не только своей личной, но и общей участью:

И мне, как всем, все тот же жребий
Мерещится в грядущей мгле:
Опять любить Ее на небе
И изменить ей на земле.

Изменить или изменять: последнее вернее, потому что говорит о приливах и отливах душевного моря, о перевалах жизненной дороги. На ее протяжении бывают минуты, когда кажется, что твое Божество совсем отошло от тебя, навеки, безвозвратно:

Ты в поля отошла без возврата.
Да святится имя Твое!
.
О, исторгни ржавую душу,
Со святыми меня упокой,
Ты, Держащая море и сушу
Неподвижно тонкой Рукой!

Страшно сказать про свою душу, что она — ржавая; но ведь и в самом деле человеческая душа способна ржаветь, и Блок слишком испытал это на самом себе. Пусть не отошла от него навеки Властительница моря и суши со своею тонкой рукой, с тою в кольцах узкою рукой, к которой так нежно прижимает он свои уста, — над нею в его сердце уже не сияет прежний ореол чистоты. Поэт, «стареющий юноша», прошел сквозь строй города, извдал его развращение, отравил себя его моральной ржавчиной и беленой, на площадях его встречал своего печального двойника, — и вот между рыцарем и дамой стали иные образы. Чистые одежды снега (который у Блока с его душой, очень тронутой севером и особым чувством Петербурга, — явление не только атмосферное, но и мистическое); шлейф метели, оснеженные колонны Петербурга, и вся вообще эта симфония слепительной светлости не сохранили однако нашего певца для покоя вечной и блаженной белизны. «В тайник души проникла плесень». Знатный палладин в голубом плаще и с мечем, лирический принц, по духу своему аристократ голубой крови, он не оградил себя и от крови черной. Она оказалась не только в той презренной женщине, которую он палкой ударил,

но и в нем самом: одинаково в обоих — «нет, не смирит эту черную кровь даже свидание, даже любовь», и в некоторые мгновения — «мой рот извивом алым на твой таинственно похож»... И в черном, и в белом рождаются между собою люди. Как не похожа на Беатриче та, которую непохожий на Данта палкой ударил!.. Но когда она спит и проникает «утра первый луч звенящий сквозь желтых штор», то «чертит Бог на теле спящей свой световой узор»: как это примирительно и ласково, как это далеко от черного! и возвращаются Беатриче и Дант, и можно ли гнушаться той, на чьем теле сам Бог не брезгает чертить свои световые узоры и играть звенящими лучами своего благодатного солнца?.. Но все-таки, омрачая белизну и ослабляя белесоватость Блока, несчастно и счастливо, вторгается в его стихи черное.

Характерно, что самые розы у него часто черны,

Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, Аи, —

опять соединение темного и светлого...

Бокал, «вечерний звон хрупкого бокала», в поэзии Блока вообще занимает видное место. Поэт «пригвожден к трактирной стойке», к этому дьявольскому кресту новой Голгофы; душа его «пьяным пьяна... пьяным пьяна», и потому его счастье «потонуло в снегу веков», умчалось тройкой в «серебристый дым», в «серебристую мглу» жизни. Впрочем, Блок опьянен как принц, и опьянила его именно струя Аи, благородная пена шампанского вина. Самый хмель не отнял у него изящества; он опьянен, но не опошлен. Как-то неглубоко вошел в него «тлетворный дух» ресторана, где он проводил беспутные часы, и лишь слегка задел эту нестрastную душу. Но, разумеется, ее первоначальная свежесть давно потеряна; теперь он смутен и сложен, теперь накопилось в нем достаточно иронии, теперь, зачерпнув из действительности совсем не романтической, он нажил печальное богатство насмешки над собственным романтизмом. Это составляет одну из нескольких точек соприкосновения между Блоком и Гейне.

У нашего русского лирика нет той остроты ума, какой отличается немецкий, и слабы сатирические ноты его стихов, и он гораздо сдержаннее Гейне в своем скептицизме, и несравненно сердечнее его, богаче патриотизмом; но все же, когда Блок переводил творца Книги песен, он шел этим на огонек, на блаждающий огонек, себе родственный. И можно было бы его творчество рассмотреть как раз в этих двух планах: не-гейневском и гейневском; можно было бы различить в его поэзии течение благочестивое, в духе Жуковского, который так не любил Гейне, и течение противоположное, потерявшее уже свою религиозную кристалльность, уже смешавшееся с черной кровью и тенями утомленного сердца, охлажденного солнца, уже отравленное ядами той поры тела и духа, когда

. . . ни скукой, ни любовью,
Ни страхом уж не дышишь ты,
Когда запятнана мечта
Не юной и не быстрой кровью;

когда

. . . ограблен ты и наг:
Смерть невозможна без томленья,
А жизнь, не зная истребленья,
Так — только замедляет шаг.

Не юная и не быстрая кровь, жизнь еще не остановившаяся, но уже замедлившая свой шаг: именно этот период так опасен для романтизма и так склонен пятнать его мечты. Вот почему и Блок от культа своей божественной невесты пришел к сомнению, не картонная ли она, и Божий мир предстал ему, как балаганчик, и любовь, когда-то единая, рассыпалась на бесчисленные и обездушенные любви: «их было много . . . и те же ласки, те же речи, постылый трепет жадных уст, и примелькавшиеся плечи»; «да, есть печальная услада в том, что любовь пройдет как снег; о разве, разве клясться надо в старинной бернзости навек?»: «нет, я не первую ласкаю и в строгой четкости моей уже в покорность не играю и царств не требую у ней»; «и стало все равно, какие лобзать уста, ласкать плеча, в какие улицы глухие гнать удалого лихача». Наступила жуткая полоса, о которой очень сильно и сурово говорит поэт:

Здесь дух мой злобный и упорный
Тревожит смехом тишину;
И, откликаясь, ворон черный
Качает мертвую сосну.

Внизу kloкочут водопады,
Точа гранит и корни дров,
И на камнях поют наяды
Беспольный гимн безмужних дев.

И в этом гуле вод холодных,
В постылом крике воронья
Под рыбьим взором дев бесплодных
Тихонько тлеет жизнь моя . . .

Или вот еще, среди многих других, элегия полной безнадежности и уныния:

Весенний день прошел без дела
У неумытого окна;
Скучала за стеной и пела,
Как птица пленная, жена.

Я, не спеша, собрал бесстрастно
Воспоминанья и дела;
И стало беспощадно-ясно:
Жизнь прошумела и ушла.

Еще вернутся мысли, споры,
Но будет скучно и темно;
К чему спускаться на окнах шторы...
День догорел в душе давно.

Летели дни его, крутятся проклятым роem, вино и страсть терзали жизнь его, все миновалось, молодость прошла, все свершилось по писаньям: остудился юный пыл, и конец очарованьям постепенно наступил, и теперь «все не стоит пятака», и в часы бессонницы приходят на ум бессмысленность всех дел, безрадостность уюта, и становится все равно — совесть? правда? жизнь? какая это малость! — и жизнь воспринимается, как назойливый звук запущенного, жужжащего волчка...

Вопреки собственному завету своих прекрасных, серьезных и религиозных слов: «свершай свое земное дело, довольный возрастом своим», Блок стал недоумен, и затмилась у него, усталого, прежняя ясность серафического взора. Когда-то у него, наивного, помимо общей возвышенности идеалистического духа, была более обычная, но не менее ценная ласковость и приветливое человеколюбие: очень трогательны, например, его стихи о детях, о маме, которая сама на рельсы легла, которой после смерти хорошо и не больно; о той красивой и молодой, которая во рву под насыпью, лежит раздавленная любовью иль колесами; иль о том, как

В голубой далекой спаленке
Твой ребенок опочил;
Тихо вылез карлик маленький
И часы остановил.

И часты у него стихотворения о конкретных несчастьях жизни, но при том обаянные дыханием фантастики, стихотворения-баллады, — хотя-бы «Сказка о петухе и старушке», о красном петухе, от которого сгорела бедная старушка:

А над кучкой золы разметенной,
Где гулял и клевал петушок,
То погаснет, то вспыхнет червонный
Золотой, удалой гребешок.

И там, где в подобных рассказах о бедах бытия Блок проявляет задушевность и простоту, он напоминает Полонского (которого в одном стихотворении даже цитирует).

Но эта осердеченная простота нервно усложняется, и зрелище смерти вызывает у него уже не непосредственный отклик участия, а «вольные мысли» о смерти, и самую жизнь внушенная баллада принимает очертания, в которых мистика и модернизм, веяние жути и трезвое дыхание современной машинности вступают между собою в причудливый союз, так что зловещими стопами Каменного Гостя к Дон-Жуану приближается Командор в обстановке наших дней:

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Черный, тихий, как сова, мотор.
Тихими, тяжелыми шагами
В дом вступает Командор

и несет месть Дон-Жуану именем Донны Анны, той Анны, перед которой виноват всякий Жуан.

В душе, прежде богомольной, начинает гнездиться кощунство и богоборчество, — даже не жгучая ненависть к Богу, а презрение. Еще благочестие и смирение не совсем умерли, но на похоронах младенца —

Пусть эта смерть была понятна, —
В душе под песни панихид,
Уж проступали злые пятна
Незабываемых обид.
Уже с угрозой сжималась
Доселе добрая рука,
Уж подымалась и металась
В душе отравленной тоска.
Я подавлю глухую злобу,
Тоску забвению предам.
Святому маленькому гробу
Молиться буду по ночам.
Но быть коленопреклоненным,
Тебя благодарить скорбя?
Нет. Над младенцем, над блаженным,
Скорбеть я буду без Тебя.

В сущности, без Бога и без божьего креста оказывается и любовь Блока, раньше сохранявшая у него именно божественные аспекты. В своей драме «Роза и Крест» (гораздо лучше задуманной, чем исполненной) он не показал возможности того, чтобы в любви роза и крест сливались гармонически. Любовь Изоры — бескрестная, а в любви тусклого Бертрана — слишком мало розы. Не освящена не только церковью, но и естественной святостью самой любви, увенчанная любовь Изоры и Алискана (которого не напрасно автор в своем комментарии к пьесе называет «молодым и красивым пошляком», «не человеком, а красивым животным»). Но в «Розе и Кресте» то хорошо и то соответствует осложняющейся, налетом трагизма покрывающейся душе Блока, что явлен там

образ именно черной розы. Она чернеет, она становится все тяжелее от пропитывающей ее человеческой крови; розу отягощает страдание, и этим она в благоуханности своих омраченных лепестков красноречивее живых героев говорит, что радость и страдание могут сочетаться воедино.

Тяжесть любви и соединение любви с болью, с убийством, с кровопийством, и вообще-то не однажды мерещатся Блоку в странных сонных видениях его стихов. Как врезается в сердце острый французский каблук, как любовник-вампир вонзает свой перстень в белое плечо, и кровь, душистый и смолистый напиток, пьет из плеч благоуханных, — это ведомо нашему поэту.

И если в начале своего человеческого и поэтического пути Блок верил в поэта, то дальнейшее продвижение через теснины жизни, такие обездоливающие и разоряющие, отняло у него эту веру, и мы знаем, как часто и с какой горечью говорит он о «литераторе модном, слов кощунственных творце», о «сочинителе, человеке, называющем все по имени, отнимающем аромат у живого цветка, больше любящем рифмованные речи о земле и небе, чем землю и небо», «бродящем по улицам, любящем отрывки незнакомых слов и рассказывающем свою душу подставному лицу»; и все больше и больше сомневается он, чтобы в «легком челноке искусства» можно было «уплыть от скуки мира», и он проклиная свои книги, своих детей, — «молчите, проклятые книги... я вас не писал никогда...»

