

ИЗЪ ИСТОРИИ НОВѢЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

В. Базаровъ. П. Орловскій, В. Фриче и
В. Шулятиковъ.

ИЗДАНИЕ „ЗВЕНО“.

МОСКВА, 1910.

Типографія Русскаго Товарищества. Мыльниковъ пер., соб. домъ.
Телефонъ 18-35.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стр.

П. Орловскій. Изъ исторіи новѣйшаго романа

Горькій 1

Купринъ. 21

Андреевъ 36

В. Фриче. Эволюція театра и драмы 59

В. Базаровъ. Судьбы русскаго «идеализма» за послѣднее
десятилѣтіе 151

В. Шулятиковъ. Этапы новѣйшей лирики 199



П. Орловскій.

**Изъ исторіи новѣйшаго
романа.**

(Горькій, Купринъ, Андреевъ).

Максимъ Горькій.

I.

Господа, если къ правдѣ святой
Миръ дорогу найти не сумѣетъ,
Честь безумцу, который навѣтъ
Человѣчеству сонъ золотой.

Такимъ безумцемъ, пожелавшимъ навѣтъ человѣчеству золотой сонъ о святой правдѣ, явился самъ Максимъ Горькій. Въ тѣ грустные дни, когда на всей нашей общественности еще лежалъ тяжелый покровъ реакціи восьмого десятилѣтія, когда на поверхности жизни уныло бродили вялые, полинявшіе чеховскіе типы, а то новое, бодрое, сильное, что уже народилось гдѣ-то въ глубинѣ, еще скрывалось въ нѣдрахъ общества,—въ эти грустные дни М. Горькій выступилъ дерзкимъ глашатаемъ безумства храбрыхъ. И съ тѣхъ поръ вся дѣятельность М. Горькаго—и какъ художника, и какъ публициста—представляетъ одно сплошное исканіе правды,—того нравственного начала, которое осмыслило бы человѣческое общежитіе и сдѣлало бы жизнь людей разумной и счастливой.

По содержанію своего творчества М. Горькій явился отрицателемъ и вмѣстѣ съ тѣмъ преемникомъ А. Чехова. На долю Чехова выпало изобразить русское интеллигентное общество въ худшую эпоху его опошленія и упадка. И онъ рисовалъ это общество съ горькой, страдальческой улыбкой врача, пишущаго исторію болѣзни неисцѣлимаго больного. Чеховъ хорошо зналъ опошлившуюся душу своего современника, но онъ самъ не видѣлъ исхода, онъ не вѣрилъ въ тѣ силы, которыя однѣ могли обновить русское общество. Правда, Чехову приписываютъ слова, что „черезъ десять лѣтъ у насъ будетъ конституція“; правда, что въ послѣднихъ произведеніяхъ онъ уже предсказывалъ бѣгъ-

ство свѣжихъ, молодыхъ элементовъ отъ гнусной дѣйствительности въ новую жизнь. Но это было лишь робкое, неуверенное предчувствіе поэта. Первые побѣги новой жизни, начавшіе пробивать себѣ путь на поверхность общественности къ половинѣ 90-хъ годовъ прошлаго столѣтія, были такъ новы и чужды психикѣ стараго интеллигента, а въ томъ числѣ и самого Чехова, что понять и оцѣнить ихъ, а тѣмъ болѣе повѣрить имъ они не могли. Только впоследствии, когда эти побѣги окрѣпли и стали могучимъ деревомъ, „отцы“ интеллигенціи оцѣнили ихъ; но понять ихъ и повѣрить ихъ правдѣ они и тогда не смогли.

Чтобы услышать слабый еще голосъ зарождавшейся новой жизни, надо было въ тѣ годы внутренняго обновленія быть самому молодымъ душою. Для этой миссіи надо было специально родиться. И такой художникъ родился: это былъ—Максимъ Горькій. Онъ появился въ моментъ начинавшейся великой ломки нашей общественности, ставъ, такимъ образомъ, на грани двухъ поколѣній: онъ протянулъ руку жизнеспособнымъ элементамъ вчерашняго дня—тѣмъ самымъ бѣглецамъ чеховскаго общества—и показалъ имъ перспективы занимавшагося завтрашняго дня,—радужныя, яркія, быть можетъ, преувеличенно яркія, перспективы. Ибо на его долю выпало быть вѣстникомъ назрѣвавшей бури.

Съ половины 90-хъ годовъ въ русской общественности началъ обнаруживаться давно подготовлявшійся переломъ. Это былъ переходъ отъ земледѣльческой, деревенской, барско-крестьянской Руси къ Руси промышленной, городской, буржуазной. Экономическій переворотъ постепенно выдвинулъ на видное мѣсто новый общественный классъ—пролетаріатъ, занявшій сразу характерное для него обособленное и самостоятельное мѣсто въ капиталистическомъ обществѣ. Съ первыхъ же дней своего выступленія на историческую арену этотъ классъ провозгласилъ себя носителемъ революціоннаго начала и въ социальной и въ политической жизни. Въ воздухѣ запахло грядущей бурей.

Эти глубокія социально-экономическія превращенія, въ свою очередь, воздѣйствовали на умы тѣхъ слоевъ, которые болѣе или менѣе тѣсно связали свою судьбу съ судьбой рабочаго класса. И прежде всего они отразились на революціонной части интеллигенціи. Начала складываться характерная идеологія пролетарскаго движенія.

Но если политическая идеологія приняла вполне опредѣленныя формы, точно соответствующія смыслу, направленію и

задачамъ рабочаго движенія, (марксизмъ), то нельзя того же сказать про эстетическую идеологию. Эта область челоѣческаго творчества, по самому свойству своему поэтического отображенія жизни, менѣ всего точно отражаетъ дѣйствительность и болѣе всего запаздываетъ съ этимъ отраженіемъ. Художественное творчество, носящее опредѣленные классовыя черты, складывается лишь тогда, когда самъ классъ уже значительно оформился и созналъ свою самостоятельность. На зарѣ движенія, когда только начинаютъ формироваться первые кадры будущаго боевого класса, и умы охватываетъ еще неясная, расплывчатая, хаотическая идея борьбы, эстетическая идеология проникнута лишь неоформленными, радостными предчувствіями и чаяніями, преисполнена сознанія избытка накапливающихся силъ и жажды дать исходъ этимъ силамъ.

Не чувствуя еще подъ собою прочной, реальной общественной почвы, эта эстетическая идеология сама чужда реализма. Исходя изъ предчувствія назрѣвающаго будущаго, она окрашена элементами фантастики, она романтична. Какъ тонко замѣчаетъ въ одномъ мѣстѣ К. Марксъ „въ періодъ, когда пролетаріатъ еще очень неразвитъ, а, слѣдовательно, и самъ еще представляетъ свое положеніе фантастически,—фантастическое изображеніе будущаго общества возникаетъ изъ перваго, полного предчувствій, стремленія пролетаріата къ совершенному преобразованію общества“. Эта склонность къ фантастикѣ—въ сферѣ ли политическаго или художественнаго строительства—проявляется въ искусствѣ, какъ склонность къ романтикѣ. Неудивительно, что М. Горькій, явившійся выразителемъ еще слабо дифференцированной пролетарской массы, выступилъ подъ флагомъ романтизма. И, хотя за семнадцать лѣтъ, протекавшихъ со временъ „Макара Чудры“, быстрое развитіе пролетаріата кореннымъ образомъ измѣнило содержаніе творчества М. Горькаго, превративъ его въ открытаго идеолога рабочаго класса,—все же налетъ романтизма сохранился въ его поэзіи и по сей день.

Поэтъ-романтикъ не просто воспринимаетъ въ художественныхъ образахъ окружающій его міръ, а воспринимаетъ его въ преувеличенныхъ линіяхъ, въ сгущенныхъ краскахъ, въ потенцированныхъ формахъ. И воспроизводитъ онъ эти эстетическіе образы и эмоціи не такъ, какъ воспринялъ ихъ, а въ свою очередь фантастически преувеличенно. Такимъ образомъ, творческая работа романтика сопровождается двукратнымъ потенцированіемъ линій, формъ, красокъ, свѣто-тѣней, перспективы. Отсюда образы

романтической литературы необычно выпуклы, ярки, красочны, легко подкупают своей несбыточностью, вызывают болѣе сильныя эмоціи, чѣмъ реалистическіе образы,—хотя послѣдніе сопровождаются болѣе спокойными и болѣе глубокими переживаніями.

Такимъ романтикомъ и вступилъ въ литературу М. Горькій. Вмѣсто грубой реалистической правды, онъ принесъ съ собою „золотой сонъ“,—такой безумный золотой сонъ, что отъ него закружилась голова у интеллигенціи. И когда, наконецъ, и сама жизнь, и тотъ же М. Горькій напомнили интеллигенціи о реальной правдѣ,—она все еще не могла отряхнуться отъ волшебнаго сна.

Литературную дѣятельность М. Горькаго можно разбить на три періода. Первый—это періодъ такъ называемыхъ „босяцкихъ“ рассказовъ; сюда же слѣдуетъ причислить и его первые опыты большихъ романовъ („Ома Гордѣевъ“, „Трое“), такъ какъ основная психологія ихъ та же, что и въ первыхъ рассказахъ. Здѣсь красной нитью проходитъ протестъ личности противъ неправоты, неустройства, нелѣпости существующаго общественнаго уклада (формула: „жизнь узка—а я широкъ“). Человѣческая личность для автора—все, между тѣмъ строй современнаго общества стѣсняетъ ее, гнететъ, губитъ. Авторъ, естественно, идетъ на поиски той силы, которая могла бы способствовать устроенію жизни и освобожденію личности. Онъ не находитъ этой силы ни въ средѣ отверженныхъ—босяковъ, ни въ средѣ буржуазіи („Ома Гордѣевъ“). Его взглядъ обращается къ интеллигенціи—это второй періодъ его творчества—но тоже напрасно. И онъ безпощадно бичуетъ безвольную, жалкую, неспособную на смѣлый порывъ интеллигенцію, непонимающую даже того народа, о которомъ она якобы печется. Этотъ второй періодъ охватываетъ, главнымъ образомъ, драматическія произведенія автора до пьесы „Враги“, съ которой наблюдается поворотъ, особенно ярко сказавшійся потомъ въ романахъ „Мать“ и „Исповѣдь“. Это третій періодъ: авторъ обрѣлъ строителя жизни въ рабочемъ классѣ. Такова схема развитія творчества М. Горькаго, неутомимаго искателя правды. На детальномъ разборѣ мы ознакомимся ближе съ его исканіями.

II.

Первые рассказы, съ которыми предсталъ передъ публикой М. Горькій, немало способствовали неправильному взгляду на истинную психологію автора. Рисуя рядъ сильныхъ, гордыхъ,

безжалостныхъ людей, умѣющихъ отстаивать жизнь и наслаждаться жизнью, изображая могучія чувства, сильныя страсти, смѣлыя порывы, М. Горькій скоро приобрѣлъ ошибочную репутацію какого-то пѣвца сверхчеловѣчества. Далекая отъ этихъ романтически-сильныхъ страстей, но жадная до нихъ, читающая публика усмотрѣла въ разсказахъ Горькаго идеализацію не самой этой гордой свободолюбивой силы, а носителей ея—босяковъ. Читателю не по плечу были эти могучія переживанія сами по себѣ, онъ могъ воспринять ихъ только, какъ чужія переживанія, ослабленные разстояніемъ, т.-е. брать ихъ вмѣстѣ съ предполагаемыми носителями ихъ. Въ результатъ—неудержимый культъ босяковъ.

Между тѣмъ, подобная оцѣнка М. Горькаго, какъ идеализатора босякаго пролетаріата, глубоко ошибочна. Указанныя нами выше соціальныя условія породили въ душѣ М. Горькаго тѣ смѣлыя, сильныя, свободныя чувства и мысли, которыя неизбѣжно сопутствуютъ всякому революціонному перевороту, безъ которыхъ психологически немыслима сама революція. Правда, революціонная психологія М. Горькаго въ то время была еще мало оформлена, неупорядочена стройнымъ міровоззрѣніемъ, недисциплинирована, анархична. Но основное настроеніе его было яркимъ знаменіемъ назрѣвавшей революціи.

Какъ художникъ, М. Горькій стремился воплотить свои переживанія въ живые образы, а для этого ему необходимъ былъ реальный, конкретный матеріалъ, который нельзя сочинить, который даетъ сама жизнь. Съ своими личными чувствами и мыслями подходилъ онъ, какъ съ мѣриломъ, къ различнымъ общественнымъ слоямъ, съ которыми встрѣчался въ своей жизни, ища повсюду носителей этихъ мыслей и настроеній. И здѣсь весьма важно отмѣтить, что въ реальной жизни онъ такихъ носителей нигдѣ не нашелъ. Онъ нашелъ только, что въ презираемой всѣми средѣ отверженныхъ можно встрѣтить—наряду съ пороками и преступленіями—такія цѣнныя моральныя черты, которыя вы напрасно искали бы въ такъ называемомъ культурномъ обществѣ, имѣющемъ въ своемъ распоряженіи богатство, науку, воспитательныя учрежденія и даже полицію.

Вотъ передъ вами хищникъ и воръ, пропойца и въ любой моментъ возможный убійца, Челкашъ,—а взгляните, какая у него гордость, какое презрѣніе къ деньгамъ, къ тѣмъ самымъ деньгамъ, изъ-за которыхъ „образованные“, „интеллигентные“ люди перегрызаютъ другъ другу горла. Или возьмите старуху Изергиль—

какое богатство переживаній, какая глубина чувства у этой женщины, имѣющей право съ презрѣніемъ взглянуть на безстрастную, худосочную любовь „культурныхъ“ людей. То же Мальва, то же Марька изъ „На плотахъ“. Присмотритесь къ бродягѣ Промтову („Проходимецъ“), даже этотъ паразитъ можетъ гордиться тѣмъ, что онъ, хоть можетъ быть и „семишникъ“, зато не „пятакъ“, какъ всѣ. Тѣ духовныя черты, которыя должны бы явиться украшеніемъ человѣка, — смѣлость и гордость, свободолюбіе и презрѣніе къ власти денегъ, сильныя чувства и искренніе порывы—все это растеряно и забыто образованнымъ обществомъ. Къ позору культурнаго міра эти черты можно встрѣтить лишь среди отбросовъ общества. Правда, эти черты,—разрозненные и нерѣдко парализуемыя порокомъ—не дѣлаютъ изъ босяковъ и хулигановъ достойныхъ представителей вида „человѣкъ“, но характерно уже то, что эти цѣнныя черты встрѣчаются только въ ихъ средѣ.

Такова точка зрѣнія М. Горькаго въ этихъ разсказахъ перваго періода. Но было бы ошибкой и мы получили бы неправильное представленіе о психологическомъ обликѣ автора, если бы подумали, что только тѣ черты, которыя выражаютъ силу, гордость, смѣлость, презрѣніе и ненависть къ мѣщанскому благополучію, однимъ словомъ, черты мощныхъ хищниковъ, дороги ему и только ихъ умѣетъ онъ находить въ средѣ своихъ героевъ-босяковъ. Напротивъ, эти черты вскрываетъ онъ, такъ сказать, по побужденіямъ объективнаго, общественнаго характера, его же субъективныя, интимныя симпатіи тянутъ его къ другимъ психологическимъ чертамъ: именно къ проявленіямъ доброты, альтруизма мягкости, гуманности. Ибо М. Горькій до мозга костей гуманястъ.

Съ какой любовью отмѣчаетъ онъ благородныя, гуманныя черты у своихъ отверженныхъ. Возьмите, напримѣръ, его отношеніе къ Емельяну Пилию. „Знаешь—признается этотъ закоренѣлый бродяга, разсказавъ о томъ, какъ однажды спасъ отъ самоубійства дѣвушку—лучше этого у меня въ жизни-то за всѣ 47 лѣтъ ничего не было“. Вспомните трогательный разсказъ „Однажды осенью“, или „Дѣло съ застѣжками“. Вдумайтесь въ отношеніе автора къ „Зазубринѣ“ и къ тупой компаніи изъ разсказа „Скуки ради“.

Если вы распредѣлите на двѣ серіи разсказы М. Горькаго: съ одной стороны тѣ, въ которыхъ преобладаетъ гордое, дерзкое,

смѣлое, съ другой тѣ, гдѣ изображено доброе, мягкое, человѣчное,—только тогда вы получите ясное впечатлѣніе о самомъ авторѣ. Въ авторской психологіи явно преобладаютъ эти гуманныя черты, и если ихъ такъ плохо подмѣтила читающая интеллигенція, увлекшаяся „демоничностью“ босяковъ, то это потому, что онѣ слишкомъ близки и знакомы ей, а тѣ, другія слишкомъ заманчиво новы и ярки. „Зачѣмъ же мнѣ направлять человѣка по дурному пути?—спрашиваетъ чабанъ въ разсказѣ „Мой спутникъ“;—ужь лучше я его по тому пошлю, которымъ самъ иду. Можетъ быть еще встрѣтимся, такъ уже знакомы будемъ. Часомъ помочь другъ другу придется“.—„Я былъ въ восхищеніи отъ стараго чабана и его жизненной морали“—прибавляетъ отъ себя разсказчикъ, за которымъ чувствуется самъ авторъ. Эта жизненная мораль гораздо роднѣе М. Горькому, чѣмъ та вычурная, полубутафорская, антиобщественная мораль Челкашей, которой такъ увлекались наши доморощенные сверхчеловѣки и которую пытались они навязать автору.

Однако самый фактъ, что М. Горькому приходилось воплощать свои настроенія въ босяцкій міръ, не могъ не отразиться на психологіи автора и ея развитіи. Съ одной стороны, указанная нами нѣкоторая анархичность мышленія, съ другой—эта творческая связь съ анархической босяцкой средой, образовали какой то порочный кругъ, изъ котораго не скоро выбилась мысль М. Горькаго. Правда, нельзя отрицать, что, благодаря этому, между художественными переживаніями автора и изображаемой имъ средой установилась прочная гармонія, позволившая М. Горькому подняться на такую художественную высоту, какой онъ больше не достигалъ въ своихъ позднѣйшихъ произведеніяхъ, нерѣдко болѣе глубокихъ по замыслу и болѣе интересныхъ въ соціологическомъ отношеніи.

Весь рассматриваемый нами періодъ дѣятельности М. Горькаго окрашенъ въ цвѣтъ анархическаго индивидуализма. Формула: „жизнь узка, а я широкъ“ разрѣшается путемъ возстанія личности противъ общества — въ защиту своей же личности; и разрѣшается она большей частью жаждой дикаго разрушенія. Вотъ философія этого протеста въ изложеніи Гришки Орлова: „Раздробить бы всю землю въ пыль или собрать шайку товарищей и жидовъ перебить... всѣхъ до одного. Или вообще что нибудь такое, чтобы стать выше всѣхъ людей и плюнуть на нихъ съ высоты... И сказать имъ: ахъ вы, гады. Зачѣмъ живете? какъ

живете? Жулье въ лицемѣрное и больше ничего". Въ этомъ примитивномъ анархизмѣ нѣтъ элементовъ общественнаго протеста противъ общества, или хотя бы личнаго, но во имя широкихъ общественныхъ интересовъ, нѣтъ также элементовъ переустройства общества на лучшихъ началахъ. Переходъ отъ анархическаго бунта къ болѣе вдумчивому анализу совершается лишь постепенно къ концу названнаго періода. Замѣтнѣе всего сказывается онъ на романѣ „Оома Гордѣевъ“, гдѣ уже имѣются попытки разобраться въ различныхъ типахъ буржуазнаго общества—отъ хищниковъ первоначальнаго накопленія, вродѣ Игната Гордѣева или Ананія Щурова, до европейскаго буржуа Тараса Маякина, и отъ пропойць-босяковъ до передовыхъ рабочихъ. Но и здѣсь исканія Оомы разрѣшаются анархическимъ отталкиваніемъ отъ общественнаго протеста и общественной работы. Тѣмъ не менѣе за это время мысль автора постепенно эволюционировала, и прежнее романтическое представленіе о мірѣ босяковъ сглаживалось, принимало болѣе реалистическіе тона. Въ результатѣ этой эволюціи явилась пьеса „На днѣ“, гдѣ прежніе герои—„бывшіе люди“—оказываются несчастными, жалкими, выбитыми изъ колеи и сломанными жизнью людьми. „На днѣ“—это окончательная ликвидація перваго періода творчества М. Горькаго. Здѣсь сказано послѣднее слово анархо-индивидуалистическаго протеста противъ общества, здѣсь полнѣе всего сформулированы исканія автора этого періода, здѣсь же заложены элементы втораго періода его дѣятельности.

Пьеса „На днѣ“—одно изъ самыхъ значительныхъ произведеній М. Горькаго—играетъ очень важную роль въ развитіи самого автора. Съ одной стороны, она подводитъ итогъ всему періоду босяцкихъ разсказовъ, но не простой, механической итогъ, а ту моральную и общественную оцѣнку, къ которой авторъ пришелъ въ результатѣ этого періода. Ко времени появленія „На днѣ“ авторъ уже сказалъ свое „дерзкое“ слово культурному обществу, романтическіе босяки сыграли этимъ свою роль. Можно было снять съ нихъ театральные костюмы,—а тогда оставались они тѣмъ, чѣмъ были въ реальной жизни: жалкими, несчастными, исковерканными людьми. Теперь, послѣ того, какъ они бросили обществу свою—вѣриѣ авторскую—„правду“, стало ясно, что они сами нуждаются въ словахъ правды, но не той жестокой, реальной правды, которая убила бы въ нихъ послѣднюю надежду. Имъ необходима исцѣляющая правда жизни. И авторъ подсылаетъ

къ нимъ Луку — этого шарлатана гуманности, безсмертный типъ лживаго успокоителя страдающихъ, жаждущихъ забвенія во лжи.

И тутъ передъ нами открывается другая, весьма важная сторона пьесы „На днѣ“: это—то исканіе правды, которое отнынѣ становится въ центрѣ литературной дѣятельности М. Горькаго. Обездоленнымъ и отверженнымъ несутъ онъ словами Луки призрачную правду фантазіи, противопоставляя ее реальной правдѣ жизни:

... Если къ правдѣ святой
Міръ дорогу найти не сумѣетъ,
Честь безумцу, который навѣетъ
Человѣчеству сонъ золотой.

Это евангеліе миражей, которое, со временъ Христа, несли обездоленнымъ массама все реформаторы, проскальзываетъ у М. Горькаго съ самаго начала его дѣятельности. Еще въ разсказѣ „О чижѣ, который лгалъ и о дятлѣ-любителѣ истины“ (1892 г.) чижъ говоритъ: „Я солгалъ, да я солгалъ, потому что мнѣ неизвѣстно, что тамъ за рощей, но вѣдь вѣрить и надѣяться такъ хорошо... Я же только и хотѣлъ пробудить вѣру и надежду,— и вотъ почему я солгалъ... Онъ, дятель, можетъ быть, и правъ, но на что его правда, когда она камнемъ ложится на крылья и не позволяетъ высоко взлетать въ небеса?“ Тѣми же словами десять лѣтъ спустя говоритъ Клещъ („На днѣ“): „Какая правда? Гдѣ правда? (трясетъ руками лохмотья на себѣ). Вотъ—правда! Работы нѣтъ, силы нѣтъ. Вотъ—правда! Пристанища... пристанища нѣтъ! Издыхать надо... вотъ она, правда! Дьяволъ! На... на что мнѣ она... правда?“ Это бѣгство отъ непримиримой дѣйствительности: сильныхъ—въ небеса („Пѣсня о соколѣ“), слабыхъ—въ царство фантазіи, и есть единственный выходъ и вмѣстѣ съ тѣмъ примиреніе съ жизнью, какія даетъ М. Горькій въ первый періодъ своей дѣятельности.

III.

Романтическое настроеніе, легшее въ основу этого отношенія М. Горькаго къ безнадежно погибшимъ пасынкамъ современнаго общества, рано или поздно должно было привести его во враждебное столкновеніе съ типичной русской интеллигенціей того вре-

мени, чуждой фантастических полетов и совершенно не тяготившей къ „безумству храбрых“. И действительно, черезъ всѣ рассказы Горькаго красной нитью проходитъ недоброжелательное отношеніе къ интеллигенціи. Въ „Озорникѣ“, онъ зло бичуетъ лицемѣріе газетныхъ либераловъ, въ „Варенькѣ Олесовой“, обнажаетъ поганую душеньку нѣкоего приватъ-доцента, въ „О чертѣ“, рисуетъ тупость интеллигентной публики въ ея отношеніяхъ къ „любимому“ писателю, даже въ чисто бояцкихъ рассказахъ босяки изъ интеллигентовъ оказываются гораздо пошлѣе, гаже, жесточе, чѣмъ ихъ собратья изъ простонародья.

Это недоброе чувство къ интеллигенціи стало доминирующимъ и на время заняло первое мѣсто послѣ того, какъ М. Горькій раздѣлался въ „На днѣ“, съ босяками. Его критика интеллигенціи заполняетъ собою второй, собственно говоря, переходный періодъ. Въ цѣломъ рядъ пьесъ—„Мѣщане“, „Дачники“, „Варвары“, „Дѣти солнца“, — онъ изображаетъ буржуазно-интеллигентскую среду, подчеркивая ея скучную, пошлую, никому не нужную жизнь. Даже тѣ изъ нихъ, которые искренне желаютъ блага народа, настолько далеки отъ него, настолько не понимаютъ его и чужды его жизни, что своей благотворительностью только оскорбляютъ и отталкиваютъ его. Однако не слѣдуетъ забывать, что действительно альтруистическіе, полные готовности самопожертвованія, порывы молодежи, вышедшей изъ той же буржуазно-интеллигентской среды, М. Горькій умѣлъ и тогда цѣнить и окружалъ нѣжной любовью (см. типы изъ „Враговъ“).

То же отрицательное отношеніе къ интеллигенціи выразилось и въ напумѣвшихъ въ свое время статьяхъ, „О мѣщанствѣ“, печатавшихся въ концѣ 1905 г., въ „Новой Жизни“, въ которыхъ М. Горькій обвинилъ въ мѣщанствѣ всю русскую литературу не исключая общепризнанныхъ корифеевъ ея, не исключая „даже“ Достоевскаго, что вызвало особенный вопль нашихъ доморожденныхъ жрецовъ богочеловѣчества. Конечно, въ статьяхъ М. Горькаго многое было построено на недоразумѣніи, ибо русское слово, „мѣщанство“ не совпадаетъ съ европейскимъ „буржуазность“, а носить еще привкусъ пошлаго, ограниченнаго, тупого, въ чемъ едва ли хотѣлъ обвинить русскую литературу М. Горькій. Но тотъ вопль, который подняли по этому поводу защитники „культуры“, упрекавшіе М. Горькаго въ хулиганствѣ, показываетъ, что ударъ былъ направленъ мѣтко.

Въ основѣ этой вражды М. Горькаго къ интеллигенціи лежитъ,

конечно, не формальное различіе между романтикой автора, „Пісни о соколѣ“, и исконнымъ реализмомъ русской интеллигенціи. Причина ея гораздо глубже. Самъ выйдя изъ того ада, который называется у насъ жизнью народной, пройдя всѣ девять круговъ мытарствъ и страданій, полагающихся по законамъ нашего общества на долю среднего пролетарія, М. Горькій вынесъ оттуда крикъ бездоннаго горя и жгучую ненависть къ виновникамъ этого горя. И тутъ-то, на благоустроенной поверхности жизни съ негодованіемъ замѣтилъ онъ, что между страдающими низами и торжествующими верхами стоитъ плотной толпой особый слой—пресловутая интеллигенція,—успѣвшій къ тому времени опуститься, разжирѣть, ополчиться и устроить себѣ сытое мѣщанское благополучіе. И хотя этотъ слой сохранилъ еще старую привычку говорить по воскреснымъ и праздничнымъ днямъ о „бѣдномъ народѣ“, и о своей „больной совѣсти“, за то шесть дней въ недѣлю онъ усердно помогаль своей работой „верхамъ“ держать „низы“ въ кабалѣ и увѣковѣчивать ихъ безмѣрное страданіе. И съ ненавистью бросилъ онъ дерзкія слова этой интеллигенціи, продавшей свое почетное социальное первородство за чечевичную похлебку матеріальныхъ благъ. Это враждебное отношеніе М. Горькаго къ интеллигенціи заставило его также особенно подчеркивать босячій вопросъ; послѣ ликвидаціи этого вопроса онъ непосредственно обратился противъ интеллигенціи въ указанномъ рядѣ пьесъ, пока назрѣвающія событія общественно-политической жизни и послѣдовательное развитіе мысли самого автора не привели его къ пониманію, что единственнымъ носителемъ началъ устроенія общества и уничтоженія безысходнаго горя угнетенныхъ массъ является пролетаріатъ. Съ искренностью, характерной для этого цѣльнаго человѣка и художника, М. Горькій открыто сталъ на сторону рабочаго класса и социалдемократіи.

Представители рабочаго міра проскальзываютъ и въ раннихъ рассказахъ М. Горькаго. Напримѣръ, въ рассказѣ „Озорникъ“, или въ романѣ „Ома Гордѣевъ“, или въ пьесѣ „На днѣ“ (Клещъ). Но всѣ эти лица не являются носителями специфической психологій и идеологій; они ближе все къ тѣмъ же босякамъ, чѣмъ къ доподлинному рабочему пролетаріату. Болѣе опредѣленные психическія черты пролетарія проявляетъ уже Нилъ въ „Мѣщанахъ“. Здѣсь больше нѣтъ безсильной анархической жажды разрушенія, нѣтъ. „На всѣ средства души моей—говоритъ Нилъ—удовлетворю мое желаніе вмѣшаться въ самую гущу жизни... мѣсить ее и такъ,

и этакъ, тому помѣшать, этому помочь... вотъ въ чемъ радость жизни". Однако впервые настоящіе промышленные рабочіе выступаютъ у М. Горькаго въ пьесѣ „Враги“. Это начало третьяго періода.

Самыми значительными трудами М. Горькаго этого періода являются повѣсти „Мать“ и „Исповѣдь“, знаменующія въ свою очередь двѣ стадіи въ развитіи мысли автора и заслуживающія особаго вниманія. Первая повѣсть ярче всего отражаетъ переломъ въ жизни и мышленіи М. Горькаго, въ силу котораго онъ примкнулъ къ рабочему движенію; вторая знаменуетъ новый поворотъ въ сторону такъ называемаго богоискательства.

Здѣсь мы наблюдаемъ обычное отставаніе художественнаго мышленія отъ научнаго: еще въ 1905 г. М. Горькій примкнулъ къ рабочему движенію, и работалъ въ социалдемократической прессѣ, но только въ 1907 г. оформились и сложились въ повѣсть изъ жизни рабочихъ его новыя переживанія. И здѣсь же сказались характерныя особенности индивидуальности автора. Желая нарисовать широкую картину пробужденія самосознанія среди рабочихъ и наростанія рабочаго движенія, М. Горькій выдѣлилъ нѣсколько типичныхъ фігуръ, на исторіи развитія которыхъ показываетъ онъ всѣ перипетіи борьбы современнаго сознательнаго пролетарія съ предпринимателями, съ стоящей на сторонѣ послѣднихъ властью, наконецъ, съ своими же несознательными товарищами. Дѣйствующимъ лицомъ повѣсти является не рабочая масса, а Павелъ Власовъ, хохоль, Рыбинъ, Вѣсовщиковъ, и прежде всего мать Власова, Ниловна. Рабочая слободка, также какъ въ другихъ эпизодахъ деревня, является лишь декоративнымъ фономъ, правда, усиливающимъ и оттеняющимъ дѣйствія отдѣльныхъ лицъ. Даже въ массовой сценѣ рабочей манифестаціи толпа обезцвѣчена по сравненію съ кучкой отдѣльныхъ личностей. Прежній индивидуализмъ автора сказался и здѣсь на характерѣ построенія повѣсти.

Весьма замѣчательной чертой этой повѣсти является то, что главнымъ дѣйствующимъ лицомъ въ ней авторъ сдѣлалъ не самихъ непосредственныхъ активныхъ дѣятелей движенія—Власова, Вѣсовщикова и пр., а мать Власова. Художнику, особенно художнику, не успѣвшему еще вполне отдѣлаться отъ недавняго романтическаго увлеченія, болѣе интересной, болѣе поэтической фігурой должна была казаться старуха-мать, воскресающая силой любви изъ забитаго состоянія, берущая на себя тяжелое бремя пропо-

вѣди сыновьяго ученія, идущая на склонѣ лѣтъ на такія жертвы, которыя сломали уже не одну молодую и сильную натуру. Въ домикѣ Власовыхъ висѣла на стѣнѣ картина Христа, идущаго послѣ воскресенія въ Эммаусъ. Насколько поэтичнѣе, заманчивѣе образъ матери, воскресшей ради мученика-сына, чтобы раздѣлить съ нимъ трудное бремя проповѣди благой вѣсти?

Однако такое построеніе повѣсти, при которомъ героемъ является мать—при всей поэтичности основного образа—страдаетъ крупными недостатками, весьма существенно отразившимися на художественныхъ достоинствахъ повѣсти.

Возрожденіе Ниловны и вся ея дѣятельность опредѣляются всецѣло и исключительно любовью къ сыну. Правда, мало-помалу она проникается вѣрой въ дѣло сына, однако движущимъ моментомъ у нея остается все-таки любовь къ нему; любовь же къ дѣлу—моментъ вторичный, производный. Когда сына арестуютъ, она продолжаетъ дѣлать его дѣло,—именно его дѣло, а не общественное. Даже въ заключительной сценѣ повѣсти, когда она, на глазахъ пришедшихъ арестовать ее жандармовъ, разбрасываетъ прокламаціи, она разбрасываетъ ничто иное, какъ рѣчь сына на судѣ.

Благодаря этому центръ вниманія переносится съ дѣйствительныхъ, непосредственныхъ дѣятелей на дѣятеля посредственнаго. Психологическимъ двигателемъ въ развитіи повѣсти является не активная, борющаяся воля рабочихъ, а материнская любовь матери одного изъ нихъ, побуждающая ее дѣйствовать заодно съ ними. Съ середины повѣсти главнѣйшія дѣйствующія лица—Власовъ, хохоль, Вѣсовщиковъ, а потомъ и Рыбинъ—на долго сходятъ со сцены, и героемъ повѣсти всецѣло дѣлается мать. Благодаря этому повѣсть въ значительной мѣрѣ перестаетъ быть повѣстью о помыслахъ, чувствахъ и дѣлахъ, пробуждающихся къ сознанію рабочихъ, и превращается въ повѣсть материнскаго сердца. Общественный элементъ подчиняется личному.

Въ этомъ, конечно, нѣтъ еще ничего недопустимаго или противохудожественнаго. Напротивъ, такая постановка вопроса принесла бы даже нѣкоторый лирическій моментъ въ повѣсть. Минусы заключаются не въ этомъ. Главнымъ недостаткомъ повѣсти является то, что, хотя и можно себѣ представить такую мать, но такихъ матерей, вообще говоря, не бываетъ. Онѣ могутъ существовать, какъ индивидуальныя явленія, но не какъ типичныя. Онѣ не характерны для данной среды и данного времени. И это обстоя-

тельство значительно обезцѣниваетъ образъ матери. Задавшись цѣлью нарисовать образъ идеальной матери, М. Горькій вынужденъ былъ выбросить изъ этого образа все мелкое, пошлое, смѣшное, чему не чужды всякій человѣкъ, чему, навѣрное, не чужда реальная Ниловна. Эта операція наложила дальнѣйшія обязательства: для единства колорита пришлось также удалить все мелочное и пошлое изъ характеровъ Павла Власова, хохла, Николая Ивановича, Рыбина, Наташи и др., которые являются носителями „правды“. Этотъ рядъ послѣдовательныхъ ограниченій привелъ къ тому идеализированному изображенію, — сказавшемуся, между прочимъ, и на языкѣ, — которое лишило повѣсть здоровой реальной красочности. М. Горькій впалъ здѣсь снова въ одинъ изъ грѣховъ романтизма. Романтики отличались способностью надѣлять своихъ героев такимъ подборомъ положительныхъ или отрицательныхъ чертъ, что, хотя каждая изъ нихъ въ отдѣльности была вполне возможной и вѣроятной, въ совокупности онѣ дѣлали носителей ихъ какими-то чудовищами добродѣтели или порока.

Такимъ образомъ, выбравъ сначала весьма выгодную въ художественномъ отношеніи перспективу, авторъ заполнилъ ее не живыми реальными лицами, а ликами, написанными въ условномъ іератическомъ письмѣ. Неудивительно, что при этомъ наиболѣе интересными и художественными являются отрицательные персонажи повѣсти, написанные ярко, выпукло, сочно. Правда, благодаря своей идеализированной односторонности (нѣкогда говорили: тенденціозности), повѣсть является хорошимъ матеріаломъ для пропаганды; но пропагандистскія достоинства не могутъ еще служить аттестатомъ художественному произведенію.

VI.

Быть можетъ, было бы правильнѣе признать третій періодъ творчества М. Горькаго законченнымъ повѣстью „Мать“, и появившуюся вслѣдъ за ней повѣсть „Исповѣдь“ считать началомъ новаго поворота, — ибо и по тенденціи, и по настроенію она значительно уклоняется отъ прямой, намѣченной вѣхами: „Враги“ — „Мать“. Но мы не хотимъ торопиться съ подобной оцѣнкой. Есть много основаній считать, что авторъ субъективно смотритъ на „Исповѣдь“, какъ на продолженіе этой линии. Объектив-

ное отклоненіе для насъ несомнѣнно, но будетъ ли оно только отклоненіемъ или разломомъ—покажетъ будущее.

„Исповѣдь“ подходитъ къ социальному вопросу совершенно съ другой стороны, чѣмъ „Мать“. Если въ первой повѣсти въ центрѣ стояла борьба рабочихъ за матеріальное и правовое положеніе, то здѣсь поднимается вопросъ о кризисѣ религіознаго сознанія. „Исповѣдь“ — это разсказъ объ исканіяхъ человѣка, утратившаго своего стараго Бога и обрѣтшаго новаго Бога. Чтобы разобраться въ общественномъ значеніи этой повѣсти, необходимо, до извѣстной степени, заглянуть въ душу художника, въ его творческую лабораторію. Дѣло не въ томъ, конечно, чтобы доискиваться тождества воззрѣній автора и его героевъ; для полноты картины духовнаго развитія М. Горькаго намъ важно только установить, какая разница въ основномъ настроеніи двухъ послѣднихъ повѣстей.

Несомнѣнно, что авторъ не просто объективно рисуетъ типы богоискателей и богостроителей. Онъ относится къ нимъ съ явнымъ сочувствіемъ. Какъ нѣкогда Лука въ „На днѣ“ былъ выразителемъ симпатичной автору этики, такъ здѣсь такими близкими автору лицами являются Іона и Михайла. Богостроительныя теоріи ихъ, повидимому, не чужды самому М. Горькому. Съ другой стороны, появленіе „Исповѣди“ вскорѣ послѣ „Матери“ и самый фактъ перенесенія очага богостроительства на заводъ, т. е. въ рабочій центръ, указываетъ на желаніе ввести богостроительскія ученія въ кругъ идейнаго движенія рабочаго класса.

И здѣсь весьма характерно отмѣтить, какъ жизненная правда, необходимая основа художественной правды, заставила художника взять для воплощенія своей мысли опредѣленный общественный матеріалъ, ограничиться опредѣленными элементами и, въ концѣ концовъ, ради жизненной правды, подорвать силу той самой идеологической правды богостроительства, которая составляетъ душу повѣсти.

Прежде всего авторъ вынужденъ былъ избрать героемъ повѣсти не рабочаго, а крестьянина (Матвѣй); онъ не могъ бы заставить типичнаго рабочаго продѣлать подобную эволюцію. Къ тому же крестьянинъ этотъ подкидышъ, бездомный, т. е. оторванный отъ хозяйственнаго уклада крестьянской жизни. Онъ служитъ въ конторѣ имѣнія, входитъ въ семью кулака-приказчика изъ экономіи, женится на его дочери, самъ становится

одно время такимъ же кулакомъ. Такимъ образомъ, строго говоря, это даже не крестьянинъ, а скорѣе мелкій мѣщанинъ. Съ дѣтства въ немъ глубоко виѣдрилась религіозность и желаніе жить „по божески“. Но и личная хищническая жизнь подъ давленіемъ тестя, и наблюденіе надъ окружающей обстановкой, въ которой онъ не находитъ мѣста Богу, сдѣлали его душевное состояніе невыносимымъ. Тогда авторъ дѣлаетъ еще одинъ благоприятный для развитія повѣсти ходъ: онъ заставляетъ умереть сначала жену Матвѣя, затѣмъ его ребенка, такъ что герой повѣсти вновь становится бобылемъ. И тутъ начинаются его скитанія и исканія.

Длинная одиссея его мытарствъ—въ поискахъ за правдой былъ у попа, у протопопа, въ монастырѣ, —приводитъ его въ близкое соприкосновеніе съ массой бродячей Руси. „Идутъ, идутъ старые и молодые, женщины и дѣти, словно всѣхъ одинъ голосъ позовъ, и чувствую я въ этомъ прохожденіи земли насквозь по всѣмъ ея путямъ нѣкую силу,—захватываетъ она меня, тревожитъ, словно общается что-то открыть душѣ... Какъ будто сама земля отрываетъ человѣка отъ груди своей и, отталкивая, повелительно внушаетъ ему: иди, спроси, узнай“.

И Матвѣй самъ начинаетъ странствовать. Здѣсь то онъ и встрѣчается съ Іоной, этимъ Лукой новѣйшаго періода творчества М. Горькаго, богоискателемъ и богостроителемъ. Прежде всего характерно, что Іона опять не рабочій, а бывший попъ. И здѣсь жизненная правда заставляетъ автора искать носителя своихъ новыхъ идей въ рабочей среды. Іона—своеобразный типъ новаго религіознаго народника. Носителемъ его богостроительскихъ взглядовъ является не пролетаріатъ, а народъ, „весь рабочій народъ“. И это опять весьма характерная уступка жизненной правдѣ. Въмѣсто прежняго лозунга: рабочій классъ и знаніе, которымъ проникнута повѣсть „Мать“, здѣсь выдвигается новый лозунгъ: народушко и вѣра.

— Одинъ человѣкъ сказалъ мнѣ, что вѣра выдумка, а ты что скажешь? спрашиваетъ Матвѣй.

— Скажу, —отвѣчаетъ Іона, — что не зналъ человѣкъ, о чемъ говорить, ибо вѣра—великое чувство и созидающее. А родится она отъ избытка въ человѣкѣ жизненной силы его; сила эта—огромна суть и всегда тревожитъ юный разумъ человѣческій, побуждая его къ дѣянію. Но связанъ и стѣсненъ человѣкъ въ дѣяніяхъ своихъ, извѣстны препятствуютъ ему всячески,—все хотятъ, чтобы онъ

хлѣбъ и желѣзо добываль, а не живыя сокровища изъ нѣдръ духа своего. И не привыкъ еще, не умѣетъ онъ пользоваться всѣми своими, пугается мятежей духа своего, создаетъ чудовища и боится отраженій неосторожной души своей—не понимая сущности ея; поклоняется формамъ вѣры своей, — тѣни своей, говорю“.

Но, несмотря на преграды, по мнѣнію Іоны, — „живы и безсмертны богостроители; нынѣ они снова тайно и усердно творятъ Бога новаго, того именно, о которомъ ты (т. е. Матвѣй) мыслишь— Бога красоты и разума, справедливости и любви“.

Кто же эти богостроители?

— „Богостроители—это суть —народушко. Неисчислимый міровой народъ. Великомученикъ велій, чѣмъ всѣ, церковью прославленные—сей бо еси Богъ, творяй чудеса. Народушко безсмертный, его же духу вѣрую, его силу исповѣдую; онъ есть начало жизни, единое и несомнѣнное: онъ отецъ всѣхъ боговъ бывшихъ и будущихъ“.

Ту же теорію, только болѣе интеллигентскимъ языкомъ, развиваетъ и учитель на Исетскомъ заводѣ Михайло Ивановичъ. Сѣмена эти глубоко западаютъ въ душу Матвѣя и, мало по малу, онъ становится ярымъ адептомъ богостроительскаго ученія. И это не случайность. Душѣ мелкаго мѣщанина, въ корнѣхъ религіознаго, разочаровавшаго въ старомъ, казенномъ вѣроученіи, должна была въ концѣ концовъ, прійтись по вкусу эта новая демократическая идея, влитая въ старые мѣхи религій. До сихъ поръ авторъ показывалъ намъ все время именно такіе мѣщанскіе типы: Матвѣя, бывшаго пона Іону, учителя Михайлу, странниковъ и странницъ, крестьянъ. И пока эта теорія богостроительства бродитъ среди этихъ элементовъ, она кажется понятной и близкой имъ.

Картина мѣняется, когда авторъ приводитъ на очную ставку съ этой теоріей настоящихъ рабочихъ, особенно сознательныхъ. Все та же безжалостная жизненная правда заставляетъ автора разрушать богостроительское ученіе руками сознательнаго пролетарія—Петра.

„Вопросъ о Богѣ былъ постоянною причиной споровъ Михайлы съ дядей своимъ (Петромъ). Какъ только Михайло скажетъ „Богъ“—дядя Петръ сердится.

— Началь. Ты въ это не вѣрь, Матвѣй. Это онъ отъ матери заразился.

— Погоди, дядя, Богъ для Матвѣя коренной вопросъ.

— Не ври, Мишка. Ты пошли его къ черту, Матвѣй. Никакихъ боговъ. Это—темный лѣсъ: религія, церковь и все подобное темный лѣсъ, и въ немъ разбойники наши, обманъ“.