Лиризм по своей природе — утверждение; а в душу Блока соблазняющей змеєю вкралось отрицание. Элемент Гейне сказался у него, и по существу, и по форме, также и в том, что поэту все настойчивее открывалось присутствие на земле сверхъестественных сил, демонического начала. Над миром простым построил он страшный мир. Недаром третью книгу своих стихов, самую зрелую и примечательную, он посвятил такой музе, в чьих напевах сокровенных есть роковая о гибели весть, проклятие святынь, поругание счастья, насмешки над верой, искушение ангелов, и была ему «роковая отрада в попираньи заветных святынь». Всякие песни ада, и пляски смерти, и смерть, наклонившаяся в аптеке перед шкапом с надписью «Venena», и дурной глаз тайного соглядатая: все это дошло до слуха и духа Блока.

Но смерть, настоящую и последнюю смерть, он представляет себе все-таки благообразной и торжественной. Она войдет «с хрустальным звоном», она «тронет сердце нежной скрипкой», она закружит голову хороводом тихих грез.

Проглянуться без желаний,
Улыбнуться навсегда,
Чтоб в последний раз проплыли
Мимо, сонно, как в тумане,
Люди, зданья, города.

Все кружится и кружится эта легкая карусель. «Что-ж, конец?»

Нет, еще леса, поляны,
И проселки, и шоссе,
Наша русская дорога,
Наши русские туманы,
Наши шелесты в овсе.

А когда пройдет все мимо,
Чем тревожила земля,
Та, кого любил ты много,
Поведеет рукой любимой
В Елисейские поля.

Особенно замечательны и привлекательны эти леса, поляны, проселки и шоссе, наша русская дорога, наши русские туманы, наши шелесты в овсе... Здесь — русская стихия Блока, здесь тот его патриотизм, та искренняя и любовная заинтересованность Россией, которые в этом слагателе итальянских стихов и в этом обитателе космических снежных далей производят неотразимое впечатление. История нашей поэзии приучила нас к тому, чтобы от своих лириков мы не ждали гражданственности. На гражданские мотивы строил свои, не всегда складные, песни Некрасов, но истинные поэты, но Фет и Тютчев не здесь находили свое высокое вдохновенье. Между тем тончайший лирик Блок является вместе с тем, наперекор русской традиции, поэтом-гражданином. И многие страницы его проникнуты неподдельным чувством родины. Не безнаказанно, не бесследно прошла для него русская история: он ею живет и страдает, он принимает в ней моральное участие.

Необходимо оговориться: мы не имеем в виду выступлений Блока в пору революции, его публицистических статей, его нашумевшей газетной прозы. Когда говоришь о его поэзии, нет нужды вспоминать что-нибудь другое. Неизмеримо слабее, чем его стихи, вся его проза вообще (кроме такого этюда, как «Русские денди»). Она часто наивна и беспомощна; в ней он не мыслитель; с нею нельзя серьезно считаться, и не политике, и не рассуждению, а поэзии можно и должно учиться у нашего лирика. Но вот именно в пределах его песен, «за струнной изгородью лиры», вне границ теперешнего русского момента, слышится у него постоянное обращение к России; и для нас важно как раз оно. Не только в безвоздушном пространстве фантазии, но и в определенном, русском воздухе, на просторе русских полей, помещает он свою лирику. Если и Тютчев, только что упомянутый, в свою космическую поэзию вводит иногда Россию, то все-таки Россия к философской сути его творчества не имеет прямого отношения, а скорее представляет собою только эпизод, и Тютчев, как поэт, был бы собою даже и без своего славянофильства. Между тем Блок со-

держание и дух своего лиризма не мыслит вне глубочайшей связи с Россией, и какую-то отдельную категорию являет она для него. Особый отпечаток своей души он выводит из новейшей русской истории:

Мы — дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего.
Испешеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый ответ в лицах есть.
Есть немота — то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота.

Эту пустоту Блок, стремится заполнить Россией, религией России. И в ряде стихотворений он либо изображает «полевого Христа», нашу природу, живую мифологию наших полей и болот, мир наших «тварей весенних», либо говорит о России с каким-то болезненным стоном любви и тоски. Он называет ее своей женою, своей бедной женою, своей жизнью; он нищую страну свою и круг ее низких, нищих деревень принимает глубоко в сердце и безумно хочет разгадать ее загадку и ее рыдание:

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь?..

Мистичность своей «роковой, родной страны», которая «и в снах необычайна», он прозревает и в ее недавних событиях; и на них тоже распространяется та его первая и последняя любовь, то его мистическое супружество, которое называется Россия. Но здесь уже политический мыслитель (или не-мыслитель) Блок помешал лирическому поэту Блоку, и его поэма «Двенадцать» глубоко не удовлетворяет. Хорошо воспроизводя стиль и ритм «товарищей» и их действия, вообще не чуждая, конечно, художественных достоинств, она все-же не блещет ими сплошь, отталкивает местами своей — правда, намеренной грубостью, не бедна словесными шероховатостями, а, главное, безо всякой внутренней связи, без органичности и необходимости, только внешне связывает свою фактическую фабулу с нашей революцией. Эта последняя к сюжету привлечена искусственно. В самом деле, разве то, что Петька, ревнуя к Ваньке, убил Катьку, — разве это не стоит совершенно особняком от социальной или хотя бы только политической революции? И разве революция — рама, в которую можно механически вставлять любую картину, не говоря уже о том, что и вообще рама

с картиной не есть еще организм? Изображенное Блоком событие могло бы произойти во всякую другую эпоху, и столкновение Петьки с Ванькой из-за Катьки по своей психологической сути ни революционно, ни контр-революционно и в ткань новейшей истории своей кровавой нити не вплетает. Правда, Петька, как и остальные его одиннадцать товарищей, — красногвардеец: вот эта дань недавней моде, этот, в эпоху создания поэмы, последний крик современности и позволил автору написать свое разбойное происшествие на фоне именно революции; так получилась политика. Сама по себе она у нашего поэта двойственна. С одной стороны, он как-будто сокрушается, что у нас «свобода без креста»; он находит к лицу, или, лучше сказать, к спине своим двенадцати «бубновый туз»; он слышит на улице города, среди снежной вьюги, не покидающей Блока и здесь, слова женщин: «и у нас было собрание... вот в этом здании... обсудили... постановили... на время десять, на ночь — двадцать пять»; и много других штрихов заставляют думать, что писатель дал не столько поэму, сколько сатиру, — едкую сатиру на русскую революцию, на ее опошленные лозунги, на ее отношение к «буржуям», «попам», к «сознательным» и «бессознательным». С другой стороны, Блок серьезно, кажется, поступаясь художественностью, олицетворяет «старый мир» и говорит про него, будто он «стоит» позади «буржуя» «безмолвно как вопрос» (кстати: вопрос вовсе не безмолвен, — он, скорее, настойчив, шумлив, криклив, пока его не удовлетворят, пока на него не ответят), — да, так «старый мир» стоит, «как пес безродный, поджавши хвост» (кстати: «старый мир» меньше всего можно сравнить с «безродным» существом; он именно родовит, он стар, и как раз в том его сила, что за ним — длинный ряд поколений, внушительная галерея предков). И самое название «Двенадцать», а не хотя бы «Тринадцать» (эта дюжина была бы здесь уместнее, чем обыкновенная) и не какое-нибудь другое число, символически намекает, что поэт имеет в виду некий священный прецедент: хотя все двенадцать идут вдаль «без имени святого», у нас невольно, вернее — по воле автора, возникает воспоминание о двенадцати апостолах. И что такое сближение не является произвольной выходкой со стороны кощунствующего читателя, а предположено самим писателем, — это видно из неожиданного финала поэмы:

Так идут державным шагом —
Позади голодный пес,
Впереди — с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим,
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз —
Впереди — Иисус Христос.

Этого уже за иронию никак нельзя принять. Помимо тона, заключительный аккорд поэмы, Христос с красным флагом, с кровавым флагом, должен еще и потому приниматься нами не как насмешка, а всерьез, что здесь слышатся давно знакомые и заветные лирические ноты Александра Блока — нежный жемчуг снега, снежная белая вьюга, дыхание небесной божественности среди земной метели. Двенадцать героев поэмы, собранные в одну грабительскую шайку, нарисованы, как темные и пьяные дикари, — что-же общего между ними и двенадцатью из Евангелия? И пристало ли им быть крестоносцами (впрочем, они — без креста...) в борьбе за новый мир? Так не сумел Блок убедить своих читателей, что во главе двенадцати, предводителем красногвардейцев, оказывается Христос с красным флагом. Имя Христа произнесено всуе.

Точно также и родственное «Двенадцати» стихотворение «Скифы» полно исторических и политических несообразностей. История не сдержала тех обещаний, которые, недостаточно уполномоченный ею, дал за нее поэт, и не «хрустнул скелет» Европы «в тяжелых, нежных лапах» скифов с раскосыми глазами...

Нет, не политикой, инородным телом своим нарушающей поэтичность блоковских мелодий, оправдывает наш певец Россию и свою любовь к ней, а именно самой поэзией своей. Она — лишний довод в защиту русского духа, новый аргумент в пользу нашей несчастной родины. «Не бездарна та природа, не погиб еще тот край», где могут зарождаться подобные песни.

Что ни говорить о песне, все равно ее не расскажешь. Нельзя рассказать и о песне Блока, о ней особенно, потому что ничем, кроме ее самой, не воспроизведешь ее неуловимой музыкальности. «Так окрыленно, так напевно» льются ее звуки в ароматах соловьиного сада. Тайна ее своеобразных ритмов едва ли может быть вскрыта научным анализом; лучше постигаешь ее, когда просто вслушиваешься в нее слухом и сердцем и отдаешься ласкающим волнам его стихов. Блок, мастер высокий, но мастерством не чванный, с техникой замечательной, но не заметной, в общем властелин рифмы, а не раб ее засилий, — Блок умеет находить такие простые и скромные, и вместе неожиданные сочетания слов и тонов, такие серебряные переливы словесных журчаний, что в лучшие и типичные его стихотворения входишь, как в некое очарованное царство. Присуще его поэзии легкое дыхание. Почти вся легкая и тонкая, слегка алогическая, с налетом нечеткости, и неточности, и приблизительности в словах и в их соединениях, она является достойной тканью, наиболее соответственной ризой для его настроений, и с ними сливается в одно, как и сам он настолько осуществляет единство с предметом своего изображения, что уже, например, не отличает себя от весны и прямо говорит: «мы с тобой так нежно любим, тиховейная весна»... Его лиризм не мог-бы выливаться как-нибудь иначе, чем в этих легкотканых словах, какими поет его поэзия. Блок — только лирик. К счастью, это очень много. На страницах своих драм он часто терпит круше-

ние, но сейчас-же спасается и крепнет — тем, что заводит песню, какую-нибудь серенаду, от которой не может не забиться сладостнее и сильнее взволнованное сердце. Стоит Блоку только начать, только сказать: «То не ели, не тонкие ели»... и вот вы еще не поняли, но уже оплетает он вас какими-то нежнейшими шелками звуков, и какая «тихоокая лань» или какая Аэлис не заслушается этого призыва:

Аэлис, о роза, внемли,
Внемли соловью...
Все отдам Святые Земли
За любовь твою?..