А нѣсколько ниже тотъ же дядя Петръ высказываетъ съ такой ясностью, которая разбиваетъ въ прахъ всё богостроительскія фантазіи Іоны и Михайлы.

— Ты, Мишка, нахватался церковныхъ мыслей, какъ огурцовъ съ чужого огорода навороваль, и смущаешь людей. Коли говоришь, что рабочій народъ вызванъ жизнь обновлять — обновляй, а не подбирай то, что попами до дыръ заношено, да и брошено“.

Насколько правъ былъ Петръ, предупреждая Матвѣя противъ увлеченія „заношенными попами“ формами обновленія жизни, лучше всего показываетъ заключительная сцена повѣсти, гдѣ Матвѣй принимаетъ старое массовое религіозное увлеченіе людей запутанныхъ въ тенета поповщины, за новый массовый богостроительный подъемъ (ср. эту сцену съ заключительной сценой пьесы „Савва“ Л. Андреева).

Соціальный смыслъ повѣсти и ея значеніе въ развитіи мысли автора нѣсколько двойственные. Если ее разсматривать съ позиціи повѣсти „Мать“, приходится признать ее яркимъ изображеніемъ ошибочныхъ идеологій не пролетарскихъ и не сознательныхъ массъ; если же — къ чему насъ болѣе склоняетъ основное настроеніе повѣсти — усматривать въ ней новое направленіе мысли автора, сочувственное богостроительству, тогда, опираясь на показанія Петра, слѣдуетъ констатировать удаленіе М. Горькаго съ идейной позиціи рабочаго класса. Является ли это новое настроеніе автора прочнымъ и длительнымъ, или оно лишь переходная ступень къ какому-нибудь новому повороту мысли — или же, наконецъ, М. Горькій, столько лѣтъ искавшій человека и обрѣтшій его было въ творцѣ будущей жизни — сознательномъ рабочемъ, отбросить богоскательскую схоластику и отъ гипотетическаго творца вернется къ дѣйствительному творцу, — на эти интересные вопросы сможетъ отвѣтить только будущее.

Таковъ идейный міръ М. Горькаго. Теперь скажемъ нѣсколько словъ о его манерѣ композиціи и письма. Въ первыхъ же разсказахъ М. Горькій далъ образецъ своего характернаго стиля — сочнаго, красочнаго, всегда съ любовно вырисованнымъ фономъ природы, всегда съ выпуклыми яркими, характерными фигурами. Природа, дѣйствующія лица и самый языкъ изложенія всегда гармонируютъ у М. Горькаго и всегда настроены въ тонъ проис-

ходящаго дѣйствія. Индивидуалистъ и субъективистъ, М. Горькій подчиняетъ всѣ эти элементы своему основному настроенію. Неудивительно, что при томъ романтическомъ настроеніи, которымъ былъ охваченъ онъ въ періодъ своихъ первыхъ разсказовъ, картины природы получались у него весьма далекими отъ реализма. Самая манера описанія у М. Горькаго нѣсколько импрессионистская: она вся построена на передачѣ непосредственно переживаемыхъ въ данный моментъ, живыхъ впечатлѣній, безъ размышленія о томъ, соответствуютъ ли эти образы объективной дѣйствительности. Въ картинахъ природы М. Горькаго тянетъ къ морю, воздуху, солнцу, простору...

Къ концу перваго періода онъ нѣсколько мѣняетъ стиль. Переходя отъ разсказа къ драмѣ, М. Горькій не создаетъ своей манеры, а пользуется выработанной А. Чеховымъ формой: тѣ же сцены настроеній, тѣ же звуковые эффекты, разговоры вмѣсто дѣйствія, толпа равноцѣнныхъ персонажей вмѣсто отдѣльных героевъ. Возвратясь послѣ пьесы „Враги“ снова къ повѣсти, М. Горькій придавъ своему прежнему описательному стилю новый оттѣнокъ, соответствующій его внутренней эволюціи: языкъ и композиція тоже стали какими-то искателями правды. Нѣтъ прежней неудержной жизнерадостности съ яркой, обманной игрой свѣта, съ беззаботной, заливной пѣсней, съ жаждой непосредственнаго, „животнаго“ счастья „безъ размышленій, безъ тоски, безъ думы роковой“. Языкъ сталъ сосредоточенный, вдумчивый, ищущій.

Съ чисто художественной точки зрѣнія выше всего стоятъ, первые „босицкіе“ разсказы. Большая повѣсть вообще плохо дается М. Горькому; „Юма Гордѣевъ“, „Трое“, да и „Мать“ — растянуты, неуклюжи, какъ бы суммированы изъ многихъ эпизодовъ; художественная сторона здѣсь явно приносится въ жертву публицистикѣ. Хороши только отдѣльныя сцены. Драматическая форма тоже не принадлежитъ къ особенно удачнымъ у М. Горькаго. За исключеніемъ „На днѣ“—вещи художественно цѣльной и сильной—остальные пьесы не производятъ того впечатлѣнія, на какое долженъ былъ рассчитывать авторъ, избирая именно драматическую форму. Возможно, что здѣсь автору вредитъ чеховская манера композиціи: она пригодна только для опредѣленнаго матеріала, для изображенія застойной жизни. Тамъ же, гдѣ выступаютъ лица и группы, способныя къ активному историческому дѣйствию, врядъ ли можно вмѣстить ихъ жизнь въ специфическую форму „безъ дѣйствія“. Но помимо вопроса о неудачности формы, слѣ-

дуетъ отмѣтить, что съ тѣхъ поръ, какъ М. Горькій пересталъ только живописать и началъ ставить своему творчеству опредѣленные социальныя задачи на разрѣшеніе, художественная форма у него все больше и больше уходила на задній планъ передъ социальнымъ содержаніемъ. Онъ сталъ публицистомъ въ искусствѣ.

Мы прослѣдили идейную эволюцію М. Горькаго по всѣмъ фазамъ ея развитія. Мы видѣли, что, собственно, съ первыхъ же шаговъ его на литературномъ поприщѣ онъ явился искателемъ „правды“, которая могла бы озарить теплымъ свѣтомъ пути изстрадавшихся массъ. Въ ранній предреволюціонный моментъ, когда только смутно чувствовалось назрѣваніе великихъ событій, когда еще не обрисовалась опредѣленно политическая фizioномія промышленнаго пролетаріата, М. Горькій выдвинулъ противъ общества, основаннаго на эксплуатаціи и привилегіяхъ, слой, наиболѣе отверженный этимъ обществомъ. По мѣрѣ того, какъ все болѣе и болѣе ясной становилась будущая роль рабочаго класса, М. Горькій раздѣлялся со своей идеализаціей босячества и сталъ буре-вѣстникомъ пролетарской революціи.

И во всей 17-тилѣтней литературной дѣятельности М. Горькаго, въ многообразной, живой смѣнѣ настроеній этого впечатлительнаго и вдумчиваго художника, замѣчаются нѣкоторые постоянные элементы, характерные для его психологіи. Гуманное, нѣжное отношеніе къ человѣку, которое мы уже подчеркнули выше, потребность понять другого человѣка, войти въ его положеніе и мышленіе, глубокая вѣра въ конечное торжество правды, а потому упорное исканіе этой правды, хотя бы и мѣнялось содержаніе ея, неизмѣнная преданность всѣмъ угнетеннымъ и непримиримая ненависть ко всѣмъ угнетателямъ—всѣ эти черты красной нитью проходятъ черезъ многолѣтнюю дѣятельность М. Горькаго, и отъ этого его художественный обликъ становится близкимъ и роднымъ самымъ широкимъ кругамъ. Такимъ выступилъ онъ въ своихъ первыхъ разсказахъ,—такимъ остался и по сей день.

А. И. Купринъ.

I.

Въ моменты внутреннего перелома жизни общества, а, слѣдовательно, и перелома въ литературныхъ вкусахъ и формахъ появляются часто крупные художники, настолько новыя и настолько разнообразныя въ своей новизнѣ, что послѣ нихъ цѣлое поколѣніе идетъ указанными ими путями и разрабатываетъ намѣченныя ими формы. На грани 80-хъ и 90-хъ годовъ такимъ многостороннимъ новаторомъ явился у насъ А. П. Чеховъ.

До сихъ поръ еще не достаточно оцѣнено его громадное значеніе въ исторіи нашей новѣйшей литературы и вліяніе его на поколѣніе писателей 90-хъ годовъ. Благодаря своей удивительной скромности и боязни всякой рекламы, А. П. Чеховъ какъ бы умышленно стушевался и старался уменьшить свою роль, а публика,—крайне несамостоятельная въ сужденіяхъ, привыкшая руководиться крикливой указкой — и въ самомъ дѣлѣ повѣрила, что это сѣрый, дюжинный, средней руки писатель.

Здѣсь не мѣсто давать оцѣнку роли и значенію А. П. Чехова въ русской литературѣ. Достаточно указать, что онъ создалъ ту „мопассановскую“ форму короткаго разсказа, которая стала теперь чуть не господствующей, онъ создалъ ту своеобразную форму драмы безъ дѣйствія, которая надолго укоренилась въ нашей литературѣ.

Но не только художественныя формы завѣщаль А. П. Чеховъ; онъ оставилъ также характерное идейное наслѣдіе: насмѣшливое, но въ тоже время сострадательное отношеніе къ людямъ, забитымъ и опошленнымъ кошмарной дѣйствительностью, отношеніе, чуждое политической окраски, но насквозь пропитанное вѣрой въ то, что „лѣтъ черезъ 200—300“ жизнь станетъ прекрасной.

Если другіе переняли у Чехова его художественную форму, то идейное настроеніе его большею частью унаслѣдовалъ А. И. Купринъ.

У А. И. Куприна другой темпераментъ, другой литературный жанръ, чѣмъ у А. П. Чехова. Прежде всего Купринъ никогда не смѣется. Чеховъ широко пользовался смѣхомъ, какъ художественнымъ орудіемъ: его юмористическіе рассказы, очень часто писанные въ тонѣ шаржа, быть можетъ, больше всего способствовали его популярности. Собственно, герои Чехова не смѣшливы. Они дѣйствуютъ и творятъ пошлости серьезно; авторъ же бьетъ ихъ карающимъ смѣхомъ. Напротивъ, герои Куприна мастера смѣяться,—то беззаботнымъ, жизнерадостнымъ, то злымъ насмѣшливымъ смѣхомъ. Зато самъ авторъ всегда серьезенъ въ изображеніи жизни. Единственные опыты его въ шутливомъ жанрѣ—такъ называемыя „шутки“. Пародіи на И. Бунина, Скитальца, М. Горькаго—написаны съ большимъ остроуміемъ, но исключительно, какъ „шутки“—безъ какихъ либо притязаній.

Въ смыслѣ формы письма характерно также, что до сихъ поръ Купринъ ни разу не пользовался драматической формой. Онъ написалъ всего небольшой, одноактный очеркъ „Клоунъ“, да и тотъ крайне не характеренъ для него. Между тѣмъ Чеховъ въ послѣдніе годы почти исключительно пользовался этой формой. По словамъ Куприна, онъ даже говорилъ, что „каждый писатель долженъ написать, по крайней мѣрѣ, четыре пьесы“. Драматическій жанръ Куприну чуждъ. Отчасти это объясняется характерной для него статичностью мышленія: онъ всегда изображаетъ картины жизни, моментъ, эпизодъ; рѣдко встрѣтите у него длительно, послѣдовательно развивающееся дѣйствіе; а, если и встрѣтите, то это дѣйствіе обыкновенно слабѣе описаній и характеристикъ. Отчасти же объясняется это, вѣроятно и тѣмъ, что Купринъ не мыслить внѣшней жизни безъ картинъ природы. У него природа играетъ важную и, главное, самостоятельную роль. Это не фонъ, усиливающий настроеніе картины, какъ въ рассказахъ М. Горькаго, а самостоятельный дѣятель разсказа. Природа у Куприна живетъ своею жизнью, не считаясь съ человѣкомъ, скорѣе человѣкъ подчиняетъ ей свои настроенія. Страстный поклонникъ красоты природы, охотникъ, рыболовъ, бродяга, однимъ словомъ, вѣрный любовникъ природы—Купринъ счелъ бы святотатствомъ подчинить ее настроенію людей, превратить въ бутафорскій аксессуаръ дѣйствія.

Чеховъ тоже умѣлъ понимать и любить природу (вспомните его „Степь“, его Астрова и друг.), но у него природа и люди были какъ то разграничены—либо то, либо другое. Тамъ, гдѣ онъ предавался созерцанію природы, человѣкъ становился у него маленькимъ, маленькимъ, ступшевывался, терялся. Напротивъ, въ его „человѣческихъ“ разсказахъ вы рѣдко найдете отголоски этихъ впечатлѣній отъ природы.

Естественно, что Купринъ долженъ любить и животныхъ—это одно съ другимъ неразрывно. Его разсказъ „Собачье счастье“ показываетъ большую наблюдательность и любовь къ собакамъ, а „Изумрудъ“—прямо восторженный гимнъ красивой, изящной, молодой лошади. Въ pendant къ нему просится другой его разсказъ: „Суламибъ“—такой же гимнъ женской красотѣ и молодости. Лошадь и женщина—это сопоставленіе, нѣсколько восточнаго характера, можетъ возмутить многихъ. Но для Куприна такое сопоставленіе не будетъ парадоксальнымъ, ибо онъ подходитъ къ явленіямъ жизни прежде всего съ критеріемъ тѣлесной красоты. И здѣсь тоже замѣчается характерная связь Куприна съ Чеховымъ. Въ произведеніяхъ Чехова вы почти не замѣтите культа тѣлесной красоты, ему какъ будто чуждо это настроеніе; зато нѣкоторые герои его, за репликами которыхъ опредѣленно чувствуется авторъ, уже выдвигаютъ этотъ эстетическій критерій. „Что меня еще захватываетъ,—говоритъ Астровъ („Дядя Ваня“),—такъ это красота“,—при этомъ онъ имѣетъ въ виду женскую красоту. Въ характерномъ для возрѣній Куприна разсказѣ „Тостъ“, гдѣ дѣйствіе происходитъ въ „всемирномъ анархическомъ союзѣ свободныхъ людей“, притомъ въ 2906 году,—ораторъ говорить: „Слава вѣчно юной, прекрасной, неисчерпаемой жизни. Слава единственному богу на землѣ—человѣку. Воздадимъ хвалу всѣмъ радостямъ его тѣла... Любовь наша, освобожденная отъ всѣхъ цѣпей рабства и пошлости—подобна „любви цвѣтовъ“: такъ она свободна и прекрасна“. „Любовь цвѣтовъ“—это болѣе красивый оборотъ; по существу съ такимъ же правомъ можно подставить въ эту формулу „любовь животныхъ“. Ибо смыслъ этой моральной философіи—освобожденіе отношеній между полами отъ всей лживости, безнравственности, пошлости, навязанной современнымъ бракомъ и блюющимъ его лицемѣрнымъ обществомъ. „Измѣнить старому мужу, котораго терпѣть не можешь,—возмущается Дядя Ваня—это безнравственно; ста-

ратся же заглушить въ себѣ бѣдную молодость и живое чувство это не безнравственно“.

Купринъ договорилъ въ этомъ вопросѣ то, что осталось недоговореннымъ у Чехова; онъ сдѣлалъ логическіе выводы изъ его посылокъ. Эта жажда освобожденія человѣческаго чувства отъ „цѣпей рабства и пошлости“ возникла и у Чехова и у Куприна на почвѣ протеста противъ жалкой и гнусной дѣйствительности, которую они наблюдали вокругъ себя. Жизнь маленькаго, средняго, сѣраго человѣка—вотъ тотъ матеріалъ, надъ которымъ работали и Чеховъ и Купринъ. Не герои, не крупные, интересные, умныя личности, съ которыми приходилось имъ встрѣчаться, привлекали вниманіе художниковъ, а именно тѣ никому невѣдомые, безыменные люди, которые образуютъ массу общества и на которыхъ особенно рельефно сказывается вся бессмысленность ихъ существованія. Люди живутъ въ сѣрой, нудной, пошлой обстановкѣ, убиваютъ всѣ силы свои на какую то неинтересную и ненужную работу, всю жизнь бьются и матеріально и морально, какъ рыба объ ледь—безъ тѣни надежды, безъ проблеска вѣры въ лучшее будущее—и для чего? Для того только, чтобы наплодить такихъ же сѣрыхъ, нудныхъ пошлыхъ двуногихъ, которыхъ ждетъ та же сѣрая нудная, пошлая жизнь.

Этотъ ужасъ бессмысленности жизни и составляетъ основной, исходный матеріалъ у обоихъ писателей. Отъ него отправляются они и въ изображеніи современной дѣйствительности, и въ построеніи будущихъ перспективъ. Только манера трактовки у нихъ нѣсколько другая: Чеховъ реагируетъ болѣе нервно и отвѣчаетъ на пошлость ударами сарказма, Купринъ-же спокойнѣе—и самую мерзостную пошлость описываетъ сдержанно, чисто эпически.

И Чеховъ и Купринъ — индивидуалисты, но индивидуализмъ ихъ нѣсколько особаго свойства. Они стремятся не къ тому, чтобы обособить во всемъ личность одного человѣка отъ личности другого, какъ это наблюдается у Андреева и многихъ такъ называемыхъ „модернистовъ“. Они стремятся только къ обезпеченію за личностью права индивидуально переживать и наслаждаться. Это — по аналогіи съ разновидностями коммунизма — индивидуализмъ потребления, а не производства.

Эта черта переносить у обоихъ авторовъ центръ вниманія съ вѣшной жизни человѣка на внутреннюю: поэтому у нихъ и порабоженіе и освобожденіе человѣка трактуется съ внутренней, духовной, эстетической стороны, а не съ вѣшной, матеріальной,

политической. Оба они аполитики, политическіе интересы и политическія симпатіи у нихъ имѣются — особенно у Куприна, живущаго въ болѣе боевое время, — но они не вносятъ ихъ въ свое творчество, а, главное, не подчиняютъ имъ своихъ чисто эстетическихъ задачъ, какъ это дѣлаютъ, напримѣръ, М. Горькій и Л. Андреевъ. Еще у Куприна скорѣе прорывается активное отношеніе къ политическимъ вопросамъ, напримѣръ, въ рассказахъ „Демиръ Кая“, „Бредъ“, „Искусство“, „Тостъ“; но и тутъ оно облечено въ расплывчатую художественную форму. Благодаря этому, произведенія ихъ свободны отъ элементовъ публицистики — они чисто художественны.

Среди плеяды писателей, начавшихъ работать въ 90-ые годы, А. И. Купринъ, пожалуй, единственный, не увлекшійся политическими вопросами и оставшійся чистопробынымъ художникомъ. Въ то время, какъ художники-публицисты проявляютъ свои публицистическія симпатіи уже въ самомъ выборѣ матеріала, который они къ тому же освѣщаютъ и трактуютъ сообразно своимъ убѣжденіямъ, Купринъ беретъ всегда изъ дѣйствительности живымъ тотъ матеріалъ, который поражаетъ его художественное воображеніе, и, обрабатывая его сообразно своей авторской индивидуальности, тѣмъ самымъ уже невольно привноситъ въ него опредѣленную окраску и оцѣнку. Возьмите, напримѣръ, его рассказъ „Обида“, въ которомъ профессиональные воры просятъ не смѣшивать ихъ съ погромщиками. Въ основу взято „истинное происшествіе“. Авторъ описываетъ его, руководясь чисто художественными мотивами, — и въ то же время, весь рассказъ проникнутъ боевымъ настроеніемъ 1905 года, съ характернымъ для этого времени ростомъ чувства человеческого достоинства, уваженіемъ къ общественному мнѣнію, нравственнымъ оздоровленіемъ всей атмосферы, которое дала революція. Авторъ ни словомъ не заикается объ оцѣнкѣ происходящаго, а между тѣмъ его симпатіи всѣмъ ясны. И то же самое во всѣхъ его произведеніяхъ. Вы напрасно искали бы гдѣ-нибудь у Куприна проявленія политическихъ взглядовъ автора за исключеніемъ, пожалуй, рассказа „Тостъ“, а между тѣмъ по этимъ произведеніямъ и только по нимъ, вы знаете, что Купринъ всей душой сочувствуетъ борьбѣ угнетенныхъ классовъ за освобожденіе отъ гнета.

Въ рассказѣ, „Тостъ“, гдѣ, какъ мы указывали, изображенъ въ нѣкоторомъ родѣ идеальный строй, ораторъ говоритъ: „Вотъ гляжу я на васъ — гордые, смѣлые, ровные, веселые“... Именно такимъ

ровнымъ является самъ Купринъ—ровнымъ въ своихъ настроеніяхъ, не позволяющихъ ему увлекаться и разбрасываться подь минутными впечатлѣніями, ровнымъ въ своемъ гармоническомъ спокойномъ творествѣ, ровнымъ и въ красивой, образной, эпической рѣчи.

II.

„Порочные, грязные, зараженные болѣзнями, уродливые, трусливые—они были похожи на омерзительныхъ гадовъ, запертыхъ въ узкую клѣтку. Одинъ кралъ у другого кусокъ хлѣба и уносилъ его въ темный уголъ и ложился на него животомъ, чтобы не увидать третій. Они отнимали другъ у друга жилища, лѣса, воду, землю и воздухъ. Кучи обжоръ и развратниковъ, подкрѣпленные ханжами, обманщиками, ворами, насильниками, натравляли одну толпу пьяныхъ рабовъ на другую толпу дрожащихъ идіотовъ и жили паразитами на гноѣ общественнаго разложенія. И земля, такая обширная и прекрасная, была тѣсна для людей, какъ темница, и душна, какъ склепъ“.

Такими словами характеризуетъ наше время извѣстный уже намъ ораторъ 2906 года въ рассказѣ „Тоска“. Здѣсь даны два положенія: обширная и прекрасная земля, могущая служить раемъ, и порочные люди, населяющіе ее. Въ этихъ двухъ положеніяхъ заключается вкратцѣ квинтэссенція почти всего творчества Куприна: описаніе печальной дѣйствительности и предчувствія прекраснаго будущаго.

Свою молодость Купринъ провелъ въ арміи; неудивительно, что военная среда оставила въ немъ не мало сильныхъ впечатлѣній, давшихъ ему матеріалъ для цѣлаго ряда работъ. Въ извѣстномъ смыслѣ эта среда представляетъ богатое поле для изученія „порочности“ и „уродства“ современнаго намъ общества, ибо здѣсь на ограниченномъ пространствѣ сосредоточена длинная вереница іерархическихъ ступеней—отъ крестьянъ и рабочихъ до властвующихъ верховъ, и все это, поставленное въ специфическія условія скученности, бездѣлья, сомнѣнія и духовной ограниченности, особенно рѣзко подчеркиваетъ недостатки господствующихъ классовъ и безправіе угнетаемыхъ классовъ нашего общества.

„Я падаю, я падаю — думалъ съ отвращеніемъ и со скукой герой „Поединка“ Ромашевъ.—Что за жизнь! Что-то тѣсное, сѣрое и грязное... Эта развратная и пенужная связь (съ женой одного

офицера), пьянство, тоска, убійственное однообразіе службы, и хоть бы одно живое слово, хоть бы одинъ моментъ чистой радости. Книги, музыка, наука, гдѣ все это?“.

И люди, обреченные на жизнь въ этой средѣ опускаются, опошляются. Лучшіе изъ нихъ либо спиваются, какъ Назанскій, либо становятся чудаками, вродѣ Рафальскаго, превратившаго свою холостую квартиру въ звѣринецъ. А сколько-нибудь честолюбивые напрягаютъ всѣ силы, чтобы попасть въ академію и, если оставаться военнымъ, то, по крайней мѣрѣ, дѣлать блестящую карьеру. Эта ограниченность и пошлость жизни армейскаго офицера гдѣ-нибудь въ захолустѣ ярко и сильно изображена Купринимъ также въ рассказѣ „Свадьба“. — „Мы всѣ, всѣ позабыли—говоритъ Ромашевъ,—что есть другая жизнь. Гдѣ-то, я не знаю гдѣ, живутъ совѣмъ, совѣмъ другіе люди, и жизнь у нихъ такая полная, такая радостная, такая настоящая. Гдѣ-то люди борются, страдаютъ, любятъ широко и сильно... Какъ мы живемъ! Какъ мы живемъ“. Но тоска по хорошей жизни Ромашевыхъ—еще свѣжихъ, не заѣденныхъ пошлостью людей — не находитъ отклика въ средѣ ихъ сотоварищей. На его рѣчь другой офицеръ, Вѣткинъ, вяло отвѣчаетъ: „Н-да, братъ, что ужъ тутъ говорить, жизнь. Но, вообще... это, братъ, одна натурфилософія и энергетика. Послушай, голубчикъ, что т-такое за штука энергетика?“

Въ „трудовые“ часы они бьютъ „морды“ солдатамъ, приговариваютъ къ „эзекуціямъ“, т.-е. поркѣ („Дознаніе“), въ часы „отдыха“, пьянствуютъ, безчинствуютъ въ домахъ терпимости, издѣваются надъ „шпаками“. Въ минуты сантиментальности либо соблазняютъ деревенскихъ дѣвушекъ, („Ночлегъ“), либо мечтаютъ о чувствительныхъ романахъ съ аристократками, („Прапорщикъ армейскій“). „Судьба ежедневно и тѣсно сталкиваетъ его (Ромашева) съ сотнями этихъ сѣрыхъ Хлѣбниковыхъ (забытый, жалкій солдатъ), изъ которыхъ каждый болѣетъ своимъ горемъ и радуется своими радостями, но всѣ они обезличены и придавлены собственнымъ невѣжествомъ, общимъ рабствомъ, начальническимъ равнодушіемъ, произволомъ и насилиемъ. И ужаснѣе всего была мысль, что ни одинъ изъ офицеровъ... даже и не подозреваетъ, что сѣрые Хлѣбниковы съ ихъ однообразно-покорными и обезсмысленными лицами — на самомъ дѣлѣ живые люди, а не механическія величины, называемыя ротой, батальономъ, полкомъ“. („Поединокъ“).

На военной средѣ Купринъ имѣлъ широкую возможность обрисовать „порочность“, и „уродство“, такъ называемыхъ команду-

ющихъ классовъ и, внѣ военныхъ разсказовъ, онъ рѣдко касается этихъ классовъ. Къ тому же, мы знаемъ, что онъ не политикъ; изображеніе господствующаго общества съ цѣлью публицистическаго освѣщенія чуждо его авторской индивидуальности, изображеніе же его ради чисто эстетическаго интереса не менѣе чуждо Куприну, ибо это общество такого интереса въ немъ не пробуждаетъ. Буржуазное общество въ его столкновеніи съ трудящимися классами, Купринъ характеризовалъ, только однажды въ своемъ разсказѣ, „Молохъ“, отчасти еще въ разсказѣ, „Корь“, хотя тамъ буржуазная семья изображена скорѣе въ своей внутренней жизни.

*
* *
*

Поскольку у Куприна изображаются картины современной „порочной и уродливой“ жизни, его вниманіе больше всего привлекаетъ міръ людей, стоящихъ въ силу ли своего образа жизни, въ силу ли своихъ антиобщественныхъ инстинктовъ, внѣ общества. Съ одной стороны, это—счастливыя дѣти природы—счастливыя, ибо у нихъ есть та свобода, и та дѣтская близость къ природѣ, о которой такъ мечтаютъ утомленные культурными узами современные художники: страстные охотники: („Лѣсная глушь“, „На глухарей“, „Олеся“), живущіе одной жизнью съ природой, рыбаки („Листригоны“). Съ другой стороны, это отверженные міра сего: подонки, собирающіеся въ кабачкѣ „Гамбринусъ“, профессиональные воры съ ихъ своеобразной „этикой“ („Обида“), конокрады, контрабандисты, шулера („Ученикъ“), проститутки („Яма“). Сюда же относится и другой видъ отверженныхъ—цирковые и убогіе провинціальныя театральныя паріи („Въ циркѣ“, „Клоунъ“, „Какъ я былъ актеромъ“). Эта пестрая полубродячая среда, жизнь которой связана съ тысячами опасностей, уловокъ, авантюръ, обладаетъ, подобно рыбакамъ и охотникамъ, одной цѣнной чертой, которая, повидимому, болѣе всего привлекаетъ къ нимъ вниманіе художника: это—отсутствіе мѣщанскаго благополучія, вѣчный рискъ, который, по пословицѣ, является „благороднымъ дѣломъ“. Необезпеченная, скитальческая, обставленная опасностями жизнь этихъ людей, не знающихъ, что принесетъ имъ завтрашній день, придаетъ имъ особую красочность, развиваетъ въ нихъ оригинальную индивидуальность, дарить ихъ

„звѣриной красотой“ (выраженіе Куприна). Этотъ интересъ автора къ средѣ со слабо развитыми общественными инстинктами, носить безспорно, нѣсколько авантюристскій характеръ, но въ немъ имѣются тѣ же элементы, что въ босяцкихъ симпатіяхъ М. Горькаго, — именно протестъ противъ тупости чувствъ и мыслей обрѣтшаго благополучіе и покой мѣщанина. Но для М. Горькаго босяки были ступенью въ его внутреннемъ развитіи, для Куприна же они самостоятельно интересный матеріалъ. Онъ не идеализируетъ этотъ матеріалъ, тѣневое значеніе его ясно Куприну, но онъ какъ бы говорить культурному обществу: господа, вы всё такъ безличны, безвкусны, скучны и шаблонны, что не на чемъ остановиться вниманію художника; я изображу вамъ міръ отверженныхъ вами и вы увидите, что, если въ вашемъ обществѣ еще есть что либо интереснаго и оригинальнаго, такъ это именно то, что вы гоните отъ себя. Я буду рисовать тѣни жизни и по этимъ тѣнямъ вамъ ясно обозначится весь неприглядный контуръ вашего современнаго общества.

Кого рѣдко встрѣтите вы въ произведеніяхъ Куприна, такъ это типичнаго русскаго интеллигента, фигурирующаго обычно — въ той или другой обстановкѣ — у всѣхъ нашихъ писателей. Есть впрочемъ одинъ рассказъ, въ которомъ въ пошлую, грязную мелкобѣщанскую среду Купринъ умышленно, ради контраста, вставилъ одинокую фигуру такого интеллигента. Это жилецъ въ номерахъ въ рассказѣ „Рѣка жизни“. Безвольный, дряблый русскій интеллигентъ нарисованъ здѣсь въ чисто чеховскихъ тонахъ. „Я больше смерти боюсь — пишетъ онъ въ своемъ предсмертномъ письмѣ — этихъ деревянныхъ людей, жестоко застывшихъ въ своемъ міросозерцаніи, глупо-самоувѣренныхъ, не знающихъ колебаній... Ненавижу и боюсь всѣхъ опредѣленныхъ, самодовольныхъ, шаблонныхъ, трезвыхъ людей, знающихъ все напередъ: — кружковыхъ ораторовъ, старыхъ волосастыхъ румяныхъ профессоровъ, кокетничающихъ невиннымъ либерализмомъ, внушительныхъ и елейныхъ соборныхъ протопоповъ, жандармскихъ полковниковъ, радикальныхъ женщинъ — врачей, твердящихъ впопыхахъ куски изъ прокламацій, но съ душой холодной, жестокой и плоской, какъ мраморная доска“. И вотъ на этого „размагниченнаго интеллигента“ повѣяло „новыми, молодыми словами, буйными мечтами, свободными, пламенными мыслями“. Но увы, они оказались ему не подъ силу: „Мой умъ съ жадностью развернулся имъ навстрѣчу, — говоритъ онъ — но моя душа была уже на вѣки опусто-

шена, мертва и опозорена“. И, понявъ весь ужасъ своего положенія и полную невозможность переродиться, онъ рѣшаетъ покончить расчеты съ жизнью. „Ну—и къ черту насъ“—восклицаетъ онъ.—„Мы въ умѣ презирали рабство, но сами росли трусливыми рабами. Наша ненависть была глубока, страстна, но бесплодна, и была она похожа на безумную влюбленность кастрата“.

Мы уже раньше указали на характерную для Куприна объективность письма: онъ старается рисовать явленія такъ, какъ они есть, такъ, чтобы оцѣнка подсказывалась самими явленіями, своей же авторской оцѣнки онъ старается не давать. Но есть въ этомъ отношеніи два исключенія. Одно—это актерская среда, пороки которой онъ бичуетъ съ необычной у него страстностью. „Сцену заняли просто-на-просто безстыдникъ и безстыдница — говорится въ рассказѣ „Какъ я былъ актеромъ“.—Все они были безсердечны, предатели и завистники другъ къ другу, безъ малѣйшаго уваженія къ красотѣ и силѣ творчества,—прямо какія то хамскія, дубленныя души. И вдобавокъ люди поражающаго невѣжества и глубокаго равнодушія, притворщики, истерически-холодные лжецы съ бутафорскими слезами и театральными рыданіями, упорно-отсталые рабы, готовые всегда радостно пресмыкаться передъ начальствомъ и передъ меценатами“... Въ этой характеристикѣ есть, конечно, много вѣрнаго, но то, что въ ней вѣрно, одинаково относится ко всемъ профессіямъ, соединяющимъ видное общественное положеніе съ низкимъ интеллектуальнымъ цензомъ. Именно Купринъ долженъ бы имѣть въ виду аналогію въ этомъ смыслѣ актерской среды съ хорошо знакомой ему военной. Между прочимъ, характерно, что въ средѣ писателей вообще довольно часто наблюдается какая то вражда къ актерской средѣ.

Другая среда, которую Купринъ изображаетъ съ необычнымъ у него субъективизмомъ, хотя на этотъ разъ уже сочувственнымъ, это—проститутки („Яма“). Пока приходится воздержаться отъ опредѣленной оцѣнки и этого произведенія и отношенія автора къ описываемой средѣ, такъ какъ повѣсть „Яма“ еще не закончена. Но то, что изъ нея стало достояніемъ публики, носить чуждый Куприну характеръ идеализаціи, и самый стиль послѣдней его повѣсти пропитанъ чуждой ему слащавостью. Очевидно, міръ падшихъ женщинъ до сихъ поръ остается для русскаго интеллигента специфическимъ объектомъ покаинныхъ настроеній, какимъ онъ былъ для длиннаго ряда литературныхъ поколѣній.

Это—камень преткновенія даже у самых послѣдовательныхъ реалистовъ. Образъ проститутки какъ бы впиталъ въ себя въ глазахъ интеллигента всѣ несправедливости, всѣ обиды, всѣ насилия, совершенныя въ теченіи вѣковъ надъ человѣческой личностью и сталъ своего рода святыней. И объ этотъ образъ разбивается и скептическій пессимизмъ Л. Андреева, и романтическій идеализмъ М. Горькаго, и реализмъ Куприна.

III.

Что же противопоставляетъ А. Купринъ этой „порочной и уродливой“ жизни современнаго общества? Есть ли у него какой-либо идеалъ или намекъ на идеалъ, и какимъ путемъ, думаетъ онъ, будетъ достигнутъ этотъ идеалъ? Такихъ вопросовъ не ставитъ Купринъ въ своихъ произведеніяхъ и прямыхъ отвѣтовъ на эти вопросы мы у него не найдемъ. Но зато мы найдемъ косвенныя указанія.

Въ повѣсти „Поединокъ“ Ромашевъ, мало-по-малу понявшій весь ужасъ и безсмыслицу окружавшей его жизни, задумывается надъ задачами человѣка. „И все яснѣе и яснѣе становилась для него мысль, что существуютъ только три гордыхъ призванія человѣка: наука, искусство и свободный физическій трудъ“. Эти три элемента—наука, искусство и свободный физическій трудъ соединяются, въ извѣстномъ намъ уже разсказѣ „Тостъ“, для созданія чудовищной земно-магнитной системы, которая „привела въ движеніе всѣ фабрики, заводы, земледѣльческія машины, желѣзныя дороги и пароходы; освѣтила всѣ улицы и всѣ дома и обогрѣла всѣ жилыя помѣщенія; сдѣлала ненужнымъ дальнѣйшее употребленіе каменнаго угля, залежи котораго уже давно изсякли; стерла съ лица земли безобразныя дымовыя трубы, отравлявшія воздухъ; избавила цвѣты, травы и деревья — эту истинную радость Земли—отъ грозившаго имъ вымиранія и истребленія; дала, наконецъ, неслыханные результаты въ земледѣліи, поднявъ повсемѣстно производительность почвы почти въ четыре раза“.

Все это было достигнуто тремя указанными элементами. Но мы знаемъ, что во времена Ромашева наука была связана и приписана къ опредѣленному министерству, искусство прозябало и зависѣло отъ сановныхъ меценатовъ, наконецъ, физическій трудъ былъ, какъ рабъ, скованъ по рукамъ и ногамъ и проданъ ка-

питаю. Гдѣ же отправная точка, исходя изъ которой можно было бы прийти къ блаженному состоянію 2906 года? Гдѣ необходимое первое усиліе, первый толчекъ?

Этотъ толчекъ, какъ узнаемъ мы изъ тоста знакомаго намъ уже оратора, былъ данъ „нетерпѣливыми, гордыми людьми, героями съ пламенными душами“, которые „выходили на площади и на перекрестки и кричали: „да здравствуетъ свобода“. „И они обагрjali своей праведной горячей кровью плиты тротуаровъ. Они сходили съ ума въ каменныхъ мѣшкахъ. Они умирали на висѣлицахъ и подъ разстрѣлами. Они отрекались добровольно отъ всѣхъ радостей жизни, кромѣ одной радости — умереть за свободную жизнь грядущаго человѣчества“. — „Друзья мои, — говоритъ дальше ораторъ — развѣ вы не видите этого моста изъ человѣческихъ труповъ, который соединяетъ наше сіяющее настоящее съ ужаснымъ темнымъ прошлымъ? Развѣ вы не чувствуете той кровавой рѣки, которая вынесла все человѣчество въ просторное, сіяющее море всемірнаго счастья“?

Итакъ, первоначальнымъ двигателемъ, вырвавшимъ человѣческое общество изъ ужаса и безсмысленности, явилось самопожертвованіе героевъ. Благодаря альтруизму гордыхъ, свободолюбивыхъ людей стало возможнымъ освобожденіе человѣчества. Эта идеалистическая точка зрѣнія весьма характерна для аполитицизма Куприна: онъ не останавливается надъ вопросомъ о томъ, что это за люди, почему они появляются и откуда появляются. „Какъ они рождались въ тотъ подлый, боязливый вѣкъ, — говоритъ ораторъ — я не могу понять этого“. Въ борьбѣ съ насиліемъ побѣждаетъ такимъ образомъ не матеріальная, а моральная сила.

Когда ораторъ кончилъ свой тостъ, „женщина необычайной красоты, сидѣвшая рядомъ съ ораторомъ, вдругъ прижалась головой къ его груди и беззвучно заплакала. И на вопросъ его о причинѣ слезъ, она отвѣтила едва слышно:

— А все-таки... какъ бы я хотѣла жить въ то время... съ ними... съ ними“...

Это характерное мѣсто даетъ довольно ясную картину взгляда Куприна на происходящую революціонную борьбу. Этотъ взглядъ — чисто эстетическій. То, что именно женщина такъ реагировала на воспоминаніе о героической борьбѣ, то, что это женщина необычайной красоты, и то, что ее прельщаетъ какъ разъ картина самопожертвованія, — все это крайне типично для Куприна. Эле-

ментъ самопожертвованія, безспорно, играетъ по сей день крупную роль въ революціонной борьбѣ, но съ тѣхъ поръ, какъ активными дѣятелями революціи стали не одиночки, не „герои“, а массы, „толпа“,—этотъ элементъ отошелъ на второй планъ, сталъ красивымъ придаткомъ сѣрой, повседневной борьбы, лишенной вышнихъ эффектовъ. Самопожертвованіе въ этой борьбѣ стало будничной чертой и перестало быть добродѣтелью. Дерется теперь и побѣждаетъ не эта добродѣтель, не самопожертвованіе, покоряющее сердца своей моральной силой, а сплоченное усиліе безымянныхъ массъ—моральная сила, опирающаяся на матеріальную силу. Подмѣчать только самопожертвованіе отдѣльныхъ героевъ, не замѣчая работы этихъ безымянныхъ среднихъ величинъ, значить то же самое, что—да позволено будетъ сдѣлать грубое сравненіе—собирать цвѣты картофеля, не подозрѣвая о существованіи въ его корняхъ питательнаго плода. Фактическимъ героемъ нашего времени сталъ собирательный дѣятель, и никакія „поэтическія соображенія“ не могутъ оправдать игнорированіе его.

Конечно, не художника дѣло вскрывать социологическіе элементы происходящей борьбы, объяснять общественный смыслъ этой борьбы. Онъ воспроизводитъ только въ художественныхъ образахъ тѣ явленія, которыя наблюдаетъ въ жизни, или, правильнѣе, тѣ явленія, которыя поражаютъ его творческое воображеніе. Воспроизводитъ картины новой социальной борьбы, совершающейся на глазахъ у Куприна, мѣшаетъ ему не то, что онъ художникъ, а то, что его аполитическая психологія чужда жизни тѣхъ слоевъ народа, которые выносятъ на своихъ плечахъ эту грандіозную борьбу и мостятъ своими тѣлами путь къ тому счастливому состоянію 2906 года, о которомъ съ такой любовью говоритъ Купринъ. Купринъ ходитъ по периферіи жизни, онъ обводитъ только ея контуры. Правда, онъ сочувствуетъ реальной борьбѣ и борющимся, но эта борьба затрогиваетъ въ немъ только человѣка, а не художника. Ибо его творческая психика не имѣетъ органовъ для воспріятія своеобразной эстетики воскресающихъ къ новой жизни массъ. Его эстетика индивидуалистична.

Вотъ почему красота титанической борьбы символизируется у Куприна въ образѣ одинокой, необычайно прекрасной женщины, плачущей отъ тоски по самопожертвованію. Если говорить въ терминахъ довольно распространеннаго противопоставленія мужского и женскаго начала, то самопожертвованіе, дѣйствительно, будетъ женской чертой, тогда какъ борьба за власть — мужской.

Героизмъ, торжествующій физически путемъ побѣды, воплощается въ образѣ мужчины; героизмъ, торжествующій морально путемъ самопожертвованія, воплощается въ образѣ женщины. Поэтому-то наша старая революціонная борьба (особенно 70-хъ годовъ), которая дала прямо сказочные образцы самопожертвованія, носить отпечатокъ, если можно такъ выразиться, женской красоты; это именно „женщина необычайной красоты“. Современная же борьба пролетарскихъ массъ съ ея нѣсколько угловатой, суровой эстетикой напоминаетъ скорѣе мужскую красоту тяжелыхъ мускулистыхъ фигуръ Родэна или Менье.

Изъ этого видно, насколько Купринъ психологически принадлежитъ къ старому поколѣнію нашей интеллигенціи, хотя по возрасту онъ девяностилѣтній. Но та психологія интеллигенціи, которая такъ высоко ставила эстетику героическаго самопожертвованія, складывалась и господствовала въ эпоху, когда это самопожертвованіе было главнымъ и наиболѣе цѣннымъ фактомъ въ общественной борьбѣ. Во времена же Куприна дѣйствуютъ, какъ уже сказано, другія силы, выдвигающія другія средства борьбы и вырабатывающія другія эстетическія мѣрила. Быть въ эпоху массоваго героизма эстетомъ индивидуальныхъ героическихъ усилій самопожертвованія — значить разойтись съ дѣйствительностью на цѣлое поколѣніе, стать старосвѣтскимъ помѣщикомъ литературы, утратить чутье самаго животрепещущаго, что сейчасъ происходитъ. Не отсюда ли отмѣченный нами объективизмъ Куприна?

Намъ кажется, что именно отсюда. Намъ кажется, что этотъ объективизмъ основывается на извѣстной художественной безстрастности, происходящей оттого, что Купринъ, въ силу своего психологическаго склада, какъ художникъ, не способенъ реагировать на самоповѣйшія явленія въ общественной жизни, что онъ подмѣчая, какъ умный и талантливый наблюдатель, многое и многое, въ то же время органически не можетъ духовно слиться съ той или иной общественной группой, съ ея помыслами, съ ея интересами. Онъ одинокъ въ нашей жизни. Одинокъ, какъ бываетъ одинокимъ холостякъ, утратившій способность любить. И, какъ художникъ, онъ безстрастенъ въ вопросахъ политики. Отъ соціальной борьбы его мысль рвется въ лѣсную глушь, на морской просторъ. И превыше всей этой борьбы, раздирающей народы и классы, онъ готовъ поставить единое вѣчное — женскую любовь.

„Были царства и пари, и отъ нихъ не осталось и слѣда, какъ

отъ вѣтра, пробѣжавшаго надъ пустыней. Были длинныя, безпощадныя войны, послѣ которыхъ имена полководцевъ сіяли, въ вѣкахъ, точно кровавыя звѣзды; но время стерло даже старую память о нихъ“.

„Любовь же бѣдной дѣвушки изъ виноградника и великаго царя никогда не пройдетъ и не забудется, потому что крѣпка, какъ смерть, любовь, потому что каждая женщина, которая любитъ—царица, потому что любовь—прекрасна“.
(„Суламиѣ“).—

Леонидъ Андреевъ.

I.

Если вы попросите современнаго интеллигентнаго русскаго читателя назвать наиболѣе талантливыхъ авторовъ нашихъ дней, онъ, навѣрное, на одно изъ первыхъ мѣстъ—если не на первое—поставитъ Леонида Андреева. И, тѣмъ не менѣе, этотъ самый читатель прочитываетъ каждую новую вещь Андреева съ неудовлетвореннымъ чувствомъ: „нѣтъ, это не то; эта вещь автору не удалась“. И почти все, что далъ литературѣ Л. Андреевъ сводится, въ концѣ-концовъ, къ длинному ряду такихъ неудавшихся произведеній.

Итакъ, съ одной стороны; общепризнанный, крупный талантъ, съ другой—вѣчно неудающіяся произведенія. И этотъ судъ „толпы“, въ общихъ чертахъ, совпадаетъ съ судомъ критики. Очевидно, въ самой основѣ творчества Л. Андреева заложено какое-то противорѣчіе, и это противорѣчіе мѣшаетъ автору успѣшно осуществлять задуманные имъ планы, воплощать въ художественныя произведенія преслѣдующія его идеи и образы; это противорѣчіе нарушаетъ цѣльность, а съ нею и силу, его произведеній, оставляя ихъ какими-то недоделанными. Вотъ-вотъ, кажется, наткнулись вы у автора на новую, яркую, интересную мысль; вы хватаетесь за нее, идете за извилинами ея хода и вдругъ—эта смѣлая, оригинальная мысль сплетается на землю и неуклюже волочится нелѣпыми, ненужными толчками. Развивается обаяніе и съ досадой откладываете вы книгу: „Нѣтъ, это не то!“

Рѣдкій писатель порождаетъ столько надеждъ и упованій у интеллигентнаго читателя, какъ Л. Андреевъ. Каждая новая вещь его при самомъ появленіи въ свѣтъ встрѣчала уже подготовленный интересъ, подхватывалась, читалась, и даже не удовлетворивъ читателя, оставляла надежду, что вотъ слѣдующая вещь непре-

мѣнно скажетъ то самое нужное и важное, чего ждать не дождется— и ждать именно отъ Л. Андреева — измотавшаяся душа русскаго интеллигента. Приходитъ рассказъ за рассказомъ, драма за драмой, а читатель все ждалъ и ждетъ до сихъ поръ новаго открытія.

Въ чемъ же заключается указанное противорѣчіе? Быть можетъ, разобравшись въ немъ, понявъ его, мы сможемъ понять и особенности таланта, и причины неудачливости Л. Андреева.

Если вы просмотрите всѣ произведенія Л. Андреева за минувшіе одиннадцать лѣтъ, вы увидите, что—за небольшими исключеніями—онъ затрогиваетъ по преимуществу социальныя темы. Это стало особенно замѣтно въ послѣдніе годы. „Красный смѣхъ“, „Къ звѣздамъ“, „Савва“, „Тьма“, „Проклятіе звѣря“, „Семь повѣщенныхъ“, „Мои записки“, „Дни нашей жизни“, „Анатѣма“,—довольно назвать эти крупнѣйшія изъ вещей Л. Андреева, чтобы оцѣнить, насколько привязана мысль его къ вопросамъ общественной жизни.

Но и въ раннихъ произведеніяхъ его, а также въ тѣхъ изъ позднѣйшихъ, гдѣ темой является личная психологія, вы все время чувствуете, что личность здѣсь бьется о преграды, поставленныя социальными условіями, и сама психологія личности,—особенно въ ея отклоненіи отъ нормы,—является непосредственнымъ порожденіемъ этихъ же социальныхъ условій.

Но социальный и социально-психологическій вопросы, развѣ будучи подняты, нуждаются въ извѣстномъ положительномъ разрѣшеніи или, по меньшей мѣрѣ, освѣщеніи. Какъ освѣщаетъ или разрѣшаетъ ихъ авторъ, —глубоко или поверхностно, вѣрно, или ошибочно, серьезно или путемъ остроумнаго парадокса—это сейчасъ для насъ вопросъ второстепенный. Но нельзя ни разрѣшить, ни освѣтить вопросовъ жизни, когда отрицаешь самую жизнь, когда не вѣришь въ жизнь, когда оцѣниваешь бытіе, исходя изъ апологіи небытія. Можно отрицать данную жизнь во имя другой лучшей жизни; и тогда творчеству художника открываются необозримые горизонты, ибо такое отрицаніе чревато неисчерпаемымъ богатствомъ. Но отрицать вмѣстѣ съ данною жизнью, жизнь вообще, подчинять жизнь—смерти, свѣтъ—тьмѣ, разумъ—безумію, т. е. идейно разрушать и въ то же время творить—это противорѣчіе, которое не можетъ ужиться въ одной душѣ, не раскалывая ея на непримиримо враждебныя половинки. Художественное творчество при такихъ условіяхъ носить

въ самомъ себѣ развѣдающую ложь—и какъ бы ни маскировалъ авторъ эту ложь умѣлыми приѣмами письма, она будетъ отталкивать читателя своей непосредственной психологической непріемлемостью.

Леонидъ Андреевъ именно противопоставляетъ всѣмъ многообразнымъ вопросамъ жизни общества и личности лишь неизмѣнныя: смерть, безуміе и тьму, т.-е. физическую, интеллектуальную и нравственную смерть. Это его отвѣтъ на всѣ наши запросы. Словно передъ пытливой душой автора поставили черное стекло, поглотившее всѣ яркіе, жизнерадостные, красочные лучи, и грустный флеръ закрываетъ отъ него весь многоцвѣтный міръ. Что для него жизнь Человѣка, съ ея радостями и восторгами, съ ея борьбой, побѣдой и паденіями, — когда тамъ въ глубинѣ сцены стоитъ загадочный Нѣкто въ сѣромъ и отмѣчаетъ таяніе воска въ свѣчѣ жизни? Все суета — суеть — мрачно вѣщаетъ Л. Андреевъ. Могучая мысль, самоотверженный порывъ превращаются въ безуміе помѣшаннаго или идиота, нѣжную душу юноши или горячую вѣру борца топчетъ въ грязь нога проститутки, а все — великое и пошлое, прекрасное и уродливое, героическое и жалкое — одинаково поглотить смерть. И въ предчувствіи ея авторъ созерцаетъ вселенную зловѣщимъ взглядомъ Елеазара, посылающимъ гибель и тлѣніе всему сущему.

Л. Андреевъ унаслѣдовалъ отъ предшествовавшихъ поколѣній русскихъ художниковъ интеллигентовъ двѣ противорѣчивыхъ наклонности: болѣзненное тяготѣніе къ вопросамъ общественности и безнадежный пессимизмъ въ оцѣнкѣ ихъ. Это все то же основное противорѣчіе андреевскаго творчества. Такое сочетаніе общественнаго инстинкта съ общественнымъ пессимизмомъ не было противорѣчивымъ, пока нашъ авторъ ограничивался разсказами изъ реальной жизни, хотя и окрашенными характернымъ для него настроеніемъ. Ибо въ реальной жизни слишкомъ много грустнаго, болѣзненнаго и гадкаго, и специфически окрашенный талантъ художника всегда найдетъ живой матеріалъ для своего наблюденія и творчества. Но жизнь въ цѣломъ — а крупные вопросы бытія человѣка и общества такъ или иначе захватываютъ всю совокупность жизни — не можетъ быть понята или разрѣшена умомъ, отрицающимъ жизнь, не видящимъ впереди ничего, кромѣ смерти, безумія и тьмы. А потому, по мѣрѣ того, какъ Андреевъ началъ переходить отъ бытописанія къ разрѣшенію художественными средствами социальныхъ вопросовъ, — характерное для него противо-

рѣче начало сказываться все ярче и ярче, ибо для доказательства своей мысли, для измѣренія необозримыхъ вопросовъ жизни скуднымъ мѣриломъ своего мрачнаго отрицанія, ему приходилось подгонять реальный матеріалъ жизни къ своимъ цѣлямъ, уродовать живую жизнь по нужному ему шаблону, а этимъ насиліемъ надъ жизненной правдой губилъ онъ художественную правду своихъ произведеній.

Для критика публициста Л. Андреевъ представляетъ великолѣпный объектъ наблюденія. Ибо въ рѣдкомъ писателѣ такъ рельефно и ярко сказываются характерныя для его психики черты и рѣдкій писатель,—особенно изъ современниковъ—способенъ въ такой мѣрѣ подчинять чисто художественныя задачи—задачамъ публицистическимъ.

Въ развитіи мысли Л. Андреева опредѣленно намѣчаются три фазы, которымъ, какъ мы увидимъ ниже, соотвѣтствуютъ и три фазы развитія художественной формы его письма. Сначала передъ читающей публикой явился художникъ-реалистъ съ нѣсколько грустнымъ, пессимистическимъ настроеніемъ, но именно художникъ, прежде всего художникъ. Это былъ періодъ первыхъ разсказовъ, собранныхъ въ первомъ томѣ. Здѣсь авторъ давалъ картины дѣйствительной жизни, преломленные сквозь его авторскую индивидуальность—красивыя, гармоничныя картины, за которыми чулась мысль автора, но которыя не были подчинены этой мысли. Художественная задача стояла здѣсь на первомъ мѣстѣ, идеи же автора, его тенденціи проникали въ сознаніе читателя незамѣтно, естественно и ненавязчиво вмѣстѣ съ художественными образами. А между тѣмъ не слѣдуетъ забывать, что уже тогда, въ этихъ первыхъ разсказахъ были даны въ зародышѣ всѣ послѣдующія мысли Л. Андреева—и ужасъ жизни, и тщета разума, и власть тьмы.

Но постепенно художественный талантъ автора становится работою его публицистической мысли. Если въ первомъ періодѣ онъ живописалъ тѣ стороны жизни, которыя сильнѣе всего поражали его воображеніе, то во второмъ періодѣ онъ начинаетъ подчинять свое творческое воображеніе запросамъ мысли и подыскиваетъ темы для воплощенія этой мысли. Начинается тенденціозное творчество. Таковы его разсказы: „Мысль“, „Въ туманѣ“, „Жизнь В. Ойвейскаго“ и т. п., а также первыя драмы: „Къ звѣздамъ“, „Савва“. И по мѣрѣ того, какъ онъ все болѣе удалялся отъ чисто художественныхъ задачъ и все болѣе уходилъ

въ публицистику, опредѣленно начала выступать ограниченность идейнаго кругозора автора, безсиліе его понять и рѣшить громадныя, сложныя вопросы общественности, Л. Андреевъ оказался безъ необходимаго критерія. Передъ лицомъ многообразной общественной борьбы съ ея подъемами и паденіями, съ ея восторгамъ и ужасами, авторъ былъ не въ силахъ дать какую-либо оцѣнку, кромѣ примитивнаго „суета суетъ“ и не менѣ примитивнаго „голаго человѣка на голой землѣ“. Публицистическіе ресурсы выдающагося художника оказались, на повѣрку, скандально малы.

Человѣкъ созданъ для счастья, ему дана могучая мысль, въ него вложены благодатныя этическіе порывы, онъ прекрасенъ въ своей юношеской цѣломудренности...—но предъ нимъ воздвигнута высокая, толстая стѣна, о которую тщетно бьется онъ. Эта стѣна—все, что враждебно свободному развитію личности: и природа, и человѣческое общество, и власть, давящая своей тупой, непроборимой силой, и грубость, дикость, и предрасудки человѣка, и даже культурный прогрессъ, ведущій къ обезличенію человѣка. И борьба человѣка съ этой стѣной безнадежна. Въ этомъ его трагедія. Трагедія добра и красоты, которая поглощаетъ страшная, неумолимая тьма, трагедія разума, котораго ждетъ безуміе или преступленіе, трагедія, наконецъ, самой жизни, обреченной на смерть и обезцвѣненной смертью. Такова моральная философія Л. Андреева.

Эта философія приняла вполне законченную форму въ третьемъ періодѣ его развитія, совпавшимъ—и это особенно характерно—съ эпохой революціи. Тотъ пессимизмъ, который послѣ первыхъ пораженій революціи быстро охватилъ наименѣ устойчивыя слои интеллигенціи, толкнули и Л. Андреева къ завершенію его философіи отрицанія. Если въ еще богатый, революціоннымъ настроеніемъ, 1906 г. онъ могъ написать такую вещь, какъ „Къ звѣздамъ“, гдѣ исходомъ соціальной борьбы является идиотизмъ одного борца Николая и опошленіе другого—Маши, то неудивительно, что послѣ подавленія революціи онъ бросилъ энтузіямъ революціонера къ ногамъ Тьмы, могучую мысль заставилъ подчиниться формулѣ желѣзной рѣшетки, а жизнь человѣка объявилъ пустой, жалкой игрушкой нѣкой сѣрой силы.

Грандіозныя міровыя и общественныя вопросы не подъ силу односторонней, узкой мысли Л. Андреева. Онъ захотѣлъ поднять большую тяжесть и надорвался. И эта надорванность, этотъ про-

творѣчивый разломъ красной нитью проходятъ черезъ всю его дѣятельность. Душу большого художника тянетъ къ вопросамъ огромной важности, но публицистическая мысль его, стѣсненная ограниченными формулами, подсказанными узкимъ взглядомъ на жизнь, бессильна передъ величіемъ этихъ вопросовъ.

А потому и трагедія мысли, трагедія добра, трагедія жизни, въ которыхъ авторъ втискиваетъ всю свою оцѣнку „проклятыхъ“ вопросовъ, является объективно лишь одной трагедіей автора, не осилившаго громадныхъ вопросовъ разума, нравственности, бытія.

II.

Посмотримъ теперь, откуда у Л. Андреева эта ограниченность и узость общественного кругозора, дѣлающая талантливаго художника бессильнымъ передъ выдвигаемыми имъ громадными задачами. Для этого намъ придется прослѣдить идеологическую родословную нашего писателя.

У насъ довольно распространенъ взглядъ, что Л. Андреевъ, болѣе, чѣмъ кто-либо другой, индивидуаленъ; что его творчество ярко отражаетъ своеобразную личность автора. Это, конечно, вѣрно, но только условно. Творчество всякаго талантливаго автора, обязательно отражаетъ его личность, ибо въ томъ то и заключается художественное творчество, что внѣшній, объективный матеріалъ перерабатывается вполне индивидуально психикой художника. Однако, творчество даже самаго оригинальнаго въ своей индивидуальности писателя полно общественныхъ элементовъ. Эти элементы вторгаются въ его работу двумя путями: съ одной стороны, въ качествѣ объективнаго матеріала, который какъ разъ у автора, столь отзывчиваго на общественные вопросы, какъ Л. Андреевъ, играетъ крупную роль. Съ другой стороны, черезъ психику автора, которая, при всѣхъ своихъ особенностяхъ, все же является продуктомъ общественного процесса и носитъ на себѣ сильный отпечатокъ общественности, условій времени и мѣста.

Даже такая, казалось бы, оторванная отъ земли сфера, какъ чистая эстетика, напримѣръ, лирическая поэзія, опредѣляется въ значительной мѣрѣ общественными условіями. Поэтъ, какъ дитя своего времени, раздѣляетъ художественныя чувства и понятія своего поколѣнія. И если даже онъ идетъ противъ доминирующаго теченія, онъ всегда отражаетъ настроенія извѣстныхъ группъ. Въ гораздо большей мѣрѣ сказывается эта зависимость поэта отъ

„толпы“ тамъ, гдѣ поэту приходится высказывать свои сужденія—прямо или косвенно. Взгляды, понятія, предразсудки, оцѣнки, вообще міровоззрѣніе автора,—непосредственный плодъ той среды, изъ которой онъ вышелъ и съ которой онъ живетъ одной духовной жизнью. Художественная форма, въ которую облачаетъ авторъ свои идеи—это его личное достояніе; самыя же идеи—не формулировка, а сущность ихъ—взяты имъ отъ общества.

Весьма интересно прослѣдить именно на Л. Андреевѣ социальное происхожденіе и социальный смыслъ его взглядовъ, ибо, по господствующему представленію, какъ разъ авторы — вродѣ Л. Андреева,—стоятъ одиноко и свободны отъ общественныхъ вліяній. Между тѣмъ на подобныхъ индивидуальныхъ, якобы совершенно свободныхъ отъ доминирующихъ симпатій художникахъ ярче всего замѣтно, какъ мало индивидуальны они въ своихъ взглядахъ и, какъ мало свободны въ своихъ оцѣнкахъ.

Психологія Л. Андреева, какъ художника, его взгляды, его мрачный пессимизмъ, его невѣріе въ будущее, его апологія смерти и тьмы—все это характерныя черты типичной русской интеллигенціи, заполнившей своими мечтами и стремленіями болѣе полувѣка русской общественности и литературы, а нынѣ окончательно вырождающейся. И не только это: самая неувѣренность и неустойчивость автора въ своихъ собственныхъ взглядахъ, частыя противорѣчія, затемняющія ясность его основной мысли, наконецъ, та поспѣшность и легкость, съ которой онъ реагируетъ на злободневныя темы—вся эта неустойчивость и нервозность тоже отъ этой интеллигенціи. Но, чтобы уяснить связь Л. Андреева съ классической интеллигенціей и его мѣсто въ развитіи этой интеллигенціи, необходимо бросить бѣглый взглядъ назадъ на ея исторію.

Лица свободныхъ профессій, вышедшіе изъ самыхъ различныхъ классовъ и вынесшія отсюда самыя разнообразныя предрасположенія, образовали у насъ какой-то особый общественный слой, объединенный сходствомъ положенія, цѣлымъ рядомъ совпадающихъ интересовъ и многими весьма сходными психическими чертами. Въ Россіи, гдѣ господствующей дворянской культурѣ не противостояла крѣпкая культура мѣщанства, интеллигенція явилась носителемъ прогресса *par excellence*. Правда, въ ея рядахъ вы могли встрѣтить всѣ оттѣнки мнѣній, отъ самыхъ умѣренныхъ до самыхъ крайнихъ, тѣмъ не менѣе съ ея именемъ неизмѣнно связывалось понятіе прогрессивности.

И, если говорить просто объ интеллигенціи, то обязательно подразумѣваютъ прогрессивную интеллигенцію.

Но на долю этой интеллигенціи выпала незавидная роль. Она лишена была возможности практически вліять на общественную жизнь, такъ сказать, творить исторію. Доступъ къ творческой работѣ былъ ей прегражденъ. Ей оставалась только созерцательная дѣятельность. И вотъ это искусственное ограниченіе жизнедѣятельности цѣлаго общественного слоя, притомъ крайне чуткаго и впитавшаго въ себя европейскую культуру, не могло не заразить его пессимизмомъ. Исключительно аналитическое отношеніе къ общественности, безъ практическаго приложенія силъ и знаній, только и способно породить самый мрачный пессимизмъ. И этотъ вѣчный анализъ охватилъ не только публицистовъ интеллигенціи, но и ея поэтовъ. Еще 14 лѣтъ отъ роду писалъ С. Я. Надсонъ въ своемъ дневникѣ, что онъ находитъ особую прелесть въ мучительномъ самоанализѣ.

Чуждое старой дворянской беллетристикѣ, а также нашимъ парнасцамъ, это настроеніе рано начало сказываться въ той части русской литературы, которая полнѣе всего и вѣрнѣе всего отражаетъ злословія русской интеллигенціи. Уже въ поэзіи Некрасова лежатъ зародыши пессимизма, хотя ихъ прикрываетъ кипѣвшая еще въ то время борьба, полная вѣры въ народъ и надежды на побѣду. Но съ середины 70-хъ годовъ пессимистическіе мотивы берутъ верхъ. Муза „мести и печали“ становится музой печали и отчаянія. Очень ярко сказывается этотъ поворотъ на Гл. Успенскомъ и особенно, на А. О. Новодворскомъ, пережившемъ рѣзкій и тяжелый переломъ „ни павы ни вороны“ отъ жизнерадостной бодрости до разочарованія и пессимизма.

Этотъ пессимизмъ, растя и ширясь, достигъ своего апогея въ первой половинѣ 80-хъ годовъ, у С. Я. Надсона и Вс. М. Гаршина. У этихъ художниковъ пессимизмъ изъ вѣйшей окраски претворился въ самую основу ихъ художественнаго настроенія и творчества. Гаршинъ дошелъ до безотраднaго дѣленія людей на двѣ категоріи: съ хорошимъ и дурнымъ самочувствіемъ, и первыхъ онъ хлесталъ въ своихъ письмахъ беспощадной ироніей. Надсонъ воспѣвалъ горе, какъ элементъ счастья:

Вѣдь сердце твое—это сердце больное

Заглохнетъ безъ горя, какъ нива безъ грозъ,

Оно не отдастъ за блаженство покоя

Креста благодатныхъ страданій и слѣзъ.

Послѣ Гаршина и Надсона русская интеллигенція пережила крупный переломъ. На сцену выступили новые, враждебные другъ другу, общественные классы, въ числѣ ихъ и классъ, интересы котораго представляла, (или думала, что представляетъ) интеллигенція—именно пролетаріатъ. Теперь онъ самостоятельно и открыто заявилъ о своихъ потребностяхъ и нуждахъ, которыя онъ намѣренъ отстаивать упорной, безпощадной борьбой. Интеллигенція, какъ самостоятельный слой потеряла *raison d'être*, ей оставалось или примкнуть къ тому, либо другому изъ этихъ новыхъ классовъ, либо исчезнуть. И дѣйствительно, началось движеніе въ этомъ смыслѣ. Значительная часть интеллигенціи пошла открыто или тайно на службу захватившей господство буржуазіи, незначительное меньшинство ея примкнуло къ движенію пролетаріата. Та же часть, которая хотѣла оставаться самой собою, упорно вѣруя въ свое „сверхклассовое“ бытіе и спасительную миссію, начала медленно гибнуть и разлагаться. Первая фаза ея разложенія, шедшая при обстановкѣ мирнаго развитія общества, можетъ быть охарактеризована словомъ „оношленіе“. Её навѣки запечатлѣлъ въ литературѣ А. П. Чеховъ. Вторая фаза, когда вокругъ подготавливалась, а потомъ разразилась революціонная буря, полнѣе всего отражается въ творчествѣ Леонида Андреева. Но, если Чеховъ былъ объективнымъ изобразителемъ гибнущей интеллигенціи, давалъ ея образъ, отраженный своей художественной индивидуальностью, то Л. Андреевъ является ея прямымъ выразителемъ, рисуящимъ ея субъективное настроеніе, лишь преломленное сквозь его индивидуальность.

Мы уже указывали выше, какъ постепенно измѣнялась мысль Л. Андреева со времени первыхъ его разсказовъ до нашихъ дней; эти измѣненія его шли рука объ руку съ превращеніями той интеллигенціи, настроеніе которой онъ отражаетъ. Не только общіе переходы его настроеній, но и отдѣльные моменты, отдѣльные вопросы, затрогиваемые имъ, свидѣлствуютъ о тѣсной внутренней связи этой разлагающейся интеллигенціи и ея поэта.

Интеллигенція, какъ особая социальная группа, не имѣетъ своихъ особыхъ, глубокихъ общественныхъ задачъ; она выдвигаетъ либо общія всѣмъ прогрессивнымъ классамъ культурныя задачи, либо обособленные задачи того или другого класса. У нея нѣтъ опредѣленной социально-политической фizioноміи. И у Леонида Андреева вы напрасно искали бы такую фizioномію. Его общественный обликъ расплывчатъ. Вы встрѣтите у него тѣ

или другія симпатіи, найдете у него много искренняго, горячаго чувства, но не найдете сколько нибудь яснаго представленія о его міровоззрѣніи, о его идеалахъ.

Тѣмъ не менѣе, какъ мы уже видѣли, Л. Андреевъ, подобно этой интеллигенціи, насквозь пропитанъ публицистикою. Интеллигенція искони считала публицистику своей стихіей. Со времени Бѣлинскаго она вносила её въ критику, въ искусство, въ науку. Поэтому, она не создала ни мощнаго искусства („борьба мѣшала быть поэтомъ“), ни чисто художественной критики. Она и мыслить и творить публицистически. И Леонидъ Андреевъ до конца погтей публицистъ.

Но недостаткомъ этой публицистики является особый методъ мышленія самой интеллигенціи: она мыслить рационалистически. Она склонна къ абсолютному, прямолинейному сужденію, между тѣмъ, какъ реальная дѣйствительность относительна и сложна. Но относительное, конкретное, діалектическое мышленіе доступно только классу, который самъ развивается. Интеллигенція же, какъ таковая, не развивается, ей развитіе ничего не можетъ дать, кромѣ гибели, ибо въ будущемъ ей предстоитъ лишь раствореніе въ складывающихся и крѣпнущихъ классахъ буржуазнаго общества. Ея мышленіе, какъ и ея бытіе, неизмѣнно, статично. Вмѣстѣ съ тѣмъ, интеллигенція, послѣ того, какъ утратила положеніе единственнаго выразителя народныхъ интересовъ, потеряла свой прежній широкій общественный критерій. Ея специфическіе интересы, ея кругозоръ, ея оцѣнка жизненныхъ явленій стали уже тѣмъ у молодыхъ общественныхъ классовъ, напимѣръ, пролетаріата. Прежде эта интеллигенція обладала въ русскомъ обществѣ наиболѣе широкимъ и наиболѣе внутренне свободнымъ критеріемъ. Теперь развивающіеся классы, которымъ принадлежитъ будущее, опередили её, и ея кругозоръ сталъ узкимъ и ограниченнымъ. Ею овладѣлъ характерный социальный дальтонизмъ разлагающейся общественной группы. И эти свои недостатки она заботливо передала своему идеологу—Л. Андрееву.

Но Л. Андреевъ взялъ отъ интеллигенціи не только ея мышленіе, интересы и вкусы, онъ перенялъ и ея настроеніе.

Съ конца 90-хъ годовъ, когда началъ писать Л. Андреевъ, русская интеллигенція разсматриваемаго типа оказалась между молотомъ и наковальней. Съ одной стороны, стояла древняя сила, всегда пугавшая и удручавшая интеллигенцію, съ другой сто-

роны—выросла новая сила, рабочий классъ, въ которомъ интеллигенція рада была бы (и когда то рассчитывала) усмотрѣть носителя ея желаній, но съ которымъ она разошлась, какъ только этотъ классъ сталъ дѣйствительной „силой“. Ибо, какъ только пролетаріатъ, о которомъ пеклась прежде интеллигенція, почувствовалъ себя силой, онъ пошелъ своимъ путемъ, оставивъ интеллигенцію на мели. И тѣмъ грознѣе сталъ для нея ужасъ кошмарной дѣйствительности.

Но тѣ причины, которыя оторвали интеллигенцію отъ низовъ, не позволивъ ей идти за ними, мѣшали ей воспринять и методы борьбы этихъ слоѣвъ за новое общество. Вѣрная своему раціонализму, она хотѣла единымъ ударомъ разсѣчь вѣковой гордіевъ узелъ, увѣренная, что перестроить реальный міръ такъ же легко, какъ создать въ головѣ планъ этой перестройки. Раціонализмъ мышленія логически привелъ къ анархизму.

Эти черты: отвлеченный раціонализмъ, односторонній ужасъ передъ жизнью, не дающій видѣть въ абсурдѣ современности зачатки завтрашней разумности, и культъ разрушенія—голый человѣкъ на голой землѣ—вмѣсто діалектическаго культивированія жизнеспособныхъ соціальныхъ началъ,—эти черты богато выражены Л. Андреевымъ въ его трагедіи разума, трагедіи добра и трагедіи жизни. И здѣсь бардъ интеллигенціи живетъ въ унисонъ со своей средой.

III.

Трагедія мысли. „Изъ всего удивительнаго, непостижимаго, чѣмъ богата жизнь, самое удивительное и непостижимое—это человѣческая мысль. Въ ней божественность, въ ней залогъ безсмертія и могучая сила, незнающая преградъ“. Такъ говорилъ докторъ Керженцевъ въ разсказѣ „Мысль“.

Этотъ культъ мысли, разума, крайне характеренъ для интеллигента-раціоналиста, для котораго мысль является главнымъ орудіемъ производства, питающимъ его и матеріально и нравственно, орудіемъ, къ которому приспособлена вся жизнь интеллигента, и—хоть это и похоже на каламбуръ—его мышленіе. Признаніе человѣческой мысли „божественной“ и „могучей силой, не знающей преградъ“—красной нитью проходитъ черезъ всю исторію науки. Это возвеличеніе мысли очень близко знакомо и намъ изъ исторіи нашей общественности. Вѣдь цѣлыя школы, смѣняя

одна другую въ исторіи русской интеллигенціи, неизмѣнно проповѣдывали творческую устроительную силу разума: реалисты Писарева, народники П. Л. Лаврова, субъективисты Н. К. Михайловскаго—все они были убѣжденными рационалистами и всеѣмъ имъ служили девизомъ слова греческаго философа: „разумъ—устроитель всего“.

Но не слѣдуетъ забывать, что Л. Андреевъ стоитъ въ концѣ пути рационалистической интеллигенціи, тамъ, гдѣ она уже извѣрилась во всемъ, сомнѣвается во всемъ, ставитъ на всемъ крестъ. И его задача не возвеличеніе „господина великаго разума“, а напротивъ, превозглашеніе его банкротомъ. И вотъ, докторъ Керженцевъ, который больше всего гордился своей безошибочной мыслью, приходитъ, въ концѣ концовъ, къ такому выводу; „Вообразите себѣ пьяную змѣю, да, да, именно пьяную змѣю: она сохранила свою злость; ловкость и быстрота ея еще усилились, а зубы такъ же все остры и ядовиты... Такова была моя мысль, та самая, въ которую я вѣрилъ, и въ остротѣ и ядовитости зубовъ которой я видѣлъ спасеніе и защиту“. Мысль рационалиста обратилась противъ себя самой; изъ оружія защиты она стала оружіемъ гибели. И этотъ поворотъ мысли—и у Керженцева, и у самого Л. Андреева—отъ культа разума къ низверженію разума даетъ лишній образчикъ того самого рационализма, который такъ характеренъ для интеллигенціи. Ибо діалектическое отрицаніе самодовлѣющаго разума привело бы къ признанію его относительности, его роли одного изъ орудій—хотя и важнѣйшаго орудія—культурной работы человѣчества. Отрицаніе же разума, низвергающее его, оспаривающее всякую достовѣрность его показаній на томъ основаніи, что онъ не даетъ абсолютной правды, есть отрицаніе рационалистическое, а потому безплодное.

Въ пьесѣ „Къ звѣздамъ“ Николай—этотъ во всеѣхъ отношеніяхъ идеальный юноша—лишается, послѣ крушенія революціи, разсудка. Въ минуту безумія онъ говоритъ: „я не могу понять желѣзной рѣшетки. Что такое желѣзная рѣшетка?—она между мною и небомъ“. Послѣ крушенія русской революціи тотъ же вопросъ поставилъ самъ авторъ въ разсказѣ „Мои записки“. Здѣсь герой разсказа, посаженный въ тюрьму по подозрѣнію въ убійствѣ, приходитъ къ признанію „философіи желѣзной рѣшетки“ наиболѣе разумной и справедливой. Замѣтивъ однажды, что голубое небо особенно красиво сквозь рѣшетку, онъ говоритъ: „Не

есть ли это дѣйствіе эстетическаго закона контрастовъ, по которому голубое чувствуется особенно сильно на ряду съ чернымъ? или не есть ли это проявленіе иного высшаго закона, по которому безграничное постигается человѣческимъ умомъ лишь при непремѣнномъ условіи введенія его въ границы, на примѣръ, включенія въ квадратъ?“.

Этими словами Л. Андреевъ безсознательно сказалъ горькую правду о психологій вырождающейся интеллигенціи, а тѣмъ самымъ, косвенно, о своей психологій. Ибо за печальнымъ рассказомъ о человѣкѣ, постигшемъ формулу желѣзной рѣшетки, кроется еще болѣе печальный рассказъ о трагедіи современнаго интеллигента, отколотаго отъ общества, одинокаго со своей сверлящей мыслью. Міръ для него сталъ тюрьмой. Вселенную онъ въ силахъ постигнуть лишь при помощи убогаго раціоналистическаго критерія, лишь въ рамкахъ желѣзной рѣшетки, и онъ приходитъ въ негодованіе, когда „хаосъ“ не хочетъ считаться съ его логическими формулами, когда онъ предпочитаетъ свою житейскую „ложь“ его раціоналистической „правдѣ“. Трагедія разума есть трагедія крушенія раціонализма—въ томъ числѣ и авторскаго.

Трагедія добра. Когда Николай („Къ звѣздамъ“), сходитъ съ ума, его невѣста Маша проклинаетъ жизнь. „Зачѣмъ жить!“—воскликаетъ она,—когда лучшіе погибаютъ, когда разбита прекрасная форма! Нѣтъ оправданія жизни, нѣтъ ей оправданія“. Казалось бы единственнымъ оправданіемъ жизни Маши послѣ этого была бы безпощадная борьба за такія условія, при которыхъ лучшіе не гибли бы. Но андреевская героиня должна творить волю пославшаго её автора, и мысль ея дѣлаетъ совершенно неожиданный поворотъ. „Я построю городъ — говоритъ она — и поселю въ немъ всѣхъ старыхъ, всѣхъ убогихъ, калѣкъ, сумасшедшихъ, слѣпыхъ. Тамъ будутъ глухонѣмые отъ рожденія и идіоты, тамъ будутъ изъѣденные язвами, разбитые параличемъ. Тамъ будутъ убійцы... Тамъ будутъ предатели и лжецы, и существа, подобныя людямъ, но болѣе ужасныя, чѣмъ звѣри. И дома будутъ такіе же какъ жители; кривые, горбатые, слѣпые, изъязвленные; дома—убійцы, предатели. Они будутъ падать на головы тѣхъ, кто въ нихъ поселится, они будутъ мять и душить мягко. И у насъ будутъ постоянныя убійства, голодь и плачь; „и царемъ города я поставлю Іуду и назову городъ „Къ звѣздамъ!““

Это чисто андреевскій поворотъ мысли: въ немъ нѣтъ обязательной логики, въ немъ есть лишь своеобразная психологиче-

ская обязательность, весьма характерная для автора, а потому сейчас интересная и цѣнная для насъ. Если я не могу обезпечить неприкосновенность прекрасной формы, если я не могу обезпечить, чтобы міръ свободно заселялся лучшими изъ людей— пусть же ничего не будетъ, пусть міръ заполнять калѣки, прокаженные, убійцы. Либо полное торжество добра — либо топчите добро въ грязь.

Этотъ парадоксальный выводъ еще ярче и откровеннѣе сдѣланъ Л. Андреевымъ въ позднѣйшемъ разсказѣ „Тьма“, гдѣ онъ противопоставилъ двѣ силы: носителя „свѣта“—молодого революціонера-террориста, и носительницу „тьмы“—проститутку. И при столкновеніи двухъ „правдъ“ — побѣждаетъ правда публичнаго дома. И вчерашній революціонеръ провозглашаетъ дикій тостъ: „...За всѣхъ слѣпыхъ отъ рожденія. Зрячіе! выколемъ себѣ глаза, ибо стыдно зрячимъ смотрѣть на слѣпыхъ отъ рожденія. Если нашими фонариками не можемъ освѣтить всю тьму, такъ погасимъ же огни и всѣ полѣземъ въ тьму. Если нѣтъ рая для всѣхъ, то и для меня его не надо — это уже не рай, дѣвицы, а просто на просто свинство. Вышьемъ за то, дѣвицы, чтобы всѣ огни погасли. Пей темнота!“

Въ исторіи русской общественности искони борются два теченія: одно — активное, боевое, творческое, жаждущее создать новый міръ путемъ глубокаго переворота; другое—пассивное, безвольное, созерцающее, мнящее спасти міръ путемъ покаянія, опрощенія, страданія. Последнее изъ этихъ теченій и есть то, которое привело къ „трагедіямъ“ Л. Андреева. Неожиданный поворотъ мысли у Маши или революціонера изъ „Тьмы“, есть поворотъ характерный не для этихъ борцовъ, какими они изображены, а для самого автора, невѣрящаго въ побѣду, политически безвольнаго, предпочитающаго борьбѣ искупленіе путемъ страданія.

Трагедія жизни. Для человѣка, мыслящаго рационалистически, жизнь современнаго общества должна казаться нелѣпой, иррациональной. Вотъ, напримѣръ, люди три раза въ недѣлю собирались играть въ винтъ, а когда одинъ изъ нихъ за игрой умеръ — оказалось, что никто даже не зналъ ни его адреса, ни его личной жизни („Большой шлемъ“). Уже первымъ этимъ разсказомъ авторъ съ недоумѣніемъ остановился передъ загадкой жизни: что ты и, главное, къ чему ты? И почти въ каждомъ своемъ разсказѣ заглядывалъ онъ въ тотъ или иной уголокъ жизни человѣческаго

общества и всюду видѣлъ нелѣпость и безсмыслицу, зло и насилие. „Превратили землю въ помойную яму,—говорить Савва—въ бойню, въ жилище рабовъ, грызутъ другъ друга... Блудили себѣ потихоньку... Лгали, безстыдствовали, кривлялись передъ своими алтариками и безсильнымъ Богомъ“... А докторъ Керженцевъ въ томъ же смыслѣ говорить о землѣ „у которой такъ много боговъ и нѣтъ единого вѣчнаго Бога“.

Эта жизнь, безъ единого Бога, т.-е. безъ нравственного начала, превратившаяся въ помойную яму лжи и насилия, изображена Л. Андреевымъ съ наиболѣе трагической стороны—именно со стороны своей повседневности—въ пьесѣ „Жизнь человѣка“. Въ лицѣ человѣка обобщена здѣсь жизнь среднего буржуазнаго интеллигента нашего времени. И это опять крайне характерно: Л. Андреевъ, рисуя жизнь человѣка, просто на просто отбросилъ всю громадную жизнь трудящихся слоевъ—крестьянъ, рабочихъ, мелкихъ мѣщанъ. Неудивительно, что равнодѣйствующая человѣка прошла по линіи зажиточнаго интеллигента. Нѣкто въ сѣромъ, говорящій въ прологѣ отъ имени автора, заявляетъ, что герой пьесы „во всемъ станетъ подобенъ другимъ людямъ, уже живущимъ на землѣ. И ихъ жестокая судьба станетъ его судьбой, и его жестокая судьба—станетъ судьбою всѣхъ людей“. „Неудержимо влекомый временемъ,—поясняется далѣе смыслъ жизни человѣка—онъ непременно пройдетъ всѣ ступени человѣческой жизни отъ низу до верху, отъ верху до низу. Ограниченный зрѣніемъ онъ никогда не будетъ видѣть слѣдующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный знаніями, онъ никогда не будетъ знать, что несетъ ему грядущій день, грядущій часъ—минута. И въ слѣпомъ невѣдѣніи своемъ, томимый предчувствіями, волнуемый надеждами и страхомъ, онъ покорно совершитъ кругъ желѣзнаго предназначенія“. Послѣ всего, что нами было сказано о характерной психологіи вырождающейся, пассивной, неспособной на самостоятельную историческую роль, интеллигенціи, едва ли надо пояснять, что тотъ человѣкъ, о которомъ говорить въ такомъ пессимистическомъ тонѣ Нѣкто въ сѣромъ, есть никто иной, какъ хорошо знакомый намъ интеллигентъ указаннаго типа. Трагедія жизни есть трагедія интеллигента, отставшаго отъ передовыхъ, демократическихъ классовъ общества, упорно не желающаго пойти на службу хозяевамъ жизни, твердящаго о своей надклассовой сущности и вздыхаю-

щего по утраченіи значеніи въ общественной жизни. Это трагедія бывшаго идейнаго вождя, превратившагося постепенно въ простого приказчика при буржуа-хозяинѣ, но упрямо воображающаго, что еще можетъ „поблестѣть мечами, позвенѣть щитами“.

Впрочемъ, было бы ошибочно заключать, что Л. Андреевъ проповѣдуетъ примиреніе съ „помойной ямой“, непротивленіе злу и насилію. Его моральная философія враждебна разуму и добру лишь постольку, поскольку эти разумъ и добро составляютъ достояніе нѣкоторыхъ, а не всѣхъ. Онъ отрицаетъ ихъ и противопоставляетъ имъ торжество безумія и тьмы, — потому что безуміе и тьма—общее благо, а разумъ и добро—привиллегія. Но въ своемъ пессимизмѣ онъ знаетъ одинъ исходъ—это бунтъ; именно—бунтъ, стихійный, безформенный, какъ сама тьма, протестъ противъ привилегированнаго міра. Этотъ ультра—анархическій исходъ крайне характеренъ для психики Л. Андреева и родственной ему интеллигенціи; дикій, всеразрушающій бунтъ, какъ отвѣтъ на социальную несправедливость—вспомните И. Ткачева и Нечаева!—красной нитью проходитъ черезъ все творчество Л. Андреева.

„Человѣку мѣшаетъ глупость, которой за эти тысячи лѣтъ накопилась цѣлая гора — говорить Савва. — Теперешніе умные хотятъ строить на этой горѣ, но, конечно, кромѣ продолженія горы, не выходить. Нужно срыть ее до основанія — до голой земли... Уничтожить все: старые дома, старые города, старую литературу, старое искусство... Нужно, чтобы теперешній человѣкъ голый остался, на голой землѣ. Тогда онъ устроитъ новую жизнь“. Такой же анархическій исходъ предлагаетъ и докторъ Керженцевъ: „Я найду взрывчатое вещество, сильнѣе динамита, сильнѣе нитроглицерина, сильнѣе самой мысли о немъ. И, когда я найду его—я взорву на воздухъ вашу проклятую землю“.

Однако, ярче всего изобразилъ Л. Андреевъ анархическую картину въ „Царѣ-Голодѣ“. Здѣсь, какъ равнозначія величины выдвинуты и фабричные рабочіе и подонки общества — хулиганы, проститутки, воры. И лозунгъ имъ дается, по существу одинъ и тотъ же: безсмысленное разрушеніе. „Къ бунту, дѣти мои,—говоритъ Царь-Голодъ рабочимъ.—На улицы! Ломайте машины, рѣжьте ремни, заливайте котлы!“ А хулиганамъ говорить онъ: „Черными тѣнями легонько крадитесь среди народа — и насилуйте, убивайте, крадите и смѣйтесь, смѣйтесь!“ И дѣй-

ствительно, когда наступает „ночь великаго бунта“, „они, т.-е., мятежники, чернь, однимъ словомъ, рабочіе плюсъ хулиганы, разрушаютъ все. „Они убиваютъ другъ друга. Они убиваютъ дѣтей. Они сожгли большой домъ, полный спасавшихся женщинъ и дѣтей“. Эта картина бунта скорѣе напоминаетъ подвиги черной сотни въ Твери, Томскѣ, Одессѣ и т. п., чѣмъ какіе-либо эпизоды революціи. И авторъ сознательно рисуетъ такую картину; не даромъ, на чей-то голосъ: „это революція“, одинъ изъ персонажей отвѣчаетъ: „Не оскорбляйте революціи. Это бунтъ“.

Въ средѣ революціонной демократіи нашего времени есть два, взаимноотталкивающихъ теченія: одно опирается на рабочий классъ, видя въ немъ первооснову производства и всей культуры, а тѣмъ самымъ и будущаго устроителя жизни, оно руководится научной теоріей, оно проповѣдуетъ сознательную борьбу всѣхъ эксплуатируемыхъ съ цѣлью завоевать господство и перестроить общество на началахъ коллективной собственности и коллективнаго труда. Другое теченіе стремится опереться на всѣхъ голодныхъ и недовольныхъ, въ томъ числѣ на боязкій пролетаріатъ большихъ городовъ. Теорію замѣняетъ ему голая ненависть къ богатымъ, а цѣлью борьбы ставитъ оно разрушеніе всякой государственности и общественности, и освобожденіе личности отъ всякой зависимости—матеріальной и моральной; голый человѣкъ на голой землѣ.

Это послѣднее теченіе и наложило свой отпечатокъ на психологию Л. Андреева. Но въ то время, какъ на западѣ это анархическое теченіе стало боевымъ теченіемъ, осуществляющимъ свои теоріи на дѣлѣ, въ практикѣ, у насъ оно явилось не болѣе, какъ литературнымъ выраженіемъ пассивнаго анархизма упадочной интеллигенціи. На отвлеченномъ, теоретическомъ характерѣ этого теченія примирились у насъ разрушительная тенденція анархизма и безволіе интеллигенціи. Бя грозный протестъ напоминаетъ, по удачному выраженію А. Куприна, „безумную влюбленность кастрата“.

IV.

Подобно тому, какъ эволюціонировала мысль Л. Андреева въ униссонъ съ идейными перипетіями интеллигенціи, эволюционировала и его художественная манера творчества и письма. Ибо

художественная форма и стиль тѣсно связаны съ мыслью автора и неизбежно должны слѣдовать всѣмъ ея измѣненіямъ. Въ смыслѣ приѣмовъ творчества у Л. Андреева опредѣленно намѣчаются тѣ же три періода: первый періодъ чисто реалистической трактовки темъ; онъ простирается, приблизительно, до 1902 года (до рассказовъ „Мысль“ и „Въ туманѣ“). Второй періодъ захватываетъ послѣдующіе рассказы и драмы („Къ звѣздамъ“ и „Савва“). Здѣсь отступленіе отъ реализма сказывается въ опредѣленномъ подборѣ и подчеркиваніи образовъ и оборотовъ съ явнымъ намѣреніемъ односторонняго воздѣйствія на психику читателя. Наконецъ, третій періодъ—это періодъ такъ называемой стилизаціи, или, вѣрнѣе, схематизаціи. Онъ начинается „Жизнью человѣка“ и тянется до настоящаго времени. Правда, Л. Андреевъ не особенно придерживается опредѣленной манеры. Такъ, послѣ „Царя-Голода“ онъ далъ чисто реалистическую вещь—„Дни нашей жизни“. Реалистиченъ по существу, и „Рассказъ о семи повѣшеныхъ“, хотя здѣсь стилизація наложила свой отпечатокъ.