Соловьи всегда правы. Кто поет, тот прав. А Блок, наш пленительный мейстер, — поет. И пусть рассуждения его неубедительны, зато песни его неотразимы.

Недостает ему конечного пафоса, и муза его — сомнамбула, вступающая в «обманы и туманы», и нередко явь у него — как сновиденье, как бледная отраженность зеркал, и опьяняется он все-таки (вопреки сказанному нами раньше) не крепким, не терпким, а снежным вином, «легкой брагой снежных хмелей». Но белесоватость и акварельность свою и отсветы снежности он преодолевает, и по мере нашего дальнейшего проникновения в его лиризм, последний оказывается все богаче оттенками, но не скуднее воздушностью.

И потому так печально, что Блок безвременно умер, что смерть спугнула этого певца нежнейших песен и разбила хрупкий хрусталь его не высказанных еще стихов.

И кажется, что обители космического лиризма приняли его теперь в свое вечное лоно...

ГУМИЛЕВ

Последний из конквистадоров, поэт-ратник, поэт-латник, с душой викинга, снедаемый тоской по чужбине, «чужих небес любовник беспокойный», Гумилев — искатель и обретатель экзотики. Он очень своеобразен, необычен, богат неожиданностями; «сады моей души всегда узорны» — говорит он о своей действительно узорной и живописной душе. У него — только дорогое, ценное, редкое: стихи-драгоценности, стихи-жемчуга. Переводчик Теофиля Готье, изысканный и искусный, он следует завету своего французского собрата — «чеканить, гнуть, бороться», и при этом, тоже как Готье, не устаивает бороться с противником легким, «не мнет покорной и мягкой глины ком», а одерживает блестящие победы исключительно лишь над благородными металлами и над мрамором Пароса или Каррары. Он в самом деле — акмеист; ему желанны и доступны одне только вершины. Именно впечатление вершинности и предельности производят его недрогнувшие строки. Мужественной и великолепной поступью движется его стих, то лапидарный, то грациозный, иногда преднамеренно тяжелый (как в «Шатре»), иногда несущий на своих волнах утонченную образность:

Ветер милый и вольный,
Прилетевший с луны.
Хлещет дерзко и больно
По щекам тишины.

И, вступая на кручи,
Молодая заря
Кормит жадные тучи
Ячменем янтаря.

Или:

Сонно перелистывает лето
Синие страницы ясных дней.

Маятник старательный и грубый,
Времени непризнанный жених,
Заговорщицам-секундам рубит
Головы хорошенькие их.

Презируя дешевое, блистательный владелец сокровищ, он обладает, но не чванится высокой техникой, и слова его разнообразных ритмов четко подобраны одно к другому, как перлы для ожерелья. Взыскательный мастер своего искусства, он однако мастерству и форме не придает самодовлеющего значения и не хочет насиловать поэзии; он «помнит древнюю молитву мастеров»:

Храни нас, Господи, от тех учеников,
Которые хотят, чтоб наш убогий гений
Кощунственно искал все новых откровений.

Живые откровения, как это и естественно, даются ему сами, без преднамеренных поисков. Он знает, что

. . . Как пчелы в улье опустелом
Дурно пахнут мертвые слова.

Мертвенности и нет у него. Даже старые слова звучат в его стихах как «девственные наименования». На ранних стихах его легко заметить влияние Брюсова, но свойственные последнему провалы в безвкусию уверенно обошел талантливый и тактичный ученик. И лишь в виде исключения можно уловить на его зрелых страницах следы искусственности, неоправданность рифмы и ее насилие над смыслом.

А общий смысл его поэзии ясен и отчетлив. Романтик, борющийся за «голубую лилию», Гумилев не привержен к дому «с голубыми ставнями, с креслами давними и круглым чайным столом». Его не изнежила, не усыпила Капуя милой домашности; зоркие взоры его устремлены поверх обыденных мелочей. Любовник дали, он, как блудный сын Библии и своей поэмы, томится под родною кровлей и покидает ее ради «Музы Дальних Странствий». Он принадлежит к династии Колумба, и вольной душе его родственны капитаны каравелл, Летучие голландцы, Синдбады-мореходы и все, «кто дерзает, кто хочет, кто ищет, кому опостытели страны отцов». Как и все эти изобличители притаившихся земель, подарившие миру неведомые пространства, он тоже «солью моря грудь пропитывал», и «все моря целовали его корабли». Манят его пути и путешествия человечества, красивые и опасные приключения, какие только можно встретить в истории или испытать в нашей современности; душою и телом проникает он в причудливые окраины бытия. В противоположность нам, домоседам, он не зря, не бесследно, прочел в своем детстве волнующие книги о плееде великих непосед, о тех, кого он называет: «палладины Зеленого Храма, над пасмурным морем следившие румб». Ему присуще непосредственное чувство того, что «как будто не все пересчитаны звезды», «как будто наш мир не открыт до конца». Так это и есть, потому что звезды

не поддаются учету и мир не имеет конца. Вот Гумилев и продолжает открытия, завоевания и скитания своих духовных предков. Неутолимо его любопытство, велика его смелость. Не испуганный расстояниями, он покоряет их себе — как мечтою, так и действительностью. Гумилев — поэт географии. Он именно опoэтизировал и осуществил географию, ее участник, ее любящий и действенный очевидец. Вселенную воспринимает он как живую карту, где «пути земные сетью жил, розой вен» Творец «расположил», — и по этим венам «струится и поет радостно бушующая кровь природы». Кто читает автора «Чужого неба», тот вслед ему посещает не только юг и север Европы, но и Китай, Индо-Китай и, особенно, пустыню Сахары, «колдовскую страну» Абиссинии; тот видит «черных русалок» на волнах Черного моря, созерцает Египет в божественный лунный час его, когда «солнцем день человеческий выпит», — и вообще у Гумилева расстилает знойные ткани своих песков его любимица Африка, «на дереве древнем Евразии исполинской висящая грушей». Свою гордость и грезу он полагает в том, чтобы Африка в благодарность за его песни о ней увековечила его имя и дала последний приют его телу:

Дай за это дорогу мне торную
Там, где нету пути человеку,
Дай назвать моим именем черную
До сих пор неоткрытую реку;

И последнюю милость, с которою
Отойду я в селенья святые, —
Дай скончаться под той сикоморою,
Где с Христом отдыхала Мария.

Африка дарит его стихотворениям свою пышную флору и фауну — алоэ, пальмы, кактусы, в рост человеческий травы; и здесь — «пантера суровых безлюдий», гиены, тигры, ягуары, носороги, слоны, обезьяны, рыжие львы и жирафы на озере Чад. Живою водой художества певец «Шатра» и «Колчана» пробудил и этнографию; он ее тоже приобщил красоте, и мы читаем у него:

Есть музей этнографии в городе этом,
Над широкой, как Нил, многоводной Невой.
В час, когда я устану быть только поэтом,
Ничего не найду я желанней его.

Я хожу туда трогать дикарские вещи,
Что когда-то я сам издалека привез,
Слышать запах их странный, родной и зловеющий,
Запах ладана, шерсти звериной и роз.

«В час, когда я устану быть только поэтом...» Но на самом деле быть поэтом он никогда не устаёт, и вся эта география и этнография не глушат в нём его художнической сердцевины, как не заглушает её и то, что он любит далекое не только в пространстве, но и во времени, помнит историю, вождей прошедшего человечества, друидов и магов, эпос Ассириавилонии, и события Исландии в IX веке, — и не увядают для его воображения цветы отдаленнейших мифологий.

Свои дальние путешествия он совершает не поверхностно, он не скользит по землям, как дилеттант и турист. Нет, Гумилев оправдывает себя особой философией движения, «божественного движения», которое одно преображает косные твари мироздания и всему сообщает живую жизнь. Кроме того, у него есть чувство космичности: он не довольствуется внешней природой, той, «которой дух не признает»; он прозревает гораздо глубже её пейзажа, её наружных примет, и когда видит луг, «где сладкий запах меда смешался с запахом болот», когда слышит «ветра дикую заплачку, как отдаленный вой волков», когда видит «над сосной курчавой скачку каких-то пегих облаков», то, возмущенный этим показным убожеством и преднамеренной бесцветностью, глубокомысленно восклицает:

Я вижу тени и обличья,
Я вижу, гневом обуян,
Лишь скудное многообразие
Творцем просыпанных семян.

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось
И стань, как ты и есть, звездой,
Огнем пронизанной насквозь!

Наконец, по земле-звезде странствует наш путник-поэт непременно с оружием в руках; его скитания — завоевания; и созвездия чужих небес, Южный Крест, «кресты, топоры, загорающиеся в небесных садах», нередко освещают его бранные дела. Вообще, Гумилев — поэт подвига, художник храбрости, певец бесстрашия. Мужчина по преимуществу, он чувствует себя на войне, как в родной стихии; он искренне идеализирует её и в его устах, устах реального воина (на идеализацию имеет право только реалист), не фразой звучит утверждение: «во истину светло и свято дело величавое войны». В такой воинственности своей он сам усматривает преграду между собой и жизнью современной, с которой поэту он только «вежлив»:

Все, что смешит её, надменную, —
Моя единая отрада.

Победа, слава, подвиг — бледные
Слова, затерянные ныне,
Гремят в душе, как громы медные,
Как голос Господа в пустыне.

Всегда ненужно и непрошено
В мой дом спокойствие входило;
Я клялся быть стрелой, брошенной
Рукой Немрода или Ахилла.

От апостола Петра он требует, чтобы тот отворил ему двери в рай — за то, между прочим, что на земле был он отважен:

Георгий пусть поведаст о том
Как в дни войны сражался я с врагом,

и как из биографии Гумилева, так и из его стихотворения мы знаем, что ему

... Святой Георгий тронул дважды
Пулю нетронутую грудь.

И лишь одна смерть казалась ему достойной — под пулями сражения, «ясная и простая» смерть воина, его возвращение к небесному «Начальнику в ярком доспехе». Если умираешь на поле битвы, то

Здесь товарищ над павшим тужит
И целует его в уста.
Здесь священник в рясе дырявой
Умиленно поет псалом,
Здесь играют марш величавый
Над едва заметным холмом.

В недрах своей «прапамяти» и памяти хранит Гумилев правдоподобные воспоминания о том, что в прежних воплощениях своих на земле был он «простой индеец, задремавший в священный вечер у ручья», или что уже был он, однажды, убит в горячем бою, что предок его был «татарин косоглазый, свирепый гунн». На своем веку, на своих веках он много сражался, «древних ратей воин отсталый». Таким образом, в его теперешней воинственности можно усмотреть некий атавизм — восторженно принятое наследие протекших времен. Только воинственность эта не имеет грубого характера и не отталкивает от себя. Грубое вообще для него не писано; он — поэт высокой культурности, он внутренне знатен, этот художник-дворянин. Если понимать под дворянством некоторую категорию, некоторую уже достигнутую и осуществленную ступень человеческого благородства, ту, которая обязывает (*noblesse oblige*), то в этой обязывающей привилегированности меньше всего

откажешь именно Гумилеву. Принадлежит ему вся красота консерватизма. И когда читаешь у него слова: «благородное сердце твое — словно герб отошедших времен», то в связи с другими проявлениями его творчества это наводит на мысль, что он — поэт геральдизма. «Эти руки, эти пальцы не знали плуга, были слишком тонки» — говорит о себе наш певец-аристократ. Но аристократизм предполагает дорогую простоту, своими глубокими корнями уходит как раз в нее, и это мы тоже видим у Гумилева, у того, кто рассказал нам про заблудившуюся юную принцессу, которая почувствовала себя дома только в избушке рабочего. При этом необходимо отметить, что подняться на высоту простоты нашему писателю было не легко, так как изысканную душу его не однажды задевала опасность снобизма. Ведь он сознается даже в такой мечте, этот баловень духовного изящества:

Когда я кончу наконец
Игру в cache-cache со смертью хмурой,
То сделает меня Творец
Персидскую миниатюрой.