Л. Андреевъ обратилъ на себя вниманіе еще первой книжкой своихъ рассказовъ, вышедшей въ 1902 г. Передъ публикой предсталъ тогда молодой писатель, вполне сложившійся, выработавшій свою художественную форму и свой образный языкъ. Только позднѣе—уже въ 1906 г. вышелъ третій томъ, въ которомъ собраны рассказы, приблизительно того же періода, позволяющіе судить о томъ, какъ вырабатывался Андреевъ-художникъ. Прежде всего надо замѣтить, что большая часть этихъ рассказовъ 3-го тома крайне слабы и натянuty. Авторъ, очевидно, ошущую некаль тотъ путь, на которомъ свободнѣе всего могло бы развиваться его дарованіе.

Сначала подпадаетъ онъ подъ вліяніе этико-гуманистическаго теченія, такъ удачно выразившагося въ рассказахъ В. Короленко и отчасти, — хотя въ другой сферѣ — нашедшее себѣ мѣсто и у М. Горькаго. Рассказы „Бергамотъ и Гараська“, „Изъ жизни шт.-кап. Каблукова“, „Гостинецъ“ и др., показываютъ явное желаніе вскрыть „чувства добрыя“ подъ грубой оболочкой опустившагося человѣка—именно то, что такъ удавалось М. Горькому. Но этотъ жанръ настолько чуждъ Л. Андрееву, что получились только слабыя, натянutyя, нехудожественныя вещицы. Также не повезло нашему автору и въ другой попыткѣ—усвоить характерную манеру А. П. Чехова. Этотъ неудачный опытъ далъ рядъ рассказовъ: „Первый гонораръ“, „Кусака“, „Книга“, „Городъ“, —

и особенно „Оригинальный человек“. Изъ этихъ темъ покойный А. П. Чеховъ сдѣлалъ бы маленькіе перлы поэзіи, у Л. Андреева же опять получилась надуманность, искусственность, нехудожественность. Очевидно, лишь путемъ долгихъ, неудачныхъ опытовъ удалось начинавшему свою карьеру Андрееву найти тотъ жанръ, который такъ цѣльно и закончено представленъ въ первой книгѣ его рассказовъ. Но и этотъ, свой собственный, жанръ дался ему не сразу. Въ третьей книгѣ, есть, напримѣръ, рассказъ „Праздникъ“, который, повидимому, является первоначальнымъ этюдомъ къ позднѣйшему „Въ туманѣ“. Правда, „Въ туманѣ“ написано уже въ другомъ, чисто андреевскомъ жанрѣ, и сама тема измѣнена, но, несомнѣнно, рассказъ „Праздникъ“ явился первой, неуклюжей попыткой подойти къ психологіи юности.

Въ первой книгѣ рассказовъ Л. Андреева уже заложены основы того своеобразнаго развитія, которое предстояло продѣлать автору. Разработанныя здѣсь темы, какъ было указано, нашли въ послѣдствіи чудовищно-уродливое развитіе, но въ первой книгѣ рассказовъ онѣ еще облечены въ кровь и плоть, вложены въ жизненную обстановку живыхъ людей, трактованы вполне реалистично. Попадаютъ здѣсь, правда, уже чисто андреевскія темы: напримѣръ, излюбленный имъ въ послѣдствіи „Смѣхъ“, или характерный для него рассказъ „Ложь“, или символическая „Стѣна“. Но даже въ этихъ специфическихъ рассказахъ только слабо намѣчается и чувствуется будущій Андреевъ.

Но ко второму періоду и художественные образы и самый языкъ довольно рѣзко мѣняются. И мѣняются они оригинальнымъ способомъ. Художникъ-реалистъ, какимъ былъ первоначально Андреевъ, воплощалъ свои мысли въ образы реальной жизни, въ полныя картины жизни, гдѣ наряду съ важнымъ и существеннымъ дано и второстепенное, гдѣ соблюдена перспектива великаго и малаго, трагическаго и смѣшнаго, вѣчнаго и преходящаго. И вотъ, постепенно изъ этой полной картины реальной жизни Л. Андреевъ началъ вырѣзывать и выбрасывать все, что казалось ему второстепеннымъ, неважнымъ, ненужнымъ для ясности и яркости его мысли, и что, на самомъ дѣлѣ, составляло эту полноту и реальность образа. Сводя, такимъ образомъ, содержаніе художественнаго произведенія до самыхъ необходимыхъ для развитія мысли и дѣйствія положеній, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ потенцируетъ эти положенія, подчеркивая и выдѣляя ихъ, и придавая имъ значеніе, болѣе крупное, чѣмъ они

имѣють въ реальной жизни. Этимъ двойнымъ путемъ Л. Андреевъ создалъ особую манеру письма—очень выпуклую и яркую, гнетуще яркую, но неестественную, гиперболизированную, вычурную. И этой вычурности образовъ необходимъ былъ и вычурный языкъ. Путемъ подбора взаимноусиливающихъ одно другое выраженій въ сгущенныя предложенія, гдѣ образъ нагроможденъ на образъ, онъ достигаетъ особаго эффекта вколачиванія своихъ мыслей въ голову читателя. Возмите хоть такіе примѣры:

„...и все были женщины, ихъ тѣла лишенныя души, отвратительныя, какъ липкая грязь заднихъ дворовъ, и странно обаятельныя въ своей нескрываемой грязи и доступности“. („Въ туманѣ“).

„...и такая тишина стояла, словно никто и никогда не смѣлся въ этой комнатѣ, и съ разбросанныхъ подушекъ, съ перевернутыхъ стульевъ, такихъ страшныхъ, когда смотрѣть на нихъ снизу, съ тяжелаго комода, неуклюже стоящаго на необычномъ мѣстѣ, — отовсюду глядѣло на нее голодное ожиданіе какой-то странной бѣды, какихъ-то невѣдомыхъ ужасовъ, доселѣ неиспытанныхъ еще человѣкомъ“. („Жизнь Василя Ойвейскаго“)

„Схватившись хищными пальцами за края гроба, слегка приподнявъ уродливую голову, онъ искоса смотритъ на поща прищуренными глазами—и вокругъ вывернутыхъ поздрей, вокругъ огромнаго сомкнутаго рта вьется молчаливый, зарождающійся смѣхъ. Молчить и смотреть и медленно высовывается изъ гроба — несказанно ужасный въ непостижимомъ сліяніи вѣчной жизни и вѣчной смерти“. („Жизнь Василя Ойвейскаго“).

„...все поле, залитое неподвижнымъ краснымъ отсвѣтомъ пожаровъ, закопошилось, точно живое, загрохотало громкими криками, воплями, проклятіями и столами. Эти темные бугорки копошились и ползали, какъ сонные раки, выпущенные изъ корзины, раскоряченные, странные, едва ли похожіе на людей въ своихъ оборванныхъ, смутныхъ движеніяхъ и тяжелой неподвижности“. („Красный смѣхъ“).

Здѣсь образъ громоздится на образъ, одинъ выпуклѣе и вычурнѣе другого, получается какая-то тяжелая гнетущая гипертрофія кошмарныхъ образовъ,—тогда какъ части этихъ образовъ достаточно для созданія яркой картины. Указанные отрывки

взяты наудачу,—у Андреева въ этомъ стилѣ написаны цѣлыя страницы.

Этотъ стиль „безумія и ужаса“, выработанный очевидно не безъ вліянія разсказовъ Эдгара По, подчеркивается, съ другой стороны, усвоеніемъ характерной для Л. Н. Толстого евангельской простоты изложенія. „И подъ нею разстилалось поле ржи и было оно совсѣмъ бѣлое, и оттого, что оно было такое бѣлое среди тьмы, когда ни откуда не падало свѣта, рождался непонятный и мистическій страхъ“. („Въ туманѣ“). „И потому, что она молчала и думала, и потому что она не смотрѣла на него и потому что у нея только одной былъ видъ порядочной женщины— онъ выбралъ ее“. („Тьма“).

Но стиль этотъ пригоденъ только для повѣствованія, и онъ сохранился у Л. Андреева по сей день. Между тѣмъ съ 1906 г. нашъ авторъ серьезно занялся драматической литературой и тутъ ему понадобилось выработать особый стиль. Первые драматическіе опыты его—„Къ звѣздамъ“ и „Савва“—не представляютъ въ смыслѣ письма чего-либо оригинальнаго. Свой особый стиль въ драматургіи Л. Андреевъ выказалъ впервые въ „Жизни человѣка“, съ каковой и начинается третій періодъ въ его развитіи.

Какъ прежде онъ отвлекался отъ конкретныхъ, реальныхъ подробностей жизни, оставляя лишь то, что ему казалось важнымъ, такъ теперь начинаетъ онъ абстрагировать отъ всего конкретнаго и реального въ характерахъ и обстановкѣ людей. Вмѣсто живой личности онъ подставляетъ отвлеченный типъ—какую то сумму нужныхъ и важныхъ, съ его точки зрѣнія, чертъ; вмѣсто полноты драматическаго дѣйствія онъ даетъ рядъ сопоставленій и движеній—схематичныхъ, случайныхъ—но опять таки, только тѣхъ, какія по его мнѣнію, нужны и важны. Такъ, героями „Жизни человѣка“ являются не живыя, конкретныя лица, а „человѣкъ“, „жена человѣка“, старухи, пьяницы и т. п. символы. Въ „Царѣ-Голодѣ“ герои—либо фантастическія фигуры Смерти, Времени, Царя-Голода, либо безличныя типы рабочихъ, хулигановъ, буржуа, судей, побѣдителей. Точно также отдѣльные акты не являются частями преемственно развивающагося цѣлаго, а отрывочными эпизодами, связанными не внутренней связью, а внѣшней зависимостью отъ цѣли автора. И дѣйствіе въ этихъ эпизодахъ тоже лишь схематическое, разсчитанное на одностороннее, зато тѣмъ болѣе сильное впечатлѣніе на слушателя. Реплики дѣйствующихъ лицъ составляются

авторомъ такъ, чтобы по содержанію и по созвучію словъ давали то картину пошлости, то ужаса, то гнета, то радости, то паденія и т. д. Самыя дѣйствующія лица изображены тоже лишь съ одной опредѣленной стороны. Такъ, напримѣръ, у друзей Человѣка „благородныя лица, открытые, высокіе лбы, честные глаза. Выступаютъ они гордо выпячивая грудь, ставя ноги увѣренно и твердо, и по сторонамъ смотрятъ снисходительно, съ легкой насмѣшливостью“. Напротивъ у враговъ Человѣка „коварныя подлыя лица, низкіе придавленные лбы, длинныя обезьяньи руки. Идутъ они безпокойно, толкаясь, горбясь, прячась другъ за друга, и исподлобья бросаютъ по сторонамъ острые, коварные, завистливые взгляды“. Рабочіе въ „Царѣ-Голодѣ“ только трехъ типовъ. Геркулесъ „со слабо развитой головой и низкимъ лбомъ“, чахоточный рабочій „харкающій кровью и смотрящій въ небо“, и сухой безцвѣтный старикъ. У хулигановъ и проститутокъ „почти полное отсутствіе лба, уродливое развитіе черепа, широкія челюсти, что-то скотское или звѣриное въ походкѣ“. У судей и зрителей на судѣ „всѣ свойства какъ толщина, такъ и худоба, какъ красота, такъ безобразіе достигаютъ крайняго развитія“. Инженеръ—„низенькій, лысый, грязновато одѣтый... Некрасивъ—хорошъ только большой, выпуклый лобъ... Вынимаетъ грязный носовой платокъ и громко сморкается“, и т. д.

Такимъ образомъ, получается схематизація фигуръ, схематизація дѣйствія. Эффектъ отъ этого искусственно усиливается, но за то и легко переходитъ въ каррикатуру, какъ напримѣръ, въ сценѣ бала у Человѣка или почти во всемъ „Царѣ-Голодѣ“. Эта схематизація — въ томъ числѣ и злополучныя „старухи“ — заимствована авторомъ у М. Метерлинка, но только Метерлинкъ самъ создалъ этотъ стиль, какъ выраженіе своего своеобразнаго лирико-драматическаго творчества, Л. Андреевъ перенялъ манеру и утрировалъ ее, доведя до манерности. Правда, справедливость требуетъ признать, что послѣ „Царя-Голода“, онъ не примѣнялъ этой манеры письма въ такихъ рѣзкихъ формахъ. И реалистическіе „Дни нашей жизни“ и даже кошмарно-символическія „Черныя маски“ писаны въ болѣе жизненныхъ тонахъ. Тоже самое повѣйшія пьесы „Анатема“ и „Анфиса“. Но за то „старухи“, символизирующія какія-то сверхземныя силы—упорно сохраняются авторомъ и въ такой реалистической по содержанію пьесѣ, какъ „Анфиса“.

Въ общемъ манера композиціи и стиль Андреева—хотя и создавались подъ многообразными вліяніями—приспособились къ

основному настроенію автора: какъ само это настроеніе, такъ и приемы творчества у него болѣзненны, вычурны, неустойчивы, съ рѣзкими скачками отъ яркаго реализма, къ дикой фантастикѣ, отъ трагическаго къ каррикатурѣ, отъ богатства образами къ тощей искусственной схематизаціи.

Не мѣшаетъ отмѣтить также пристрастіе къ нѣкоторымъ образамъ, безконечно повторяющимся у Л. Андреева. Такъ, онъ очень любить гремѣть противъ „города“. Достаётся городу и въ специальномъ разсказѣ этого названія, и въ „Саввѣ“ и въ „Проклятіи звѣря“. А въ то же время Л. Андреевъ невѣроятно скупъ на описанія деревенской природы и, вообще, трудно себя представить, какъ бы онъ сталъ изображать ее. Чувствуетъ онъ пристрастіе и къ „смѣху“. Уже въ первомъ томикѣ былъ разсказъ „Смѣхъ“. Страшнымъ смѣхомъ смѣется идіотъ въ „Вас. Оивейскомъ“. Затѣмъ идетъ „Красный смѣхъ“. Далѣе злобщій смѣхъ Тюхи въ „Саввѣ“; смѣхъ старухъ въ „Жизни человѣка“ и т. д. Но особенную слабость чувствуетъ Л. Андреевъ къ сумасшествію: „Мысль“, идіотъ „Вас. Оивейскаго“, сумасшедшіе въ „Красномъ смѣхѣ“, безуміе Николая („Къ звѣздамъ“), „Мои записки“, „Черныя маски“ и т. п.

Письмо Л. Андреева угловатое, острое, съ рѣзкими гранями, мѣстами вдругъ переходящее въ красивую образную лирику. Именно въ разсказахъ любитъ онъ длинные, округленные періоды, въ которыхъ умѣетъ смѣлой, размашистой кистью дать подчасъ захватывающій образъ (вспомните свистъ Цыганка въ „Повѣшенныхъ“, или превращеніе героя „Тьмы“: „...и дикимъ просторомъ, безграничностью дремучихъ лѣсовъ“... и т. д.) Чего совершенно нѣтъ у Л. Андреева, такъ это юмора; какъ и большинство русскихъ интеллигентовъ — писателей при попыткѣ къ юмору онъ впадаетъ въ каррикатуру, въ шаржъ. Его сатира тоже сильно утрирована, каррикатурна. Можно было бы сказать, что Л. Андреевъ прекрасный стилистъ, боящійся красоты стиля и усиленно дѣлающій его угловатымъ и тревожащимъ. И въ этомъ чувствуется отголосокъ публицистики. Выборъ злободневныхъ, животрепещущихъ темъ, трактовка ихъ въ тревожащихъ, дергающихъ нервы тонахъ, надорванное, болѣзненно реагирующее перо — всѣ эти качества свойственны скорѣе публицисту и, будя сейчасъ непомѣрный интересъ къ произведеніямъ Л. Андреева, уменьшаютъ ихъ прочную, длительную, художественную цѣнность. Искусство ревниво и тяжело караетъ всякую измѣну.

В. М. Фриче.

Эволюція театра и драмы

(1881—1908).

I.

Восьмидесятые годы открывают новую эру въ исторіи русскаго театра.

До этого періода театръ считался и былъ „монополіей“ феодално-бюрократическаго государства.

Въ обѣихъ столицахъ казна содержала на свой счетъ всѣ сцены—балетъ, италіанскую и русскую оперу, русскую, французскую и нѣмецкую драму. Всѣми столичными театральными развлеченіями завѣдывало театральное вѣдомство при министерствѣ двора.

Несмотря на то, что еще въ 1783 г. Екатерина II предоставила право открывать театры и частнымъ лицамъ, правящая бюрократія всѣми силами противоудѣйствовала частной антрепризѣ.¹⁾

До насъ дошелъ интересный документъ, довольно ярко освѣщающій позицію правящаго чиновничества въ вопросѣ о свободѣ театра.

Въ концѣ 50 годовъ была создана особая коммиссія для обсужденія мѣръ противъ постоянно возрастающаго въ театральномъ вѣдомствѣ дефицита. Члены коммиссіи указали, какъ на однѣ изъ выходовъ, на передачу казенной нѣмецкой и французской драмы въ руки частныхъ предпринимателей.

Предложеніе коммиссіи вызвало рѣзкій отпоръ со стороны тогдашняго министра двора, гр. Адлерберга.

Въ спеціальной запискѣ онъ весьма энергично высказался противъ „дарованія частной предпріимчивости полной свободы заводить въ столицахъ театры всякаго рода и для всѣхъ сословій“²⁾.

¹⁾ Это запрещеніе не распространялось на провинцію.

²⁾ Записка гр. Адлерберга приведена въ выдержкахъ въ анекдотической книгѣ г. Скальковского: „Въ театральномъ мірѣ“.

Аргументація министра двора доволно характерна.

Исходя изъ того факта, что упомянутымъ указомъ Екатерины II воспользовались только два предпринимателя (въ Москвѣ), которые оба обанкротились, гр. Адлербергъ дѣлалъ отсюда выводъ, что „любовь къ драматическому искусству у насъ недостаточно развита“, чтобы оправдать возникновеніе частныхъ сценъ рядомъ съ „императорскими театрами“, которые одни только и имѣли вліяніе на „развитіе сценической литературы и на формированіе артистовъ“.

Министръ двора готовъ, правда, согласиться, что „соревнованіе между нѣсколькими театрами“ можетъ благотворно подѣйствовать на драматурговъ и артистовъ, но, къ сожалѣнію, переживаемый государствомъ моментъ чрезвычайно неблагоприятенъ для полного или даже частичнаго раскрытія сцены.

Дѣло въ томъ, что литература, „въ особенности у насъ“, перестала стремиться къ „усовершенствованію вкуса и языка“, не заботится больше объ „утвержденіи законовъ, нравственности и вѣры“.

Литература стала „исключительно политической“ и „направлена путемъ косвеннымъ къ ниспроверженію существующаго порядка“.

Если бы правительство провозгласило принципъ свободы театра, то „во множествѣ учредились бы“ частныя сцены, какъ кафедры „политической пропаганды“, потому что въ нихъ люди „желающіе переворота найдутъ средство дѣйствовать на всѣ условія сильно и скоро и паче на простой народъ“.

И никакая „цензура“, никакая „полицейская мѣра“ не будутъ въ силахъ „оградить“ государство отъ революціоннаго натиска освобожденной сцены.

Прекрасно вскрывая одну изъ причинъ отрицательнаго отношенія бюрократіи къ раскрытію сцены—боязнь демократической революціи,—записка гр. Адлерберга стыдливо умалчивала о другомъ весьма существенномъ мотивѣ, побуждавшемъ ее такъ цѣпко держаться за принципъ монополіи.

Отсутствіе конкуренціи позволяло чиновникамъ театральнаго вѣдомства безконтрольно хозяйничать въ своей области, вести дѣло спустя рукава, заботиться не только объ удовлетвореніи эстетическихъ потребностей публики, но и объ утоленіи своихъ хищническихъ аппетитовъ.

„У насъ—замѣчаетъ очень умѣренный писатель, сотрудникъ Новаго Времени, Скалковскій—къ идеѣ монополіи пришли постепенно, по мѣрѣ развитія хищненія“.

Возникновеніе частныхъ театровъ заставило бы чиновниковъ театральнаго вѣдомства не только подтянуться, но и отказаться отъ системы воровства, ставшаго у нихъ, по словамъ газеты Голосъ, „наслѣдственнымъ“.

Противъ раскрѣпощенія театра ратовали не только заинтересованные въ своихъ матеріальныхъ выгодахъ члены правящей бюрократіи, но и люди повидимому безкорыстно принимавшіе къ сердцу интересы искусства. Эта группа сторонниковъ „монополіи“ боялась, что раскрѣпощенной сценой завладѣютъ ловкіе коммерсанты, которые поспѣшатъ превратить ее въ ярмарочный балаганъ.

Такия опасенія открыто высказывалъ Островскій.

Въ началѣ 80-ыхъ годовъ онъ горячо отстаивалъ мысль объ учрежденіи въ Москвѣ (въ противовѣсъ падавшему Малому театру) „народной“ сцены непременно на казенный счетъ, а не на средства частныхъ капиталистовъ, потому что въ послѣднемъ случаѣ „искусство достанется въ жертву спекуляціи“, а „театры спекулянтовъ низведутъ искусство на степень праздної забавы“.

И однако стихійный процессъ жизни оказался сильнѣе какъ отдѣльныхъ ревнителей чистоты искусства, такъ и хорошо организованной могущественной бюрократіи.

Перестраивая страну сверху до низу, вдоль и поперекъ, капитализмъ вторгся и въ заповѣдный міръ кулисъ и смелъ вмѣстѣ съ другими дореформенными пережитками и столь настойчиво опекаемую театральную монополію.

Въ 1881 г. была провозглашена „свобода“ театра.

Театръ вступалъ въ буржуазный періодъ своего существованія, превращался постепенно изъ казеннаго учрежденія въ частное капиталистическое предпріятіе.

* * *

Въ эпоху господства „монополіи“ столичные театры предназначались главнымъ образомъ для придворной, свѣтской и чиновничьей публики. Въ ея интересахъ дирекція культивировала преимущественно балетъ и оперу.

Драму держали въ „черномъ тѣлѣ“.

Между тѣмъ, какъ траты на оперу и балетъ достигали значительныхъ размѣровъ, изъ-за каждой дешевенькой декорации, изъ-за

каждаго лишняго туалета при постановкѣ драмы приходилось хлопотать до упада силъ и часто безъ результата.

Надо замѣтить, что въ такомъ „черномъ тѣлѣ“ держали казенную драму въ Петербургѣ еще десять лѣтъ спустя послѣ театральной реформы. Новыхъ обстановокъ не давали. На сценѣ была, правда, плюшевая мебель, но не было порядочной керосиновой лампы. Опера и балетъ были по прежнему „излюбленными дѣтищами конторы“, драма—ея „пасынкомъ“. ¹⁾

Раскрѣпощеніе сцены должно было благопріятствовать развитію именно драмы.

Та буржуазно-демократическая публика, которая теперь массами врывается въ партеръ театра, въ интересахъ которой и была совершена театральная реформа, инстинктивно тяготѣла не къ аристократическому балету, не къ италіанской оперѣ, пользовавшейся симпатіями придворнаго общества, а къ драмѣ, изображавшей ея родную стихію, ея стремленія и идеалы, ея радости и печали.

Въ Петербургѣ, правда, гдѣ преобладалъ аристократъ и чиновникъ, съ ихъ балетоманіей и меломаніей, долгое время не было подходящей почвы для возникновенія частныхъ драматическихъ театровъ и здѣсь подъ звѣздой частной антрепризы процвѣтала сначала только—оперетка.

Иначе обстояло дѣло въ Москвѣ.

Здѣсь уже съ 60-хъ годовъ прочно укрѣпилась слава образцовой труппы Малаго Театра, здѣсь была своя особая купеческая и мѣщанская публика, значительный контингентъ интеллигенціи и, наконецъ, большое число заѣзжихъ провинціаловъ.

Уже въ концѣ 80-ыхъ годовъ въ Москвѣ возникаетъ рядъ частныхъ драматическихъ предпріятій: театръ Бренко, потомъ перешедшій въ собственность Корша, театры Горевой и Абрамовой.

Конечно, бюрократія напрасно опасалась, что частные театры, которые учредятся во „множествѣ“, превратятся въ кафедры „политической пропаганды“. Она переоцѣнивала „революціонность“ русской буржуазіи.

Зато очень скоро исполнилось предсказаніе Островскаго, что въ рукахъ частныхъ предпринимателей театръ превратится въ мѣсто „праздной забавы“.

¹⁾ Артистъ № 5. Корреспонденція изъ Петербурга.

Частныя сцены съ самаго начала очутились въ рабской зависимости отъ публики, а публика — широкіе кадры мѣщанства — отличалась въ большинствѣ случаевъ невысокимъ уровнемъ развитія, довольно низменными эстетическими вкусами. Чувство самосохраненія заставляло антрепренеровъ заботиться не столько о выдержанности и художественности репертуара, сколько о томъ, чтобы понравиться аудиторіи, отъ которой они зависѣли въ матеріальномъ отношеніи.

Антрепренеръ по-неволѣ повторялъ вслѣдъ за директоромъ театра въ прологѣ къ гетевскому „Фаусту“:

Вся сила въ томъ, чтобы угодить толпѣ
Она вѣдъ нашъ кормилецъ главный!

Первымъ повернулъ на этотъ путь угожденія вкусамъ толпы театръ Корша, быстро превратившійся въ настоящую лавочку, бойко торговавшую пустыми фарсами Мясницкаго и ему подобныхъ. Не выдержали и болѣе серьезныя предпріятія. Г-жа Абрамова, обѣщавшая давать преимущественно Островскаго, очень скоро раскаялась и перешла къ „Баловникамъ“, „Невольнымъ врагамъ“ и „Мечтамъ и жизни“. За ней послѣдовала и г-жа Горева, репертуаромъ которой завѣдывалъ одно время П. Боборыкинъ. Отъ Шиллера, Мольера и Гюго она перешла къ такимъ совершенно нелитературнымъ пьесамъ, какъ „Ксенія и Лжедмитрій“, „Ледяной домъ“, „Въ чемъ сила“ и т. д., дававшимъ однако полный сборъ¹⁾.

Театральная критика конца 80-хъ и начала 90-хъ годовъ указывала съ все возрастающей тревогой на побѣдное вторженіе въ храмъ драматическаго искусства духа спекуляціи и наживы. Въ рядѣ статей, озаглавленныхъ „Литературный Театръ“ П. Боборыкинъ²⁾ подчеркивалъ, что „промышленный характеръ театральнаго дѣла“ идетъ и у насъ, какъ на западѣ, „быстрымъ шагомъ“, что не только частныя, но даже и казенныя сцены все болѣе руководятся при постановкахъ „числомъ представленій, цифрой сборовъ, пріемами и рецензіями“ и что въ будущемъ наши театры грозятъ по примѣру европейскихъ стать индустріальными предпріятіями, которые будутъ больше всего заботиться о томъ, чтобы „доставлять пайщикамъ и акціонерамъ своихъ заведеній возможно большій дивидендъ“.

¹⁾ Артистъ № 7. Театральный сезонъ въ Москвѣ 1889—1890 г.

²⁾ Артистъ № 12, 13.

Восьмидесятые годы открываютъ новый періодъ въ исторіи не только театра, но и драмы.

Въ эпоху господства „монополіи“ писателямъ было крайне невыгодно работать для сцены. Два единственныхъ русскихъ драматическихъ театра—Александринскій въ Петербургѣ и Малый въ Москвѣ—представляли очень ограниченный рынокъ для сбыта драматическихъ произведеній. Если вспомнить далѣе пренебрежительное отношеніе дирекціи казенныхъ сценъ къ драмѣ, на которой она старалась экономить, если принять во вниманіе, что господствовавшая „бенефисная система“ не позволяла ставить пьесу больше опредѣленнаго количества разъ, если прибавить, что авторскій гонораръ былъ очень невысокъ, то становится понятнымъ, что писатели предпочитали работать для толстыхъ журналовъ, а не для сцены.

Послѣ 1881 г. положеніе драматурга замѣтно измѣняется.

Частные театры значительно расширили рынокъ для сбыта; въ то же время авторскій гонораръ въ казенныхъ театрахъ повысился.

Профессія драматурга становилась заманчивой. Сотни перьевъ заработали специально для сцены.

„Теперь всѣ пьесы пишутъ: это самый выгодный родъ литературы!“—восклицаетъ въ пьесѣ Федорова „Буреломъ“ (1900) артистка Нильская.

Появляется цѣлая плеяда профессионаловъ-драматурговъ.

Это были скорѣе ремесленники, чѣмъ писатели. Островскій называлъ одного изъ нихъ (В. Крылова) „театральнымъ сочинителемъ“. Всѣ они были такими „театральными сочинителями“. Они фабриковали свои пьесы на злобу дня, безъ зазрѣнія совѣсти заимствовали сюжеты, подлаживались подъ невысокіе вкусы публики.

„У насъ—восклицаетъ въ упомянутой пьесѣ Федорова редакторъ „порядочной“ газеты, Тумазовъ—теперь такіе господа пьесы пишутъ, переводятъ и по-просту воруютъ, которыхъ за бездарность и въ солдаты не возьмутъ“.

Разростающаяся конкуренція заставляла этихъ „театральныхъ сочинителей“ каждый годъ давать новую пьесу, все менѣе продуманную и все менѣе отдѣланную, заниматься по словамъ одного критика¹⁾ „подрядной постановкой товара“, убійственно вліявшей и на репертуаръ и на репутацію артистовъ“.

¹⁾ Артистъ № 19. Обзорѣніе театра Корша.

Эти профессиональные драматурги зависѣли однако не только отъ антрепренеровъ и публики, но быть можетъ еще въ гораздо большей степени отъ артистовъ.

Хотя послѣ 1881 г. театры приближались все больше къ типу капиталистическихъ предпріятій, все же они по своей внутренней организаціи напоминали скорѣе мастерскую, чѣмъ фабрику.

Хозяевами сцены были артисты, главные силы труппы. Они задавали тонъ. Отъ нихъ всецѣло зависѣлъ успѣхъ или неуспѣхъ пьесы. Они интересовывались ею только въ томъ случаѣ, если въ ней были выигрышныя для нихъ роли. Они смотрѣли на пьесу только съ точки зрѣнія „роли“.

Создавая свои произведенія, авторъ долженъ былъ прежде всего позаботиться, чтобы премьеры и премьерши труппы имѣли благодарный матеріалъ для игры. Драматургъ поневолѣ становился поставщикомъ для актеровъ и актрисъ. Онъ писалъ по словамъ Тумазова въ упомянутой пьесѣ Оедорова „Буреломъ“ „пьесу для роли, а роль для артиста“.

Такъ именно сочинялъ свои драмы и комедіи В. Крыловъ „спеціально изучившій дарованіе каждаго актера, подмѣчавшій, какъ къ нему относится публика и т. д., и согласно съ этимъ создававшій роль, составленную изъ цѣлой мозаики сценъ, имѣвшихъ въ той или другой пьесѣ своевременный успѣхъ“ ¹⁾.

Такъ приблизительно создавалъ свои пьесы и кн. Сумбатовъ (для труппы Малаго театра).

Неудивительно, что при такомъ ремесленномъ отношеніи авторовъ къ работѣ, драма конца 80-хъ и начала 90-хъ годовъ не отличалась особыми художественными достоинствами, была, по словамъ артистки Нильской въ пьесѣ Оедорова, скорѣе какимъ-то „хворостомъ“, чѣмъ „литературой“.

Бросая общій взглядъ на драматургію этой эпохи, П. Боборыкинъ приходилъ къ слѣдующему пессимистическому выводу:

„Развелось писаніе для первыхъ актрисъ и актеровъ, въ сюжетахъ сталъ преобладать реализмъ дурного тона (уголовныя процессы, скандальныя происшествія, адюльтерныя исторіи и т. д.), обработка характеровъ, общій художественный колоритъ и всего болѣе языкъ отходятъ сильнѣе и сильнѣе на задній планъ“ ²⁾.

¹⁾ Артистъ № 5.

²⁾ Артистъ № 11. Литературный театръ.

Какъ ни малоцѣнна въ художественномъ отношеніи драматургія восьмидесятниковъ, въ ея главныхъ произведеніяхъ довольно-отчетливо отразилась совершавшаяся кругомъ социальна-экономическая эволюція, превращеніе Россіи изъ феодальной страны съ пережитками натурального хозяйства въ страну крупнаго денежнаго капитала.

Дворянскія помѣстья переходятъ въ руки городской и сельской буржуазіи („Хрущевскіе помѣщики“ Оѣдотова, „Татьяна Рѣпина“ Суворина, „Расплата“ Гославскаго). Потомки древнихъ феодаловъ превращаются въ лишнихъ людей, охваченныхъ „демономъ безпокойства“ (Волховской въ „Перекасти-поле“ Гнѣдича), идутъ на содержаніе къ богатымъ женщинамъ (Заколовъ въ „Расплатѣ“ Гославскаго), или находятся въ поискахъ богатыхъ невестъ (Сабининъ въ „Татьянѣ Рѣпиной“ Суворина). Другіе, болѣе приспособленные и практичныя, пытаются освободиться отъ привычекъ барской старины, едятъ „меблировать голову новой мебелью“, превращаются въ „купцовъ“, въ предпринимателей, выписывающихъ сельско-хозяйственныя машины (Котельниковъ въ „Татьянѣ Рѣпиной“, Омшаринъ въ „Расплатѣ“). Третьи становятся предпринимателями чисто капиталистическаго типа, открываютъ лѣсопильни и мельницы, даже газеты, набрасываются на залежи каменнаго угля, въ наивномъ убѣжденіи, что трудятся не ради прибыли, а для блага „бѣднаго русскаго мужичка, нашего сѣятеля и хранителя“ (Столбцовъ въ „Новомъ дѣлѣ“ Вл. Немировичъ-Данченко).

Бразды хозяйственной жизни все больше переходятъ въ руки городской буржуазіи, владѣльцевъ-фабрикъ и заводовъ. Кулаки старомоднаго типа, ничѣмъ не прикрывавшіе эксплуатацію, безжалостно расправлявшіеся съ своими конкурентами и даже благодѣтелями, уступаютъ мѣсто болѣе просвѣщеннымъ и гуманнымъ предпринимателямъ европейскаго типа, часто съ высшимъ образованіемъ („Компаньоны“ Невѣжина, „Озимъ“ Лугового). Разгорается борьба русскаго капитала съ иностранными конкурентами. („Уголокъ Москвы“ Вл. Александрова, „Новое дѣло“ Немировичъ-Данченко.).

Капитализмъ врывается мощной волной и въ деревню, разединяя недавно еще единый міръ на кулаковъ и пауперовъ. („Богатѣй“ Гославскаго). Возникаетъ новый общественный классъ—пролетаріатъ. (Карповъ: „Рабочая Слободка“, „Шахта св. Георгія“).

Драматурги — восьмидесятники воспроизводили этот процесс превращения Россіи изъ феодально-земледѣльской въ промышленно-капиталистическую страну не объективно, а съ точки зрѣнія интересовъ того или другого общественнаго класса.

Среди нихъ нѣтъ ни одного народника. Народническія идеи и настроенія, такъ долго питавшіе русскую интеллигенцію и русское искусство, не вдохновляютъ этихъ драматурговъ.

Слабый намекъ на народническія симпатіи можно усмотрѣть развѣ въ пьесѣ Гославскаго „Богатѣй“, гдѣ авторъ становится безусловно на сторону нищего „міра“, задыхающагося въ тискахъ кулака „лиходѣя окаиннаго“, или въ драмѣ Карпова „Шахта св. Георгія“, гдѣ порвавшему съ землей настоящему пролетарію, распутнику, пьяницѣ и скандалисту, противопоставленъ, какъ идеальный типъ, рабочій, тоскующій по деревнѣ, рвущійся съ шахты, гдѣ „страшно“ въ „Рассею“ съ ея лѣсами и полями.

Въ огромномъ большинствѣ случаевъ писатели становились на сторону того или другого слоя новаго буржуазнаго общества. По мѣрѣ того, какъ буржуазія, властно подчиняла себѣ хозяйственную жизнь страны, къ ней на службу шла и интеллигенція, поставившая профессиональных литераторовъ.

Изображая борьбу за землю между „купцами-помѣщиками“ и сельскими кулаками, драматургъ идеализировалъ обыкновенно первыхъ, какъ разумныхъ хозяевъ, выставляя вторыхъ, какъ дикарей и варваровъ, опустошающихъ лѣса, такъ что „рѣки мелятъ“, обращающихъ въ „кладбище“ цѣлые уѣзды (наслѣдники гр. Ростова и Акимъ Недососовъ въ „Хрущевскихъ помѣщикахъ“; помѣщикъ Чагадаевъ и Пустомолотовъ въ „Перекасти-поле“). Часто при этомъ носителемъ зловѣщаго капитала, былъ еврей „іерусалимскій дворянинъ, вытряхивающій карманы русскаго дворянства“ (Зонненштейнъ въ „Татьянѣ Рѣпиной“, Рейманъ въ „Расплатѣ“) и защита интересовъ „купцовъ-помѣщиковъ“ превращалась въ антисемитическую проповѣдь противъ „тринадцатаго языка, пришедшаго завоевать страну“, противъ „Іуды съ золотой мощной“ (у Суворина).

Изображая міръ городской буржуазіи драматурги охотно ставили рядомъ съ ней, какъ ея просвѣтительницу и воспитательницу, интеллигенцію. Такъ въ пьесѣ Лугового „Озимь“ неудавшійся учитель, акцизный чиновникъ совѣтуетъ героинѣ отказаться отъ курсовъ и лучше выйти замужъ за любящаго ее сына предпринимателя-кулака, чтобы воспитать поколѣніе гуманныхъ капи-

талистовъ „не чета нынѣшнему“, а въ пьесѣ Вл. Александрова „Уголокъ Москвы“ инженеръ, управляющій фабрикой миллионерши, доказываетъ послѣдней, что ея богатство налагаетъ на нее „обязанности“ и что она могла бы принести не мало пользы, „внеся больше свѣта и довольства“ въ семьи рабочихъ, „создавшихъ своимъ трудомъ ея миллионы“.

Драматурги-восьмидесятники, пользовались сценой не только для защиты интересовъ тѣхъ или другихъ группъ буржуазнаго общества, но и для моральнаго воспитанія публики.

Мораль, которую они проповѣдовали съ высоты подмостковъ, носила явный отпечатокъ того класса, изъ котораго они вышли. Это была мораль—мѣщанская.

Зло въ ихъ пьесахъ обыкновенно наказывается. Богатѣй Го-славскаго, высасывавшій кровь изъ крестьянскаго міра, попадаетъ на скамью подсудимыхъ. Бойчугинъ Невѣжина, задумавшій ограбить своего компаньона, оставленъ собственнымъ сыномъ. Аферистъ Дробовскій у Вл. Александрова, мечтавшій было завладѣть миллионами фабрикантши, разоблачается. Акимъ Недососовъ у Ѳедотова, забравшій всякими неправдами имѣніе Ростовыхъ, долженъ его покинуть. Жена рабочаго Ѳедорова у Карпова, измѣна которой довела до паденія мужа, въ свою очередь брошена переманившимъ ее мастеромъ.

Добродѣтель обязательно торжествуетъ. Порой она вознаграждается звонкой монетой. Инженеръ Желѣзновъ у Вл. Александрова, говорившій такъ хорошо объ обязанностяхъ предпринимателей, въ награду за свое доброе сердце женится въ концѣ-концовъ на владѣтельницахъ фабрики.

Кромѣ общаго тезиса о добродѣтели, которая торжествуетъ, и порока, который наказуется, эти драматурги проводили въ своихъ пьесахъ и болѣе конкретныя моральныя истины въ родѣ, напр. слѣдующихъ: „не обижайте сиротъ и бѣдныхъ“ (Богатѣй), „не ставьте богатство выше привязанностей дѣтей“ (Компаньоны), „не игнорируйте своихъ женъ, а то онѣ вамъ могутъ измѣнить“ (Перекасти-поле) и т. д.

Это была та „мелкая удобопонятная, полезная въ домашнемъ обиходѣ мораль“, которая вызывала такое негодованіе въ Чеховѣ.

Пьесы восьмидесятниковъ имѣли все же одно несомнѣнное достоинство. Онѣ были „драмами“. Въ нихъ изображалось „дѣйствіе“ и „противодѣйствіе“. Выведенныя въ нихъ лица ставятъ

себѣ тѣ или другія цѣли, стремятся устранить все препятствія на пути и или благополучно разрѣшаютъ задачу, или терпятъ крушеніе, или, наконецъ, при матеріальной побѣдѣ испытываютъ нравственное пораженіе.

Драма восьмидесятниковъ воплощала еще столкновеніе борющихся волей.

Въ сторонѣ отъ произведеній „театральныхъ сочинителей“ стоятъ двѣ пьесы гр. Л. Н. Толстого: „Власть тьмы“ (1887) и „Плоды просвѣщенія“ (1891).

Между тѣмъ, какъ кругомъ мощно развивался капитализмъ, Толстой продолжалъ идеализировать натуральное хозяйство. Между тѣмъ, какъ жизнь сосредоточивалась въ крупныхъ городахъ онъ продолжалъ звать въ деревню.

Между тѣмъ, какъ народническія настроенія и идеи отмирали въ драмѣ, Толстой хранилъ потухавшій огонь народническихъ традицій въ ихъ специально - толстовской, покаянно - опростительской формѣ.

Въ „Плодахъ Просвѣщенія“ городъ противопоставленъ, какъ отрицательная величина, деревнѣ, какъ положительному идеалу.

Господа, живущіе на счетъ мужицкаго труда, наполняютъ свое праздное существованіе спиритическими сеансами, коленкоровыми балами, засѣданіями въ обществѣ поощренія борзыхъ собакъ, лѣченіемъ отъ воображаемыхъ болѣзней. Они заботятся только о себѣ, обманываютъ другъ друга, презираютъ народъ. Заражаясь тлетворной городской цивилизаціей, гибнетъ физически или нравственно трудящійся людъ (Григорій, поваръ Павелъ, Наташа). Здоровые духомъ и тѣломъ дѣти народа инстинктивно рвутся въ деревню, гдѣ „лучше“ (буфетчикъ Яковъ, горничная Таня, ея женихъ Семень). Черезъ головы господъ они протягиваютъ руку тремъ мужикамъ, представителямъ труда и земли.

Во „Власти тьмы“ современной деревнѣ, отравленной близостью горѣда, противопоставляется архаичная деревня эпохи натурального хозяйства.

Старикъ Акимъ—послѣдній слабый голосъ этого патріархальнаго міра.

Онъ не любитъ города, гдѣ заботами о комфортѣ принесены въ жертву заботы о душѣ, гдѣ о „Богѣ забыли“. Онъ не допускаетъ мысли, что деньги могутъ приносить проценты и кормить праздныхъ людей. „Скверность это, не по закону“. Онъ рѣзко,

порицаетъ сына, взвалившаго всю черную работу на батрака, между тѣмъ какъ самъ живетъ бариномъ „Это напрасно, баловство значить“. Онъ не признаетъ различія между бѣдными и богатыми. „Бездомовая шлюха“ передъ Богомъ то же „человѣкъ“. Царящему кругомъ эгоизму, превратившему Матрену въ исчадіе ада, Анисью въ отравительницу мужа, Никиту въ убійцу своего ребенка, Акимъ противопоставляетъ жизнь по божьему. „Человѣкъ ладить, какъ себѣ лучше“, да „про Бога—то запомнуетъ“, а „безъ Бога то хуже“. Для него нѣтъ лучшей минуты, той когда сынъ всенародно кается въ своихъ грѣхахъ, восстанавливая поруганную божью правду. Съ недоумѣніемъ отстраняя полицейскаго, сѣвшаго составлять „ахту“ (актъ), когда рѣчь идетъ о примиреніи человѣка съ небомъ, онъ радостно подталкиваетъ сына „Кайся Богу, не бойся людей“.

Подобно тому, какъ архаичная фигура старика Акима одиноко стоитъ среди окружающаго міра, гдѣ по словамъ Матрены „деньги всему дѣлу голова“, такъ одиноко, точно анахронизмы, высятся пьесы Толстого среди рыночнаго творчества восьмидесятниковъ.

И все таки у нихъ есть одна общая черта.

Л. Н. Толстой пользовался, какъ и они, сценой для „морализированія“.

Объ его пьесы—облеченныя въ яркіе художественные образы или не менѣе яркія карри катуры—„мораль“. „Плоды просвѣщенія“ иллюстрируютъ „истину“ о вредѣ богатства и праздности. „Власть тьмы“ доказываетъ, что „грѣхъ за грѣхъ цѣпляется, за собою тянетъ и завязъ“ человѣкъ. И эта страсть къ морализированію доходила у Толстого до того, что онъ не только пропитывалъ всю пьесу какой-нибудь полезной нравственной истиной, а заставлялъ еще отдѣльных дѣйствующихъ лицъ (особенно Акима) разбрасывать полными пригоршнями моральныя сентенціи, порой не многимъ превосходившія мораль современныхъ ему „театральныхъ дѣлъ мастеровъ“ („Истина наружу выйдетъ“, „Богъ трудиться велитъ“, „Въ богатствѣ избалуется человѣкъ“ и т. д.).

Уже въ началѣ 90 годовъ въ передовыхъ литературныхъ кругахъ крѣпко держалось убѣжденіе, что театръ и драма находятся въ глубокомъ упадкѣ, нуждаются въ серьезномъ обновленіи.

По единодушному отзыву критики театръ конца 80-хъ и начала 90-хъ годовъ пересталъ „руководить обществомъ“, сталъ

„праздничнымъ времяпрепровожденіемъ“. Публика „посидить въ театрѣ, посмотреть новую пьесу, большей частью плохую, иногда посмѣется, поставитъ баллы актерамъ, и уже за порогомъ театра забываетъ обо всемъ, что видѣла въ этотъ праздничный вечеръ своей жизни“¹⁾.

Современная драматургія никого не удовлетворяла.

„У писателей для сцены—замѣчалъ въ одной изъ своихъ статей проф. А. Н. Веселовскій²⁾—поражаетъ фатальная склонность въ сотый разъ обрабатывать тѣ же сюжеты при помощи давно извѣстныхъ эффектовъ, полное отсутствіе влеченія къ новшествамъ, къ ошибочнымъ, быть можетъ на первыхъ порахъ эксцентрическимъ, но все таки новымъ и независимымъ опытамъ“.

Лучшимъ средствомъ обновить театральное и драматическое искусство было бы, по мнѣнію автора статьи, учрежденіе рядомъ съ казенными и частными сценами „свободнаго“ или „независимаго“ театра на манеръ берлинской Freie Bühne или парижскаго Théâtre libre.

На знамени этого художественнаго театра долженъ былъ бы красоваться девизъ: „исканіе правды и красоты въ избитыхъ путяхъ“.

II.

Конецъ 90-хъ годовъ открываетъ новую эру въ исторію русскаго театра.

Возникшія послѣ театральной реформы частныя сцены были капиталистическими предпріятіями лишь по столько, по сколько содержались на средства частныхъ лицъ, а не казны. По своей организаціи, по своему инвентарю онѣ напоминали учрежденія до-капиталистической эпохи. Главными творцами сценическаго представленія были отдѣльные артисты, подчинявшіеся только своему собственному темпераменту, своему „нутру“. Машинная техника почти не примѣнялась.

Однако уже въ концѣ 80-хъ и началѣ 90-хъ годовъ русская публика могла познакомиться съ театральнымъ предпріятіемъ совсѣмъ иного типа.

¹⁾ Артистъ № 10. Обзорѣіе театра Корша.

²⁾ Артистъ № 33 (1894 г.). Статья: Свободный театръ.

Въ 1885 и 1890 гг. Москву и Петербургъ посетила труппа мейнингенскаго герцога. Въ этомъ театрѣ отдѣльный артистъ терялся въ ансамблѣ, въ центрѣ всего дѣла стоялъ режиссеръ (Кронекъ), были пущены въ ходъ всѣ техническія усовершенствованія.

„У мейнингенцевъ—писалъ одинъ критикъ ¹⁾—нѣтъ выдающихся артистовъ, но за то труппа строго дисциплинирована, никто не играетъ для себя, всѣ заботятся объ ансамблѣ, т.-е. объ интересахъ пьесы и автора. Самая компановка декорацій заслуживаетъ полнѣйшей похвалы. Видимо, что надъ ихъ композиціей думали много и долго. Освѣщеніе у нихъ поразительное. Живопись, механика и химія соединились воедино, для полноты иллюзій“.

Несмотря на ироническіе возгласы рутинеровъ „мейнингенскія“ постановки начинаютъ входить въ моду не только на казенной сценѣ (въ Петербургѣ при Карповѣ), но и въ захолустной провинціи ²⁾.

Мысль о строго централизованномъ театрѣ по примѣру мейнингенскаго находитъ все больше сторонниковъ.

Въ журналѣ „Артистъ“ С. Глаголь помѣстилъ еще въ началѣ 90-хъ годовъ рядъ этюдовъ подъ заглавіемъ „Наша сцена съ точки зрѣнія художника“, гдѣ доказывалъ, что все происходящее на сценѣ должно быть дѣломъ „одного художника“, назовемъ ли мы его директоромъ или режиссеромъ, что „каждый исполнитель начиная съ премьера и кончая послѣднимъ статистомъ, только живой матеріалъ въ рукахъ хозяина сцены“, что „декораторъ и костюмеръ только его исполнители“. Только при такой „централизаціи“ возможно было бы, по мнѣнію автора очерковъ, создать такое настроеніе, гдѣ „все въ полной гармоніи“ и гдѣ въ результатѣ получается такое настроеніе, которое съ момента поднятія занавѣса охватываетъ и всецѣло подчиняетъ зрителя ³⁾.

¹⁾ Артистъ № 7 (1890). Корреспонденція изъ Петербурга.

²⁾ „Режиссеры—пронизировалъ Гнѣдичъ (Артистъ № 14)—стараются превзойти другъ друга въ необычайной тщательности деталей. Въ городѣ Карамазовъ антрепренеръ ведетъ 5-ое дѣйствіе Ревизора съ колокольнымъ звономъ, ибо городничій говоритъ квартальнымъ „Валай въ колокола“ Дѣло дошло до того, что для полнѣйшаго впечатлѣнія избы пускаютъ по стѣнѣ тарачавовъ, а одинъ антрепренеръ за 500 в. выписалъ бутафора, умѣющаго чирикать сверчкомъ“.

³⁾ Такъ резюмировалъ авторъ основныя мысли этихъ этюдовъ въ послѣдствіи въ статьѣ „Проблески новыхъ вѣяній въ искусствѣ“ въ сборникѣ „Подъ впечатлѣніемъ Худ. Театра“.

Въ 1898 г. возникъ въ Москвѣ по инициативѣ г. Станиславскаго (и Вл. Немировичъ-Данченко) новый Художественный Театръ, построенный по образцу мейнингенскаго ¹⁾.

Своей централизованной организаціей онъ напоминалъ современную капиталистическую фабрику. Во главѣ всего дѣла стоялъ, какъ неограниченный распорядитель и властитель, режиссеръ—директоръ предпріятія. Онъ толковалъ пьесу въ цѣломъ и частностяхъ, придумывалъ декорации, заботился о бутафорскомъ аппаратѣ. Въ его рукахъ сходились всѣ нити. Онъ былъ тѣмъ „центромъ“, вокругъ котораго все вращалось, тѣмъ „рычагомъ“, которымъ все приводилось въ движеніе. Онъ былъ настоящимъ творцомъ всего сценическаго представленія, которое зарождалось въ его умѣ и воплощалось его энергіей.

Артистъ скромно занялъ второстепенное мѣсто. Онъ долженъ былъ безпрекословно подчиняться указаніямъ режиссера, ломать ему въ угоду свою натуру, воплощать роль въ его духѣ. Артистъ уже не могъ теперь, какъ прежде, видѣть въ представленіи лишь средство блестяще сыграть свою роль. Онъ былъ лишь незначительной частью болѣе крупнаго организма, интересы котораго стояли на первомъ мѣстѣ. Раньше пьеса была лишь матеріаломъ для игры актера, теперь актеръ становился лишь матеріаломъ для выявленія авторскаго замысла. Грань между премьеромъ и статистомъ незамѣтно стерлась. Всѣ артисты были теперь одинаково важны и нужны, потому что каждый содѣйствовалъ воплощенію идеи пьесы. За общимъ ансамблемъ исчезали и терались отдѣльные исполнители.

Мѣсто „жрецовъ искусства“, мѣсто „великихъ талантовъ“ занялъ теперь „маленькій актеръ“, готовый себя забыть ради автора пьесы, истолковываемой режиссеромъ.

Этотъ новый типъ актера нашелъ восторженнаго защитника и поэта въ лицѣ Л. Андреева. Въ одномъ изъ своихъ фельетоновъ ²⁾ въ газетѣ „Курьеръ“ (подписанный псевдонимомъ Джемсъ Линчъ) онъ доказывалъ, что „актеръ не долженъ забывать, что онъ прежде всего слуга автора“, что въ художественномъ произведеніи „все одинаково важно и цѣнно“. И потому артистъ готовый даже „пѣтухомъ кричать“, если того требуетъ авторъ,

¹⁾ О Художественномъ Театрѣ см. статью В. Чарскаго въ сборникѣ „Кризисъ театра“.

²⁾ „Нѣчто о чертахъ“ въ сборникѣ: „Подъ впечатлѣніемъ Худ. Театра“.

„милѣ сердцу искусства“, чѣмъ „самовлюбленные жрецы“ прежнихъ временъ, заботившіеся только о томъ, чтобы эффектно сыграть роль.

Пусть рутинеры „отрицають, возмущаются, вставляютъ палку въ колесо,—святое искусство пойдётъ своей дорогой и не вамъ, тридцать первому стереотипному изданію отцовъ удержатъ дѣтей на ихъ новомъ и смѣломъ пути“.

Художественный Театръ напоминалъ современное капиталистическое предпріятіе не только своей строго централизованной организаціей, но и примѣненіемъ новѣйшей машинной техники. Всѣ усовершенствованія въ этой области были пущены въ ходъ отъ новаго способа освѣщенія и до ломающейся и вертящейся сцены.

Организованный и оборудованный въ духѣ развитого капиталистическаго общества, театръ Станиславскаго продолжалъ реалистическія традиціи старой бытовой сцены. Ставя даже пьесы историческія (Федоръ Іоанновичъ, Юлій Цезарь) или фантастическія (Снѣгурочка, Потонувшій Колоколь), онъ выдвигалъ на первый планъ бытовой элементъ, археологію и этнографію. Между тѣмъ, какъ философски-символическія вещи, какъ „Слѣпыя“ Метерлинка, выходили блѣдно, его же бытовая картинка „Тамъ внутри“ превосходно удалась. Наибольшей выдержанностью и художественностью отличалась всегда постановка бытовыхъ пьесъ русскаго и иностраннаго репертуара (Ибсенъ, Гауптманъ, Чеховъ, Горькій).

Но продолжая реалистическія традиціи старой сцены, Художественный Театръ значительно видоизмѣнилъ ихъ.

Главное вниманіе его руководителей было обращено на точное детальное воспроизведеніе внѣшней обстановки, среди которой двигаются, говорятъ, стремятся и страдаютъ дѣйствующія лица. Среда получила на сценѣ Художественнаго Театра такое преобладающее значеніе, какого она не имѣла даже у мейнингенцевъ. На изображеніе среды тратилось такъ много энергіи и труда, какъ будто она имѣла самостоятельную цѣнность. Чтобы рѣзче подчеркнуть этотъ принципъ среды, на сцену переносилась почти живая дѣйствительность.

„На сценѣ—вспоминаетъ человѣкъ близко стоявшій одно время къ Художественному Театру¹⁾ — бѣжалъ водопадъ и шелъ дождь

¹⁾ Мейерхольдъ: „Театръ. Къ исторіи и техники“ въ „Книгѣ о новомъ театрѣ.“

изъ настоящей воды. Помнится часовенка, сбитая изъ настоящаго дерева, домъ облицованный деревянной фанерой. Двойныя рамы, вата между ними и стекло, подернутое морозомъ. Каминныя столы, этажерки заставлены большимъ количествомъ мелкихъ вещей, которыя видимы только въ бинокль. Въ окно видно, какъ по фьорду идетъ настоящій корабль. Построеніе на сценѣ не только нѣсколькихъ комнатъ, но и нѣсколькихъ этажей съ настоящими лѣстницами. Въ пьесѣ, гдѣ долженъ быть представленъ деревенскій дворъ, полъ устилается грязью изъ папье-маше¹⁾ и т. д.

Внѣшняя обстановка разрисовывалась такъ добросовѣстно, обставлялась такъ полно и красиво, что совершенно поглощала отдѣльныхъ дѣйствующихъ лицъ. Одинъ критикъ совершенно справедливо замѣтилъ, что при всемъ желаніи вспомнить послѣ представленія фигуру того или другого героя, это никакъ не удастся, потому что она заслоняется немедленно же возникающей въ памяти картиной внѣшней обстановки¹⁾.

Въ отличіе отъ старой бытовой сцены Художественный Театръ старался воспроизводить не только внѣшнюю среду, окружающую людей, но и то настроеніе, которое царитъ въ томъ или другомъ уголкѣ жизни. Для этой цѣли онъ пользовался всевозможными посторонними средствами—освѣщеніемъ, декорацией, музыкой, шумомъ дождя, вѣтра, сверчка и т. д.

Такъ превращался реализмъ старой бытовой сцены въ Художественномъ Театрѣ въ „натурализмъ“ (принципъ господства среды) и „импрессионизмъ“ (господство „настроеній“).

Художественный Театръ задавалъ тонъ въ театральномъ искусствѣ, въ періодъ отъ 1898 г. по 1905 г.

За это время выступило и новое поколѣніе драматурговъ, прямо или косвенно работавшихъ для сцены г. Станиславскаго: Чеховъ, Горькій, Найденовъ, Чириковъ, Юшкевичъ (ни одна изъ пьесъ послѣдняго, впрочемъ, не была поставлена въ Художественномъ Театрѣ).

Подобно своимъ предшественникамъ—восьмидесятиникамъ они были реалистами-бытописателями, изображавшими окружающую жизнь, какъ она есть, со всѣми ея житейскими мелочами и социальными взаимоотношеніями. Но подъ ихъ перомъ реализмъ незамѣтно переходилъ въ натурализмъ и импрессионизмъ.

¹⁾ С. Глаголь.

Техника новой драмы совпадала такимъ образомъ съ техникой новаго театра.

Въ пьесахъ драматурговъ конца 90-ыхъ годовъ, и первыхъ годовъ XX в. среда безусловно и фатально господствуетъ надъ личностью. Личность является не только продуктомъ, но и жертвой окружающихъ условий.

На этой темѣ построены всѣ пьесы Чехова.

Ивановъ былъ въ молодости воинственнымъ протестантомъ, шелъ впереди общества, мечталъ создать на землѣ лучшія условия существованія, но болото безвременья затянуло его и онъ сталъ обывателемъ, покорно примирившимся съ „сѣрой жизнью“, безъ „яркихъ красокъ и лишнихъ звуковъ“, съ жизнью по „шаблону“. Его пріятель Лебедевъ, когда-то любившій философствовать, отдаваться свѣтлымъ порывамъ вдалѣ, скоро опустился до уровня какого-то „негра“. Дядя Ваня и докторъ Астровъ имѣли когда-то „опредѣленные убѣжденія“, были „единственными свѣтлыми личностями“ въ уѣздѣ, но „жизнь презрѣнная“, „жизнь обывательская“ въ какіе нибудь десять лѣтъ „отравила ихъ кровь своими гнилыми испареніями“ и они стали „какъ всѣ“. Подобно „сорной травѣ“ искалѣчила, „заглушила“ провинціальная жизнь и „трехъ сестеръ“.

Черезъ всѣ пьесы Чехова проходить эта мысль о средѣ, губящей личность. Всѣ его дѣйствующія лица готовы повторить элегическій монологъ Андрея Прозорова, въ молодости „мечтавшего и мыслящаго изящно“, а потомъ опустившагося до обывателя подъ башмакомъ у жены: „Городъ нашъ существуетъ уже двѣсти лѣтъ, въ немъ сто тысячъ жителей и ни одного, который не былъ бы похожъ на другихъ... Неотразимое пошлое вліяніе гнететъ дѣтей, некра божья гаснеть въ нихъ и они становятся такими же жалкими, похожими другъ на друга мертвецами, какъ ихъ отцы и матери“.

Безпощадно ломающая власть среды надъ личностью—обычная тема и первыхъ пьесъ М. Горькаго.

Мѣщанская обстановка съ ея „ссорами и пошлостью“, съ ея „мелочами и тѣснотой“ убила въ Татьянѣ Безсѣменовой все человѣческое, „раздавила“ ее, въ ней все „высохло и сгорѣло“, у нея „нѣтъ больше силъ жить“. „Какъ-то незамѣтно это случилось“. Гибнуть въ царствѣ „звѣрнаго ума“ и „змѣиной гибкости“ и широкая натура Тетерева. Мѣщане такъ „сузили“ и „укоротили“ жизнь, что „ему негдѣ, нечѣмъ и нечаѣмъ жить“.

Среда опутываетъ желѣзными путами не только „мѣщанъ“, но и ту „несчастную, никудаышнюю, пропащую братью“, которая очутилась „На днѣ“.

Порой этихъ „бывшихъ“ людей охватываетъ смутное желаніе „начать жизнь сначала“ (актеръ) или страстная жажда „вырваться“ изъ ямы, хотя бы пришлось съ себя „кожу содрать“ (Клещъ). Порой они сознаютъ, что жить надо „иначе“ „лучше“, такъ чтобы „себя можно было уважать“ (Васька Пенель).

Но среда сильнѣе ихъ, не выпускаетъ ихъ изъ своихъ цѣпкихъ лапъ, не позволяетъ имъ подняться на поверхность жизни.

Мысль о калѣчащемъ вліяніи среды проходитъ красной нитью и черезъ пьесы Найденова.

Атмосфера жадности и скряжничества, царившая въ домѣ купца Ванюшина, сдѣлала однихъ изъ его дѣтей сухими эгоистами (Константинъ), другихъ падкими на роскошь и комфортъ (Людмила), третьихъ ростовщиками и ворами (Клавдія). Домашняя обстановка съ ея грубостью и дикостью такъ испортила сына мясоторговца Артамона Суслова, что онъ чувствуетъ себя не по себѣ, „лишнимъ“ вездѣ тамъ, гдѣ „свято, честно и тепло“ (Стѣны). Вѣчныя заботы о кускѣ насущнаго хлѣба „измытарили“ чету Кошейкиныхъ (тамъ-же). Окружающая среда такъ властно царитъ надъ личностью, что въ концѣ концовъ подчиняетъ себя и тѣхъ, кто не прочь протестовать, какъ Авдотья (Авдотьиная жизнь), склоняющаяся передъ силой обычая и предразсудка, противъ которыхъ сама же возсталла, или Елена Кастьянова (Стѣны), которая по вѣснмъ вѣроятіямъ вернется съ „первой же желѣзнодорожной станціи“ домой, откуда бѣжала, чтобы участвовать въ революціи, въ строительствѣ новой жизни¹⁾.

Безжалостно губить мѣщанская среда, гдѣ все расположено „симметрично“, гдѣ полжизни уходитъ на „ѣду и ссоры“, гдѣ у людей „на пятакъ добродѣтелей, и на пятакъ же пороковъ“ и Вѣру Павловну, жену „Ивана Мironыча“ (Чирикова), которая восклицаетъ „Что они со мною сдѣлали? что они со мною сдѣлали?“ и въ ужасѣ, нигдѣ не видя выхода кончаетъ съ собою. Падаютъ жертвами семейнаго деспотизма и матеріальныхъ условій и дочери Дины Гланкъ (Юшкевичъ: „Въ городѣ“), Соня и Ева, которыхъ мать „размѣниваетъ на золото и серебро“. Гнетъ внѣшнихъ

1) На это намекаетъ троекратное предсказаніе Артамона и ея же тоскливый возгласъ: „Да, это страшная мысль“.

обстоятельствъ обезличиваетъ мелкихъ служащихъ и ихъ семейства, располагаетъ мужчинъ къ пьянству и низкопоклонству, опутываетъ женщинъ вѣчными думами о „валенкахъ и башмакахъ“ или заставляетъ ихъ броситься на шею первому встрѣчному, мѣшаетъ дѣтямъ получить образованіе, чтобы потомъ жизнь стала для нихъ „ровной дорогой“ (Чириковъ: На дворѣ во флигелѣ). Вырождаются подъ вліяніемъ безработицы и нужды физически и нравственно цѣлыя семейства, цѣлыя поколѣнія рабочихъ (Юшкевичъ: Голодь).

Новая школа драматурговъ не только отводила средѣ преобладающее значеніе, не только подчиняла ей безусловно личность, а также стремилась къ тому, чтобы передать „настроеніе“, царящее въ томъ или другомъ домѣ, въ томъ или иномъ уголкѣ дѣйствительности, настроеніе печали, скуки, унынія, умиранія и т. д.

Всѣ пьесы Чехова являются такими лирическими картинами. Для возбужденія настроенія Чеховъ пускалъ въ ходъ всевозможныя средства: шумъ вѣтра, стукъ сверчка, звуки скрипки и арфы, иногда декоративныя украшенія въ родѣ вишневаго сада и т. д. Въ „Мѣщанахъ“ Горькаго скука въ домѣ Безѣменова символизируется однообразными звуками рояли, которые извлекаетъ Татьяна, въ „На днѣ“ безнадежность жизни бывшихъ людей передается отчасти при помощи пѣсни (Солнце всходитъ и заходитъ), отчасти при помощи декораціи (яма въ третьемъ дѣйствіи). Въ „Стѣнахъ“ Найденова и въ „Иванѣ Мironычѣ“ Чирикова музыкальнымъ и декоративнымъ картинамъ отведено даже слишкомъ много мѣста.

Новая драматическая и тетральная техника одинаково выдвигала такимъ образомъ натуралистическій принципъ среды и импрессионистическій принципъ настроенія.

Необходимо выяснить, на какой социальнo психологической почвѣ возникла эта техника?

Новый театръ и новая драма сложились въ опредѣленной социальной средѣ.

Они были прежде всего и больше всего продуктомъ распада старыхъ формъ быта, распада вызваннаго ростомъ капитализма. Они родились на грани между прежнимъ помѣщичьимъ и ремесленно-купеческимъ укладомъ и новымъ буржуазнымъ обществомъ. Драма,

ястѣе, конечно, чѣмъ театръ, хранить на себѣ слѣды этого переходнаго момента въ исторіи русской общественной жизни.

Подъ вліяніемъ развивавшейся городской цивилизаціи погибала вѣковая земледѣльческая культура.

Указывая на карту уѣзда, символизирующаго всю страну, чеховскій докторъ Астровъ съ грустью констатируетъ этотъ упадокъ старой сельской жизни:

„Пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ половина всей площади была занята лѣсомъ. Птицы всякой была сила, видимо-невидимо. Кромѣ селъ и деревень тамъ и сямъ разбросаны выселки, хуторки, раскольниковыи скиты, водяныя мельницы. Рогатаго скота и лошадей было много“.

А теперь уѣздъ, вся страна представляютъ картину постепеннаго и несомнѣннаго вырожденія.

„Лѣса трещать подъ топоромъ, гибнуть милліарды деревьевъ, опустошаются жилища звѣрей и птицъ, мелѣютъ и сохнутъ рѣки, исчезаютъ безвозвратно чудные пейзажи. Отъ прежнихъ выселковъ, хуторовъ, скитовъ, мельницъ и слѣда нѣтъ“.

Гибнетъ вмѣстѣ съ земледѣльческимъ строемъ и классъ недавнихъ господъ. Та часть дворянства, которая не сумѣла приспособиться къ новымъ условіямъ жизни, стирается. У нѣкоторыхъ, какъ у Иванова, есть, правда, еще „тысячи десятинъ земли“, но и тѣ только номинальные собственники, такъ какъ фактическими собственниками имѣнія являются ростовщики (Лебедевы). Въ большинствѣ случаевъ потомки древнихъ именитыхъ родовъ живутъ въ долгъ, какъ Симеоновъ—Пищикъ (Вишневый садъ) или становятся „нахлѣбниками и приживалками“, „обезличенными шутами“, какъ гр. Шабельскій (Ивановъ).

Всѣмъ своимъ существомъ связанные съ умирающей старой барской жизнью эти люди считаютъ для себя унижительнымъ приспособиться къ „коммерческому“ духу современной дѣйствительности. Лишенные предпринимательской „жилки“, они, какъ Ивановъ, съ брезгливой гримасой отказываются отъ всякихъ „мошенническихъ“ затѣй наживать деньги. Эксплуатировать свое помѣстье по купечески, какъ это дѣлаютъ „хамы“ въ родѣ Лопухина, кажется имъ, какъ Гаеву и Раневской (Вишневый садъ) „пошлостью“. Гр. Шабельскій подумываетъ, правда, о томъ, чтобы продать свой титулъ за звонкую монету и жениться на богатой купчихѣ, но отказывается въ рѣшительную минуту отъ такой „гнусности“.

И жизнь проходить желѣзнымъ колесомъ по ихъ трупамъ.

Подъ вліяніемъ развивавшагося капитализма гибла и въ городахъ старомодная жизнь, гибли цѣлыя группы общества, безсильныя приспособиться къ новымъ условіямъ жизни.

Рушилась нѣкогда крѣпкая ремесленная среда. Машина вытѣсняла ручной станокъ. Мѣсто мастерской занимала фабрика.

„Страшное время—восклицаетъ горьковскій „мѣщанинъ“ Безсѣменовъ—все ломается, трещитъ, волнуется жизнь“.

Въ ремесленной средѣ идетъ глухое броженіе.

Одни, какъ старшина слесарнаго цеха Досѣкинъ (кандидатъ въ городскіе головы) видятъ единственное спасеніе ручнаго труда въ организаціи артелей. „Теперь когда все фабрика — проповѣдуетъ онъ — ремесленникамъ нельзя жить врозь“. Другіе, какъ старшина малярнаго цеха, Безсѣменовъ, прижатые къ стѣнѣ непонятнымъ для нихъ процессомъ жизни, винятъ во всемъ евреевъ. „Жиды всему причина“. Они не даютъ „ходу“ русскимъ. Ихъ слѣдовало бы „ограничить“ или „выселить“.

Вмѣстѣ съ старымъ ремесленнымъ бытомъ рушится подъ вліяніемъ новыхъ условій жизни и патріархальная семья. Дѣти не въ ладахъ съ родителями. Родители не понимаютъ дѣтей. Мѣщанскій режимъ съ его „крохоборствомъ“ и „суею“ давитъ Петра и Татьяну, какъ „узкое платье, изъ котораго они давно выросли“. Хотя ихъ собственные идеалы не идутъ дальше того, чтобы по словамъ Тетерева въ отцовскомъ „хлѣву“ просто „мебель переставить“, все же они задыхаются въ „мѣщанской“ обстановкѣ, которую хотѣлъ бы замѣнить болѣе культурной, буржуазной, и покидаютъ родителей, безсильныхъ отказаться отъ старомоднаго „порядка“.

„Жизнь идетъ, старикъ — восклицаетъ Тетеревъ — кто не поспѣваетъ за нею, тотъ остается одинокъ“.

Подъ вліяніемъ новыхъ условій производства и присвоенія отживало свой вѣкъ и темное царство допотопныхъ, Тить Титчей.

Распадъ старой купеческой жизни—обычная тема пьесъ Найденова.

Въ „Дѣтяхъ Ванюшина“ старика, выросшаго въ традиціяхъ эпохи первоначальнаго накопленія, смѣняетъ его сынъ Константинъ, заводящій въ домъ и въ конторѣ новыя европейскіе порядки, въ „Стѣнахъ“ хищника мясоторговца Максима Суслова — его сынъ Артамонъ, инстинктивно ищущій „новой жизни“.

Разваливается и купеческая семья. Родители и дѣти живутъ, какъ „кошка съ собакой“ и давно „махнули другъ на друга рукой“ (Артамонъ). Молодежь инстинктивно тянетъ изъ дома, гдѣ царятъ вѣчныя „дрязги“ (Константинъ Ванюшинъ), стоитъ адъ благодаря „ссорамъ то изъ-за одного, то изъ-за другого“ (Людмила), гдѣ „жить нельзя“ (Алексѣй).

Тяжелѣ становится жизнь и для мелкобуржуазной интеллигенціи. Требуется все болѣе высокая квалифікація, чтобы занять прочное мѣсто. Идеи и знанія, полезныя четверть вѣка назадъ, теряютъ свое значеніе. Возникаетъ спросъ на умственную работу иного свойства. Устарѣвшая, не приспособившаяся интеллигенція безпошадно стирается ходомъ жизни.

Въ домѣ учителя-шестидесятника Кастьянова (Стѣны), по речамъ автора „каждая вещь говоритъ о разрушающейся жизни“.

„Здѣсь все умираетъ—воскликаетъ его дочь Елена—умираютъ лампы, диваны, глобусы, портреты писателей на стѣнахъ и книги на полкахъ“.

Распадалось подъ влияніемъ новыхъ условій жизни и еврейское мѣщанство.

Семья служащаго Гланка (Юшкевичъ: Въ городѣ) держится на поверхности только путемъ продажи собственныхъ дочерей. „Камни насъ давятъ, стѣны насъ давятъ!—воскликаетъ хозяйка дома. „Все падаетъ, все рушится кругомъ“. Въ мѣщанскихъ семьяхъ царятъ раздоръ и ненависть, растетъ инстинктивная тревога. „Не отдохнешь у насъ дома!—признается Ариъ. Отецъ съ матерью ругается, сестры всегда о чемъ-то кричатъ. Непокойно у насъ“. Молодежь отрывается отъ дѣдовскихъ обычаевъ, тише говоритъ голосъ крови въ когда-то столь дружно державшейся другъ за дружку націи, родители и дѣти смотрятъ въ разные стороны, какъ въ пьесѣ Чирикова „Евреи“ часовщикъ Лейзеръ и его дѣти Борухъ и Лія.

Такъ погибалъ подъ влияніемъ новыхъ условій хозяйства и жизни старый докапиталистическій помѣщичій и мѣщанскій міръ.

На почвѣ этого социальнаго распада складывалась особая психологія.

Только недюжинныя натуры выше средняго уровня могутъ спастись изъ подъ разваливающейся крыши стараго дома, только наиболѣе крѣпкіе и ловкіе пловцы переплывутъ на тотъ берегъ новой жизни.

Средній человѣкъ сразу почувствуетъ себя безпомощнымъ, беспочвеннымъ, лишеннымъ опоры, жалкой игрушкой въ рукахъ жизни и ея непонятныхъ силъ.

Психическая слабость—вотъ первая черта средняго представителя распадающихся классовъ общества.

Такими жалкими безсильными существами являются почти всѣ герои Чехова, продукты распада старой помѣщичьей жизни. Они охотно называютъ себя „тряпками“ (Лебедевъ), обыкновенно у нихъ нѣтъ ни капли „воли“ (Тригоринъ), жизнь для нихъ въ большинствѣ случаевъ „непосильная тяжесть“ (Ивановъ). Они совершенно неспособны справиться съ практической стороной жизни, возлагая свои надежды то на неожиданный „выигрышъ“ (гр. Шабельскій), то на богатую тетеньку (Гаевъ), то на чудо — городъ, который ихъ спасетъ (Нина Зарѣчная, Три сестры). Тѣ, которые ставятъ себѣ какія нибудь цѣли, обыкновенно терпятъ крушеніе (Треплевъ). Они охотно прибѣгаютъ къ водкѣ, чтобы искусственно повысить свою пониженную жизнедѣятельность (Астровъ, Лебедевъ).

Слабыми людьми являются и дѣти горьковского мѣщанина Безсѣменова.

Петръ всегда въ чьихъ нибудь рукахъ, подъ чьей нибудь властью. Дома его „давятъ“ и ему мѣшаютъ „дышать“ старомодные шкапы и диваны, въ университетѣ онъ противъ своихъ убѣжденій, подъ давленіемъ режима товарищей, участвуетъ въ „дурацкихъ волненіяхъ“. Чтобы онъ порвалъ съ родителями, необходимо, чтобы вдова Елена взяла его на руки, какъ ребенка и унесла изъ дома.

И онъ самъ признается, что очевидно онъ „слабый“ человѣкъ, что „жизнь ему не по силамъ“, что онъ ничего не можетъ „измѣнить“, ничего своего „внести“. Такой же „слабой“ и „ничтожной“, сознаетъ себя и его сестра Татьяна, хотя ей и „стыдно“, что она „такая“.

Таковыми же слабыми людьми являются и всѣ герои Найденова, продукты распада старомодно-купеческаго быта.

Всѣ они неудачники, неспособные справиться съ жизнью, не знающіе, что съ собою дѣлать. Максимъ Коптевъ (Блудный сынъ) „скитается по Россіи въ самомъ удрученномъ настроеніи, не зная, гдѣ остановиться, гдѣ преклонить голову“. Служащій Тепловъ (Богатый человѣкъ) неспособенъ быть ни конторщикомъ, ни художникомъ, вѣчно жалуется, что жизнь его сложилась „скверно“

и „безрадостно“. „Изъ жизни моей—признается Артамонъ (Стѣны)—ничего не выходить и кажется ничего не выйдетъ“.

Не въ силахъ справиться съ собою и судьбою, герои Найденова охотно возлагаютъ свои надежды на любимыхъ ими женщинъ.

„Спасите меня!—говоритъ Максимъ Коптевъ Лидіи Барабановой. — Вы богаты. Будьте моей женой. Женитьба для меня — спасеніе во мнѣ человѣка“. — „Возьми меня съ собой—умоляетъ Артамонъ Елену Кастьянову. — Я погибну здѣсь. Ты вѣра моя, маякъ мой!“

Безсильными и безпомощными натурами являются и жена Ивана Миронича, Вѣра Павловна, которая „хочетъ“, но не „можетъ“ улетѣть изъ кѣтки, куда ее заперли, и дочь Дины Гланкъ Соня, позволяющая матери торговать ею, какъ „безвольная игрушка“.

Цѣлая галлерей „слабыхъ“ людей выведена въ пьесѣ Тимковскаго „Сильные и слабые“.

Тутъ и помощникъ присяжнаго повѣреннаго Георгій Претуровъ „жалкое, безсильное“ существо, инстинктивно тянущееся къ невѣстѣ брата, какъ къ „источнику силы“ и его сестра Серафима „ни капельки“ не любящая мужа и все-таки идущая вслѣдъ за нимъ, точно ее кто-то „насиленно тащить“ и ея мужъ Тамбуриновъ, гордящійся своей непригодностью, потому что въ наше время, когда „всѣхъ заѣлъ цѣлковый“, когда всѣ поголовно сдѣлались „ростовщиками и торгашами“ долгъ cadaго „истинно-порядочнаго человѣка“ быть „слабымъ“.

„Слабый“ человѣкъ, продуктъ соціального распада, чувствуетъ на каждомъ шагу, что виѣшнія условія сильнѣе его и очень склоненъ считать себя безвольной игрушкой въ рукахъ этихъ виѣшнихъ условій.

За свою непригодность онъ охотно дѣлаетъ отвѣтственнымъ законъ наслѣдственности.

„Виноватъ ли я въ томъ, что я такой негодай — вопрошаетъ пропойца Тамбуриновъ въ упомянутой пьесѣ Тимковскаго. Вѣдь въ каждомъ изъ насъ сидитъ цѣлый рядъ поколѣній: отцы, матери, дѣдушки, бабушки, разные пращуры. Всѣ они копошатся во мнѣ, брыкаются, толкаютъ меня во всѣ стороны. Каждый изъ нихъ счелъ долгомъ снабдить меня какимъ-нибудь негодаемствомъ. Въ силахъ ли я остаться послѣ этого порядочнымъ человѣкомъ?“

Другіе обвиняютъ во всемъ впечатлѣнія дѣтства, разъ на-

всегда формирующія характеръ человѣка, предопредѣляющія его судьбу.

„Дѣтство—вотъ рокъ человѣка!—воскликаетъ Осипъ въ пьесѣ Дымова „Голосъ крови“.—Впечатлѣнія дѣтства — въ этомъ все, вся дальнѣйшая жизнь. Человѣкъ только слѣдствіе этихъ впечатлѣній—не больше“.

Приблизительно въ такомъ же духѣ объясняетъ и найденовскій Максимъ Кошчевъ свою неспособность къ жизни „прошлымъ“ (очевидно молодостью и ея заблужденіями), „лежащимъ на его спинѣ тяжелымъ камнемъ“, который давитъ его еще „крѣпкаго и здороваго“.

Другіе „слабые“ люди винятъ во всемъ матеріальныя условія.

Такъ найденовскій Тепловъ (Богатый человѣкъ), потому не можетъ развиваться какъ художникъ, что „обстоятельства“ бросили его въ общество „меркантильныхъ людей“, гдѣ онъ чувствуетъ себя „обиженнымъ и оскорбленнымъ“, ни съ кѣмъ ничего не имѣя „общаго“: во всемъ виноваты „проклятыя деньги“, изъ-за которыхъ онъ вынужденъ „губить драгоцѣнное время“.

Слабому человѣку начинаетъ постепенно казаться, что онъ зависитъ всецѣло отъ тысячи случайностей, отъ милліона мелочей.

„Мы зависимъ отъ всего, отъ случая, мелочи, насѣкомыхъ, ушибовъ, вѣтра, болѣзней, зажженной свѣчки, нечаянной встрѣчи, зависимъ глупо, случайно безтолково, непонятно“.

Такъ резюмируетъ въ пьесѣ Дымова „Голосъ крови“, Осипъ устами котораго говоритъ самъ авторъ, философію психически слабыхъ людей.

Какъ нетрудно видѣть: идея безусловнаго господства среды (наслѣдственности, воспитанія, матеріальныхъ условій существованія, всей совокупности окружающихъ явленій) надъ личностью—эта одна изъ основныхъ чертъ новой драматической и театральной техники—непосредственно вытекаетъ изъ психической слабости людей соціальнаго распада.

Вызванный новыми условіями жизни, распадъ старыхъ классовъ общества и старыхъ формъ быта представлялъ очень благоприятную почву для повышенной нервозности.

Необходимость приспособиться къ измѣнившейся внѣшней дѣйствительности заставляли людей ломать свою психику, сложив-

пуюся въ атмосферѣ совершенно другого уклада. Нервы до крайности натягивались, вибрировали какъ струны.

А новая жизнь, расцвѣтавшая изъ развалинъ прошлаго, съ ея обострявшейся конкуренціей, ея лихорадочной борьбой за существованіе, ея уличной суетою, ея гремящими и свистящими машинами въ свою очередь требовала страшнаго напряженія всего организма.

Въ эту переходную эпоху (конецъ XIX и начало XX в.) во всѣхъ классахъ общества и преимущественно въ тѣхъ, гдѣ шла ломка всего стараго уклада, а эта ломка чувствовалась особенно въ мелкомъ дворянствѣ и мелкой буржуазіи, поставляющихъ наибольшій контингентъ интеллигенціи, все чаще появляется типъ „нервнаго“ человѣка.

Такая повышенная нервозность отличаетъ почти всѣхъ героевъ-помѣщиковъ Чехова.

„Неувѣренные въ завтрашнемъ днѣ“ они, какъ Ивановъ, „нервничаютъ“ (по словамъ управляющаго Боркина), становятся „мелочны“ и „раздражительны“. Малѣйшій поводъ и они теряютъ равновѣсіе, дѣлаются „на себя не похожими“. Какъ дядя Ваня они легко воспаляются и любовью и гнѣвомъ. Какъ Гаевъ и Раневская они отличаются гипертрофіей чувствительности и незначительнѣйшій поводъ гонить имъ слезы въ глаза ¹⁾.

Появляются эти „нервные“ люди и въ купеческой средѣ, переживавшей эволюцію отъ старыхъ къ новымъ формамъ быта.

Старикъ Ванюшинъ чувствуетъ необходимость построить всю свою жизнь, семейную и дѣловую, на новомъ фундаментѣ, но задача эта оказывается ему не по силамъ, онъ судорожно мечется изъ стороны въ сторону, теряетъ равновѣсіе и рассудокъ и кончаетъ съ собою. Въ груди другого найдеповскаго купца, Купоросова (Богатый человѣкъ) рядомъ живутъ по словамъ автора два человѣка—старообразный кулакъ и предприниматель европейскаго типа

¹⁾ «Нервные» люди изъ среды землевладѣльческаго дворянства появляются уже въ пьесахъ начала 90-хъ годовъ. Таковы напр., помѣщикъ Омшаринъ, стремящійся приспособиться къ новымъ условіямъ жизни, въ «Распутѣ» Гославскаго и оба героя въ пьесѣ Вл. Александрова «Иломанные люди», которые оба «выбиты изъ проторенной колеи» и «не сумѣли попасть на новую». „Кто теперь не нервничаетъ-восклицаетъ одинъ изъ нихъ, Пальцевъ.— У однихъ изломаны нравственные принципы, другіе безъ воли. Всюду такой хаосъ, не разберешься“.

и эта постоянная борьба между унаследованными и приобретенными качествами дѣлаетъ его крайне неустойчивымъ и неуравновѣшеннымъ.

Типъ нервнаго человѣка мелькаетъ и въ мелкобуржуазно-интеллигентской средѣ.

„Развѣ мы люди?—спрашиваетъ учитель математики Калеринъ (Тимковскій: Слабые и сильные). Мы какіе-то первые клубки“.

Распадъ патриархальнаго еврейскаго быта представлялъ также богатую почву для невропатіи.

Въ пьесѣ Чирикова „Евреи“, гдѣ на примѣрѣ семьи чаеовщика Лейзера изображено разложенье еврейской мелкой буржуазіи, докторъ Фурманъ, у котораго большая практика, констатируетъ, что въ настоящее время не только среди женщинъ, но и мужчинъ (евреевъ) встрѣчается очень большой процентъ неврастениковъ.

Эта нервность, вызванная извѣстными социальными условіями, можетъ подъ вліяніемъ наслѣдственности легко перейти въ тотъ или другой острый психозъ.

Такъ въ пьесѣ Трахтенберга „Потемки души“, директоръ гимназіи Пытоевъ чувствуетъ, какъ кругомъ все „шатается“, его „мечетъ изъ стороны въ сторону“, онъ „нервничаетъ, волнуется, тревожится“ и все время испытываетъ такое чувство, какъ будто надъ нимъ что-то „виситъ“, грозя упасть ему на голову. Подъ вліяніемъ плохой наслѣдственности (отецъ его былъ сумасшедшій) эта нервность переходитъ постепенно въ умопомѣшательство.

Въ отличіе отъ нормальнаго нервный человѣкъ очень сильно и быстро реагируетъ на малѣйшія вѣтшія воздѣйствія.

Учитель математики Калеринъ (Тимковскій: Сильные и слабые) прошелъ всего нѣсколько улицъ отъ гимназіи до квартиры Претуровыхъ.

„А вѣдь сколько ощущеній пережилъ я дорогой!—восклицаетъ онъ.—Эта уличная толпа, эти озабоченныя лица—все это нервируетъ тебя, гонитъ куда-то. Все торопишься, все волнуешься“.

Сильно реагируя на всякое воздѣйствіе, нервный человѣкъ также быстро остываетъ.

Такъ у найденовскаго Купоросова за „напряженіемъ“ по словамъ автора немедленно же наступаетъ и „упадокъ“.

Психика нервнаго человѣка распадается такимъ образомъ на рядъ рѣзко противоположныхъ быстро возникающихъ и также быстро исчезающихъ настроеній.

Чеховскій Ивановъ, подъ вліяніемъ объясненія съ Шурой, готовъ „жизнь снова начать“, а въ слѣдующую минуту уже чувствуетъ потребность бичевать себя за такой необдуманный шагъ. Треплевъ то мнитъ себя великимъ гениемъ, призваннымъ совершить цѣлую литературную революцію, то „не вѣрить въ свое призваніе“.

Передавая учительницѣ Терпигоровой свой дневникъ, „богатый человѣкъ“ Купоросовъ говоритъ: „Вы удивитесь, какая тамъ смѣна настроеній“. Другой найденовскій герой, художникъ Лѣннивецъ (Хорошенькая) по словамъ автора „человѣкъ настроенія“. „Сейчасъ онъ любитъ жизнь, черезъ часъ ненавидитъ ее“. То ему кажется, что онъ „Чортову скалу“ можетъ разрушить, а черезъ пять минутъ онъ чувствуетъ себя „ничтожнѣе паука“. И оба найденовскихъ героя всѣмъ своимъ поведеніемъ блестяще иллюстрируютъ эту быструю смѣну въ нихъ настроеній. Не успѣлъ Купоросовъ еще выгнать съ вечеринки своего служащаго Теплова, какъ онъ уже подъ вліяніемъ Терпигоровой готовъ у него извиниться. (Мотивъ этотъ дважды повторяется въ пьесѣ). Чтобы добиться любви Саши Лѣннивецъ готовъ „убить“ ея мужа и поклонниковъ, а когда она сама ему отдается, онъ проходитъ мимо нея. Также быстро и рѣзко мѣняются настроенія въ душѣ Кирилла „нервнаго, впечатлительнаго“ героя пьесы Сергѣева-Цѣнскаго „Смерть“, который то подавленъ страхомъ смерти, то хочетъ уже не только жить, а быть „бессмертнымъ“ ¹⁾. Наконецъ Пытоевъ Трахтенберга признается, что у него въ день бываетъ по „пяти“ разныхъ настроеній.

Распадаясь такимъ образомъ на массу быстро возникающихъ и также быстро исчезающихъ рѣзко противоположныхъ настроеній нервный человѣкъ перестаетъ сознавать себя единой личностью, неизмѣнной субстанціей.

Для директора Пытоева не существуетъ вовсе того, что люди называютъ своимъ „я“, ибо оно въ каждую минуту другое.

„Гдѣ оно, это ваше линючее я?—спрашиваетъ онъ. Зачѣмъ вы всѣ такъ въ него вѣрите?“

Въ такомъ же духѣ восклицаетъ герой „Смерти“.

„Говорятъ „я“, „я“ и никто не знаетъ, какое это будетъ „я“ черезъ часъ, черезъ минуту даже. Блеснетъ въ головѣ человѣка

¹⁾ «Хорошенькая» и «Смерть» написаны лишь въ 1907—08 г., что въ данномъ случаѣ, конечно, не имѣетъ значенія.

яркая мысль и перемагнитить человека въ одинъ моментъ. Только костюмъ на немъ оставитъ тотъ же, да имя“.

А учителю Калерину кажется, будто у него нѣтъ „центра“, будто онъ весь состоитъ „изъ однихъ радіусовъ, которые топорщатся въ разныя стороны“.

Въ психикѣ нервнаго человека преобладаютъ такимъ образомъ настроенія (надъ логикой и волей).

Онъ натура эмоціональная и лирическая.

Какъ видно: вторая характерная черта новой театральной и драматической техники—преобладаніе настроеній—также обусловлена психическими особенностями людей распающихся социальныхъ группъ.

Перенеся центръ тяжести на воспроизведеніе среды и настроеній, драма превращалась незамѣтно изъ изображенія „дѣйствій“ въ изображеніе „состояній“ и „положеній“.

Она становилась—статической.

И этому преобладанію статическаго элемента способствовало еще то обстоятельство, что герои новой драмы были люди пассивные.