И небо, точно бирюза,
И принц, поднявший еле-еле
Миндалевидные глаза
На взлет девических качелей.

.

И вот когда я утолю
Без упоенья, без страданья
Старинную мечту мою —
Будить повсюду обожанье.

Наш утонченный воин, наш холеный боец характеризует себя так: «Я не герой трагический, я ироничнее и суше». И правда: у него, если и не сухость, то большая сдержанность, его не скоро растрогаешь, он очень владеет собой и своего лиризма не будет расточать понапрасну. Да и не много у него этого лиризма, и студеная свежесть несется с полей его поэзии. Вот что он говорит о своих читателях, т. е. о самом себе:

Я не оскорбляю их неврастений,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца.
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо.

И когда женщина с прекрасным лицом,
Единственно дорогим во вселенной,
Скажет: я не люблю вас —
Я учу их как улыбнуться,
И уйти, и не возвращаться больше.
А когда придет их последний час,
Ровный, красный туман застелет взоры,
Я научу их сразу припомнить
Всю жестокую, милую жизнь,
Всю родную, странную землю
И, представ перед ликом Бога
С простыми и мудрыми словами,
Ждать спокойно его суда.

Он — романтик, но душа его (как это, впрочем, и подобает романтизму) «обожжена луной», а не солнцем, не опалена страстью, не взволнована пафосом, и потому, со своей лунною любовью, он не только будет совершенно презирать чувствительность, но и самому чувству согласится платить совсем не щедрые дани. О, нет — он далеко не сентиментален, и не сердце им, а это он повелевает своим сердцем, сосредоточенный и властный! Тем дороже, конечно, ценишь минуты его — тоже слегка иронической — умиленности, ту, например, которая вызван... телефонным звонком:

Неожиданный и смелый
Женский голос в телефоне, —
Сколько сладостных гармоний
В этом голосе без тела!

Счастье, шаг твой благосклонный
Не всегда проходит мимо:
Звонче лютни серафима
Ты и в трубке телефонной.

форму таких двустуший:

Или вот другая минута лирической настроенности, вылившаяся в певучую

Вот я один в вечерний тихий час.
Я буду думать лишь о вас, о вас.

Возьмусь за книгу, но прочту «она»,
И вновь душа пьяна, обожжена.

Я брошусь на раскрытую кровать,
Подушка жжет; нет, мне не спать, а ждать.

И крадучись я подойду к окну,
На дымный луч взгляну и на луну.

Воп там, у лип, вы мне сказали «да»:
О, это «да» со мною навсегда!

И вдруг сознание бросит мне в ответ,
Что вас, покорной, не было и нет,

Что ваше «да», ваш трепет у сосны,
Ваш поцелуй — лишь бред весны и сны.

Прав Гумилев: мало в его стихах «душевной теплоты». Но несправедливо было бы назвать его надменным, и слишком художественна его организация, для того чтобы его воинственность могла переходить в бреттерство. Однако, верно то, что у него повышено сознание собственного достоинства и собственной личности (характерна в этом отношении та формальная деталь, что он нередко употребляет притяжательное и притязательное местоимение *мой* там, где правильнее и лучше было бы *свой*).

Итак, он во-время, он счастливо уклонился от позы и презрительности, и элегантности: все это потонуло в глубине его мужского и мужественного начала, все это преодолено благородством его героической природы. И с высоты своих великолепий он не брезгает спускаться в самые простые и скромные уголки существования, и он напишет сочувственные стихотворения о старой деве и о почтовом чиновнике, и об очарованиях русского городка, и о мечтателе-оборванце. И, что еще важнее, этот воин, бросающий вызовы миру, сердцем полюбил, однако, «среди многих знаменитых мастеров», одного лишь Фра Беато Анджелико и по поводу картины его говорит:

Есть Бог, есть мир; они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.

Именно потому, что он — аристократ и гордый носитель самоуважения, он умеет и уважать. У него — почтительность к родной старине, к этому кресту, который над церковью вознесен, «символ власти ясной, Отеческой» — и над церковью «гудит малиновый звон речью мудрой, человеческой». У него — чувство воина к своему вождю, к своему царю — и этот мотив настойчиво звучит в его поэзии. Мы слышим его в драматической поэме «Гондла» (напечатанной еще в январе 1917 г.):

Настушили тяжелые годы,
Как утратили мы короля
И за призраком легкой свободы
Погналась неразумно земля.

Мы то же слышим в стихотворении «Воин Агамемнона»:

Смутную душу мою тяготит
Странный и страшный вопрос:
Можно ли жить, если умер Атрид,
Умер на ложе из роз?

Все, что нам снилось всегда и везде,
Наше желание и страх,
Все отразилось, как в чистой воде,
В этих спокойных очах.

В мышцах жила несказанная мощь,
Нега в изгибе колен;
Был он прекрасен, как облако, — вождь
Золотоносных Микен.

Что я? Обломок старинных обид,
Дротик, упавший в траву,
Умер водитель народов, Атрид, —
Я же, ничтожный, живу.

Манит прозрачность глубоких озер,
Смотрит с укором заря,
Тягостен, тягостен этот позор —
Жить, потерявши царя.

Или вот из стихотворения «Императору»:

Призрак какой-то неведомой силы,
Ты-ль, указавший законы судьбе,
Ты-ль, император, во мраке могилы
Хочешь, чтоб я говорил о тебе?

Горе мне! я не трибун, не сенатор,
Я — только бедный бродячий певец,
И для чего, для чего, император,
Ты на меня возлагаешь венец?

.
Старый хитон мой изодран и черен,
Очи не зорки, и голос мой слаб,
Но ты сказал, и я буду покорен,
О, император, я верный твой раб!

И герой «Галлы» сообщает о себе:

.
Я бельгийский ему подарил пистолет
И портрет моего государя.

И отсюда в нашей характеристике его творчества легко сделать переход к указанию на то, что Гумилев не миновал обычной участи блудного сына, что из-под чужого неба он вернулся под свое, что тоска по чужбине встретилась в его душе с тоскою по родине. Экзотика уступила патриотизму. Изведавший дали поэт чувствует:

Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей.

И Россия духа глядит на него с иконы Андрея Рублева:

Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик жены подобен раю,
Обетованному Творцом.

.
Все это кистью достохвальной
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божиим стал.

Он болезненно отзывается на русские боли, и в годину наших военных невзгод и поражений, обращаясь к Швеции, называя ее сестрой России, с горечью вопрошает:

Для нас священная навеки
Страна, ты помнишь ли, скажи,
Тот день, как из Варягов в Греки
Пошли суровые мужи?

Ответь, ужели так и надо,
Чтоб был, свидетель злых обид,
У золотых ворот Царьграда
Забывт Олегов медный щит?

Чтобы в томительные бреды
Опять поникла, как вчера,
Для Славы, силы и победы
Тобой под'ятая сестра?

И неужель твой ветер свежий
Вотще нам в уши сладко выл,
К Руси славянской, печенежьей
Вотще твой Рюрик приходил?

Он вспоминает, как в старину русский Вольга боролся со Змеем, как

. . . Вольга
Выходил и поглядывал хмуро,
Надевал тетиву на рога
Беловежского старого тура.

И печального героя нашей предреволюционной поры, мужика у престола, не трудно узнать в стихотворении «Мужик»; приведем из него следующие строки:

В чащах, в болотах огромных,
У оловянной реки,
В срубках мохнатых и темных
Странные есть мужики.

Выйдет такой в бездорожье,
Где разбежался ковыль,
Слушает крики стрибожьи,
Чуя старинную быль.

.
Вот уже он и с котомкой,
Путь оглашая лесной
Песней протяжной, негромкой,
Но озорной, озорной.

Путь этот — светы и мраки,
Посвист разбойный в полях,
Ссоры, кровавые драки
В страшных, как сны, кабаках.

В гордую нашу столицу
Входит он — Боже, спаси! —
Обворожает царицу
Необозримой Руси

Взглядом, улыбкою детской,
Речью такой озорной, —
И на груди молодецкой
Крест, просил золотой.

Как не погнулись — о горе —
Как не покинули мест
Крест на Казанском соборе
И на Исакии крест?

Над потрясенной столицей
Выстрелы, крики, набат,
Город очерился львицей,
Обороняющей львят.

Духовное возвращение на родину не есть еще завершение поэзии Гумилева, потому что она вообще не завершена, потому что история сделала из нее только отрывок. Рост его творчества не кончился. Оно становилось все углубленнее, в него проникали философские моменты, оно начало было развиваться под знаком той большой мысли, что поэтам, властелинам ритмов, доверены судьбы вселенского движения и что они

Слагают окрыленные стихи,
Расковывая косный сон стихий.

Да, он верил, что стихи — враги ленивой инерции, нарушители стихийного сна, что на крыльях своих несут они в мир энергию животворящих мыслей. Преодоление косности, споспешествование мировому движению, подвижность, как подвиг: это — вообще основные линии его одновременно динамической и величавой поэзии.

Но красивая страница, которую он вписал ею в историю нашей литературы, получает еще новое излучение смысла как от его общей веры в божественность живого и осиянного слова, идущего за пределы земного естества, так, в частности, и от идеи его «Восьмистишья»:

Ни шороха полночных далей,
Ни песен, что певала мать, —
Мы никогда не понимали
Того, что стоило понять.

И, символ горнего величья,
Как некий благодный завет,
Высокое косноязычье
Тебе даруется, поэт.

Поэт — косноязычный Моисей. Он вещает великое, и это чувствуется в самой неясности его глаголов. Не плоской понятностью понятна и пленительна поэзия, а той бездонной глубиной, теми перспективами бесконечных смыслов, которые она раскрывает в таинственной музыке своих речей. Разгадать ее не дано самому художнику, и он смущенно и радостно воспринимает залог избранничества — собственное косноязычье: как бы отчетливо он ни произносил, его слова не соответствуют образам и волнениям, переполняющим его душу, — его слова только приблизительны. И как ни явствен смысл стихотворений Гумилева, сам автор чуял за ним нечто другое, большее; и, может быть, свое «высокое косноязычье» мечтал он претворить в еще более высокое красноречье мудрых откровений. Но, в пределах земного слуха, и косноязычье, и красноречье одинаково завершает немотою безразличная смерть.

В поэзии Гумилева тема смерти имеет видную долю. Он знает весь ужас ее, но знает и того старого конквистадора, который, когда пришла к нему смерть, предложил ей «поиграть в изломанные кости». Он бесстрашно смотрит ей прямо в глаза, он сохраняет перед ней свое достоинство, и не столько она зовет его к себе, сколько он — ее. Себе предоставляет он право выбора:

Не избежешь ты доли кровавой,
Что земным предназначила твердь,
Но, молчи! Несравненное право —
Самому выбирать свою смерть.