„Слабый“ и „нервный“ человекъ, продуктъ эпохи социального распада, неспособенъ дѣйствовать потому, что прежде всего боится жизни.

Учитель математики Калеринъ (у Тимковского), „нервы котораго не выносятъ никакого прикосновенія реальной дѣйствительности“, который „чуть-что“, сейчасъ же „весь скорчится и съжится“, страшно боится жизни, отъ которой убѣгаетъ въ „мечту“ и „иллюзію“. Онъ и математикомъ сдѣлался, чтобы „спрятаться отъ жизни“ въ какой-нибудь „раковинѣ“.

„Въ жизни все такъ измѣнчиво, случайно: каждую минуту она можетъ застать тебя врасплохъ—говоритъ онъ.—А въ математикѣ все ясно, опредѣленно, неизмѣнно, все такъ далеко отъ капризовъ жизни“.

Страхъ жизни дѣлаетъ Калерина чрезвычайно нерѣшительнымъ. У него всегда такая масса „за“ и „противъ“. Сдѣлавъ послѣ мучительныхъ колебаній предложеніе любимой дѣвушкѣ, онъ немедленно же обращается въ бѣгство. Для него вдругъ стало до очевидности ясно, „какъ онъ боится жизни“. Эта неспособность жить предрасполагаетъ „слабаго“ человека къ хмурому пессимизму. Онъ смотритъ со стороны на жизнь, жизнь кажется ему отвра-
ти-

тельной и бессмысленной и онъ теряетъ еще больше охоту вмѣшиваться въ нее.

Татьяна Безсѣменова сравниваетъ жизнь съ большой, мутной рѣкой, текущей „тихо и однообразно“ и когда смотришь, какъ она течетъ, то „глаза устаютъ, дѣлается скучно, голова тупѣетъ и даже не хочется думать, зачѣмъ она течетъ“, а Римъ Претуровой (у Тимковского) жизнь напоминаетъ путешествіе въ вагонѣ желѣзной дороги. „Вездѣ насорено, напачкано, изъ оконъ дуетъ, всё холодно и скучно, всё злятся другъ на друга, всё ноютъ. Кругомъ чахлая деревня, ржавыя болота“. Всё „устали“, ѣхать „надоѣло до тошноты“, а „мы все ѣдемъ, ѣдемъ, ѣдемъ“.

Выходецъ изъ распадающихся классовъ въ огромномъ большинствѣ случаевъ не знаетъ къ тому же, во имя чего ему дѣйствовать, куда идти. Онъ не понимаетъ ни причинъ совершающагося кругомъ распада, ни направленія соціальной эволюціи.

Въ его головѣ царитъ хаосъ и сумбуръ. Въ сердцѣ у него нѣтъ вѣры. Онъ стоитъ въ жизни безъ идеала.

Таковы почти всѣ герои Чехова.

Какъ „тѣнь“ ходитъ по землѣ Ивановъ. У него нѣтъ ни „вѣры“, ни „любви“, ни опредѣленной „цѣли“. Онъ самъ не знаетъ, „кто онъ, зачѣмъ живетъ, чего хочетъ“. Носится въ какомъ-то „хаосѣ грезъ и образовъ“ и Треплевъ. Онъ не можетъ дать себѣ отчета, „для чего и кому нужна“ задуманная имъ реформа литературы. Онъ не „вѣруетъ“ и не знаетъ, „въ чемъ его призваніе“. Съ путникомъ, бредущимъ въ темномъ лѣсу безъ путеводнаго „огонька“, сравниваетъ себя Астровъ. Баронъ Тузенбахъ убѣжденъ, что даже „черезъ миллионъ лѣтъ“ жизнь будетъ такой же, какая она теперь, и даже полковникъ Вершининъ, зовущій къ бодрому труду, не можетъ однако сказать, какой смыслъ въ этомъ трудѣ, потому что съ тѣхъ поръ, какъ миновала эпоха „походовъ, набѣговъ и побѣдъ“ осталось только „громадное пустое мѣсто, которое пока нечѣмъ заполнить“.

Та же умственная растерянность характеризуетъ и героев Найденова.

Въ глазахъ Максима Коптева все „смѣшалось“, „строчки слились“ и „стоитъ надъ ними одинъ огромный вопросительный знакъ“. А Артамену Суслову кажется, что кругомъ царитъ какая-то „тьма“. Въ мірѣ идетъ какая-то „страшная ерунда“, такъ что „ужасъ беретъ“. Все „обманъ“ и „иллюзія“ и онъ поэтому „ничему не вѣритъ“.

Не вѣрять въ возможность иного порядка и Татьяна Безсѣменова, по мнѣнію которой жизнь всегда будетъ такой „мутной“ и „тѣсной“, и жена Ивана Мироныча, убѣжденная, что и за гранью „симметричной“ клѣтки, „за синими туманами“—„нѣтъ ничего“ „все то же самое“.

Боязнь жизни, пессимизмъ, непониманіе того, что творится кругомъ, невѣріе въ будущее—все это располагаетъ слабого и нервнаго человѣка къ бездѣйствію. Онъ уже не ставитъ себѣ никакихъ цѣлей, не стремится ни къ какимъ задачамъ, не борется ни съ какими препятствіями. Онъ предпочитаетъ сидѣть сложа руки, философствовать, жаловаться, пить, проклинать или терпѣливо нести свой „крестъ“.

Новая драма, покоившаяся на плечахъ пассивныхъ героев, могла быть только статической. Къ большинству этихъ пьесъ вполне приложимы слова Нины Зарѣчной о первой драмѣ Треплева, въ которой она сама участвовала: „Въ нихъ нѣтъ дѣйствія, есть одна только читка“. Авторы и сами прекрасно понимали, что ихъ произведенія не драмы въ обычномъ смыслѣ слова. Они называли ихъ поэтою или „сценами“ или „картинами“ или вовсе не обозначали ихъ (какъ поступилъ Горькій съ „Мѣщанами“ и „На Днѣ“).

Статическій характеръ новой драмы долженъ былъ то и дѣло превращать представленіе въ живую картину.

Слово становилось ненужнымъ. Діалогъ упразднялся.

Въ „Мѣщанахъ“ Горькаго встрѣчается такая сцена:

„Явственно слышны ноты пьесы, которую медленно разбираетъ Татьяна. Петръ, лежа на кушеткѣ, вслушивается и насвистываетъ мелодію. Тетеревъ встаетъ и ходитъ по комнатѣ“.

Найденовскія „Стѣны“ кончаются такой нѣмой картиной, прерываемой лишь изрѣдка нѣсколькими словами:

„Сцена долгое время пуста. Вышелъ изъ крыльца какой-то жилецъ и прошелъ въ ворота. Большая пауза. Распахивается окно въ квартирѣ Копейкиныхъ. Дрожащій голосъ: „Кто-нибудь сюда, человѣкъ скончался“. Гдѣ-то въ другой квартирѣ отворяется окно, выглянулъ человѣкъ въ турецкой фескѣ и опять закрылось окно. Пауза. Вбѣгаетъ Артамонъ и останавливается у воротъ, идетъ къ лѣвой стѣнѣ, смотря въ землю, натыкается на стѣну, прижимается къ ней лбомъ и стонетъ сквозь зубы и т. д.

Иногда для оживленія нѣмой картины, для лучшаго выявленія скрытаго въ ней „настроенія“ на помощь призывается музыка.

Третій акт найденовських „Стѣнъ“ кончается такъ:

„Елена садится за рояль и играетъ. Артамонъ стоитъ, наклонившись надъ роялемъ. Долго удерживаетъ себя, сжимаетъ зубами платокъ и наконецъ рыдаетъ. Елена обрываетъ музыкальную фразу“ ¹⁾.

Иногда на помощь призывается не только музыка, но и декоративныя средства.

Въ „Иванъ Миновичъ“ встрѣчается такая сцена:

„Вѣра Павловна печально смотритъ вслѣдъ ушедшимъ и садится на лѣстницѣ веранды. Изъ оконъ доносится музыка. Ольга играетъ мотивъ изъ Травиаты. Замѣтно вечерѣетъ. Вершины дальнихъ береговъ румянятся отъ заходящаго солнца. Въ саду скользятъ лиловыя тѣни“.

Это обиліе нѣмыхъ картинъ съ „настроеніемъ“ въ пьесахъ новой школы драматурговъ объясняется въ значительной степени тѣмъ, что постановка такихъ сценъ была спеціальностью Художественнаго Театра. Это былъ его „конекъ“, его гордость и страсть. Такія нѣмыя картины возводились руководителями новаго театра въ „перлъ созданія“.

По мѣрѣ того, какъ въ драмѣ все чаще выступали пассивные герои, все болѣе пассивнымъ становился и актеръ. Онъ превращался въ манекена, въ безсловесную куклу. Онъ игралъ такую же роль, какъ дѣйствующее лицо на экранѣ механической сцены.

Художественный Театръ съ своимъ репертуаромъ статическихъ драмъ вплотную подошелъ къ кинематографу ²⁾.

Натуралистическая и импрессионистическая техника Художественнаго Театра, направленная преимущественно на воспроизведеніе „среды“ и передачу „настроеній“, характеризуетъ его прежде всего какъ продуктъ соціального перелома, соціального распада.

Своимъ девизомъ онъ не даромъ выбралъ чеховскую „Чайку“. Эта пьеса въ своемъ родѣ—программа.

1) Аналогичная музыкальная картина есть въ „Иванъ Миновичъ“ Чирикова, въ томъ мѣстѣ, гдѣ Вѣра Павловна передъ самоубійствомъ слушаетъ *marche funebre*.

2) Кинематографъ появляется въ Россіи одновременно съ Художественнымъ Театромъ.

Событія, рассказанныя въ ней, развертываются на фонѣ разложенія старой помѣщицѣй, дворянской жизни.

„Лѣтъ десять тому назадъ—вспоминаетъ артистка Аркадина—(здѣсь) было шесть помѣщичьихъ усадебъ. Музыка и пѣнье слышались непрерывно почти каждую ночь. Помню смѣхъ, шумъ, стрѣльба и романы, все романы“.

Теперь отъ этой веселой праздничной жизни не осталось и слѣда.

Уцѣлѣла одна лишь усадьба Сорина; да и та еле дышетъ. Хозяинъ скушаетъ въ деревнѣ и съ „удовольствіемъ“ перебирается въ городъ, гдѣ „какъ-то лучше“. Скушаетъ въ деревнѣ и его сестра, артистка Аркадина, предпочитающая сидѣть въ номерѣ гостиницы и учить роль.

Потомки старыхъ баръ давно вынуждены кормиться своимъ трудомъ.

Вмѣстѣ съ старымъ укладомъ жизни умеръ и старый театръ, театръ лицедѣевъ—богатырей.

„Пала сцена!—скорбитъ управляющій Шамраевъ. Прежде были могучіе дубы, а теперь мы видимъ одни только пни“.

Изъ веселаго праздника смѣха и шума жизнь превратилась для большинства въ суровую борьбу за существованіе. Приходится напрягать всѣ силы, чтобы какъ нибудь прожить (Медвѣденко). Поблекли яркія краски, стерлась пестрая нарядность. Люди стали всѣ „похожи другъ на друга“ (по словамъ Нины). „Несчастные“ и хмурые они „тащутъ свою жизнь волокомъ, какъ безконечный шлейфъ“. (слова Маши).

Тяжелѣе становится жизнь и для писателя.

Въ началѣ своей карьеры онъ бродитъ „неудержимо“ около „людей“ причастныхъ къ „искусству и литературѣ“. „Нервы у него напряжены и издерганы“. А когда ему удастся завоевать прочное мѣсто, онъ каждую минуту долженъ бояться потерять своихъ читателей. Приходится подлаживаться подъ ихъ вкусы, трепетно ловить каждый брошенный намекъ. Его „подгоняють со всѣхъ сторонъ“, „сердятся“ на него, онъ „торопится“, и „мечется изъ стороны въ сторону“. Онъ похожъ на „лисицу, затравленную псами“.

Разбитый лихорадочной борьбой за существованіе, весь издерганный и изломанный, писатель, любимецъ публики, становится „вялымъ“ „безвольнымъ“ неврастеникомъ. (Тригоринъ).

А на смѣну идетъ уже новое поколѣніе.

„Безъ гроша“, съ наслѣдственной болѣзнью въ крови, (въ мозгу точно „гвоздь“ и „слабоуміе“ какъ „змѣя“ сосетъ кровь), среди равнодушія генераловъ отъ литературы приходится Треплеву пробивать себѣ дорогу къ жизни.

Программа Трешлева не ясна.

Онъ хочетъ изображать жизнь не такой, какая она въ дѣйствительности, не такой, какая она должна быть, а такой, какъ она намъ „представляется въ мечтахъ“. Такъ говорить онъ самъ. А по словамъ Дорна онъ не ставитъ себѣ никакихъ „опредѣленныхъ задачъ“, желая только передавать „впечатлѣнія и больше ничего“.

Романтикъ или импрессионистъ, Трешлевъ въ концѣ концовъ отказывается отъ себя же самого, находя что „дѣло не въ старыхъ и не въ новыхъ формахъ“, а въ томъ, чтобы писать „не думая ни о какихъ формахъ“.

Не вѣря въ свое „призваніе“, не найдя своей „дороги“, окруженный „хаосомъ грезъ и образовъ“ онъ трагически кончаетъ съ собою.

Но мѣстами этотъ неудавшійся реформаторъ становится рупоромъ, черезъ который говоритъ самъ Чеховъ, становится двойникомъ руководителя Художественнаго Театра.

„Современный театръ—это рутинна, предразсудокъ — восклицаетъ Трешлевъ... Когда изъ пошлыхъ картинъ и фразъ стараются выудить мораль, мораль мелкую, удобопонятную, полезную въ домашнемъ обиходѣ, когда въ тысячѣ варьяцій мнѣ подносятъ все одно и тоже, то я бѣгу“...

И онъ первно заключаетъ:

„Нужны новыя формы, а если ихъ нѣтъ, то лучше ничего не нужно“.

Таковъ былъ и лозунгъ Художественнаго Театра.

И какъ Трешлевъ въ лицо матери, представительницѣ старой сценической рутины, такъ руководитель Художественнаго Театра бросалъ въ лицо господствующей театральной эстетикѣ слова:

„Вы, рутинеры, захватили первенство въ искусствѣ и считаете законнымъ и настоящимъ лишь то, что дѣлаете вы сами, а остальное гнетете и душите.“

Не признаю я васъ!“

Новый театръ и новая драма, выросшіе изъ нѣдръ распада старой помѣщичьей и мѣщанской жизни, увидѣли свѣтъ, когда

кругомъ изъ обломковъ прошлаго все яснѣе вырисовывалось новое буржуазное общество.

И потому на ряду съ настроеніями и типами, характерными для разложенія старыхъ социальныхъ формъ, въ нихъ звучали радость и трепетъ новой жизни. На фонѣ унынія и безволія, безсилія и невѣрія отчетливо выдѣляются оптимистическія нотки—привѣтъ лучшему будущему.

Уже въ пьесахъ Чехова, которыя всѣ прошли на сценѣ Художественнаго Театра, слышится сначала робко и неувѣренно, потомъ все громче и настойчивѣе, красивый и увлекательный гимнъ разумной, осмысленной, кипучей культурной жизни.

Въ первой его драмѣ, въ „Ивановѣ“, все еще безнадежно и мрачно.

Дворянскія помѣстья гибнутъ, „идутъ прахомъ“. Новые хозяева жизни, буржуа, еще не вышли изъ періода первоначальнаго накопленія, являются или мошенниками или ростовщиками (Боркинъ, Лебедевъ). Нигдѣ никакихъ просвѣтовъ.

Въ „Дядѣ Ванѣ“ все та же картина „постепеннаго и несомнѣннаго вырожденія“, вырожденія отъ „косности, невѣжества, отъ полнѣйшаго отсутствія самосознанія“. „Разрушено почти все“—воскликаетъ докторъ Астровъ.

Но онъ же спѣшитъ прибавить съ намекомъ на неясную надежду:

„Да, я понимаю, если бы на мѣстѣ этихъ истребленныхъ лѣсовъ пролегли шоссе, желѣзныя дороги, если бы тутъ были заводы, фабрики, школы,—народъ сталъ бы здоровѣе, богаче, умнѣе“.

Въ послѣдней пьесѣ Чехова, въ „Вишневомъ садѣ“ эта новая буржуазная жизнь торжествуетъ надъ барской стариной въ лицѣ „хама“ Лопахина.

Съ нимъ на Руси воцаряется дѣловая кипучая жизнь. Все, что прежніе господа оставляли неиспользованнымъ, теперь будетъ пущено въ оборотъ новымъ хозяиномъ.

Когда ему не спится, Лопахинъ невольно думаетъ.

„Господи, ты далъ намъ громадныя лѣса, необъятныя поля, глубочайшіе горизонты и, живя тутъ, мы сами должны бы по настоящему быть—великанами“.

И онъ не помнитъ себя отъ радости, когда пріобрѣтаетъ имѣніе Раневской, „прекраснѣйшее на свѣтѣ“, имѣніе, гдѣ „отецъ и дѣдъ были рабами“, гдѣ ихъ „даже въ кухню не пускали“. Тамъ, гдѣ нѣкогда въ бесплодной красѣ стоялъ въ бѣломъ свадебномъ

уборъ вишневый садъ, застучить топоръ, закипитъ работа и люди заживутъ разумной дѣловой жизнью.

„Приходите всѣ смотрѣть, какъ упадутъ на землю деревья. Настроимъ мы дачъ и правнуки увидятъ тутъ новую жизнь. Музыка играй!“

По мѣрѣ того, какъ изъ развала старой дѣйствительности яснѣе вырисовывались очертанія новаго буржуазнаго общества, поднималось и крѣпло и настроеніе интеллигенціи.

Въ первой драмѣ Чехова герой еще— „лишний“ человекъ, „не то Гамлетъ, не то Манфредъ“, который „ничего не дѣлаетъ“, „ни о чемъ не думаетъ“, который „усталъ душой и тѣломъ“, и театральнымъ жестомъ кончаетъ съ собою.

Въ „Дядѣ Ванѣ“ на авансценѣ все та же никчемная интеллигенція, уже не гамлетовскаго, а просто обывательскаго типа. Большинство „мелко мыслить и мелко чувствуетъ“. Тѣ, кто „поумнѣе и покрушнѣе“ — „истеричны, заѣдены анализомъ, ноютъ, ненавистничаютъ и болѣзненно клеветаютъ“. Лучшіе изъ интеллигенціи, какъ докторъ Астровъ, безнадежные пессимисты... Жизнь кажется имъ „скучной, глупой и грязной“. У нихъ одна только надежда, что по крайней мѣрѣ въ гробу ихъ посѣтятъ „пріятныя видѣнія“.

На первый взглядъ все осталось по прежнему и въ „Трехъ сестрахъ“.

Люди „ѣдятъ, пьютъ, потому умираютъ... чтобы не отупѣть отъ скуки, они разнообразятъ свою жизнь гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничествомъ“...

И однако въ этой толпѣ живыхъ „мертвецовъ“, похожихъ одинъ на другого, въ этомъ обывательскомъ стадѣ начинаютъ мелькать болѣе человѣческія лица. На нихъ свѣтится мысль и надежда. Они уже видятъ зарю лучшихъ дней.

При болѣе внимательномъ взглядѣ эти новые интеллигенты оказываются, правда, лишь разновидностью стараго типа „опропащающихся“ баръ.

Томясь своимъ привилегированнымъ положеніемъ, они проповѣдуютъ ученіе о необходимости искупить этотъ грѣхъ чернымъ физическимъ трудомъ... Какъ Ирина и баронъ Тузенбахъ они страдаютъ при мысли о томъ, что родились отъ людей, презиравшихъ трудъ, что сами они „не работали въ жизни ни разу“. Они хотятъ работать, чтобы смотрѣть на жизнь не такъ „мрачно“, чтобы прийдя домой заснуть „здоровымъ сномъ рабочаго“.

„Человѣкъ долженъ трудиться въ потѣ лица — такъ резюмируетъ Ирина міровоззрѣніе этихъ толстовствующихъ интеллигентовъ—долженъ работать, кто бы ни былъ онъ. Въ этомъ одномъ заключается смыслъ и цѣль его жизни, его счастье, его восторгъ. Какъ хорошо быть рабочимъ, который встаетъ чуть свѣтъ и бьетъ на улицѣ камни, или пастухомъ!“

И все таки черезъ всю пьесу, проникнутую уже умершими въ жизни „опростительскими“ настроеніями, проходитъ мощный гимнъ лучшему будущему, болѣе высокой цивилизаціи.

„Пришло время—воскликаетъ баронъ Тузенбахъ—надвигается на всѣхъ насъ громада, готовится здоровая сильная буря и скоро слудетъ съ нашего общества лѣнь, равнодушіе къ труду, гнилую скуку“.

„А лѣтъ черезъ сто или двѣсти — продолжаетъ полковникъ Вершининъ— жизнь на землѣ будетъ невѣроятно-прекрасной, изумительной... (а) наша теперешняя будетъ казаться странно неудобной, неумной и недостаточно чистой“.

И въ этотъ хоръ восторженныхъ голосовъ влетаетъ и свой голосъ обыватель Андрей Прозоровъ.

„Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущемъ, то какъ хорошо! Становится такъ легко, такъ просторно. Вдали забрезжить свѣтъ, я вижу свободу“. (Свободу отъ „праздности, отъ квасу, отъ гуся съ капустой, отъ сна послѣ обѣда“).

Еще увѣреніе звучитъ привѣтъ лучшему будущему въ лебединой пѣснѣ Чехова, въ „Вишневомъ садѣ“.

„Облѣзлый баринъ“ Трофимовъ принадлежитъ по существу къ той же (въ жизни уже вымершей) категоріи „кающихся“ баръ, какъ герои „Трехъ сестеръ“.

„Подумайте, Аня,—воскликаетъ онъ—ваши дѣды, прадѣды и всѣ ваши предки были крѣпостники, владѣвшіе живыми душами. Вѣдь такъ ясно, чтобы начать жить въ настоящемъ, надо сначала искупить наше прошлое, а искупить его можно страданіемъ, только необычайнымъ, непрерывнымъ трудомъ“.

Трофимовъ, конечно, чуждъ всякой буржуазности.

„Нищій“ и „больной“ онъ презираетъ все то, что люди „богатые и бѣдные“, цѣнятъ такъ „высоко и дорого“. Все это имѣетъ надъ нимъ не больше власти, чѣмъ „духъ, носящійся по воздуху“.

„Я могу обходиться безъ васъ—говоритъ онъ Лопахину, представителю буржуазіи—я могу проходить мимо васъ“.

Даже любовь кажется ему „мелкой“ и „призрачной“, мѣшающей быть „свободнымъ и счастливымъ“.

И однако этотъ „нищій“, не желающій идти навстрѣчу буржуазному обществу со всѣми его предразсудками и фетишами, является по своимъ идеаламъ не болѣе какъ апологетомъ этого самого буржуазнаго общества.

Ни словомъ не заикаясь о желательности социальнаго равенства, онъ произноситъ пространную рѣчь на тему о глубокомъ культурномъ упадкѣ страны, въ которой „девяносто девять изъ ста живутъ, какъ дикари, ѣдятъ отвратительно, спятъ въ грязи, въ духотѣ, вездѣ клопы, смрадъ, сырость, нравственная нечистота,“ „гдѣ огромное большинство интеллигенціи къ труду неспособно, учится плохо, серьезно ничего не читаетъ, ровно ничего не дѣлаетъ, о наукахъ только говорятъ, въ искусствѣ понимаетъ мало...“

Но „человѣчество идетъ впередъ, усовершенствуя свои силы“ и то, что казалось недостижимымъ, станетъ когда-нибудь „близкимъ“.

Такъ проходитъ черезъ всѣ пьесы Чехова, при всей явной симпатіи автора къ старому помѣщичьему укладу съ его вѣковыми лѣсами и вишневыми садами, инстинктивная тяга къ другой болѣе высокой и разумной цивилизаціи, все болѣе громко звучащій привѣтъ грядущей буржуазно-городской культурѣ.

„Въ Москву, къ новой жизни!“—воскликаетъ Нина Зарѣчная. „Въ Москву, въ Москву“—вторять ей три сестры.

Если уже въ пьесахъ Чехова, кровными узами связаннаго съ помѣщичьи-барскимъ укладомъ жизни, слышится привѣтъ грядущему буржуазному строю, то въ пьесахъ его младшихъ братьевъ, выросшихъ въ атмосферѣ развивавшихся городовъ, темной и дикой старинѣ еще настойчивѣе противопоставляется буржуазная цивилизація европейскаго типа.

Нѣкоторые изъ этихъ произведеній, какъ „Иванъ Миронычъ“ и „Стѣны“ также были поставлены на сценѣ Художественнаго Театра.

Жена Ивана Мироныча томится въ сѣрой мѣщанской обстановкѣ, гдѣ „никого сильно не любятъ“ и „ничѣмъ сильно не интересуются“. Она инстинктивно стремится къ другой болѣе осмысленной и увлекательной жизни. Для нея нѣтъ большаго удовольствія, какъ переѣзжать съ квартиры на квартиру. Каждый разъ

она точно вступаетъ въ новый міръ., Это какъ-то освѣжаетъ, вносить въ жизнь что-то новое“. Разница между міромъ Ивана Мироныча и ея собственнымъ идеальнымъ міромъ не очень велика. Мѣщанскій домъ съ его „симметричной“ обстановкой она хотѣла бы превратить въ буржуазный дворецъ, изящный и комфортабельный.

Къ культурной буржуазной жизни тянетъ обыкновенно и героевъ Найденова.

Его „богатый человѣкъ“ Купоросовъ тяготеетъ унаследованными замашками кулака, хочетъ быть предпринимателемъ европейскаго типа, готовъ войти въ положеніе своихъ служащихъ, любить искусство, интересуется литературой; „библіотека, рояль и дневникъ“—въ нихъ „проходитъ вся его жизнь“. Въ отцовскомъ домѣ Константинъ Ванюшинъ спѣшитъ завести новомодный европейскій обычай и бросаетъ соблазненную имъ „мѣщаночку“, чтобы жениться на барышнѣ съ образованіемъ и манерами. Максимъ Кошчевъ страстно мечтаетъ о женитьбѣ на богатой, чтобы получить возможность „свободно наслаждаться благами жизни: искусствомъ, природой, общественной дѣятельностью, наконецъ спокойнымъ созерцаніемъ всей жизни, во всей ея сложной совокупности“. „Только въ такой жизни“ онъ видитъ „смыслъ“.

Изъ душной мѣщанской тюрьмы рвется къ свѣту большихъ городовъ и учитель Боймъ въ пьесѣ Юшкевича „Въ городѣ“.

„Страшно“ и „тяжело“ ему среди „больныхъ и искалѣченныхъ“, среди „ужасовъ, тьмы и дикости“. „Всѣмъ онъ здѣсь чуждъ и все ему чуждо“. Ни къ „людямъ“ ни къ „домамъ“ онъ не чувствуетъ любви. Когда онъ ходитъ по улицѣ, все кругомъ „пусто“ и „мертво“.

Отъ „сѣрой, жалкой“ жизни родного уголка Боймъ всѣмъ сердцемъ уходитъ въ описаніе большихъ европейскихъ городовъ.

„Я вижу широкія площади — восклицаетъ онъ въ восторгѣ— кто-то засѣялъ улицы солнцами и въ ихъ освѣщеніи ходятъ люди прекрасные, чистые, счастливые... По асфальтовымъ дорогамъ перелетаютъ велосипеды и электрическія конки, лучшіе магазины плѣняютъ взоръ изящныхъ женщинъ своей роскошью“.

Бойму до безумія хочется увидѣть своими глазами эти „прекрасные города“, эти „божественныя страны“, этихъ „счастливыхъ людей“, хочется „руками осязать асфальтъ на площадяхъ“.

И онъ радъ покинуть родной уголокъ, полный „тьмы и дикости“.

Привѣтомъ буржуазной культурѣ звучить мѣстами и пѣса Горькаго „Варвары“.

Въ захолустную провинцію, гдѣ живутъ „слѣпые, глухіе и глухие люди“, въ „чортовъ уголь“, куда не долетаютъ „звуки“ культурнаго міра, прѣзжаютъ инженеры-піонеры капитализма.

Вмѣстѣ съ ними должны притти въ гнилое захолустье „новые вкусы“, „новыя мысли“.

„Нужно строить желѣзныя дороги — восклицаетъ инженеръ Черкунъ — желѣзо — сила, которая разрушитъ эту глущую деревянную жизнь“.

И они приносятъ съ собой въ міръ допотопныхъ людей, въ сонное и затхлое болото духъ большихъ городовъ капиталистическаго типа, гдѣ кипитъ несомлкая могучая борьба за жизнь, гдѣ любо и дорого жить.

„Я не люблю маленькіе города“ — замѣчаетъ вскользь Лидія, изъ столицы закинутая въ эту гнилую трущобу. „Въ нихъ живутъ ничтожные люди“.

„Да, да, — подхватываетъ инженеръ Черкунъ — среди нихъ застываетъ энергія“.

И все больше увлекаясь видѣніемъ кипучей жизни, онъ продолжаетъ:

„Въ большихъ городахъ энергія кипитъ день и ночь! Тамъ неустанно треніе враждебныхъ силъ, тамъ никогда не прерывается битва за жизнь. Горятъ огни, звучитъ музыка. Тамъ все, чѣмъ жизнь красна“.

И вся отдаваясь во власть этого грандіознаго видѣнія Лидія заключаетъ гимнъ Черкуна восторженнымъ аккордомъ:

„Большой городъ, онъ какъ — симфонія! Какъ сказочный залъ волшебника, гдѣ все есть и все можешь взять! Тамъ хочешь жить!“

III.

По мѣрѣ того, какъ изъ хаоса распадавшагося прошлаго все яснѣе выкристаллизовалось новое буржуазное общество, все ярче выступалъ наружу лежащій въ его основѣ антагонизмъ классовъ — собственниковъ и пролетаріевъ.

Въ силу разныхъ условій рабочій классъ быстро занялъ передовыя позиціи.

Въ періодъ между 1901 г. — первой всеобщей стачкой — и 1905 г. — когда вспыхнула революція, — пролетаріатъ оказывалъ огромное вліяніе на всѣ стороны жизни, отъ политической до литературной.

Интеллигенція демократическаго происхожденія и направленія массами стекалась подъ знамя пролетарской идеологій, подъ знамя марксизма.

Выступленіе и ростъ рабочаго класса оказали значительное вліяніе и на драму.

Среди унынія и невѣрія людей соціального распада громче еще чѣмъ оптимистическія тирады апологетовъ новаго буржуазнаго общества зазвучала страстная рѣчь борцовъ изъ пролетаріата, борцовъ за пролетаріатъ.

Есть нѣсколько драмъ, гдѣ рядомъ стоятъ представители трехъ разныхъ міровъ, какъ бы символическіе значки, изображающіе тѣ три общественныя сферы, изъ скрещенія которыхъ родилась литература этого періода.

Это „Мѣщане“ Горькаго и „Въ городѣ“ Юшкевича.

Старикъ Безсѣменовъ — олицетвореніе старой ремесленной буржуазіи. Онъ человѣкъ патріархальныхъ воззрѣній. Власть отца и хозяина въ его глазахъ безгранична и санкціонирована самимъ небомъ.

Онъ предприниматель — кулакъ, для котораго люди и вещи только матеріалъ для „накопленія“.

Дѣти его, Петръ и Татьяна, мечтаютъ поставить на мѣсто мѣщанскаго режима съ его „крохоборствомъ“ и „суетой“ порядокъ, основанный на болѣе изысканномъ и культурномъ пользованіи благами жизни. Они — будущіе буржуа.

Имъ противопоставлены, какъ положительные типы, машинистъ Ниль и модистка Поля.

Подобно отщепенцу мѣщанскаго міра, его злому и безпощадному критику Тетереву, Ниль задыхается въ домѣ Безсѣменова, въ этой „каторгѣ“ и „тюрьмѣ“, кругомъ одни только „уроды“ и онъ почти повторяетъ классическую фразу Тетерева о томъ, что мѣщане укоротили жизнь такъ, что дышать нечѣмъ.

Но въ отличіе отъ Тетерева онъ не вѣритъ, что „честными“ людьми вѣчно будутъ командовать „свиньи, дураки и воры“, потому что „нѣтъ такого росписанья движенія, которое бы не измѣнялось“.

„Не вся жизнь за ними?—восклицаетъ онъ убѣжденно. — Они пройдутъ, исчезнутъ, какъ исчезаютъ нарывы на здоровомъ тѣлѣ“.

Настанетъ время и „хозяевами“ будутъ тѣ, кто „работаетъ“.

Въ противоположность Петру и Татьянѣ, которые жалуются на жизнь „тѣсную“ и „мутную“ Ниль страстно любитъ жизнь, которая для него „славное занятіе“, и „большое удовольствіе“. Между тѣмъ, какъ Петръ и Татьяна только ходятъ „около“ жизни, Ниль не знаетъ большей „радости“, какъ „вмѣшаться въ самую, ея гущу“, „мѣсить ее такъ и этакъ, тому помѣшать, этому помочь“. Между тѣмъ, какъ Петръ и Татьяна пассивно подчиняются вѣшнимъ обстоятельствамъ, Ниль не знаетъ высшаго „наслажденія“, какъ изъ „красной, безформенной, злой и жгучей массы“ творить новыя формы.

„Она плюетъ въ тебя шипящими огненными плевыми, хочетъ вычекъ тебѣ глаза, отшвырнуть отъ себя. А ты сильными ударами съ плеча сбрасываешь изъ нея все, что хочешь“.

А рядомъ съ Ниломъ стоитъ его невѣста Поля „тихая птичка—коноплянка“, свѣтлыми глазами глядящая въ будущее, когда всѣ будутъ „пользоваться жизнью“, а не работать только „ради куска хлѣба“.

Три міра встрѣчаются и враждебно расходятся и въ пьесѣ Юшкевича „Въ городѣ“.

Дина Гланкъ—представительница мѣщанства. Люди въ ея глазахъ только матеріалъ для выжиманія изъ нихъ денегъ. Она презираетъ мужа, который лишился заработка, и торгуетъ собственными дочерьми. Человѣкъ долженъ быть по ея мнѣнію „хитрымъ“ и „жестокимъ“. Комфортъ—ея высшій идеалъ. Она называетъ свою „выгоду“—„справедливостью“, свою „пользу“—„честностью“.

Рядомъ съ ней стоитъ Боймъ, рвущійся изъ тины и дикости мѣщанской жизни, къ свѣту упорядоченной культурной жизни развитаго буржуазнаго общества.

Обоимъ имъ противопоставленъ идеологъ пролетарскаго движенія.

Беръ отдастъ свою мастерскую въ распоряженіе рабочихъ и отказался отъ семьи, чтобы всецѣло посвятить себѣ великому дѣлу обновленія человѣчества.

Онъ полонъ вѣры въ лучшее будущее.

Пройдетъ пять или десять лѣтъ и все на землѣ станетъ „другимъ“. Совершится „чудо“. Городъ, построенный на почвѣ эксплуатаціи, будетъ разрушенъ. Улицы и дома „гнѣзда печали и слезъ“ будутъ снесены.

Люди „разведутъ большой костеръ“, положить на него „старую жизнь“, и между тѣмъ, какъ она будетъ „сгорать“, они кругомъ будутъ „пѣть и танцовать“.

На землѣ настанетъ новая жизнь. Никто не будетъ „воровать“, никто не будетъ „кричать“, никто не будетъ „плакать“. Въ домахъ „счастливые“ люди будутъ говорить не о „страданіяхъ и скорби“, а о „высшихъ радостяхъ“.

„И станутъ они свободны, какъ при созданіи міра“.

По мѣрѣ того, какъ рабочій классъ все болѣе становился во главу разгоравшагося общественнаго движенія, снова становился на очередь вопросъ о роли „интеллигенціи“.

Между тѣмъ, какъ возродившееся въ концѣ XIX в. народничество отводило въ предстоящемъ переворотѣ очень видную роль рядомъ съ рабочими и крестьянами также и интеллигенціи, марксисты, все еще задававшіе тонъ въ жизни демократіи, видѣли въ интеллигенціи напротивъ извѣстный слой буржуазнаго общества, допуская, что нѣкоторые ея элементы, наиболѣе демократическіе, могутъ стать подъ знамя пролетарской идеологіи, не какъ вожди, конечно, а какъ сотрудники и соратники.

Приблизительно на такую точку зрѣнія сталъ и М. Горькій, все болѣе склонявшійся въ этотъ бурный предреволюціонный періодъ къ марксизму.

Вопросу о сущности и роли интеллигенціи онъ посвятилъ три пьесы: „Дачники“, „Дѣти солнца“ и „Варвары“.

Интеллигенція (адвокаты, доктора, инженеры, писатели) еп masse въ глазахъ Горькаго жадно и инстинктивно тянется къ буржуазіи, къ сохраненію и увѣковѣченію существующаго социально-экономическаго порядка¹⁾.

1) Возникновеніе новой „буржуазной“ интеллигенціи—тема и пьесы Тимковскаго „Сильные и слабые“. Георгій Претуровъ представитель старой мелкобуржуазной интеллигенціи, жившей для другихъ, слабыхъ и безпомощныхъ: „тѣмъ слабѣе человекъ, тѣмъ скорѣе ему надо помочь“. Его братъ Дмитрій—олицетвореніе новой интеллигенціи, исповѣдующей принципъ выживанія наиболѣе приспособленныхъ. „Жалѣть бесполезно“ „Кто упорно хочетъ тонуть, пусть тонетъ“.

Между братьями стоитъ въ нерѣшимости Евгенія Александровна. Она любитъ Дмитрія и жалѣетъ Георгія... Если она выйдетъ за перваго, второй не переживетъ этого и опустится. Жажда счастья и потребность жертвы „раздвоили“ ея сердце. Она отказывается отъ своего счастья чтобы дать счастье другому.

Вышедшій изъ мѣщанства, въ молодости испытавшій всѣ превратности пролетарскаго существованія, интеллигентъ спѣшитъ вознаградить себя за вынесенныя лишения.

„Мы дѣти мѣщанъ и бѣдныхъ родителей—философствуетъ инженеръ Сусловъ (Дачники)—наволновались и наголодались въ юности и естественно, что въ зрѣломъ возрастѣ намъ хочется много и вкусно ѣсть, хочется отдохнуть, вообще наградить себя съ избыткомъ за безпокойную голодную жизнь юныхъ дней“.

„Я хочу жить много и жадно!—вторитъ ему инженеръ Черкутъ (Варвары). Я испыталъ все пошлое, все тяжелое. Было время, меня унижали только за то, что я хотѣлъ ѣсть“!..

Для этой категоріи интеллигентовъ человѣкъ прежде всего „зоологическій типъ“ и ему прежде всего хочется „пить, ѣсть и имѣть женщину“ (Сусловъ).

Занимая высшія мѣста въ области умственнаго труда, они видятъ въ себѣ создателей и хранителей цивилизаціи. Они „аристократія духа“ (по словамъ писателя Шалимова въ Дачникахъ). Они—„дѣти солнца“ (по выраженію Протасова въ Дѣтяхъ Солнца). Только интеллигентный трудъ для нихъ „человѣческій“ трудъ. Они убѣждены, что дѣлаютъ „большое и важное“ дѣло, „обогащая жизнь красотой“, „изслѣдуя тайны природы“ (Протасовъ).

Рабочая масса въ ихъ глазахъ „звѣрь“ (Шалимовъ), „варваръ“ (Калерія въ Дачникахъ) „мертвыя клѣтки въ организмѣ“, „водоросли и раковины, затрудняющія движеніе человѣчества на пути прогресса“ (Протасовъ).

Обыкновенно и женщина въ глазахъ этой буржуазной интеллигенціи не болѣе, какъ „низшая раса“ (Шалимовъ) или „звѣрь“ (Басовъ въ Дачникахъ).

Другіе интеллигенты болѣе нервныя, болѣе „тонко и остро чувствующіе“ боятся жизни, которая для нихъ слишкомъ мате-

„Мнѣ было бы стыдно, жутко наслаждаться своимъ счастіемъ, если бы я перешагнула черезъ другого“—признается она Дмитрію, порывая съ нимъ.—Вѣдь прежде всего, важнѣе всего спасти человѣка, а потомъ думать о себѣ.

Противъ такой филантропіи рѣзко возстаетъ Дмитрій.

Его возмущаетъ это „неудержимое стремленіе“ интеллигенціи быть прежде всего „сидѣлкой“ и „нянькой“.

„Слабago ты не сдѣлаешь сильнымъ—говоритъ онъ Евгеніи—только сама потеряешь съ нимъ силу“.

И онъ спокойно доканчиваетъ свою мысль:

„Лучше умереть, чѣмъ быть нравственнымъ паразитомъ!“

риальна и тяжеловѣсна, она похожа на „огромное, безформенное чудовище“, изо дня въ день „пожирающее мозгъ и мускулы человѣка“, „жадно пьющее его кровь“.

Отъ „гадкой и грубой“ дѣйствительности они прячутся за ширму красивыхъ словъ и вымысловъ, на „уродливыя формы жизни“ они набрасываютъ „красивыя одежды поэзій“. Изъ всѣхъ правъ человѣка самымъ важнымъ они признаютъ его право „желать обмана“. Такъ спрятавшись за дымку словъ и сказокъ, эти интеллигенты по-своему пользуются эгоистически благами своего привилегированнаго положенія (Рюминъ въ Дачникахъ).

Среди буржуазной интеллигенціи мелькаютъ и другія лица, озабоченныя и страдальческія.

Понимая несправедливость своего привилегированнаго положенія, не желая вмѣстѣ съ тѣмъ отъ него отказаться, они хотѣли бы смягчить „добротой“, если нужно „жертвами“ антагонизмъ между низомъ и верхомъ.

„Вѣдь вы окружены врагами! — предостерегаетъ Лиза „дѣтей солнца“. — Среди миллионовъ растетъ ненависть. Однажды ихъ злоба обрушится на васъ“.

Болѣе демократическіе элементы интеллигенціи „дѣти здоровыхъ рабочихъ людей“ чувствуютъ себя напротивъ въ буржуазномъ обществѣ, какъ на „чужой сторонѣ“.

Буржуазный міръ кажется имъ „базаромъ“, гдѣ каждый старается надуть другого. Ихъ инстинктивно тянетъ туда, гдѣ „говорятъ другимъ языкомъ“, гдѣ дѣлаютъ какое-то „большое серьезное, всѣмъ нужное дѣло“. (Варвара Михайловна въ Дачникахъ). Имъ не по себѣ въ этомъ мірѣ „тусклыхъ человѣчковъ“, которые все:

хотятъ дешевенькаго счастья
сытости, удобства, тишины.

(Власть).

Эта демократическая интеллигенція порываетъ въ концѣ концовъ съ буржуазнымъ обществомъ и идетъ въ народъ, съ которымъ связана „родствомъ крови“, который „послалъ ее впередъ себя, чтобы она отыскала для него дорогу къ лучшей жизни“. Въ своемъ отпаденіи отъ массы она заодно открываетъ причину и своего духовнаго „одиначества“ и ненависти къ ней низа: въ отличіе отъ прежней барской и народнической интеллигенціи она идетъ къ народу не изъ „милости“ и не изъ „жалости“, а изъ

чувства собственного физического и психического самосохранения, „для себя“ (Марья Львовна въ Дачникахъ).

Сливаясь съ рабочей массой, демократы — интеллигенты знаютъ, однако что ихъ роль скромная и второстепенная. Они являются здѣсь внизу только просвѣтителеми. Вся ихъ задача въ томъ, чтобы „открывать глаза слѣпорожденнымъ“. „Больше этого они дать не могутъ“. (Степанъ въ Варварахъ)/

Слишкомъ тѣсно связанная съ буржуазнымъ обществомъ демократическая интеллигенція не въ силахъ ни разрушить прошлое, ни создать будущее.

„Мы не сдѣлаемъ этого—воскликаетъ Степанъ. Мы не можемъ даже разрушить отжившее. Оно намъ близко. Не мы, какъ видно, создадимъ новое. Это надо понять! Это сразу поставить каждаго изъ насъ на свое мѣсто“.

По мѣрѣ того, какъ рабочій классъ завоевывалъ все больше мѣста въ жизни, подпадала подъ его вліяніе и литература.

Въ драму властно врывается масса, драма становится постепенно массовой.

Въ пьесѣ М. Горькаго „На днѣ“ это, правда, еще не рабочій классъ, а міръ „бывшихъ“ людей, міръ социальныхъ отбросовъ.

Тутъ и вырождающійся потомокъ старой аристократической фамиліи (баронъ) и служившій когда-то мальчикомъ на телеграфѣ (Сатинъ), дѣвушка, брошенная на улицу ея соблазнителемъ и ставшая проституткой (Настя) и актеръ, организмъ котораго отравленъ алкоголемъ, безшабашный удалой парень, неприспособленный къ работѣ (Алеша) и профессиональный воръ (Васька Пенель). Въ этой разносоставной толпѣ лишь изрѣдка мелькнетъ лицо рабочаго, гордящагося тѣмъ, что когда-то онъ былъ не празднымъ паразитомъ, но лицо это и не ярко и не интересно, да и слова его о рабочей жизни вызываютъ здѣсь только холодную усмѣшку, потому что „ежели людей по работѣ цѣнить, тогда лошадь лучше всякаго человѣка“ (Васька Пенель).

Въ большинствѣ случаевъ эти „бывшіе люди“ натуры „слабыхъ“, не доросшія до жизни. Одни попали въ яму, потому что „не вѣрили въ себя“ (актеръ), другіе были безсильны бороться противъ соблазновъ вина (Бубновъ), третьи съ дѣтства шли въ какомъ-то „снѣ“, подточенные злой наследственностью (баронъ).