И Гумилев выбрал — и через это смертью попрали смерть. Он пророчит себе:

И умру я не на постели,
При нотариусе и враче...

И среди жутких видений, которые навеивает на него присущий ему элемент баллады, грезится поэту и такая картина:

В красной рубашке с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Здесь в ящике скользком, на самом дне
Она лежала вместе с другими.

Или поразительно стихотворение «Рабочий»:

Он стоит перед раскаленным горном,
Невысокий, старый человек.
Взгляд спокойный кажется покорным
От миганья красноватых век.

Вот товарищи его заснули,
Только он один еще не спит,
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит.

Кончил, и глаза повеселели.
Возвращается. Блестит луна.
Дома ждет его в большой постели
Сонная и теплая жена.

Пуля, им отлитая, просвищет
Над седою, вспененной Двиной;
Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, — она пришла за мной.

Упаду, смертельно затоскую,
Прошлое увижу на-аву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мягкую траву.

И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.
Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек.

Так наш русский рыцарь гадал о своей судьбе и угадал свою судьбу. Трагический ответ на его поэзию бросает его жизнь и его смерть.

И Господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век...

АННА АХМАТОВА

«Четками» назвала Анна Ахматова свой известный сборник; и это правильно, потому что в ее поэзии много молитвенности, и стихи ее — четки, или амулеты, которые должны бы охранять ее от нечистой, от злой силы (в нее она верит), но которые не уберегли ее от навождения любви. И про любовь свою, злополучную и неутоленную, рассказывает она миру. Очень интимен дневник ее творчества, но эта интимность интересна: она вышла за пределы личной исповеди, так как вообще все то, что по настоящему и до дна лично, тем самым и общественно; субъективное, совершая свой кругооборот, возвращается к объективному. Анна Ахматова любит свое имя, «сладчайшее для губ людских и слуха», и своей поэзией она заставила полюбить его и других. Она явила образ женской души, которая приняла любовь, как отраву, недуг и удушье. Перед нами — страдальца любви; и оттого «словно тронуты черной, густою тушью тяжелые веки» ее. В этой жертвенной любви, которая не ликованьем и радостью, а надгробным камнем легла на жизнь, в этой любви на погосте, «всего непременно — полынь». Что-же удивительного, если сама Ахматова признает свой голос незвонким? Грустный голос ее, действительно, незвонкий, но он — такого чарующего тембра, какого никогда еще не слыхала из уст своих поэтесс русская литература. И если писать о стихах всегда значит переписывать стихи, то это особенно применимо к ней, автору «Вечера» и «Подорожника»: так задушевно и проникновенны интонации ее не книжной, чистой русской речи, что хочется только слушать и слушать «стихов ее белую стаю», а не говорить о ней языком нашей охлаждающей прозы. К тому же, трудно уловить и формулировать особенности ее стихотворений, их своеобразную ритмику и композицию — эти неожиданные, но убедительные, эти не логические, но тонко психологические переходы от слов настроения к словам описания, от души к природе, от факта к чувству, эти волнующие ассоциации, которыми она навсегда — и для себя, и для читателей — связала свои душевные состояния с какой-нибудь выразительной подробностью пейзажа, обстановки, быта, с какой-нибудь характерной де-

талью пережитого явления. Она искусно подбирает другим незаметные признаки соответственного момента, она «замечает все, как новое», так что внутренний мир ее не просто обрамляется внешним, а сходятся они воедино, в одну слитную и органическую целостность жизни. Легкий жест, движение, та или другая наружная примета лучше всяких излишних обрисовывает ее душу. Разве, например, вся горькая растерянность и смущенность последней встречи не сказываются в этом штрихе: «я на правую руку надела перчатку с левой руки»? И в контексте стихотворения, где звучит осенний мотив:

Память о солнце в сердце слабеет,
Желтей трава;
Ветер снежинками ранними веет
Едва, едва —

разве пуст, разве не заполнен эмоциональным содержанием переход, или промежуток между первыми двумя и последними двумя стихами вот в этой строфе:

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой?

И разве мы не чувствуем, какая симпатическая связь ощущений и вещей породила между собой следующие строки:

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем?

Общую картину тоски здесь неизбежно дополняет и мертвенно освещает равнодушная желтизна свечей, и нельзя их не заметить и не запомнить. Ибо вещи вмещиваются в душу. И так как внешняя предметность, конкретные очертания, фактическое окружение вообще нужны Ахматовой, то это и вносит в ее лирику начало эпоса, не дает последней расплыться в марево, сообщает ей желанную устойчивость и реальность. Такой манерой лирического рассказа, сплетающего осязательные нити с бесплотными, такую системой по истине тонких намеков и сближений, осуществляет поэтесса теплую жизненность своих созданий, и по нежным, синим венам ее лиризма начинает струиться осязаемая кровь. Конечно, на первый взгляд может показаться, что только внешне связаны у нее строки о чувстве со строками о чем-то постороннем; но очень скоро этот возможный скептицизм читателя рассеивается, и познаешь, что, согласно Гете, внешнее и внутреннее у нее — одно, что постороннего у

ней нет; она убеждает в своей искренности, и веришь, что не случайны устанавливаемые ее стихами связи явлений, что природа для нее не декорация, что все слова ее и обо всем пронизаны единством настроения. Ее стихи — ее жизнь. Ни один из них не написан зря, и все они, тоже как бы по завету Гете, созданы по поводу действительного случая из внешней или внутренней, т. е. единой, биографии.

Это пленительно. Но и сама пленительница находится в плену у некоего царевича, у сероглазого короля, у того, кто взял ее сердце, но не отдал долго своего. И с тех пор она больна любовью и от любви. Но от боли и не зарекается она: «слава тебе, безысходная боль!» Ей нужна мука, трудно представить себе ее счастливой, у нее нет таланта счастливости —

Я не плачу, я не жалеюсь,
Мне счастливой не бывать,
Не целуй меня усталую, —
Смерть придет поцеловать.

Даже общедоступное счастье сна мало ведомо ей, поэтессе бессонницы, этой верной «сиделки» ее ночей. У нее душа — вдова. И она хочет быть прирученной, покоренной, и не спроста читаем мы в одном ее стихотворении: «муж хлестал меня узорчатым, вдвое сложенным ремнем», и в другом стихотворении героиня — рабыня,

И висит на стенке плеть,
Чтобы песен мне не петь.

«Как соломинкой», пьют ее душу, но она пытки мольбой не нарушит и только просит: «когда кончишь, скажи.» Беззаветна, отреченна, смиренна ее любовь, но сосредоточенно страстна — «и еслиб знал ты, как сейчас мне любви твои сухие розовые губы»; и «десять лет замираний и криков, все свои бессонные ночи» умеет она вложить в одно любовное слово. Однако, бывают исключительные минуты у этой женщины, которая «от любви его загадочной, как от боли, в крик кричит, стала желтой и припадочной, еле ноги волочит», которая так страшно говорит ему:

Новых песен не насвистывай,
Песней долго-ль обмануть?
Но когти, когти неистовой
Мне чахоточную грудь.

Чтобы кровь из горла хлынула
Поскорее на постель,
Чтобы смерть из сердца вынула
Навсегда проклятый хмель, —

бывают у нее минуты, когда общая смиренность ее отходит в даль и сменяется реакцией безудержного и буйного протеста. Вот спокойно, в тонах отречения, говорит она о себе:

Знаю: гадая, не мне обрывать
Нежный цветок маргаритку,
Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.
Жгу до вари на окошке свечу
И ни о ком не тоскую —

и вдруг это прерывается иступленным, источным криком:

Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать, как целуют другую.

Или она восклицает:

Не любишь, не хочешь смотреть...
О, как ты красив, проклятый!

И хочется назвать ее тогда: поэтесса-кликуша.

Или услышит от нее разлюбивший:

А! ты думал, я тоже такая,
Что можно забыть меня,
Что брошусь, моля и рыдая,
Под копыто гнедого коня.
.....
Будь же проклят. Ни словом, ни взглядом
Окаянной души не коснусь.
Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом —
Я к тебе никогда не вернусь.

Эти смены мотивов, да и весь общий стиль ее любви связаны с тем, что Анна Ахматова — моральная монастырка, монашенка, с крестом на груди. Она помнит об аде, верит в божье возмездие. Ее любовь — та же власяница. У нее строгая страсть, и она смущена своей любовью, но, может быть, успокоена тем, что любовь ее несчастна, и, значит, Бог не в обиде, Бог не поруган грешностью своей богомолицы. При этом Ахматова — монастырка, но в миру, но в свете, в блестящем вихре столицы, среди изошренных развлечений и выдающихся людей: сочетание редкое и оригинальное. В Булонском лесу каталась она со своим избранником. В Петербурге шумной жизнью жила эта внутренняя аскетка — «где зимы те, когда я спать ложилась в шестом часу утра?» и да, она любила их,

. . . те сборища ночные,
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеом пахучий, тонкий пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

Из своей душевной кельи она выходила туда, где

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем;
Свежо и остро пахли морем
На блюде устрицы во льду.

У нее — чувство Петербурга, она любит его, «гранитный город славы и беды», она до того сжилась с ним, что, кажется, под его сенью, «над Невоею темно-водной, под улыбкою холодной Императора Петра», навеки застыли тени ее и ее возлюбленного. Но сквозь эту близкую ей стихию столичности и утонченного изящества «что-то слышится родное», слышится, именно, повесть неприласканного, простого сердца и милая русская бабья душа, и виднеется русская женщина с платочком на голове. Действительно, сколько бабьего, в хорошем смысле этого слова, — в таких, например, строках, которые слишком естественны и незатейливы, чтобы назвать их стихами:

Я с тобой не стану пить вино,
Оттого, что ты — мальчишка озорной.
Знаю я — у вас заведено
С кем попало целоваться под луной.

А у нас тишь да гладь,
Божья благодать,
А у нас светлых глаз
Нет приказу подымать.

Или:

Со дня Купальницы-Аграфены
Малиновый платок хранит,
Молчит, а ликует, как царь Давид.
В морозной келье белы стены,
И с ним никто не говорит.

Приду и стану на порог.
Скажу: «Отдай мне мой платок».

Когда читаешь подобные слова, то невольно соглашаешься с тем критиком, который услышал в поэзии Ахматовой тона частушки и повторил ее собственное признание: «лучше б мне частушки задорно выкликать». Из недр народ-

ности, как из своего последнего источника, текут ее личные песни, и, вообще, она — такая русская, великорусская, она светлыми струями своих стихов утоляет нашу оскорбленную жажду родины. Замечательно в ней это соединение: она одновременно индивидуальна и национальна. Изысканная, вкусившая тончайших даров культурности, хрупкая и нервная, Ахматова, вместе с тем, простодушна и принадлежит к общим глубинам исконной России; и творческий лик ее навевает воспоминания о русских иконах, о вдохновениях Андрея Рублева, о явленных бесплотностях Васнецова и Нестерова. Осеняет ее ореол родной страны и старины. Часто говорит она о Новгороде, где «Марфа правила и правил Аракчеев», о древнем городе, над которым «звезд иглистые алмазы к Богу взнесены», в котором она хотела бы окончить «путь свой жертвенный и славный». И мы читаем:

Приду туда, и отлетит томленье.
Мне ранние приятны холода.
Таинственные, темные селенья —
Хранилища молитвы и труда.

Спокойной и уверенной любви
Не превозмочь мне к этой стороне:
Ведь капелька новгородской крови
Во мне — как льдинка в пенистом вине.

И этого никак нельзя поправить,
Не растопил ее великий зной,
И что бы я ни начинала славить —
Ты, тихая, сияешь предо мной.

Тихая, сияет перед нею ее северная родина. И это слияние льдинки и пенистого вина, это сочетание спокойной и уверенной любви, именно любви, а не любви, к северу с великим зноем уже не любви, а любви, земной любви к любимому — вот что является одною из ее самых характерных особенностей. Она религиозна, она благочестива, этот отпрыск новгородской старины, верная дочь православной церкви, носительница древнего благочестия. Но эта христианка влюблена, а любовь, это — язычество. И даже в пределах чтимого христианством Писания она переходит от строгого к страстному, от апостолов к Песни Песней —

Читаю посланья апостолов я,
Слова псалмопевца читаю.
Но звезды синеют, но иней пушист,
И каждая встреча чудесней, —
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней.

Влюбленность — язычество, и природа — язычество, так что с православным, с церковным настроением Анны Ахматовой не может не переплетаться и это другое начало. И потому она верит в приметы, она суеверна, она гадает, ворожит, колдует, христианка-цыганка; она ради любимого, но не любящего может «просить у знахарок в наговорной воде корешок иль пришлет ему страшный подарок — свой заветный душистый платок». Она носит на счастье темно-синий шелковый шнурок, она чувствует воду, и разными другими тайнами делится с нею полное загадок естество. В душе у нее — много романтики и сказки, так что даже лирическую эпопею своей любви она разворачивает в двух обликах — реалистическом и фантастическом. С одной стороны, все так ясно, конкретно, здешне, и можно даже догадываться о действительном имени, какое носит герой ее романа; с другой стороны, этот же роман отодвигается в светлую тень и даль призрачного мифа. Иногда эти два освещения соединяются в один белый свет — как, например, в белых стихах неслыханно прекрасной лирической поэмы «У самого моря», где в очарованиях юности и легкой праздности выступает эта вместе реальная и волшебная девушка, у самого моря дожидаящаяся своего царевича, которого она так-таки и не дождалась, увидела умирающим. В причудливое целое слиты здесь правда и легенда; она не противоречит одна другой, как не противоречат у Ахматовой ее новгородский элемент и ее привязанность к морю, к самому морю, на берегу которого рождается ее любовь, на берегу которого красуется образ покорителя-рыбака:

Руки голы выше локтя,
А глаза синей чем лед.
Едкий, душный запах дегтя,
Как загар, к тебе идет.

И всегда, всегда распахнут
Ворот куртки голубой,
И рыбацки только ахнут,
Закрасневшись пред тобой.

Даже девочка, что ходит
В город продавать камсу,
Как потерянная бродит
Вечерами на мысу.

Щеки бледны, руки слабы,
Истомленный взор глубок,
Ноги ей щекочут крабы,
Выползая на песок.

Но она уже не ловит
Их протянутой рукой;
Все сильнее биенье крови
В теле, раненном тоской.

И все это выдержано в словах и красках изумительной чистоты и чисто-пушкинской простоты. На Ахматовой вообще почитает благодать Пушкина; его традицию продолжает поэтесса, и роднят их заветное для обоих Царское Село, и лебеди царскосельских прудов, и статуи царскосельских парков, до такой степени оживляемые, одушевляемые Ахматовой, что к одной из них, к ее рядной нагоде, она даже ревнует своего желанного, — к той мраморной сопернице своей, про которую она сказала:

И ослепительно стройна,
Поджав незыбнущие ноги,
На камне северном она
Сидит и смотрит на дороги.

Да, в Анне Ахматовой не умер Пушкин, не умерло все то благословенное, что связано с ним, Александром Благословенным, и расступаются перед нею тяжкие ряды русских десятилетий, и видит она за ними все те же царскосельские аллеи, по которым бродит незабвенный лицеист:

Смуглый отрок бродил по аллеям
У озерных глухих берегов.
И столетие мы леем
Еле слышный шелест шагов.

Иглы елей густо и колко
Устилают низкие пни.
Здесь лежала его треуголка
И изорванный том Парни.

И вот эта законная наследница Пушкина, уловившая в своих стихах шелест его шагов, полюбила, но серьезного ответа на свою любовь не встретила. Герой украл ее сердце, но «скоро, скоро вернет свою добычу сам», и он смотрит на нее равнодушно или насмешливо, спокойными глазами, «под легким золотом ресниц», и это про него рассказано в стихотворении «Четок» —

.
Ах, кто-то взял на память
Мой белый башмачек.
И дал мне три гвоздики,
Не подымая глаз.
О, милые улики,

Куда мне спрятать вас?
И сердцу горько верить,
Что близок, близок срок,
Что всем он станет мерить
Мой белый башмачек.

Небрежный владелец влюбленного сердца и белого башмачка, этими со-кровищами не дорожащий, не останется единственным для Анны Ахматовой; но годы пройдут, а она его не забудет, он для нее — «непоправимо милый», и пусть он теперь «тяжелый и унылый», это не глушит ее чувства. К нему, к первому хочется отнести ее обращение:

Ты пьешь вино, твои нечисты ночи,
Что на яву, не знаешь, что во сне,
Но зелены мучительные очи,
Покоя, видно, не нашел в вине.

.
Так дни идут, печали умножая,
Как за тебя мне Господа молить?
Ты угадал: моя любовь такая,
Что даже ты ее не мог убить.

Все психологические детали этого романа явлены в чарующих стихах «Вечера» и «Четок», «Белой стаи» и «Подорожника», и чтобы его узнать, надо их прочесть целиком. Отметим лишь ту из его важных и своеобразных особенностей, что герой его — поэт, а героиня — поэтесса. Похититель сердца, других, «прекрасных рук счастливый пленник», оказывается, — «знаменитый современник», и его любовную тяжбу с героиней рассудят когда-нибудь потомки, и когда-нибудь дети прочтут в учебниках имя отвергнутой им женщины, — она войдет в его биографию; он не дал ей, сероглазый жених, любви и покоя, зато подарит ее горькою славой. Но биография пересечется здесь с биографией, его стихи встретят ее, потому что и она их пишет, и из стихов в стихи переливается дыхание обоих: «голос твой поет в моих стихах, в твоих стихах мое дыханье веет». К ордену поэзии принадлежат они оба, дышат ею оба, но только он не любит ее стихов, т. е., значит, ее души, ее дыхания, и даже сказал ей однажды: «быть поэтом женщине — нелепость». Едва ли это с его стороны — ревность к Аполлону, зависть к возможной чужой славе; но во всяком случае, между ними становится то, что их соединяет, — между ними становится поэзия. Иногда она мешает его творчеству, — «этих строчек не допишешь: я к тебе пришла»; но в общем, как его сердцу, так и его песням не является она препоной, потому что он не обращает на нее внимания, — а вот ей не дает он жить и петь.

Вы, приказавший мне: довольно,
Пойди, убей свою любовь!
И вот я таю, я безвольна,
Но все сильнее скучает кровь.

И если я умру, то кто же
Мои стихи напишет вам,
Кто стать звенящими поможет
Еще не сказанным словам?

А ей так хотелось бы, чтобы звонким ручьем зазвенели таящиеся в ней стихи, чтобы запела живущая в ней птица-госка, и ей так хотелось бы «его, его, в стихах своих прославить, как женщина прославить не могла». Но томления любви не позволяют ей писать, «не допишу я этих нежных строк», и лежит перед нею «непоправимо-белая страница». Между тем, у нее, у этой Христовой невесты, но и поэтовой невесты, глубока потребность в поэзии, сильна «предпесенная тревога», и «нестерпимо больно» ее душе «любственное молчание». Она любит свою Музу, сестру-Музу, она так явственно видит ее, в веночке темном, ее смуглые руки, ее смуглые ноги, и верит она:

А недописанную мной страницу —
Божественно спокойна и легка —
Допишет Музы смуглая рука.

Вдохновенья ждет она, как Божьей благодати; для нее творчество — священнодействие, с молитвой приступает она к стихам, причащается поэзии, как святых таин:

Я так молилась: «Утоли
Глухую жажду песнопенья». —
Но нет земному от земли
И не было освобожденья.

Как дым от жертвы, что не мог
Взлететь к престолу Сил и Славы,
А только стелется у ног,
Молитвенно целуя травы, —

Так я, Господь, простерта ниц:
Коснется ли огонь небесный
Моих сомкнувшихся ресниц
И немоты моей чудесной?

Роман религиозной поэтессы, слагающийся из тончайших оттенков, роман поэтессы и поэта осложняется еще тем, что сюда привходит третий. Он — юный, он — мальчик, он к ногам ее положен, ласковый лежит, он жадно и жарко гла-

дит холодные руки ее, он приносит ей белые розы, мускатные розы, но она не отвечает ему любовью, и плачет высокий мальчик, и на взморье тайная боль разлуки стонет белою чайкой, — и не выдержал он ее «нелюбови», своей непринятой первой любви, — и вот он* умер, и она молится о нем в католическом храме:

Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь...
Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть!
.....
Прости меня, мальчик веселый,
Совенок замученный мой!
Сегодня мне из костела
Так трудно уйти домой.

«Тихо плывут года». События сердца не проходят; но если исключить отдельные вспышки любовного огня, неожиданные мгновенья молодости, принесенные солеными брызгами моря и ветра и предчувствием каких-то счастливых свиданий, то страницы сердца еще более матовы, чем прежде, и в затихшей келье духа еще слышнее мотивы отречения:

И легкие месяцы будут над нами
Как снежные звезды летать.

Легкие месяцы и какая-то грустная облегченность души («мне даже легче стало без любви»), и легкость изнеможенного тела. «В недуге горестном ее томится плоть», у нее — «восковая, сухая рука», и можно ли представить себе более трогательные звуки, чем эти:

Так раненого журавля
Зовут другие: курлы, курлы!
Когда осенние поля
И рыхлы, и теплы...

И я, больная, слышу зов,
Шум крыльев золотых
Из плотных низких облаков
И зарослей густых:

«Пора лететь, пора лететь
Над полем и рекой.
Ведь ты уже не можешь петь
И слезы со щеки стереть
Ослабнувшей рукой?»..

Сменяются в ней очарования любви с ее разочарованиями, еще отдаешь кому-то и «стихов своих белою стаю, и очей своих синих пожар», но сильнее всего —

«богомольная печаль» и чувство отрешенности, как будто уже переступила она земной порог, как будто она — «уже привыкшая к высоким, чистым звонам, уже судимая не по земным законам», как будто происходит уже с нею «посмертное блуждание души».

И, может быть, с этими настроениями отрешенности и отрешенности связано то, что в личную жизнь поэтессы, как и в личную жизнь каждого из нас, вошла общая печаль, проникла великая русская скорбь. У Анны Ахматовой личное не погибло, но осложнилось общественностью ее внутренний мир, и под воздействием событий в проникновенные слова претворились всегда свойственные ей предрасположения патриотизма, органическое чувство родины. Когда траурная тень войны покрыла родную землю, Ахматова, закрыв лицо, умоляла Бога до первой битвы умертвить ее; из памяти ее, «как груз отныне лишней, исчезли тени песен и страстей, — ей, опустевшей, приказал Всевышний стать страшной книгой грозových вестей». И такую молитвой молится она, ощутившая в себе печаль царя Давида:

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар.
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Ей нужно, чтобы Богородицын плат, Богородицын плащ спасительным покровом разостлался над ее несчастной страной. И не мало близких ей ушли на войну, ушли — и не вернулись.