Для этихъ „слабыхъ“ людей создать странника Лука свою

оригинальную философію цѣнности „лжи“, помогающей переносить терпѣливо жестокую „правду“ безысходной жизни.

А рядомъ съ нимъ стоитъ Сатинъ, говорящій отъ имени тѣхъ, кто силенъ душою и вмѣстѣ съ тѣмъ никого не эксплуатируетъ, почти идеологъ пролетаріата, стремящагося къ освобожденію.

„Кто слабъ душою... и кто живетъ чужимъ сокомъ—тѣмъ ложь нужна... однихъ одна поддерживаетъ, другіе—прикрываются ею. А кто самъ себѣ хозяинъ, кто не зависимъ и не жретъ чужого, зачѣмъ тому ложь?“—спрашиваетъ Сатинъ и заключаетъ великодушнымъ афоризмомъ „Ложь—религія рабовъ и хозяевъ. Правда,—Богъ свободнаго человѣка“.

Но оторванный отъ массы Сатинъ естественно то и дѣло сбивается съ позиціи пролетаріата. Членъ не организованнаго класса, объединеннаго одинаковыми экономическими и политическими интересами, а случайнаго аггломерата разнородныхъ и часто враждебныхъ другъ другу социальныхъ элементовъ, онъ невольно выдвигаетъ на первое мѣсто не извѣстную группу общества, а отдѣльный (отвлеченный) индивидуумъ.

„Существуетъ только человѣкъ... человѣкъ! это великолѣпно. Это звучитъ гордо... Человѣкъ—вотъ правда“.

Хотя порою Сатинъ и возвышается до міровоззрѣнія пролетаріата, стремящагося создать такой строй, гдѣ работникъ не будетъ зависеть отъ хозяевъ и гдѣ никто не будетъ „жрать чужого“, самъ онъ не болѣе, какъ праздный паразитъ, грабящій не только собственниковъ, но и своихъ же собственныхъ товарищей по полѣжкѣ.

Въ пьесѣ Юшкевича „Голодъ“ выступаетъ уже рабочая масса.

Но она не столько дѣйствуетъ, сколько страдаетъ. Подъ гнетомъ безработицы вырождаются и гибнутъ цѣлыя семейства. Море стонровъ и слезъ.

Преобладаютъ пассивные и слабые характеры.

Старый дѣдъ Семъ примиряется съ голодомъ и нищетой во имя Господа, во имя его Слова, въ которомъ сказано: „въ потѣ лица, въ страданіи“ будешь добывать хлѣбъ свой.

„Покорности хочетъ Онъ!—утѣшаетъ старикъ голодающую семью.—Или сердце можетъ быть правымъ, когда есть Онъ? Или языкъ смѣетъ роптать, когда повелѣлъ Онъ?“

Другіе хотя и возмущаются существующимъ порядкомъ вещей, но не въ силахъ бороться и пытаются утопить свое горе въ чаркѣ вина.

„Я былъ крѣпкимъ работникомъ, а что изъ меня жизнь сдѣлала?—глухо стонетъ Мина. „Я усталъ... Мы трусы, проклятые трусы...“

Но въ толпѣ „покорныхъ“ и „трусливыхъ“ уже мелькаютъ новые люди „сознательные“ пролетаріи.

Въ безбрежное море стонувъ и криковъ кидаетъ Габай свои зажигательныя агитаціонныя рѣчи:

„Смотрите мы поднимаемся. Повсюду несется дыханіе гнѣва работниковъ. Запоры уступаютъ. Желѣзная дверь трещить. Дружнѣе. Мы выбьемъ ее“.

И между тѣмъ, какъ кругомъ раздаются восклицанія тоски и страха, онъ зоветъ на улицу, къ возмущенію:

„Возстанемъ противъ угнетателей. Обрушимся на нихъ и они побѣгутъ отъ нашего гнѣва, нашей силы. Пойдемъ туда и громко скажемъ, чего хотимъ—и получимъ. Еще разъ. Возмутимся. Падеть угнетатель и встанетъ господинъ, господинъ-народъ! Онъ устроитъ жизнь!“

Но мѣръ того, какъ обострился классовый антагонизмъ внутри буржуазнаго общества, по мѣръ того, какъ надвигалась демократическая революція, драма, развивавшаяся въ этой повышенной атмосферѣ, по необходимости превращалась въ изображеніе социальной борьбы.

Произведенія, сложившіяся подъ вліяніемъ разложенія старыхъ классовъ и старыхъ формъ быта, покоились главнымъ образомъ на семейныхъ конфликтахъ, были по существу „семейными драмами“.

Въ нихъ статическій элементъ значительно преобладалъ надъ элементомъ динамическимъ. Пьесами „состояній“ и „положеній“ были въ сущности и „На днѣ“ Горькаго и „Голодъ“ Юшкевича: въ обѣихъ „среда“ слишкомъ гнететъ и давитъ отдѣльныя личности, чтобъ оставить много мѣста для борьбы.

Теперь въ атмосферѣ разгоравшейся революціи драма превращалась изъ семейной въ социальную, изъ статической въ динамическую, изъ изображенія „положеній“ и „состояній“ въ изображеніе дѣйствій и борьбы.

Антагонизмъ между буржуазіей и пролетаріатомъ послужилъ темой для двухъ пьесъ. Въ драмѣ Горькаго „Враги“ классъ капиталистовъ представленъ цѣлымъ рядомъ психологическихъ нюансовъ.

Тутъ и истые буржуа, убѣжденные, что они „прежде всего фабриканты“, одинаково недовольные и правительствомъ, этой „кучкой обалдѣвшихъ людей, ничего не понимающихъ и ничего не дѣлающихъ“, и „чумазыми джентльменами, развращенными социалистическими прокламаціями“ (Михаилъ Скроботовъ), готовые кликнуть кличъ „культурные люди соединяйтесь“, ибо идетъ „толпа, движимая жадностью, организованная единствомъ желанія жрать“, идетъ „варваръ, чтобы растоптать плоды тысячелѣтнихъ трудовъ человѣка“. (Николай Скроботовъ).

Тутъ и капиталистъ—либераль, ничего не имѣющій противъ равенства людей въ томъ отдаленномъ будущемъ, когда всѣ достигнутъ одинаковаго культурнаго уровня, заигрывающій съ рабочими, чтобы на случай политической революціи имѣть „друзей въ массѣ“, готовый на уступки, чтобы сохранить „мирное разумное теченіе жизни“ (Захаръ Бардинъ) и капиталистъ—вырожденецъ, испытывающій „нопобѣдимое отвращеніе къ дѣловитости“, способный жить только „минутой“, не вѣрящій въ „будущее“ своего класса, трагически кончающій съ собою (Яковъ Бардинъ).

Имъ противопоставлены рабочіе.

Они не похожи на героевъ въ обычномъ смыслѣ этого слова.

Въ нихъ нѣтъ ничего блестящаго и эффектнаго. Интеллигенту съ повышеннымъ воображеніемъ, интеллигенту, читавшему исторію великихъ буржуазныхъ революцій запада, они могутъ показаться—сѣрыми.

Въ предшествующей „Врагамъ“ пьесѣ Горькаго, въ „Варварахъ“ Лидія тщетно ищетъ среди буржуазной интеллигенціи человѣка, которому она могла бы „поклониться“, чтобы потомъ пойти „рядомъ“, человѣка „стойкаго и твердаго“, однимъ словомъ „героя“.

„Неужели—восклицаетъ она—на землѣ нѣтъ людей-жрецовъ, людей-героевъ, для которыхъ жизнь была бы великой творческой работой, неужели нѣтъ?“

Лидію теперь смѣняетъ жена Якова Бардина, бывшая артистка Татьяна, вышедшая изъ социальнаго низа и потому чувствующая себя чужой въ мірѣ буржуа-предпринимателей. Для нея ясно, что этихъ творцовъ новой жизни нужно искать не въ средѣ собственниковъ, а среди пролетаріата.

Но когда она ихъ видитъ, она неприятно поражена.

„Почему они так просты?—спрашивает она тоскливо. Почему они так просто говорят, так просто смотреть и страдать? Почему? Въ нихъ нѣтъ страсти? Нѣтъ героизма?“

И однако эти „простые“ люди безконечно сильны чувствомъ солидарности, круговой порукой, связующихъ ихъ въ непобѣдимыя колонны, своимъ лозунгомъ: „одинъ за всѣхъ, всѣ за одного“.

Когда полиція розыскиваетъ убійцу директора фабрики, то по общему рѣшенію всѣхъ „сознательныхъ“, съ безусловнаго согласія самого замѣстителя, вину беретъ на себя другой, менѣе видный, чтобъ сохранить болѣе полезнаго для общаго дѣла, но послѣдній не выдерживаетъ и спѣшитъ выгородить невиннаго товарища.

Въ этой солидарности—залогъ побѣды.

„Рабочіе—невольнo восклицаетъ ярая капиталистка Клеопатра Скроботова—знаютъ, чего они хотятъ. И они живутъ дружно, вѣрять другъ другу. А мы живемъ всѣ враждуя, ничему не вѣря, ничѣмъ не связанные, каждый самъ по себѣ. Мы вотъ на жандармовъ опираемся, да на солдатъ, а они на себя.“

Они—сильнѣе насъ!“

Хотя въ пьесѣ Горькаго и дѣйствуетъ рабочій классъ, но она только до извѣстной степени можетъ быть названа „массовой“.

Масса замѣнена нѣсколькими индивидуумами (Синцовъ, Грековъ, Левшинъ и т. д.). Они обязаны раскрыть передъ зрителемъ психику и міровоззрѣніе пролетаріата. Мы не видимъ, какъ чувство протеста охватываетъ все большіе и большіе круги рабочаго класса, зажигаетъ все большее и большее количество сердецъ, превращаясь наконецъ въ одинъ неудержимый порывъ, все уносящій на своемъ пути. Пьеса начинается тѣмъ фактомъ, которымъ должна бы закончиться—взрывомъ негодованія рабочихъ. Остальные три дѣйствія изображаютъ послѣдствія этого факта и потому по необходимости состоятъ изъ разговоровъ. Драма осталась почти статической. Наконецъ, самая тактика пролетаріата носить не коллективистическій характеръ, а индивидуалистическій, она облечена въ форму старомоднаго „фабричнаго террора“, а не въ современную форму „стачки“.

Творецъ Сатина, не сумѣлъ стать въ полномъ смыслѣ слова поэтомъ пролетарской борьбы.

Больше движенія, больше социалистическаго духа содержитъ пьеса Юшкевича „Король“.

Другъ другу противопоставлены двѣ семьи.

Владѣлецъ паровой мельницы Гросманъ—типическій капиталистъ. Онъ знаетъ только одно—свое „дѣло“. Все прочее его не интересуеетъ. Даже семья. Человѣкъ для него только тотъ, у кого „голова для оборотовъ“. Всѣ мысли его сосредоточены на одномъ: „дѣлать деньги“.

Жена его (Этель)—жадная, пустая и безсердечная мѣщанка. Она готова мириться съ „подлецомъ“, если онъ хорошо „зарабатываетъ“. „Всякій живетъ для себя“—говорить она сестрѣ, (работницѣ), просящей о помощи.

Дѣтямъ не по себѣ въ домѣ „короля“.

Старшая дочь (Женя) недовольна открытымъ сколачиваніемъ денегъ и хотѣла бы заставить и завѣсить „вульгарность“ и „пошлость“ мѣщанской обстановки пейзажами Левитана, библиотекой модныхъ книгъ и скульптурными группами. Вторая (Маша) играетъ въ любовь съ похищеніями и романтическими приключеніями, чтобы забыть сѣрыя будни, царящія дома. Старшій сынъ (Александръ) порываетъ съ семьей и уходитъ къ рабочимъ.

Имъ противопоставлена семья ремесленника Эрша.

Самъ портной и его жена (Роза) люди стараго закала. Соціальное неравенство по ихъ мнѣнію вещь законная и неизмѣнная. Они готовы „голодать, мучиться и кривѣть“. Они не хотятъ и слышать о „забастовкахъ“. Идея „рабочаго класса“ имъ совершенно чужда.

Дѣтямъ не по себѣ въ домѣ ремесленника.

Миронъ и Бетя (оба рабочіе) чувствуютъ и мыслятъ по новому. Сердце ихъ бьется за „справедливость“ и „правду“. Для нихъ на первомъ мѣстѣ ихъ „классъ“. За него они готовы „отдать свою жизнь“.

Въ атмосферѣ острой классовой борьбы таетъ старое національное чувство.

Семья Гросмана сливается съ международной буржуазіей. Она отрекается съ ненавистью отъ еврейства. „Король“ называетъ своихъ единоземниковъ не иначе, какъ „нахамами“ и „собаками“. Онъ предпочитаетъ русскихъ рабочихъ, которыхъ легче эксплуатировать. Дочь его Женя была бы рада, если бы „перерѣзали этотъ проклятый народъ“. Сынъ его, Петя, готовъ евреевъ „затравить собаками“.

Рабочіе въ свою очередь сливаются съ интернаціональнымъ пролетаріатомъ.

Въ нашей борьбѣ—восклицаетъ Миронъ—нѣтъ ни русскихъ, ни евреевъ, а есть рабочіе и эксплуататоры“.

Рабочій Зоська развиваетъ эту мысль такъ:

„Если напр. еврейскій капиталистъ выжимаетъ прибавочную стоимость изъ русскаго и еврейскаго рабочаго, а русскій капиталистъ изъ еврейскаго и русскаго рабочаго, то при чемъ же тутъ нація?“

Въ ушахъ старика Эрша, выросшаго въ патриархальной обстановкѣ ремесленнаго быта, когда еврейство представляло еще единую націю, эти слова рабочихъ звучатъ, какъ дикая ересь.

„Чтобы еврей шелъ противъ еврея, этого никогда не было“—качаетъ онъ головой.

Если въ пьесѣ Горькаго борьба между трудомъ и капиталомъ облечена въ анархическую форму террора, то въ драмѣ Юшкевича она проявляется въ видѣ организованной стачки, только въ концѣ завершающейсѣ сожженіемъ мельницы, когда хозяинъ грозитъ уѣхать за границу.

И по мѣрѣ того, какъ растетъ стачка, поднимается самосознаніе даже въ самыхъ забытыхъ и консервативныхъ изъ рабочихъ.

„Покажешь на улицѣ—восклицаетъ Давыдка, вообще предпочитающій „миръ“ и „тишину“,—тамъ забастовка, тутъ забастовка.

Что-то хорошее носится въ воздухѣ и думаешь, развѣ я не человѣкъ?“

Крестьянской революціи, менѣе яркой, чѣмъ пролетарская, посвящена одна только пьеса, „Мужики“ Чирикова.

Классъ лэндлордовъ представленъ цѣлымъ рядомъ разнообразностей.

Тутъ и закоренѣлый аграрій, стоящій на стражѣ интересовъ дворянства, требующій, чтобы „овцы были ввѣрены доброму пастырю, а не наемнику-интеллигенту“, и чтобы всѣ недоимщики исполняли обязательныя работы для государства, т.-е. для помѣщиковъ, (полковникъ Бронниковъ) и помѣщикъ-либераль, открывающій столовыя для голодающихъ, но и себя не забывающій, заботящійся больше всего о томъ, чтобы „не обострять отношеній“ (Городецкій). Тутъ и помѣщикъ-народникъ, готовый не подарить, а уступить свою землю на самыхъ льготныхъ условіяхъ (Павель Ивановичъ) и его сестра, кающаяся дворянка, мечтающая

искупить грѣхъ предковъ устройствомъ даровыхъ школъ и банъ для народа (Липа).

Имъ противопоставлены мужики. Ихъ гнететъ безземелье.

„Сотворилъ Господь землю и небо—говорить старый крестьянинъ—а хрестьянину негдѣ—мѣста нѣтъ“.

Въ деревнѣ мужику нечего дѣлать. „Не родить земля, устала“. Въ городѣ не лучше. „Проработаешь четыре мѣсяца на фабрикѣ, да два мѣсяца прогостишь въ тюрьмѣ, на казенной квартирѣ“.

Страстная жажда земли охватываетъ незамѣтно верхи и низы деревни.

Слагаются легенды о наслѣдникѣ, который „секретно“ ходитъ по землѣ и „горячими слезами обливается, на нужду крестьянскую глядючи“. Распространяются слухи о манифестѣ, обѣщающемъ мужикамъ и землю и „пособіе отъ казны“. Растетъ недовѣріе крестьянъ и къ тѣмъ изъ помѣщиковъ, которые имъ только „добра желаютъ“. За филантропическими затѣями народника они инстинктивно чуютъ какую-то „защипку“. „Когда волю давали, они пасть на кривой объѣхали, и теперь изловчатся“.

Растетъ недовольство своимъ положеніемъ.

Кабальная зависимость отъ помѣщиковъ, переводящихъ арендаторовъ на отработочную систему, гнетъ земскаго начальника, мнящаго себя „царемъ и богомъ“ для деревни, малоземелье и голодъ—все выводитъ изъ терпѣнія даже самыхъ забытыхъ мужиковъ, даже тѣхъ, кто „напьется—съ бариномъ дерется, проснется—свиньи бонятся“.

Крестьяне поднимаются, врываются въ усадьбы, садятся въ барскія кресла, и принимаются „дѣлать законъ“. „Общества“ составляютъ резолюцію: оставить господамъ десять десятинъ, чтобы „лѣтомъ было гдѣ разгуляться“, остальную землю, коей они „незаконно владѣютъ съ воли императора Александра II“ вернуть согласно этой „воли“ крестьянамъ по „принадлежности“.

Антагонизмъ борющихся классовъ завершается трагическимъ столкновеніемъ, въ которомъ гибнутъ не только представители крайнихъ позицій, но и люди промежуточные, не сумѣвшіе встать ни на ту, ни на другую изъ враждебныхъ сторонъ.

Подъ вліяніемъ этого подъема, вызваннаго революціей, перешелъ къ драмѣ и Л. Андреевъ.

Онъ выступилъ, какъ бытописатель мѣщанства, стираемаго

развитіемъ капитализма, какъ безусловный пессимистъ, отрицавшій прогрессъ и будущее человѣчества.

Такимъ настроеніемъ былъ проникнуть „Савва“.

Мы находимся въ темномъ царствѣ трактирщика Егора Тропинина. Въ домѣ эксплуатируютъ даже своихъ. Рядомъ съ его домомъ церкви и монастыри, какъ опора эксплуататоровъ и при-ближище эксплуатируемыхъ.

Дѣти задыхаются въ царствѣ отцовъ. Выходцы изъ класса, осужденнаго на ломку и гибель, они плохо ориѣнтируются въ томъ, что происходитъ кругомъ. Отпрыски среды, разъяденной ракомъ разложенья, они безсильны построить новый домъ.

Одни (Лина) идутъ къ тѣмъ, которые страдаютъ. У нихъ инстинктивная тяга къ „калѣкамъ“ и „уродамъ“, ко всему ненужному для жизни, ко всему, выбрасываемому ею, какъ мѣшающій балластъ.

Другіе (Савва) идутъ къ тѣмъ, которые все хотятъ „разрушить“, „оголеть“ землю и человѣка, уничтожить города, искусство, религію, дабы изъ пламени и крови родилась „свободная“ личность.

Третьи (Тюха) идутъ къ тѣмъ, кто отрицаетъ вообще смыслъ въ жизни, считаетъ все реальное химерой, а небытіе, смерть, — единственной реальностью.

Полупомѣшанныхъ дѣтей трактирщика Тропинина, враждебныхъ жизни, творчеству, прогрессу, смѣняютъ потомъ два апологета жизни и цивилизаціи.

Оба они указываютъ людямъ путь „Къ звѣздамъ“.

Астрономъ Сергій Николаевичъ — представитель уметвеннаго труда, представитель науки. Если мѣщанинъ-обыватель, весь занятый своей маленькой особой, бродитъ „одинъ“ среди „неживого и бездушнаго“, то для астронома весь міръ есть прекрасный одухотворенный космосъ.

„Все живетъ: и металлъ и камень и дерево. И если пойметъ это человѣкъ, ему станетъ радостно жить, какъ греку, какъ язычнику. Явятся снова дріады и нимфы и эльфы запляшутъ въ лунномъ свѣтѣ“.

Между тѣмъ, какъ обывателю-мѣщанину „страшно“ при мысли о смерти, ибо что отъ него можетъ остаться послѣ его жизни, для астронома „нѣтъ смерти“. Умираютъ только звѣри и полузвѣри-полулюди. Но развѣ Джордано Бруни умеръ? „Благоуханіе души“ настоящаго человѣка, его мысли и подвиги остаются на

вѣки. Природа какъ одинъ изъ древнихъ храмовъ, гдѣ пылалъ неугасимый огонь. „Выгорало масло, испепелялось дерево, но огонь поддерживался вѣчно“.

Между тѣмъ какъ обыватель-мѣщанинъ считаетъ себя „блохою, заблудившейся въ склепѣ“, для астронома человѣкъ „сынъ вѣчности“. „Мысль его рождена могучею и свободной царицей пространствъ“. Для нея нѣтъ загадокъ. Она позоветъ и изъ „мрака преисподней выползаетъ трепещущая тайна“ и корчится—„безсильное жалкое чудовище“.

Пусть въ настоящее время человѣкъ еще и не властелинъ „сверкающихъ громадъ, несущихся въ міровомъ пространствѣ“. Настанетъ время и онъ водрузитъ свое знамя на — всѣхъ планетахъ.

Рабочій Трейчъ—представитель физическаго труда, представитель социальнаго творчества.

Онъ весь бодрость и жизнерадостность. Отъ него исходитъ свѣтъ и тепло, какъ отъ солнца, „рабочаго земли“. Случайныя пораженія его не смущаютъ, для него не существуютъ. Онъ уже видитъ—конечную побѣду.

И онъ гордо восклицаетъ:

„Земля—это воскъ въ рукахъ человѣка. Надо мять, давить—творить новыя формы. Надо итти впередъ. Если встрѣтится пропасть, ее надо перелетѣть. Если нѣтъ крыльевъ, ихъ надо сдѣлать. Но надо итти впередъ, пока свѣтитъ солнце“.

А если оно погаснетъ?—возражаютъ малодушные и скептики.

„Тогда нужно зажечь новое!“—спокойно возражаетъ онъ.—„Но надо итти впередъ“.

Оба эти жизнеутверждающіе оптимиста, вѣрящіе въ безграничную мощь человѣческой мысли и воли, не сомнѣвающіеся въ томъ, что человѣчество устроитъ полный гармоніи и красоты порядокъ на землѣ и на всѣхъ планетахъ—они высятся какъ два великолѣпныхъ памятника изъ бронзы въ честь (увлекшей на мгновеніе и жизнеотрицателя Андреева) идеи общественнаго прогресса.

Эпоха реакціи, наступившая послѣ взрыва народнаго движенія (1907—1909), очень мало благопріятствовала развитію драмы.

Общественная борьба затихла. Не было больше рѣзкихъ открытых конфликтовъ. Боевой духъ, недавно еще заразившій са-

мых пассивныхъ, испарился. Обыватель поднялъ голову. Всѣ, даже недавніе „революціонеры“, бросились наслаждаться жизнью.

Въ такой атмосферѣ социальная драма была обречена на смерть.

М. Горькій перестаетъ писать для сцены и снова посвящаетъ себя роману.

Другіе драматурги реалистическаго и демократическаго направленія, или возвращаются къ старой темѣ о тоскующей въ мѣщанской обстановкѣ недюжинной натурѣ (Чириковъ: Марья Ивановна) или снова принимаются за изображеніе семейныхъ исторій (Юшкевичъ: Семья) или пишутъ незначительные пустяки изъ жизни жуирующаго на курортахъ обезпеченнаго люда (Найденовъ: Хорошенькая). Выступаетъ новый драматургъ, С. Сергѣевъ—Ценскій съ пьесой „Смерть“.

По своимъ техническимъ приѣмамъ, вполне реалистическимъ, по отсутствію всякой символики драма эта можетъ быть отнесена къ только что разсмотрѣнной школѣ драматурговъ.

Пьесы революціонной эпохи говорили о борьбѣ съ социальной несправедливостью, о творчествѣ новыхъ формъ и отношеній, о побѣдномъ шествіи жизни. Пьеса Сергѣева-Ценскаго, родившаяся въ реакціонный періодъ, говоритъ о торжествѣ смерти не только надъ обреченными, но и сильными, здоровыми и молодыми.

Художникъ Кириллъ унаслѣдовалъ отъ отца „нервный, впечатлительный“ характеръ, въ силу котораго бросается отъ одной крайности къ другой, отъ страшной подавленности къ повышенной восторженности. Страдая расширеніемъ сердца, онъ обреченъ. Осужденный на смерть онъ чувствуетъ себя „одинокимъ“ среди людей, „какъ клещи вливающихся въ жизнь“.

Истинная трагедія, однако, не въ смерти безнадежно-больного Кирилла, а въ совершенно случайной смерти его брата Алексѣя и сестры Лиды, молодыхъ, крѣпкихъ и жизнерадостныхъ. Онъ погибаетъ, работая на пожарѣ, спасая ребенка, она—тонетъ въ проруби, катаясь на конькахъ.

Какъ ни мрачна пьеса Сергѣева-Ценскаго, мѣстами чувствуется, что на ней лежитъ послѣдній отблескъ недавней свѣтлой жизни.

Обреченный на исчезновеніе, Кириллъ предается мечтамъ о чудесномъ будущемъ.

Онъ вѣритъ, что человѣкъ „несмѣтный богачъ“, которому стоитъ захотѣть и будетъ. На мѣсто современныхъ городовъ съ ихъ

„прямоугольными домами-коробками“ вырастетъ чудо-городъ съ „легкими и сильными зданіями“. Люди станутъ на землѣ, какъ „хозяева“. Они „отнимутъ у солнца—время, у воздуха—пространство“. Они забудутъ о томъ, что „дѣды когда-то дрожали отъ холода“, что отъ нихъ шелъ „скверный рабій запахъ“.

Жизнь сразу „перебросится въ верхнее русло“.

Въ этой новой жизни не будетъ мѣста „случайностямъ“. Они не войдутъ въ ея „планъ“. Они—совершенно лишнія линіи постройки.

Будетъ найдено средство безъ конца продлить существованіе каждаго индивидуума.

„Животворящая сила пропускается черезъ тѣло. Энергія крови вдругъ недосыгаемо поднялась.

Все, что было разрушено, срослось необычайно быстро, мало того, тѣлу данъ такой страшный запасъ силы, что его нельзя изжить“.

И станутъ люди—„бессмертны“.

IV.

Въ 1905 г начинается новый періодъ въ исторіи русскаго театра.

Въ этомъ году дѣлаются первыя попытки „условныхъ“ или „стилизированныхъ“ постановъ. (Театръ Студія въ Москвѣ).

До этого періода руководящей сценой былъ Художественный театръ (натуралистическій съ уклономъ въ сторону импрессионизма въ смыслѣ передачи „настроений“).

Однако противъ него уже давно велась горячая агитація.

„Если бы—замѣчаетъ Мейерхольдъ ¹⁾—собрать всѣ рецензіи о нашихъ театрахъ, написанныя со дня открытія Московскаго Художественнаго театра до сезона 1905 г.,... то по прочтеніи этой литературы въ память крѣпко западаетъ одинъ изъ лейтмотивовъ—гоненіе противъ натурализма“.

Въ этомъ походѣ участвовали люди довольно разнообразныхъ эстетическихъ взглядовъ но они всѣ сходились въ томъ убѣжденіи, что театръ г. Станиславскаго—могила искусства.

¹⁾ Театръ (Къ исторіи и техники) въ Книгѣ о новомъ театрѣ.

„Пора наконецъ констатировать ложное направленіе Художественнаго театра—писала напрімѣръ газета Театръ и Искусство ¹⁾. Г. Станиславскій и режиссеры новой формациі стремятся уничтожить сценическое искусство, устраивая ему пышные похороны“.

Копируя „настоящую жизнь“ со всеми ея мелочами, прибѣгая для этого къ чисто „внѣшнимъ приѣмамъ“, руководители натуралистическаго театра выдаютъ за „произведеніе художника“— „удачно раскрашенную фотографію“.

Въ такомъ же духѣ писала г-жа З. Гишпюсъ (Антонъ Крайній).

„Истинное кладбище театральнаго искусства не въ Александриѣ, не у Суворина, вообще не въ Петербургѣ. Этотъ погостъ—Московский Художественный театръ. Каждый вечеръ тамъ происходитъ пышное погребальное торжество при веселыхъ одобреніяхъ зрителей“.

Отдавая дань должнаго руководителямъ Художественнаго театра, сумѣвшимъ понять „весь ужасъ паденія искусства до роли“, и его артистамъ, сумѣвшимъ подняться до „вниманія къ пьесѣ какъ къ цѣлому“, А. Крайній подчеркивалъ вмѣстѣ съ тѣмъ, что Художественный театръ есть въ сущности „первый шагъ“ на пути къ кинематографу.

Компанія, предпринятая противъ натуралистическаго театра, велась подъ флагомъ освобожденія актера изъ-подъ власти декорациі и режиссера.

Такова была программа новаго „условнаго“ театра, творцомъ котораго явился Мейерхольдъ, сначала работавшій въ Московской Студіи, потомъ ставшій во главѣ петербургскаго театра г-жи Комиссаржевской.

Однако никакого освобожденія „условный“ стиль постановокъ не принесъ актеру. Мало того, актеръ занялъ въ „условномъ“ театрѣ еще болѣе пассивное мѣсто, чѣмъ въ театрѣ натуралистическомъ.

На сценѣ г. Станиславскаго артистъ по словамъ Мейерхольда былъ совершенно задавленъ „средой“ (декорацией) и „настроениемъ“, былъ обреченъ на крайнюю „пассивность“ и къ тому же долженъ былъ „копировать мелочи повседневности“, былъ чѣмъ то въ родѣ „любительскаго фотографа, снимающаго заборы“.

¹⁾ 1903 г. № 40. Статья Бронневскаго: Сценическое искусство.

²⁾ Литературный дневникъ: Статьи: Слово о театрѣ и Что и какъ?

Въ новомъ или „условномъ“ театрѣ декорации были почти уничтожены, бутафорскій аппаратъ сведенъ до минимума, машинная техника почти не примѣнялась.

„Освобождая актера отъ случайно нагроможденныхъ лишннихъ аксессуаровъ, упрощая технику до возможнаго минимума, условный театръ (по словамъ Мейерхольда) тѣмъ самымъ вновь выдвигаетъ на первый планъ творческую самостоятельность актера“ ¹⁾.

Если вѣрить словамъ Мейерхольда, то и режиссеръ пересталъ играть въ новомъ театрѣ прежнюю самодержавную роль.

Въ противоположность режиссеру „мейнингенскому“ онъ здѣсь ставитъ себѣ задачей уже не „управлять“ а лишь „направлять“ актера. Режиссеръ является здѣсь не болѣе какъ „мостомъ“, связующимъ „душу автора съ душой актера“.

Таковы слова. Имъ противорѣчитъ дѣйствительность!

Самъ Мейерхольдъ довольно подробно описалъ намъ методъ и содержаніе работы режиссера условнаго театра.

„Режиссеръ—замѣчаетъ онъ—открываетъ (актеру) свой планъ въ бесѣдѣ о пьесѣ... Все произведеніе онъ окрашиваетъ своимъ взглядомъ на пьесу... Увлекая актера своей влюбленностью въ произведеніе, режиссеръ вливаетъ въ него душу автора и свое толкованіе ²⁾.

Какъ видно, при такомъ преобладающемъ значеніи руководителя сцены на долю „творческой самостоятельности“ актера остается очень мало простора. Режиссеръ по прежнему является главнымъ и истиннымъ творцомъ всего происходящаго на сценѣ.

И тутъ не помогутъ никакія оговорки въ родѣ той, что „послѣ бесѣды“ актеру предоставляется „полная самостоятельность“, такъ какъ вѣдь актеръ уже весь пропитался „планомъ“ и „толкованіемъ“ режиссера.

Если внимательно присмотрѣться къ теоріи новаго условнаго стиля, то сейчасъ же бросается въ глаза, что его воплощеніе обрекаетъ актера даже на большую еще пассивность, нежели стиль натуралистическій съ его преобладаніемъ среды и настроеній.

По существу „условный“ театръ былъ такимъ же „неподвижнымъ“, какъ и натуралистическій. Оба эти термина Мейерхольдъ употребляетъ, какъ синонимы. Самый условный стиль былъ впер-

¹⁾ Цит. статья въ книгѣ о Новомъ театрѣ.

²⁾ Курсивъ вездѣ нашъ.

вые примѣненъ къ неподвижной драмѣ Метерлинка. Онъ можно сказать выросъ изъ статическихъ, лишенныхъ внѣшняго движенія, пьесъ бельгійскаго драматурга.

Вся разница между неподвижнымъ-натуралистическимъ и подвижнымъ-условнымъ театромъ сводилась въ сущности къ тому, что первый стремился къ „декоративности“, второй—къ „пластичности“ или „скульптурности“, первый хотѣлъ превратить представленіе въ „картину“, второй—въ „группу“.

Такъ какъ тѣло человѣка и всѣ окружающіе его предметы трехъ измѣреній, то въ театрѣ, по словамъ Мейерхольда, необходимо опираться на „найденное въ пластическомъ искусствѣ“, а не въ „живописи“.

„Для актера основой должна быть пластическая статичность“.

Центръ тяжести представленія переносится такимъ образомъ отъ дѣйствія къ неподвижнымъ красочнымъ скульптурнымъ группамъ.

„Условный театръ стремится (по словамъ Мейерхольда) къ тому, чтобы ловко владѣть линіей, построеніемъ группъ и колоритомъ костюмовъ и въ своей неподвижности даетъ въ тысячу разъ больше движенія, чѣмъ натуралистическій театръ. Движеніе на сценѣ дается не движеніемъ въ буквальномъ смыслѣ слова, а распределеніемъ линій и красокъ, а также тѣмъ, насколько легко и искусно эти линіи и краски скрещиваются и вибрируютъ“.

И эти „группы“, имѣющія цѣлью выявить „роковыя ноты трагедіи“, имѣютъ явную тенденцію стать—нѣмыми.

По мнѣнію Мейерхольда въ каждой пьесѣ есть два діалога. Одинъ—„внѣшне необходимый“. Это слова, поясняющія дѣйствіе. Другой—„внутренній“. Этотъ послѣдній раскрывается зрителю не въ „словахъ“, а въ „паузахъ“, не въ „крикахъ“, а въ „молчаніи“, не въ „монологихъ“, а въ „музыкѣ пластическихъ движеній“.

Изъ этихъ двухъ діалоговъ—словеснаго и мимическаго—для уразумѣнія драмы важнѣе второй. „Слова еще не все говорить“. „Истина“ взаимныхъ отношеній людей лучше всего раскрывается въ „жестахъ, паузахъ, взглядахъ, молчаніи“.

Такъ превращался въ условномъ театрѣ актеръ изъ говорящаго и двигающагося, въ неподвижную куклу, выражающуюся мимикой. Отсюда одинъ только шагъ, къ замѣнѣ живого актера механической маріонеткой.

Реформа, предпринятая съ цѣлью освобожденія актера изъ подъ власти декораций и режиссера, съ цѣлью вернуть ему возможность „творческой самостоятельности“, въ дѣйствительности привела лишь къ его—упраздненію.

Если „натуралистическій“ театръ былъ „первымъ шагомъ“ на пути къ „кинематографу“, то „условный“ былъ вторымъ шагомъ навстрѣчу театру механическому.

Приблизительно около 1905 г. возникаетъ одновременно съ новымъ театральнымъ и новый драматическій стиль.

Подобно условному театру и онъ приводилъ къ почти полному упраздненію „играющаго“ актера. Въ пьесахъ, написанныхъ въ этомъ новомъ стилѣ, „роль“ актера обыкновенно состоитъ изъ нѣсколькихъ фразъ, коротенькихъ репликъ, изъ нѣсколькихъ стереотипныхъ позъ. Актеръ лишенъ возможности развернуть свою психику въ смыслѣ сложнаго комплекса переживаній, въ смыслѣ характера, составленнаго изъ разнообразныхъ качествъ. Здѣсь нѣтъ матеріала для „игры“.

Возникновеніе этой новой драматической техники, упраздняющей актера въ старомъ смыслѣ этого слова, можно прослѣдить на двухъ пьесахъ Л. Андреева, возникшихъ послѣ крушенія революціи.

На обѣихъ этихъ пьесахъ лежить печать реакціоннаго безвременія.

„Жизнь человѣка“—личная и семейная драма, драма „мѣщанская“.

Талантливый архитекторъ мается въ безвѣстности и бѣдности. У него нѣтъ „покровителей“, безъ которыхъ при существующихъ условіяхъ никакъ не „пробьешься впередъ...“ Но онъ не падаетъ духомъ, а смѣло зоветъ на бой судьбу. „Я бросаю тебѣ перчатку“. Идеалы архитектора не идутъ дальше представленія о матеріальномъ comfortѣ. Онъ мечтаетъ купить участокъ земли, выстроить себѣ чудо-дворецъ, будетъ много и вкусно ѣсть. Когда онъ пройдетъ по улицѣ, на него будутъ указывать пальцами. „Счастливая родина, имѣющая такихъ дѣтей“. Только на мгновеніе у него появляется мысль о служеніи массѣ. Онъ построитъ — Народный домъ. Мечты его осуществляются. На него обращаютъ вниманіе. Онъ „богатъ и славенъ“. Народный домъ онъ такъ и не построить. Онъ не долго пользовался почетомъ и comfortомъ. Публика

его скоро „разлюбила“ и „забыла“. Онъ пересталъ „нравиться“. Снова настала бѣдность. Надежда, что сынъ „поправитъ“ его дѣла, не осуществилась. „Добрый и смѣлый (по словамъ няньки) молодой человѣкъ, который за бѣдныхъ заступался“, былъ изъ-за угла убитъ какимъ-то черносотенцемъ. Ушла изъ жизни и подруга—жена. Художникъ умираетъ одинъ въ горячечномъ алкогольномъ бреду.

Если предшествовавшій герой Андреева, астрономъ Сергѣй Николаевичъ, благословляетъ жизнь, архитекторъ проклинаетъ ее.

„Проклинаю все данное тобою. Проклинаю день, въ который я родился, проклинаю день, въ который я умру. Проклинаю всю жизнь, ея радости и горе“.

Между тѣмъ, какъ астрономъ Сергѣй Николаевичъ видѣлъ въ человѣкѣ царя вселенной, завоевателя планетъ, пьеса о славѣ и паденіи архитектора объявляетъ человѣка—жалкимъ и ничтожнымъ, „ограниченнымъ зрѣніемъ“, „ограниченнымъ знаніемъ“.

„Въ слѣпомъ невѣдѣніи, томимый предчувствіемъ, волнуемый надеждами и страхами онъ покорно совершаетъ кругъ желѣзнаго предназначенія“.

„Царь Голодъ“,—правда, социальная драма, трагедія революціи.

Но въ ней уже нѣтъ бодрого впередъ рвущагося, ни во что не ставящаго препятствія и всеъ пораженія боевого духа, проникавшаго пьесу „Къ звѣздамъ“.

Смѣлаго и гордаго протестанта—борца Трейча смѣняютъ теперь рабочіе совѣтъ другого психическаго тона—„сухой безцвѣтный старикъ“, подобный „тѣни“, чахоточный поэтъ, съ сентиментальными чувствами и рѣчами, силачъ, похожій на Геркулеса Фарнезскаго, но съ „слабо развитой головой, низкимъ лбомъ и тускло покорными глазами“.

Между тѣмъ, какъ Трейчъ видѣлъ задачу пролетаріата въ творествѣ новыхъ формъ жизни, здѣсь рабочіе, побуждаемые голодомъ, выходятъ на улицу, какъ дикая орда варваровъ, готовая разломать машины, сжечь картины, уничтожить библіотеки.

Пьеса кончается ужасомъ не только побѣжденныхъ, но и побѣдителей.

Въ обѣихъ этихъ драмахъ намѣчена новая техника.

„Жизнь человѣка“ примыкаетъ еще въ значительной степени къ старой драматической школѣ. Оба главныхъ дѣйствующихъ лица обрисованы довольно полно. Въ нихъ происходятъ разныя

переживанія. Они мѣняются. Мы видимъ ихъ молодыми, бѣдными, влюбленными, смѣлыми, жизнерадостными, видимъ ихъ и разбитыми жизнью, содрогающимися отъ горя, молящими и проклинающими рокъ. Оба они еще живыя индивидуальности.

Второстепенныя дѣйствующія лица (старухи, гости) очерчены лишь какъ схемы и эскизы.

Въ нихъ выступаетъ обыкновенно лишь одна черта, одна линия. Это застывшія позы и маски.

Въ „Царѣ Голодѣ“ эта техническая манера распространена уже на всѣхъ дѣйствующихъ лицъ.

Здѣсь совсѣмъ нѣтъ „характеровъ“, нѣтъ „индивидуальностей“. Авторъ не постарался даже дать списка дѣйствующихъ „лицъ“. Ихъ вѣдь нѣтъ. На долю каждаго персонажа выпадаетъ лишь нѣсколько лаконическихъ фразъ. Эти фразы такъ мало индивидуализированы, что ихъ можетъ произносить почти любое изъ выведенныхъ лицъ. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда на долю того или другого лица приходится болѣе значительная реплика или даже небольшой монологъ, матеріала для игры въ нихъ очень немного.

Объ эти пьесы Л. Андреева, особенно „Царь-голодъ“, производить такое впечатлѣніе, будто они написаны какъ либретто, поясняющее дѣйствіе на экранѣ механическихъ куколъ.

Откровеннымъ апологетомъ механическаго театра, театра безъ „играющихъ“ актеровъ выступилъ Ѳ. Сологубъ ¹⁾.

Актеръ—по его мнѣнію—„зло“, которое должно быть „преодолѣно“.

Онъ прежде всего ненуженъ для автора.

„Играющій актеръ слишкомъ навлекаетъ на себя вниманіе зрителя и этимъ заслоняетъ и драму и автора. Чѣмъ талантливѣе актеръ, тѣмъ тираннія его несноснѣе для автора и вреднѣе для трагедіи“.

Актеръ ненуженъ и для современнаго культурнаго зрителя, неспособнаго подчиниться сценической иллюзіи. Этому зрителю становится „даже нѣсколько неловко“ отъ „слишкомъ усердной актерской игры“ и „великолѣпной декламаціи“ и „величественнаго жеста“, какъ бываетъ неловко, когда въ „обществѣ чинномъ

¹⁾ Театръ одной воли въ Книгѣ о Новомъ Театрѣ.

вдругъ кто-нибудь заговорить громко и взволнованно и начнетъ жестикулировать“.

„Только раекъ хохочетъ и плачетъ отъ того, что представляется на сценѣ—партеръ слегка улыбается, иногда грустно, иногда почти весело, всегда иронически. Для него не стоитъ играть“. Чтобы освободить публику отъ „тиранніи“ актера, Сологубъ предлагаетъ такой планъ театра:

„Авторъ или даже лучше чтецъ сидитъ около сцены гдѣ нибудь въ сторонѣ. Передъ нимъ столъ, на столѣ пьеса, которая сейчасъ будетъ представлена. Чтецъ начинаетъ по порядку, сначала. Читаетъ названіе драмы. Имя автора. Эпиграфъ. Перечисленіе дѣйствующихъ лицъ. Первое дѣйствіе. Обстановка и т. д.

И по мѣрѣ того, какъ чтецъ около сцены читаетъ, раздвигается занавѣсъ, на сценѣ открывается и освѣщается указанная авторомъ обстановка, выходятъ на сцену актеры и дѣлаютъ то, что подсказывается прочитанными ремарками автора и т. д.“.

Тѣмъ, кто возразить Сологубу, что вѣдь этотъ планъ сведется логически къ маріонеточному театру, онъ спокойно отвѣтитъ:

„А почему же и не быть актеру, какъ маріонетка?“

Вѣдь „незыблемый законъ“ жизни, этой „всемирной игры“ сдѣлалъ такъ, что и человѣкъ не болѣе, какъ „дивно устроенная маріонетка“.

Драматическіе приемы Э. Сологуба довольно близко соотвѣтствуютъ его теоретическимъ взглядамъ.

Такъ его послѣдняя пьеса „Ночная пляска“ можетъ быть свободно разыграна куклами, причемъ жидкій текстъ съ его лаконическими фразами, не требующими никакой игры, можетъ съ такимъ же, если не съ большимъ успѣхомъ читать „авторъ, сидящій около сцены, гдѣ нибудь въ сторонѣ“ ¹⁾.

Такова и техника первыхъ пьесокъ А. Блока, по его словамъ, правда, не „предназначавшихся для сцены“.

Весь „Балаганчикъ“, эта „маленькая феерія“, поставленная на сценѣ театра г-жи Комиссаржевской, занимаетъ всего на всего 20 страничекъ и уже отсюда видно, какъ мало словъ приходится на долю cadaго изъ 15 (по крайней мѣрѣ) дѣйствующихъ лицъ.

Нѣкоторые изъ нихъ почти безмолвны. Такъ Коломбина, которая появляется то въ видѣ дѣвушки, то въ видѣ смерти, только

¹⁾ Напечатана въ Рус. Мысли. 1908 г. № 12.