Вестей от него не получишь больше,
Не услышишь ты про него.
В об'ятой пожарами скорбной Польше
Не найдешь могилы его.

И про одного из них, из этих самоотверженных сыновей России, мы читаем:

О, нет, я не тебя любила,
Палима сладостным огнем, —
Так об'ясни, какая сила
В печальном имени твоём.

Передо мною на колени
Ты стал, как будто ждал венца,
И смертные коснулись тени
Спокойно юного лица.

И ты ушел не за победой,
За смертью. Ночи глубоки.
О, ангел мой, не знай, не ведай
Моей теперешней тоски.

Но если белым солнцем рая
В лесу осветится тропа,
Но если птица полевая
Взлетит с колючего снопа, —

Я знаю: это ты, убитый,
Мне хочешь рассказать о том,
И снова вижу холм изрытый
Над окровавленным Днестром.

Забуду дни любви и славы,
Забуду молодость мою,
Душа темна, пути лукавы,
Но образ твой, твой подвиг правый
До часа смерти сохраню.

Образ русского воина бледнеет только перед образом России, зримо или незримо, но всегда сопровождающим Анну Ахматову. И когда наступил бесславный конец войны и то бесславное, что началось за ним, из вдохновенных уст поэтессы изникли торжественные стихи:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал, —
Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

О, нет! Ничем и никогда не осквернился дух нашей прекрасной поэтессы. Чистой вынесла и спасла она свою душу из былой праздности Петербурга и Павловска холмистого, изо всяких соблазнов жеманства и неврастеничности, и не покинула ее великая и светлая простота, материнский дар ее простой России.

Как одно из проявлений этой святой простоты, всегда живет в Ахматовой, сердце свое отдавшей пыткам и чарам «великой земной любви» (хотя и не единственной), — живет в ней негромкий, но все же внятный мотив материнства. Не осуществилось оно до конца, не с полным достоинством несла она его «светлую пытку», потому что материнство, это — осень женского века, или, по крайней мере, его серьезное лето, а той, о ком говорит наша поэтесса, полюбилась «длинная весна», полюбились многие любви, — но тоскою и покаянием искупила она этот грех незаконной весенности... Впрочем, лучше услышим об этом ее собственные слова:

«Где, высокая, твой цыганенок,
Тот, что плакал под черным платком,
Где твой маленький первый ребенок,
Что ты знаешь, что помнишь о нем?..»

«Доля матери — светлая пытка,
Я достойна ее не была.
В белый рай растворилась калитка,
Магдалина сыночка взяла.

Каждый день мой — веселый, хороший,
Заблудилась я в длинной весне,
Только руки тоскуют по ноше,
Только плач его слышу во сне.

Станет сердце тревожным и томным,
И не помню тогда ничего,
Все брожу я по комнатам темным,
Все ищу колыбельку его.»

Сиротеет не только ребенок без матери, но и мать без ребенка. Ее опустевшие, праздные руки тоскуют по ноше. Но еще тяжелее тоска другой матери — той, чье скорбное лицо на фоне русского ужаса показала нам чуткая душою Анна Ахматова:

Для того ль тебя носила
Я когда-то на руках?
Для того ль сияла сила
В голубых твоих глазах?..

Вырос стройный и высокий,
Песни пел, мадеру пил,
К Анатолии далекой
Миноносец свой водил.

На Малаховом кургане
Офицера расстреляли.
Без недели двадцать лет
Он глядел на Божий свет.

Здесь позвольте окончить цитаты из Анны Ахматовой, хотя и трудно остановиться, когда черпаешь из этого милого и светлого родника. Трудно остановиться, и потому все-таки — еще одно, последнее сказание, еще одно стихотворение — из «Подорожника».

Я спросила у кукушки,
Сколько лет я проживу...
Сосен дрогнули верхушки,
Желтый луч упал в траву,
Но ни звука в чаще свежей.
Я иду домой,
И прохладный ветер нежит
Лоб горячий мой.

Было бы очень счастливо для русской поэзии, если бы кукушка ошиблась. Ибо нужна духовной России Анна Ахматова, последний цветок благородной русской культуры, хранительница поэтического благочестия, такое олицетворение прошлого, которое способно утешить в настоящем и подать надежду на будущее.

МАРИЭТТА ШАГИНЯН

I

Orientalia

Не весь сборник Мариэтты Шагинян «Orientalia» соответствует своему заглавию: на ряду со стихотворениями ярко-восточного колорита, он содержит и такие, которые совсем не отличаются расовой окрашенностью, а проникнуты общим чувством и, особенно, общей мыслью — тем, что по преимуществу, но не исключительно, характеризует нашего умного автора. Ее стихи далеко не «глуповаты», как этого от поэзии требовал Пушкин, но они и не рассудочны, и много красивых образов, точно лианы, обвивают ствол их интеллектуального содержания. Может быть, впрочем, и ту, и другую — и образность, и мудрость — поэтесса, действительно, получила от своего родного востока. Она оказалась достойной дочерью его. Все чары и пламень экзотики и эротики вдохнула она в свои строки, звучащие музыкой, дышащие негой, горящие страстью. «Кто б ты ни был, — заходи, прохожий», зовет у нее женщина, откровенная в своих желаниях; и в этом есть какая-то простота и величие, и восточная покорность мужчине: «кто б ты ни был — будешь господином». Дыхание многих ароматов передано в сладострастных, но и простодушных зовах, какие женщина востока посылает своему властителю: «пахнут руки чебрецом и тмином»; «душистый сок из лучших роз» ожидает счастливица, и «благононен сад сераля», и «цветет миндаль в саду» влюбленной. Не скуднее пиршество, приготовленное глазам: «земле не счесть цветов и злаков; луна — как розовый орех, темней вина небесный полог». А слух улаждают самые стихи поэтессы, сосуд чарующих звукосочетаний. И в тишине и тайне затихшей природы, как только «последний луч на минарете крылом тяжелым стирает ночь», свершается великое таинство любви. Ибо для любви созданы жены султана и жены и невесты человеческие вообще.

Словно птичьих крыльев трепет
Шевелится тень платанов;
Робок ропот, странен лепет
Разговорчивых фонтанов.

И под ропоты фонтана
В сад, луной обвороченный,
Тихо сходят ждать султана
Со ступеней белых жены.

Томный шелк шуршит и прячет
Затаенные желанья.
Ах, кого пророк назначит
Для блаженного закланья?

Но любовь не только страсть: она — и святость. В ней — чистота и религия.
Священна невеста. И вот как она молится, прежде чем станет женою:

Нисходят с неба звездные дороги;
В вечерний час по ним гуляет Бог,
Глядится вниз, — а лунный серп двурогий
За ним плывет, как огненный челнок.

Взгляни туда, сквозь кружева черешен:
Господь считает горные цветы...
Чтоб был мой день, чтоб был мой сон безгрешен,
Ему молюсь, — молись Ему и ты.

Бог дал мне жизнь, тебя, кто всех дороже;
В Его руке — твоя с моей сплелась.
Чтоб Он помог принять тебя на ложе,
Ему молюсь, — и ты Ему молись.

Если, однако, для искупления восторгов и грехов страсти мало той молитвенной чистоты, в какой пребывает невеста, то вот уже на неоспоримой и сияющей высоте безгрешности находится мать:

Она бледна; по нежной коже,
Влестя, бежит жемчужный пот.
Губа прикушена... И тот,
Кто дал ей боль, склонен у ложа,
.
Часы в томлении великом
Текут, текут... и наконец
К ее груди с гортанным криком
Припал горячий сосунец.

Кто любит, тот близок Богу и сердце свое ощущает как Божью чашу:

Уж ночь. Земля похолодела,
С горы торопятся стада;
И у Господнего предела
Моргнула первая звезда.

Там, в голубой исповедальне.
Ночной монах зажег свечу...
За нашу встречу, друг мой дальний,
Слова молитвы я шепчу.

Блаженный ветер, пролетая,
Колышет кружево дерев...
— Душа, как чаша налитая,
Полна тобою до краев.

Полна тобою и Тобою... ☺

Цитаты — осколки. Надо прочесть стихотворения Шагинян в их цельности, для того чтобы воспринять их красоту, их яркость, их образность. Можно было бы указать в них кое-какие изъяны, но делать этого не хочется, потому что они не существенны. А существенно то, что ее восточные пьесы напоминают цветы в саду серала; ее стихотворения — розы, ее стихи — лепестки.

Но в ее сборнике, где обнаружено столько понимания пленительной женственности, где столько неподдельного ориентализма, есть и другое, — есть философия. В нескольких словах наметим несколько мыслей ее.

Душа — Божья чаша. И сквозь жизнь надо пронести ее так, чтобы не пролить ни капли из ее драгоценного вина. «Час не повторяется», и оттого в каждом часе необходимо отпечатлеть себя всего, необходимо до конца запечатлеть себя в своем. Не растратить своих сокровищ, не потерять напрасно ни одного дыхания своей души. Живи так, чтобы в «священном черед» дней и годов ни один не оказался лишним.

Умей забыть, что день — стрелы короче,
И, как и он, зайди на лоне ночи,
Не погасив огней сторожевых.

Как ни короток твой день, как ни коротка твоя жизнь, пусть они продолжают гореть в вечности сторожевыми огнями и после того, как твои собственные зрачки погаснут и ты погрузишься в мировую ночь. Оставь после себя слепительные следы. Но — и здесь, кажется, центр в мировоззрении Мариэтты Шагинян — есть сомнения и трудность в том, какой сделать выбор в жизни: идти ли по ее общей, по ее большой дороге или блюсти свою отдельную линию, свою частную тропинку. Иными словами: к чему склониться — к сходствам или к различиям? Пантеизм или индивидуализм? Согласиться ли благодарно на то, чтобы бессмертное, всеединое небо «утопило» меня «в своей лучезарности», «поглотило своей синевой» (это — из другого сборника нашей поэтессы, «Первые встречи»), чтобы я был только частицей единой космической души и ослепил, заглушил в себе прихотливые желания своего личного сердца, чтобы я принял себя и других лишь за «геометрические схемы задачи,

заданной Творцом»? Или же, наоборот, всей своей отдельной душой, носительницей моего собственного имени, помнить и настаивать, что Бог, это — «Создатель всех р а з л и ч и й», что не зря дал он, «мудрейший Судия из судей», «имена и зверю, и цветению», что, при Его благосклонности, я могу и смею в мировой толпе, во вселенской массе, никогда не терять из виду «лик любимый меж чужих обличий?» Одни и те же ли существуют Божьи чертежи и планы для всех земных странствий, единая общая карта, и мы все «о д н и пространства мерим, о д н и минуем рубежи», и одна душа повторяет другую душу, и «однообразен узор судеб?» Или же, подобно тому как «в хлебном поле колос не похож на ближайший колос тонкий», так и я могу и должен отдаться своей избирательной любви, выделить из общей населенности мира себя и свое любимое существо, остановить предназначенный мне «бег времен» на личности одного человека? Законны ли в мире отдельные карьеры и суб'ективные любви?

Я Божьего завета не нарушу
Трудов и дней я выполняю наказ, —

но для этого нужно от милых глаз отвести свои глаза и взять назад свою душу, отданную было кому-то одному, единому, незаменимому, и в горестной разлуке с ним, разведя свои взоры в грустной покорности, совершать свой крестный путь, «как текут светил покорных хоры в лучезарной высоте небесной».

Если же все-таки в пафосе религиозного чувства или в проникновенном служении красоте возможно найти ту целостность духа, где примиренно соединяются общее и частное, угождение единому и угождение многообразному, где одинаковые приносятся жертвы Богу сходств и Богу различий, то в эту сферу высоких примирений открыта дорога и для Мариэтты Шагинян, потому что она обладает творческой душой, а где творчество, там — гармония.

II

«Узкие врата» и «Семь разговоров».

В прозе Мариэтты Шагинян много художественной легкости, изящества, остроумия; видна умелая техника, и от грациозных нажимов пера выступают яркие и живые фигуры. Но в то же время психологические линии на этих страницах порою так элементарны, что, зная утонченность нашей писательницы, читатель иногда уличает себя в неуместном предположении, будто бы г-жа Шагинян, богатая юмором, ведет свое повествование «нарочно» и с лукавой насмешкой над теми, кто так писал бы всерьез. Словно змеится улыбка на ее устах, и *cum grano salis* надо принимать ее изложение. К счастью, однако,

эту подозрительность скоро отбрасываешь, и от нее остается лишь какой-то неуловимый эстетический оттенок, положительный, желанный, а не отрицательный. Оказывается, что вполне серьезна моральная стихия, проникающая книги автора, дух старинного святочного рассказа, серьезная ласковость — вся эта своеобразная реставрация Диккенса, старое, преломившееся через модернизм; оказывается, что нет у автора ложного стыда пред старомодной доброю и простыми истинами жизни; за шуткой, в глубине, оживает нечто умиляющее и трогательное, доверие к душе, — и вот исцеляется порочный, своего принца находит Золушка, свою награду получает добродетель, осуществляется благополучная свадьба, идеал гончаровской Марфиньки, и наступает конец, который «венчает не только дело, но и героев». Мариэтта Шагинян пишет, как она сама выражается, «кино-повесть», и то наивное, что идет от кинематографа и его посетителей, не является искусной подделкой: перед нами не стилизация, а естественный стиль. Вот это не совсем обычное сплетение тонкости и морализма, элементов змея и элементов голубя, внутренней свободы и уважительности, свободного ума и преклонения перед вечными догматами — это составляет основную и прекрасную черту в чистых книгах г-жи Шагинян. Непринужденные страницы ее, точно сквозистые, чуждые всякой грузности, изящно-простые, содержат в себе, под незатейливой оболочкой, ту или другую мысль, глубокую, религиозную, светлую; раздвигаются мирные рамки какой-нибудь тирольской легенды, например, и неожиданно проступает редкая ценность. Там, где — «душистые воздушные местечки» Тироля, где «кажется, будто ты у одной из бесчисленных бьющихся артерий земли: так необычайно сконцентрирована в этом уголку земная теплота и густота», там, по поводу одного самоубийства, в напуществе одной «несчастной, до безумия перепуганной одиночеством» душе, убедительно звучат художественные суждения автора о разнице между великой любовью и слабой жалостью, о тех «узких вратах», которые воздвигает христианская мудрость, о смысле страдания. Выходит, что девушка Клара была не права перед Богом, обрекая себя и других на скорбь и веря в очистительную силу одного только горя. Она представляла себе, что «люди подобны пробкам: они рождаются с легким сердцем, которое вечно норовит всплыть на поверхность, ищет легкого и пустого, не переносит и боится глубины; жизнь подобна морю, драгоценный смысл и лучшие дары которого, как жемчужины, таятся на самом дне; человек одной своей первородной тяжестью не может достичь жизненной глубины, — он, как пробка, держится на поверхности мироощущения; и вот, чтобы довести его до глубины и до жемчужной жизни, мудрый Творец швыряет в человека время от времени камушками: камень попадает на пробку, утяжелит ее вес, и пробка уходит на дно, где обретает жемчужину... Богу угодно страдание, — ведь Он даже Сыну своему подарил жемчужину

Воскресенья через камень гробницы». Но вещей сон показал Кларе, что ангелы, охраняющие «узкие врата», исполняя Божье поручение, не требуют от людей несчастья и скорби: великая и благодатная тайна этих узких врат заключается в том, что они «слишком узки для одного», что «сюда проходят лишь по-двое», что жизненный путь надо совершать непременно со спутниками. Не умиленное спасение собственной одинокой души заповедано людям, а нечто другое: «до конца удерживать и до конца возлюбить, чтоб было с кем войти в узкие врата Вечности». Не жалость ко всем, а сосредоточившаяся любовь — это настроение, в переливах внутренней торжественности и внешней простоты, чувствуется на многих страницах Мариэтты Шагинян. И оттого даже те ее героини, которые хотели бы оттолкнуть от себя любовь, оказываются ее радостными жертвами, находят в ней свой вожделенный клад. Например, барышня Тата, которая констатировала в себе отсутствие «нравственных принципов» и даже самой души, которая от гложущей скуки, от внутренней незанятости болтала с авиатором Невзлетайко (ни разу, впрочем, не летавшим) и спрашивала, нельзя ли «отменить» закон притяжения, которая вздумала корыстно поиграть в любовь, — легкомысленная Тата эту игру проиграла, сама полюбила и, полюбив, нашла свою душу и «нравственные принципы». Или — милая полунегритянка Мэри; она встретила на дороге русскому эмигранту, который искал в жизни определенности и исповедовал, что мы, русские, «всегда вне себя и вне своей судьбы», что мы забегаем вперед навстречу своему часу, а не дожидаемся его спокойно, что даже обломовщина, это — «тихий бунт»: «лошади иногда ложатся, не доезжая до конюшни... мы все когда-нибудь ляжем... от одной этой мысли Обломов вылез из своей судьбы и лег преждевременно, не дожидаясь, когда его распрягут... судьбе просто с нами нечего делать... она привыкла натекать на известную упругость, привыкла встречать противодействие, бороться с человеком, приобретать реальность... а у нас она натекает на одних нетерпеливо-лежащих... поэтому она у нас до сих пор не может принять никакой плотности и реальности и шатается, как невбитый гвоздь; поэтому мы все как бы люди без судьбы и Россия — страна без судьбы», — так этому эмигранту (умные речи которого г-жа Шагинян не должна бы, правда, вставлять в кино-повесть, ума и речей вообще не приемлющую) Мэри вернула определенность тем, что полюбила его и полюбилась ему: «он положил голову на смуглое плечо Мэри и думал, не мыслями, а чувством, что кто-то твердый, радостный, вечный связал его бытие с землей, людьми, родиной, раскрывает путь и указывает долг; кто — это родное, смуглое тельце с серьезной душой, любовь или, может-быть, Бог?»

Внешне-занимательные фабулы нашего автора нередко пронизываются не только этой мыслью о торжествующей, определяющей любви, о любви, как откровении, но и другими идеями. Например, дорожит писательница мыслью,

что «полезно было бы людей, подобно картам, время от времени перетасовывать», менять их жизненные ситуации, осуществлять человеческий калейдоскоп. Или вот женщина-красавица тайну своей добродетели находит в любви к самой себе: «Мне было так благодарно и радостно, что Бог сделал меня прекрасной... Я подумала, что это нужно хранить и не погубить. То есть не красоту хранить, а себя, чтобы быть ее достойной». Или отмечается роковое «перемещение», в силу которого человек начинает жить не живыми своими клетками, не духом и сознанием, а своей вещественностью, и тяготеет к миру неорганическому, перемещает в себе центр, и на этой почве происходит у него странное сближение с вещами, с элементами земли; он любит их, но они враждебны ему, и стихии овладевают им, если в таком взаимном тяготении, любви и вражде он не овладевает ими; как бы то ни было, «нынче уже не человек делает вещи, а вещь делает человека».

Книга Мариэтты Шагинян, озаглавленная «Семь разговоров», менее значительна, менее ярка, чем «Узкие врата», но и на ней лежит та же печать оригинального дарования, острой, порою играющей мысли, большого и многосторонне-заинтересованного ума. С особенным вниманием прочтут все первый рассказ — «Семь разговоров», из впечатлений немецкой ссылки, в которую попали герои, застигнутые войной в Германии, высланные в Баден-Баден. Невольные обитатели немецкого города за общим столом пансиона ведут между собою беседы о войне, о характере государства, о смысле истории; и так как собеседники принадлежат к разным национальностям, то это и дает возможность автору развернуть цветную и очень характерную вереницу типов и мирозерцаний. — Рождественская сказка о «последнем милитаристе» рисует человека, который уже потому, через два столетия после наших дней, является милитаристом, что, убежденный в пагубности пацифизма для нравственного уровня людей, он объявил войну самому себе, своим слабостям, инстинктам и порокам. Деятели клуба пацифистов всячески убеждали его примириться с собой, — но тщетно. Энтведеродер (так звали последнего милитариста) оставался непреклонен, не хотел прощать самого себя, твердо решил покончить с собой. И вот, он убил мешавшего ему самоубийству портного Пинчука; но убитый, с благодным и светлым лицом, в последнее мгновение простил убийцу, успел вымолвить слово «прощаю». И после этого, потрясенный, не убил себя милитарист, а заплакал над убитым, как еще никогда не плакал. Прощенный другим, он тогда простил самого себя, и он перестал быть милитаристом, когда убил: вот проба, которой не выдержит никакой принципиальный, теоретический милитаризм. — Нравственная идея вытекает и из рассказа «Заповеданное», — та идея, что «кто поступил, тот уступил»: от дурной мысли до дурного поступка — расстояние очень большое, и разница между ними не количественная, а качественная; заповедь охраняет меня, не дает мне совершить дурного дей-

ствия, и не самая наличность во мне искушения, соблазна осуждает меня, а моя уступка искушению, реализация его. Это — «катехизис» (как замечает один из героев рассказа, журналист Федя, блестящий и передовой ум, речи свои снабжающий множеством цитат, «начиная от Гераклита и кончая Ивановым-Разумником»...); однако в том-то и заключается особенность г-жи Шагинян, как автора, что она не стесняется катехизиса, не стыдится старых моральных ценностей и понимает всю привлекательную искренность своих героев из «Головы Медузы», ищущих такого сожительства людей, при котором все получали бы и никто бы не терял (а теперь это не так: «все, что мы получаем, — это не из воздуха, не из материи, не из кассы, а от такого-же существа, как мы; кассы в мире не существует»). Но мораль дает Мариэтта Шагинян без морализации; у нее духовная свобода, игра души, легкость изящного рисунка, и в живой, остроумной, искрящейся форме, с налетом тонкой шутливости и лукавства, предлагает она свои духовные драгоценности. У нее — много писательской изобретательности, выдумки, власти над вниманием читателя; и дорого то, что это соединено с какою-то внутренней благочестивостью; утонченное сливается в ее рассказах с простотой, и, как истинная аристократка, Мариэтта Шагинян не боится показаться мещанкой.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Гаршин	9
Короленко	22
Чехов	32
Дети у Чехова	60
Письма Чехова	74
Апухтин	89
Надсон	92
Минский	96
Владимир Соловьев	104
Бальмонт	107
Федор Сологуб	114
Валерий Брюсов	128
Леонид Андреев	147
Иван Бунин	176
Борис Зайцев	204
Максим Горький	223
Валтрушайтис	235
Виктор Гофман	244
Александр Блок	250
Гумилев	265
Анна Ахматова	279
Мариятта Шагинян	294

Напечатано и издано
Издательством
«С Л О В О», Берлин