однажды произносить слѣдующія слова „Я не оставляю тебя“, а паяцъ, получивъ ударъ отъ деревяннаго меча рыцаря, котораго онъ дразнить, кричить только „Помогите“. Обѣ эти роли состоятъ только изъ пантомимическихъ движеній. Но и остальные дѣйствующія лица говорятъ такія незначительныя вещи и такъ мало въ нихъ скрыто индивидуальнаго содержанія, что свободно могли бы молчать, тѣмъ болѣе, что „маленькая феерія“ то и дѣло сбивается на пантомиму.

Совершенно достаточно одного примѣра.

„Неожиданно и непонятно откуда-то появляется у стола (гдѣ сидятъ мистики, ожидающіе появленія смерти) необыкновенно красивая дѣвушка съ простымъ и тихимъ лицомъ матовой бѣлизны. Она въ бѣломъ. Равнодушнѣе взоръ спокойныхъ глазъ. За плечемъ лежитъ заплетенная коса. Дѣвушка стоитъ неподвижно. Восторженный Пьеро молитвенно опускается на колѣни. Замѣтно, что слезы душатъ его. Все для него—неизрѣченно. Мистики въ ужасѣ откинулись на спинки стульевъ. У одного безпомощно болтается нога. Другой производитъ страшныя движенія рукой. Третій выкатилъ глаза. Черезъ нѣкоторое время очнувшись громко шепчутъ:

— Прибыла!

— Какъ бѣла ея одежда!

— Пустота въ глазахъ ея!

— Черты блѣдны, какъ мраморъ!

— За плечами коса!

— Это смерть!

Пьеро услышалъ. Медленно поднявшись, онъ подходитъ къ дѣвушкѣ, беретъ ее за руку и выводитъ на середину сцены. Онъ говоритъ голосомъ звонкимъ и радостнымъ, какъ первый ударъ колокола:

— Господа, вы ошибаетесь. Это—Коломбина. Это—моя невѣста ¹⁾.

Для каждаго ясно, что слова, произносимыя здѣсь, пусты и лишни, иногда прямо нелѣпы (коса за плечами вызываетъ представленіе о смерти!), а если ихъ опустить, остается картина для кинематографа. И такой картиной для механическаго театра является въ сущности весь „Балаганчикъ“.

¹⁾ О пьесахъ Влока см. статью Базарова въ „Кризисъ Театра“.

Подъ вліяніемъ машинной техники, характерной для капиталистическаго общества, линія развитія театральнаго искусства шла такимъ образомъ по направленію къ „механизаци“ сценическаго представленія.

Эта тенденція къ механическому театру, обусловленная объективнымъ ходомъ соціально-экономической жизни, вызвала реакцію со стороны извѣстныхъ литературныхъ кружковъ, хранящихъ традиціи стараго докапиталистическаго общества.

Лидеръ этой реакціи—Вал. Брюсовъ.

Еще въ началѣ XX вѣка онъ выпустилъ драму „Земля“, проникнутую отрицательнымъ отношеніемъ къ городской цивилизаціи и къ машинной техники.

Человѣчество переживаетъ свои послѣдніе дни. Все населеніе сконцентрировалось въ одномъ огромномъ городѣ, покрытомъ гигантской крышей. И оно вырождается. Искусство погибло. Наука безсильна помочь. Одинъ за другимъ гаснутъ въ умахъ людей „свѣтлые огни мысли“. Воцаряется „тьма“.

„Мы почти можемъ осизать послѣдній день, когда послѣдній человѣкъ умретъ отъ жажды и голода въ темномъ и мертвомъ своемъ городѣ!“—воскликаетъ одинъ изъ послѣднихъ людей. „Опускаются руки, нѣтъ силъ работать, зная, что служишь дѣлу Смерти“.

Причина этого вырожденія—искусственная городская культура съ ея господствомъ машинной техники.

„Мы покрыли землю плитами: ея нѣтъ для насъ“—воскликаетъ Неватль. „Мы загородили небо крышей. Мы замѣнили солнце нашими лампами, свободный воздухъ—искусственнымъ и вся наша жизнь стала чудовищной химерой, все вывернулось, все исказилось“.

Неестественности современной городской цивилизаціи Неватль противопоставляетъ простую и здоровую жизнь среди патриархальныхъ полей и луговъ.

„Что было такъ просто, такъ явно нашимъ предкамъ, жившимъ на просторѣ полей, въ нашей полумгѣ стало сложнымъ, невѣрнымъ, безумнымъ“.

И Неватль зоветъ вырождающееся человѣчество изъ „мертвого и темнаго“ города назадъ на лоно природы.

„Я вырву васъ изъ этихъ мертвыхъ, замкнутыхъ галлерей съ ихъ искусственнымъ свѣтомъ, съ ихъ приготовленными машинами воздухомъ. Я поведу васъ къ солнцу, къ древнему, вѣчному солнцу“.

И тогда жизнь быть может восторжествуетъ надъ смертью.

„Рухнетъ завѣса, отдѣляющая насъ отъ вселенной. Изъ норъ мы вырвемся на просторъ. Вѣтеръ, блескъ зари, быть можетъ благодатные дожди хлынутъ на нашу грудь и мы оживемъ, какъ мертвое зерно, чтобы расцвѣсти новымъ цвѣткомъ во вселенной“.

Творецъ „Земли“ съ его ненавистью къ машинной технике естественно долженъ былъ сдѣлаться яркимъ противникомъ всѣхъ современныхъ попытокъ реформировать театръ, потому что всѣ эти попытки фатально приводили къ „механизаци“ искусства.

Въ отличіе отъ Мейерхольда, только словесно отстаивавшаго интересы актера, Вал. Брюсовъ—искренній защитникъ первенствующей роли актера въ представленіи.

„Искусство сцены и искусство артиста—синонимы“—замѣчаетъ онъ ¹⁾. „Режиссеръ и машинистъ въ театрѣ значать не болѣе, чѣмъ редакторъ и секретарь редакціи въ журналѣ. Декорація и обстановка для игры артистовъ тоже, что рама для картинъ“.

„Задача театра—воскликаетъ онъ въ другомъ мѣстѣ ²⁾ доставить всѣ данныя, чтобы творчество актера проявилось наиболѣе свободно и было наиболѣе полно воспринято зрителями. Помочь актеру раскрыть свою душу передъ зрителями—вотъ единственное назначеніе театра“.

А разъ въ центрѣ сценическаго представленія стоитъ актеръ, „живой человѣкъ“, то „неумѣстны и невозможны ни поддѣлки подѣ дѣйствительность“ („реалистическія“ постановки) ³⁾ ни ея схемы („условныя“ постановки).

Съ этой точки зрѣнія Вал. Брюсовъ подвергаетъ рѣзкой критикѣ сначала „натуралистическій“ театръ съ его „техническими усовершенствованіями“, переносящими центръ тяжести отъ актера на „среду“.

„Прекрасныя декораціи приковываютъ вниманіе (зрителя), какъ самостоятельныя художественныя произведенія, и отвлекаютъ его отъ хода дѣйствія. Историческія и бытовые предметы заинтересовываютъ, какъ музейныя рѣдкости и занимаютъ мысль соображеніями, драмѣ посторонними. Машинныя изхищренія, въ родѣ шума дождя, стука сверчка или колыхающейся отъ вѣтра

¹⁾ Реализмъ и условность на сценѣ въ книгѣ о Новомъ Театрѣ.

²⁾ Ненужная правда, въ Мирѣ искусства. № 4. 1904.

³⁾ Вѣрифе: „натуралистическія“.

занавѣски, (просто) возбуждаютъ любопытство, заставляя весь зрительный залъ розыскивать и раздумывать, гдѣ стоитъ граммофонъ или гдѣ веревочка, за которую занавѣску дергаютъ“.

„Условный“ театръ имѣетъ то преимущество, что въ немъ нѣтъ „техническихъ усовершенствованій“, но стремясь къ „условности“ въ декораціяхъ и игрѣ, онъ оперируетъ при помощи реальныхъ людей (актеровъ).

„Для окончательной побѣды „условному театру“ остается только одно средство замѣнить артистовъ куклами на пружинахъ, со вставленнымъ внутри граммофономъ и нѣтъ никакого сомнѣнія, что современный „условный“ театръ по самому прямому пути ведетъ къ театру марионетокъ“.

Отъ современныхъ попытокъ реформировать театръ, неизбежно приводящихъ къ „механизациі“ искусства, Брюсовъ зоветъ назадъ къ приѣмамъ театра, „античнаго“ и „шекспировскаго“.

„Тогда только мы вернемъ искусство сцены тому, кому оно принадлежитъ по праву—художественному творчеству артистовъ“.

Это отрицательное отношеніе къ городской и машинной цивилизаціи замѣчается въ послѣдніе годы вообще у многихъ представителей новѣйшей (модернистской) интеллигенціи.

Назадъ къ полямъ и нивамъ зоветъ и А. Блокъ въ своей послѣдней пьесѣ „Пѣсня Судьбы“ ¹⁾.

Германъ покидаетъ тихую барскую усадьбу, гдѣ жилъ счастливо и мирно съ своей прекрасной женой Еленой и приходитъ въ огромный городъ, гдѣ празднуется всемірная промышленная выставка, въ гигантскомъ залѣ, возведенномъ изъ тончайшихъ металлическихъ рутьевъ.

Это—царство стальныхъ машинъ, напоминающихъ какихъ-то „чудовищныхъ звѣрей“.

Здѣсь собраны: „локомотивы послѣднихъ системъ съ сажеными ведущими колесами, автомобили на толстыхъ шинахъ, чувствительные къ легчайшему толчку, моторныя лодки, закинувшія впередъ хищные носы; земледѣльческія орудія съ протянутыми вверхъ закаленными остріями, и наконецъ, огромная летательная машина, сіяющая какимъ-то незнакомымъ и легкимъ металломъ своихъ гигантскихъ крыльевъ“.

¹⁾ Напечатана въ IX Альманахѣ Шиповника.

Профессоръ съ важной миной читаетъ лекцію объ успѣхахъ человѣческаго гения, которому не страшно никакое пространство, который перекинетъ мостъ даже къ далекимъ планетамъ, который осуществляетъ самые сказочные мечты.

„Нѣтъ больше чудесъ, милостивые государи“.

Сначала Германъ пріятно очарованъ мощнымъ движеніемъ городской жизни.

„Господа! какъ это хорошо!—воскликаетъ онъ. „Нигдѣ нѣтъ тишины. И всюду такая сложная, такая дразнящая музыка“.

Начинается представленіе для толпы. На эстрадѣ появляется шансонетная пѣвица Фаина—любимица публики. Она—поэзія города, безстыдная и продажная, она олицетвореніе самого города.

И Германъ отворачивается съ отвращеніемъ отъ городской жизни.

Такъ вотъ каковъ великій пиръ Культуры.
Здѣсь пѣсней золотою покупаютъ
Достоинство и разумъ, честь и долгъ.
Такъ вотъ куда насъ привели вѣка
Возвышенныхъ, возвышенныхъ мечтаній?
Машиной замѣненъ пылливый духъ!
Высокая мечта—цыганкой стала!

И между тѣмъ, какъ толпа жадно слушаетъ „звонкія“ пѣсни Фаины, Германъ бросаетъ ей проклятіе въ лицо.

Ты растоптала самый нѣжный цвѣтъ!
Ты совершила высшее кощунство!
Ты душу—чернымъ шлейфомъ замела!
Проклятая.

Изъ шумнаго города, гдѣ царятъ „машины“, гдѣ умерла „душа“ Германъ возвращается назадъ къ старой земледѣльческой жизни среди полей и лѣсовъ.

Все миновало. Прошлое—какъ сонъ!
Завладѣвай душой освобожденной
Ты бѣлоснѣжная родная Русь!

обращается онъ къ безбрежному простору занесенныхъ снѣгомъ нивъ и луговъ.

Германъ въ восторгѣ прислушивается къ завыванію мятели, къ далекому бѣгу саней, къ серебряному звону бубенчиковъ на тройкѣ.

Передъ нимъ снова Фаина, но уже не въ столичномъ нарядѣ послѣдней городской моды, а въ старинномъ, народномъ русскомъ костюмѣ, въ сарафанѣ.

На дальнемъ горизонтѣ виднѣются очертанія деревень, свѣтятся кресты на храмахъ.

Но Германъ не знаетъ дороги къ истинной жизни.

„Что мнѣ дѣлать нищему?“—спрашиваетъ онъ тоскливо, озираясь вокругъ снѣжной степи.

Вдругъ вдали раздается пѣсня, все слышнѣе и ближе она, то коробейникъ поетъ: „Ой, полна, полна коробушка“.

И между заблудившимся интеллигентомъ и крестьянномъ-торговцемъ, явившимся какъ „призракъ“, какъ „пособникъ изъ другого міра“, завязывается бесѣда, во многомъ напоминающая „народническія“ тирады интеллигентовъ изъ сборника „Вѣхи“.

Германъ: Ты дорогу знаешь?

Коробейникъ: Знаю дорогу, какъ не знать. Вонъ тамъ огонекъ ты видишь?

Германъ: Нѣтъ, не вижу.

Коробейникъ: А куда тебѣ надо-то?

Германъ: А я и самъ не знаю.

Коробейникъ: Не знаешь? Чудной ты, я вижу, человекъ. Бродячій значить. До ближняго мѣста я тебя доведу, а потомъ самъ пойдешь, куда знаешь.

Германъ: Выведи, прохожій. А потомъ, куда знаю, самъ пойду.

Поворачиваютъ въ послѣднее время назадъ отъ „техническихъ усовершенствованій“ и „машинныхъ изхищреній“ и передовыя руководящія сцены.

Пока Московскій Художественный Театръ воплощаль на подмосткахъ настроенія и типы эпохи соціального распада, въ атмосферѣ котораго онъ самъ родился, онъ шелъ несмотря на многочисленные нападки увѣренно своей дорогой, потому что это была именно его—дорога.

Начиная приблизительно съ 1905 г. его руководители какъ будто теряютъ почву подъ ногами.

Начинается періодъ „исканій“, вѣрнѣе колебаній и шатаній.

Среди этихъ неувѣренныхъ метаній изъ стороны въ сторону, Художественный театръ въ одномъ пунктѣ оставался логиченъ и послѣдователенъ: пьесы съ рѣзкой классовой борьбой, пьесы, про-

никнутыя радикальнымъ или социалистическимъ духомъ, неизмѣнно игнорировались имъ.

Между тѣмъ, какъ „Иванъ Миронычъ“ Чирикова, выдержавшій лишь незначительное количество представлений, и „Стѣны“ Найденова, въ сущности провалившіяся, удостоились постановки, ни „Мужики“ Чирикова, ни „Враги“ Горькаго, наконецъ ни одна изъ драмъ Юшкевича, ни „Голодъ“, ни „Король“ не увидѣли свѣтъ рампы Художественнаго Театра.

Дѣтище московской крупной буржуазіи, сцена Станиславскаго избѣгала съ какимъ-то инстинктивнымъ страхомъ „соціальныхъ“ драмъ.

Слѣдуя за эволюціей театральнаго искусства, Художественный Театръ перешелъ сначала отъ „натурализма“ къ „условнымъ“ или „стилизированнымъ“ постановкамъ.

Въ такомъ духѣ были поставлены „Драма Жизни“ Гамсуна и „Жизнь человѣка“ Л. Андреева.

Но Художественный Театръ не остался вѣренъ и этому „упрощенному“ стилю. Онъ вдругъ неожиданно снова вернулся къ прежнимъ „мейнингенскимъ“ приѣмамъ и въ „Синей Птицѣ“ Метерлинка ошеломили публику небывалымъ блескомъ „техническихъ усовершенствованій“ и „машинныхъ изхищреній“. Получился ослѣпительный фейерверкъ декоративныхъ и свѣтовыхъ эффе́ктовъ, великолѣпное зрѣлище для глазъ. Артистамъ пришлось скромно отказать отъ чувства самаго естественнаго самолюбія и самоотверженно ломать себя, играя дѣтей, звѣрей, деревья и разныя стихіи.

Никогда еще роковая близость театра, оперирующаго машинной техникой, къ кинематографу не обнаруживалась такъ наглядно, съ такой недопускающей сомнѣній очевидностью, какъ въ этой обстановкѣ, на которую было потрачено такъ много труда и изобрѣтательности и возлагались такіа большія надежды.

Равнодушіе публики, отрицательное отношеніе большей части критики привели руководителей Художественнаго Театра въ глубокое педоумѣніе ¹⁾.

И они совершенно растерялись.

Въ рѣчи, произнесенной въ день десятилѣтія Художественнаго Театра, г. Станиславскій откровенно признавался, что „будущее начинаетъ его страшить“.

¹⁾ Отзывы печати можно найти въ сборникѣ „Синяя Птица“ Изд. Проблемы искусства.

„При такомъ довѣріи къ намъ—восклицалъ онъ—что мы покажемъ, что дадимъ“ ¹⁾.

Одна мысль болѣе или менѣе ясно вырисовывалась передъ руководителями Художественнаго Театра среди того хаоса, въ которомъ они очутились. Изъ этой же юбилейной рѣчи видно, что они рѣшили хотя бы „на время“ отказаться отъ всякихъ дальнѣйшихъ „исканій“, вернуться къ старымъ реалистическимъ традиціямъ.

„Выйдя изъ принциповъ реализма—говорилъ г. Станиславскій—мы сдѣлали полный кругъ и теперь возвращаемся къ этому реализму“ ²⁾.

Вмѣстѣ съ тѣмъ въ репертуарѣ Художественнаго Театра начинаютъ преобладать пьесы, не требующія ни „техническихъ усовершенствованій“, ни приѣмовъ „стилизации“ („Росмерсхольмъ“ Ибсена, „У царскихъ вратъ“ Гамсуна), замѣчается нѣкоторая тяга къ пьесамъ изъ давняго прошлаго, къ пьесамъ, отражающимъ нравы феодальной и барской культуры („Мѣсяцъ въ деревнѣ“ Тургенева, „Гамлетъ“ Шекспира)

Какъ блоковский Германъ въ „Пѣснѣ судьбы“ покидаетъ городъ съ его торжествующими машинами и ищетъ опереться въ своихъ поискахъ смысла жизни на „народъ“, такъ руководители Художественнаго театра обнаруживаютъ вмѣстѣ съ тѣмъ инстинктивную потребность пройти мимо „блестящаго“, „изощреннаго рафинированными зрѣлищами“ культурнаго зрителя и обратиться къ новой аудиторіи, наивно „вѣрящей всему происходящему на сценѣ“—къ „народу“ ³⁾.

Мысль объ „общедоступномъ“ театрѣ, неоднократно мелькавшая еще раньше передъ руководителями Художественнаго Театра, по всегда въ концѣ концовъ испарявшаяся, теперь все болѣе властно захватываетъ ихъ умы, превращаясь въ идею „народнаго“ театра. Свою юбилейную рѣчь г. Станиславскій закончилъ указаніемъ на то, что „первые шаги къ осуществленію народнаго театра будутъ сдѣланы уже въ недалекомъ будущемъ“ ⁴⁾.

¹⁾ Такъ были приведены слова г. Станиславскаго въ газетѣ „Голосъ Москвы“. 15 окт. 1908.

²⁾ Цитируемъ по Русскимъ Вѣдомостямъ 15 окт. 1908.

³⁾ Такъ мотивировалъ г. Станиславскій необходимость перейти къ созданію „народнаго“ театра по словамъ интервьюера газеты „Театръ“ № 29. (У. К. С. Станиславскаго).

⁴⁾ Цитируемъ по газетѣ Голосъ Москвы.

Отцѣль, не успѣвши расцвѣсти и „Условный“ театр г-жи Коммиссаржевской въ Петербургѣ.

Его творецъ и вдохновитель г. Мейерхольдъ въ силу принципіальныхъ разногласій вынужденъ сложить свои режиссерскія функціи и вмѣстѣ съ его уходомъ радикально мѣняется репертуаръ. Мѣсто „стилизированныхъ“ пьесъ Блока или Метерлинка занимаютъ теперь психологическія драмы прошлаго въ родѣ „Юдифи“ Геббеля, моднаго теперь и на нѣмецкихъ сценахъ, или „трагедіи судьбы“, когда-то увлекавшія нѣмецкаго бюргера, въ родѣ „Праматери“ Грильпарцера.

V.

Изъ нѣдръ революціи новое буржуазное общество вышло упрочившимся и окрѣпшимъ.

Въ атмосферѣ буржуазнаго строя долженъ былъ значительно измѣниться взглядъ на задачи литературы вообще и драматической въ частности.

Драматурги революціонной эпохи, подобно своимъ предшественникамъ-восьмидесятиникамъ, видѣли въ сценическомъ представленіи средство извѣстнымъ образомъ вліять на публику, средство воспитывать аудиторію.

Такъ какъ они обращались уже не къ „обывателю“, жившему исключительно своей личной и домашней жизнью, а къ „гражданину“, интересовавшемуся судьбами родины, часто примыкавшему уже къ той или другой партіи, то девяностники уже не „морализировали“, подобно своимъ предшественникамъ, а смотрѣли на подмостки, какъ на „кафедру“ политической пропаганды. Въ большинствѣ случаевъ демократы, часто склонявшіеся къ марксизму, они естественно просвѣщали публику въ радикальномъ или социалдемократическомъ духѣ.

Новая школа драматурговъ (такъ называемые модернисты), обслуживавшая вкусы буржуазныхъ группъ общества, иначе смотрѣла на свою задачу. Предоставляя мораль—философамъ и богословамъ, а политику—депутатамъ и газетамъ, эти писатели ставили литературѣ вообще и драмѣ въ частности только—эстетическія и психологическія задачи.

Предпосылая своей драматической трилогіи (Балаганчикъ—Король на площади — Незнакомка), коротенькое предисловіе,

А. Блокъ подчеркиваетъ въ немъ, что изъ этихъ пьесъ онъ не дѣлаетъ никакихъ „идейныхъ, моральныхъ или иныхъ выводовъ“, вопреки старой традиціи, въ силу которой „русскій читатель всегда ждалъ и ждетъ отъ литературы указаній жизненнаго пути“. Онъ называетъ свои пьесы „лирическими“, потому что „лирика не принадлежитъ къ тѣмъ областямъ творчества, которыя учатъ жизни“, а только „предносятся въ изящныхъ и многообразныхъ формахъ все богатство утонченныхъ переживаній“.

Десятилетники, подобно своимъ предшественникамъ, должны были всѣми силами поддерживать въ зрителѣ сценическую иллюзію, потому что только при такихъ условіяхъ они могли внушить ему ту или иную „идею“, моральную или политическую. Для обѣихъ этихъ школъ было чрезвычайно важно, чтобы публика забывала фиктивный характеръ всего происходящаго на сценѣ, чтобы она смѣшивала представленіе съ жизнью.

Новая школа драматурговъ, обслуживавшая вкусы и потребности господствующей буржуазіи, могла не дорожить сценической иллюзіей, такъ какъ не стремилась „поучать“, не хотѣла навязывать публикѣ какія бы то ни было постороннія искусству идеи и чувства.

Для нея напротивъ было важно подчеркивать передъ зрителемъ, что все происходящее на сценѣ есть именно представленіе, а не жизнь.

Въ этомъ пунктѣ сходятся всѣ почти теоретики новѣйшаго театра.

Идеальнымъ театромъ является по мнѣнію Л. Андреева такой, гдѣ „зритель ни одной минуты не забываетъ, что передъ нимъ актеръ, который играетъ, а актеръ, что передъ нимъ зрительный залъ, подъ ногами—сцена, а по бокамъ—декораціи“¹⁾.

Такъ точно, по словамъ Мейерхольда, „условный театръ борется съ иллюзіонарнымъ приѣмомъ“, и ему „не нужна, иллюзія, какъ аполинническая греза“.

Новѣйшіе драматурги всѣми силами стараются поэтому раскрыть публикѣ глаза, чтобы она не смѣшивала сцену съ жизнью.

Иногда они называютъ свои пьесы прямо „представленіями“. Такой эпитетъ прилагаетъ Л. Андреевъ къ „Царю-Голоду“. Они охотно предпоылаютъ драмѣ—прологъ, въ которомъ указывается,

¹⁾ Слова изъ частнаго письма Л. Андреева, процитированныя въ статьѣ Мейерхольда въ Книгѣ о Новомъ театрѣ.

что затѣмъ начнется театральная игра на ту или другую тему. (Прологъ къ „Царю-Голоду“ Андреева; прологъ къ „Побѣдѣ смерти“ Сологуба).

Или для того, чтобы разбить сценическую иллюзію, они заставляютъ одно изъ дѣйствующихъ лицъ, имѣющее обыкновенно символическое значеніе, ходить по сценѣ и комментировать событія, указывая на ихъ театральный характеръ („Нѣкто въ сѣромъ“ въ андреевской „Жизни человѣка“).

Порой они прибѣгаютъ для этой цѣли къ своеобразнымъ приемамъ, которыми пользовались еще нѣмецкіе романтики, въ особенности Тикъ. Они переносятъ на сцену публику, такъ что все происходящее на сценѣ до очевидности становится „представленіемъ“, или они заставляютъ вмѣшаться въ ходъ дѣйствія самого автора, послѣ чего вся иллюзія у зрителя поневолѣ испарится.

Такъ въ прологъ къ „Побѣдѣ смерти“ Сологуба, въ которомъ намѣчается самая тема слѣдующей за нимъ трагедіи, вдругъ появляется поэтъ съ своей дамой. На вопросъ дамы, гдѣ они, поэтъ отвѣчаетъ, что это очевидно „кабачекъ“. Изъ разговора съ однимъ изъ дѣйствующихъ лицъ поэтъ убѣждается, наконецъ, что передъ ними, очевидно, артисты.

„Сядемте здѣсь, моя госпожа—обращается онъ къ своей дамѣ—эта странная дѣвица общается намъ зрѣлище!“

А въ пьесѣ Блока „Балаганчикъ“ дѣйствіе то и дѣло нарушается вторженіями и объясненіями самого автора драмы.

Арлекинъ только что выпрыгнулъ изъ окна. Ничто не мѣшаетъ теперь счастью Пьерро и Коломбины. Онъ подходитъ къ ней и хочетъ коснуться ея руки, какъ вдругъ между ними просовывается голова автора, сиѣшащаго напомнить зрителю, что все это только—и гра.

„Почтеннѣйшая публика! Вы видите, что преграды рухнули. Вамъ остается быть свидѣтелями счастливаго свиданія двухъ влюбленныхъ послѣ долгой разлуки. Если они потратили много силъ на преодоленіе препятствій, то теперь за то они соединяются навѣки“.

Между тѣмъ, какъ одни представители новѣйшаго театральнаго и драматическаго искусства стремятся какъ можно больше разобщить публику и сцену, другіе наоборотъ мечтаютъ какъ можно тѣснѣе ихъ слить.

Одни видятъ въ зрителѣ только свидѣтеля, пассивно, со сто-

роны созерцающаго нѣкую „игру“, другіе, напротивъ, хотятъ его сдѣлать активнымъ участникомъ нѣкаго дѣйствія и притомъ „священнодѣйствія“.

Для однихъ драма—„зрѣлище“, для другихъ она становится—„мистеріей“.

Между тѣмъ, какъ первые вели (безсознательно) театръ по тому пути впередъ, по которому онъ шелъ въ Западной Европѣ, по которому онъ неизбѣжно долженъ пойти по мѣрѣ развитія и укрѣпленія буржуазныхъ отношеній, вторые мечтали о томъ, чтобы насильственно повернуть его вспять къ его первоначалу, отъ котораго онъ давно и навсегда отдалился.

Вячеславъ Ивановъ—главный теоретикъ этого реакціонно-утолическаго теченія въ области новѣйшаго театральна-драматическаго искусства.

Первоначально—разсуждаетъ онъ—не существовало дѣленія на публику и актеровъ. Вся „община“, собравшись вмѣстѣ, совершала діонисова дѣйство, мистерію экстатической смерти отъ избытка жизни. Всѣ одинаково участвовали въ этомъ „общинно-религіозномъ“ дѣйствіи... Потомъ съ теченіемъ времени единая толпа, охваченная вакхическимъ безуміемъ, распалась на актеровъ „только дѣйствующихъ“, и на зрителей „только воспринимающихъ“. Между ними легла сначала еле-намѣченная въ видѣ оркестра, потомъ все болѣе рѣзко подчеркнутая въ видѣ рампы, та „заколдованная грань“, которая раздѣлила ихъ на два міра „чуждыхъ одинъ другому“.

„И нѣтъ вѣнь, которыя бы соединили эти два раздѣльные тѣла общимъ кровообращеніемъ творческихъ энергій“.

Хотя вся дальнѣйшая эволюція театра и драмы шла все къ большему разобщенію публики и актеровъ, тѣмъ не менѣе, по убѣжденію Вяч. Иванова, можно надѣяться, что въ недалекомъ будущемъ театръ снова превратится въ храмъ „соборнаго“ дѣйствія, а драма перестанетъ быть „зрѣлищемъ“, чтобы стать „мистеріей“ ¹⁾.

Какъ бы ни была безпочвенна подобная утопія, какъ ни фантастично стремленіе вернуть драму и театръ къ той примитивной „общинно-религіозной“ формѣ, которую она давно и навсегда переросла, теорія Вяч. Иванова нашла не мало поклонниковъ и сторонниковъ. Его мечта о возрожденіи „діонисова дѣйства“ уда-

¹⁾ См. сборникъ „По звѣздамъ“.

рила, какъ вино, въ головы нѣкоторыхъ представителей новѣйшаго театральнаго и драматическаго искусства, головы и безъ того путанныя, заполненныя густымъ туманомъ.

Первымъ откликнулся падкій на все новое г. Мейерхольдъ.

Онъ нашелъ возможнымъ сочетать (по крайней мѣрѣ въ теоріи) два такихъ противоположныхъ театра, какъ „условный“, который есть прежде всего „зрѣлище“ (хотя бы и ставились „мистеріи“ Метерлинка) и зародышъ античнаго, который былъ въ самомъ дѣлѣ „сборнымъ“ дѣйствиємъ.

Не замѣчая внутренняго противорѣчія въ своихъ построенияхъ, г. Мейерхольдъ въ одной и той же статьѣ съ одинаковымъ энтузіазмомъ цитируетъ письмо Л. Андреева, гдѣ говорится, что въ идеальномъ театрѣ ни актеры ни зрители ни на минуту не забываютъ, первые, — что они „играютъ“ вторые — что передъ ними „игра“, прибавляя отъ себя, что и условный театръ не гоняется за тѣмъ, чтобы зритель принялъ представленіе за самую доподлинную жизнь, и мысли Вяч. Иванова о такомъ театрѣ, гдѣ напротивъ совсѣмъ нѣтъ „играющихъ“ и „воспринимающихъ“, а есть только охваченные экстазомъ участники религіознаго „дѣйствія“.

Только что мы слышали, что условный театръ ставить своею цѣлью давать (очевидно зрителю) пластическія группы и выявлять „внутренній“ діалогъ (очевидно между „дѣйствующими лицами“, какъ уже оказывается, что его настоящей цѣлью является „разбить рампу“, возродить „пляску“ и „вовлечь зрителя въ активное участіе въ дѣйствіи“¹⁾).

Вслѣдъ за Мейерхольдомъ увѣровалъ въ Вяч. Иванова и Фед. Сологубъ.

Изложивъ планъ такого театра, гдѣ актеръ замѣняетъ маріонеткой, Сологубъ вдругъ неожиданно заключаетъ свою статью предсказаніемъ, что будущая трагедія будетъ покониться главнымъ образомъ на „пляскѣ“, на что, по его мнѣнію, указываетъ хотя бы тотъ фактъ, что „догадливые драматурги и теперь ставятъ въ своихъ пьесахъ какъ-уокъ, матчиншъ и еще какую-то ерунду“ (!!).

Такъ какъ въ будущемъ пляска превратится изъ индивидуальной въ „хоровую“ (причемъ совершенно неизвѣстно почему), то волей-неволей придется „снять въ театрахъ рампу“.

¹⁾ Статья въ Книгѣ о Новомъ Театрѣ.

Въ настоящее время мы, по словамъ Сологуба, восхищаемся лишь со стороны танцами Айседоры Дункамъ, „обнаженные окрыляющей пляскою ноги“. Въ „скоромъ“ будущемъ мы всё, какъ „хлысты“ хлынемъ на сцену и „закружimsя въ неистовомъ радѣннѣ“.

„Пляшущій зритель и пляшущая зрительница придутъ въ театрѣ и у порога оставить свои грубыя, свои мѣщанскія одежды. И въ легкой помчатся пляскѣ.

Такъ толпа, пришедшая смотрѣть, преобразится въ хоро-водъ, пришедшій участвовать въ трагическомъ дѣйствіи“ ¹⁾.

Какъ безжизненно это реакціонно-утопическое теченіе, главнымъ теоретикомъ котораго является Вяч. Ивановъ, лучше всего доказываетъ его же собственная трагедія „Танталъ“ ²⁾.

Написанная по всѣмъ правиламъ античныхъ трагедій съ хорами, вѣстниками и богами, изображающая, какъ Танталъ, приносить себя въ „жертву“ людямъ, которымъ онъ хочетъ отъ избытка жизни дать безсмертіе („зовусь Избытокъ я слыву Богачество“) пьеса представляетъ скорѣе кропотливый трудъ кабинетнаго ученаго, чѣмъ результатъ непосредственнаго творчества, бьющаго изъ нѣдръ самой жизни. Къ тому же эта пьеса облечена въ такую преднамѣренно архаизированную форму, блещетъ такимъ тяжелымъ славянскимъ языкомъ, что, поставленная на сценѣ, вызвала бы, вѣроятно, или смѣхъ или скуку ³⁾.

До нѣкоторой степени къ типу драмы—мистеріи можетъ быть отнесена и трагедія г-жи Л. Зиновьевой-Аннибалъ, „Кольца“, но и она не годится для сцены, благодаря своей растянутости; она принадлежитъ къ тому разряду пьесъ, которыя приспособлены къ чтенію, а не къ постановкѣ (Buchdrama — какъ выражаются нѣмцы) ⁴⁾.

¹⁾ Статья въ Книгѣ о Новомъ Театрѣ.

²⁾ Напечат. въ „Сѣверныхъ Цвѣтахъ (Ассирійскихъ)“, изд. Скорпіонъ.

³⁾ Вотъ нѣсколько образчиковъ этого стиля:

Чего бѣ алкалъ я, тѣмъ я сытъ. Зачѣмъ бы длань
простеръ—на лонѣ. Наводилъ избытокъ мой
желаній поймы. И изречь безсиленъ духъ
чего незрячій волишь въ нескazanной тѣмѣ.

Встрѣчаются такіа выраженія: „влаги стекло“ „отъ печи рта“, „пьянѣ вонн дровесъ“, „прибоя зѣвы“ и т. п.

⁴⁾ Къ пьесѣ Зиновьевой—Аннибалъ Вяч. Ивановъ написалъ предисловіе.

Все указывает на то, что стремление некоторых „новаторов“ повернуть драму назадъ къ своему мѣтологическому и религіозному первоначалу, есть не болѣе какъ плодъ кабинетныхъ измышлений, быть можетъ заманчивыхъ для современной, „религіозно“ настроенной интеллигенціи, но чуждыхъ жизни, лишенныхъ всякаго практическаго значенія.

Линія развитія драмы идетъ, какъ и на Западѣ, отъ драмы—поученія (будь то „поученіе моральное“, какъ у восьмидесятниковъ, или „политическое“, какъ у девяностыхъ) не къ драмѣ-мистеріи, а къ драмѣ-зрѣлищу.

И тутъ не помогутъ никакія воздыханія Фед. Сологуба.

Когда въ прологѣ къ его „Побѣдѣ смерти“ поэтъ понялъ наконецъ, что Дульцинея общается ему и его дамѣ показать „зрѣлище“, Дульцинея, обидѣвшись, возражаетъ:

„Отъ васъ самихъ будетъ зависѣть, чтобы это было только зрѣлище, или чтобы это стало мистеріей“.

Но къ концу пролога, сама Дульцинея должна съ грустью признаться, что заимствованная у Вяч. Иванова мысль о „діонисовомъ дѣйствѣ“ есть не больше, какъ праздная фантазія книжника:

„Опять зрѣлище остается зрѣлищемъ и не становится мистеріей“.

Новѣйшая драма, драма послѣднихъ лѣтъ XIX и первыхъ годовъ XX в. была проникнута фаталистическимъ духомъ.

Когда внимательно прислушиваешься къ рѣчамъ героевъ, появлявшихся за этотъ періодъ времени на подмосткахъ, въ ушахъ явственно звучитъ какъ вѣчно повторяющійся лейтмотивъ сознание безусловной зависимости человѣка отъ злого рока.

Какъ бы отъ имени всѣхъ героевъ Чехова одна изъ „Трехъ сестеръ“ Ольга восклицаетъ:

„Все происходитъ не такъ какъ мы хотимъ, все совершается не по нашему“.

Такъ и герои Тимковскаго охотно объясняютъ свои поступки и пораженія вмѣшательствомъ какой-то посторонней грозной или таинственной силы. Серафимъ Претуровой кажется, что кто-то чужой насильно ею „распоряжается“, будто кто-то ее „заколдовалъ“, а ея братъ Георгій Претуровъ убѣжденъ, что онъ родился подъ „несчастной звѣздой“, которая и „обрѣкла его всю жизнь быть неудачникомъ“.

Артамонъ Сусловъ (Стѣны) уже прямо говорить о власти рока надъ человѣкомъ.

„Трудно быть господиномъ своей судьбы“—воскликаетъ онъ „Нами управляетъ случай, беретъ въ свои лапы и бросаетъ, какъ комки грязи“.

На вопросъ, видѣлъ ли онъ въ облакахъ ангеловъ, когда онъ такъ упорно смотрѣлъ вверхъ, страдающій смертельной болѣзнью Кирилль („Смерть“ Сергѣева-Ценскаго) отвѣчаетъ, что видѣлъ на небѣ только „необходимость“, которую люди на землѣ зовутъ „случаемъ“ и онъ же высказываетъ мысль, что въ будущемъ, когда люди станутъ на землѣ „хозяевами“, не будетъ больше мѣста „несчастнымъ случайностямъ“, господствующимъ теперь надъ жизнью.

Во власти какой-то непостижимой таинственной силы признаетъ себя и герой брюсовской „Земли“ Неватль, мечтавшій спасти человѣчество отъ грозящей ему неминуемой смерти. Какъ „одержимый“ несетъ онъ „покорный чужой волѣ“.

„Кто-то другой говорить изъ меня. Я долженъ прокричать свое слово, долженъ совершить свое дѣло“.

Чувствуютъ себя обыкновенно во власти рока и герои Блока:

Куда ты завелъ, какъ угадать?

Ты предалъ меня коварной судьбѣ.

декламируетъ Пьеро въ „Балаганчикѣ“.

А Германъ, услышавшій „Пѣсню судьбы“, долженъ былъ уйти изъ „бѣлаго дома“ съ его „прекрасной тишиной“, гдѣ испытать такое „безысходное счастье“.

Чтобы рѣзче подчеркнуть зависимость человѣка отъ „судьбы“, драматурги, особенно новѣйшіе, охотно ставятъ на сцену рядомъ и выше дѣйствующихъ лицъ разныя аллегорическія фигуры, изображающія подъ той или иной маской всемогущую властительницу жизни и человѣка—судьбу.

Въ пьесахъ Л. Андреева „Жизнь человѣка“ и „Царь-Голодъ“ роль Рока исполняетъ въ первомъ случаѣ „Нѣкто въ сѣромъ“, во второмъ—олицетвореніе Голода, въ брюсовской „Землѣ“ въ той же роли выступаетъ „духъ послѣдней колдуньи“, а въ „Пѣсни Судьбы“ Блока—„неизбѣжная“ Фаина.

Соціальныя условія, въ атмосферѣ которыхъ развивалась въ концѣ XIX и началѣ XX в. драма, какъ нельзя болѣе благо-

пріятствовали возникновенію и укрѣпленію такого фаталистическаго міропониманія.

По мѣрѣ того, какъ подъ вліяніемъ капитализма, распадались старые классы общества и рушились старыя формы быта, преобладающимъ типомъ становился „слабый“ и „нервный“ человекъ, на каждомъ шагѣ чувствующій свою полную и рабскую зависимость отъ тысячи случайностей, отъ милліона мелочей, отъ „вѣтра“, „ушиба“, „зажженной свѣчи“, и „неожиданной встрѣчи“, отъ наслѣдственности, впечатлѣній дѣтства, и матеріальнаго положенія: этотъ „слабый“ и „нервный“ человекъ былъ, естественно, очень склоненъ ставить надъ собой какую-то безпощадную и всемогущую „силу“, которая противъ его желанія предопредѣлила заранѣе всю его жизнь.

По мѣрѣ того, какъ изъ рушившихся старыхъ классовъ и формъ быта все лѣнѣе выкристаллизовывалось новое буржуазное общество, по мѣрѣ того, какъ „слабый“ и „нервный“ человекъ или сходилъ со сцены или приспособлялся къ новымъ условіямъ хозяйственной и соціальной жизни, люди не становились болѣе свободными, ихъ зависимость принимала только иной, не столь ясный, болѣе завуалированный характеръ.

Главной основой экономической дѣятельности все болѣе становилась крупная машинная промышленность, работавшая на международный рынокъ и всецѣло зависящая отъ этого международного рынка. Благосостояніе и упадокъ всего буржуазнаго общества и всѣхъ его классовъ въ отдѣльности находились теперь въ прямомъ соотвѣтствіи съ предложеніемъ и спросомъ. Малѣйшее перепроизводство въ той или иной сферѣ хозяйственной дѣятельности, „малѣйшая заминка“ и все общественное зданіе сверху до низу давало трещину и начинало колебаться. При современныхъ условіяхъ производства можно еще до извѣстной степени предусмотрѣть и разсчитать приближеніе кризиса, но нѣтъ никакой возможности его предотвратить.

Несмотря на явный прогрессъ техники, подчиняющей человеку пядь за пядью всю природу, оправдывающей и надежду андреевскаго астронома Сергѣя Николаевича, что человечество водрузитъ когда-нибудь свое знамя на отдаленнѣйшихъ планетахъ, и надежду Кирилла Ценскаго, что оно когда-нибудь завоюетъ и безмертіе, несмотря на этотъ непрерывный прогрессъ, способный наполнить грудь самымъ горделивымъ оптимизмомъ, въ настоящее время, при условіяхъ буржуазнаго хозяйства, человѣче-

ство не может себя чувствовать вполне свободнымъ, находясь еще въ слѣпой зависимости отъ таинственнаго рынка, тяготящаго надъ нимъ, какъ злой рокъ.

Драма, развивающаяся въ атмосферѣ капиталистическаго общества, гдѣ съ одной стороны то и дѣло гибнуть цѣлые классы, гдѣ съ другой стороны производство и благосостояніе людей находятся въ зависимости отъ рынка, имѣетъ поэтому невольную тенденцію стать—трагедіей судьбы.

Всѣ почти новѣйшія драматическія произведенія могутъ быть отнесены къ этой категоріи драмъ. Танталъ Вячеслава Иванова хочетъ побѣдить предначертанія судьбы и дать смертнымъ безсмертіе, но боги сильнѣе его и низвергаютъ его въ тартаръ. Неватль Брюсова мечтаетъ, спасти человѣчество отъ положенной ему свыше гибели, но все, что онъ дѣлаетъ, чтобы восторжествовать надъ рокомъ, только приближаетъ часъ трагической катастрофы ¹⁾. Въ пьесѣ Л. Андреева „Жизнь человѣка“ герой пассивно совершаетъ „кругъ желѣзнаго предначертанія“, а въ его же „Царѣ-Голодѣ“ всѣ стремленія рабочей массы разбиваются о силу фатума, какъ о нее впоследствии разобьются всѣ ухищренія нынѣшнихъ побѣдителей.

Такъ проникнута новѣйшая драма буржуазно-капиталистическаго періода сознаниемъ господства надъ человѣкомъ властелина-рока и только въ короткій періодъ революціоннаго подъема, подъ вліяніемъ смѣлыхъ и сильныхъ выступленій пролетаріата, въ драмѣ прозвучали на мгновеніе иные мотивы, болѣе оптимистическіе и радостные, вспыхивало сознание, что человѣкъ можетъ быть уже теперь, а когда-нибудь окончательно станетъ властелиномъ рока (Ниль Горькаго, Трейчъ Л. Андреева, Владиміръ Городецкій въ „Мужикахъ“ Чирикова).

По мѣрѣ того, какъ укрѣпляются основы буржуазнаго общества, драма стремится все болѣе освободиться отъ всякихъ соці-

¹⁾ Въ пьесѣ Брюсова есть два противоборствующихъ начала—предсѣдатель ордена освободителей, помогающій при помощи убійствъ скорѣйшей побѣдѣ смерти, и Неватль, олицетворяющій собою инстинктъ жизни. Побѣда остается въ концѣ концовъ за предсѣдателемъ ордена, но „духъ послѣдней кодуни“ тутъ же сильнѣе его разочаровать: „Не по твоей волѣ, и не противъ воли твоихъ враговъ, а по жребію Рока настали часы смерти“.

альных темъ, отъ всякихъ намековъ на классовую борьбу, отъ всякаго агитаціоннаго и пропагандистскаго элемента.

Все сильнѣе сказывается тенденція изображать въ ней трагедію не группъ, а личностей. А индивидууму господствующаго класса рокъ можетъ предстать только въ двухъ видахъ или какъ нынѣ принято выражаться „личинахъ“ (Сологубъ) или „маскахъ“ (Вяч. Ивановъ)—въ видѣ любви и смерти.

„Никакихъ нѣтъ нравовъ и никакого нѣтъ быта—воскликаетъ Сологубъ — какія же темы (долженъ обрабатывать драматургъ)?“

И онъ отвѣчаетъ:

„Только Любовь, только Смерть“.

Таковы двѣ очередныя темы новѣйшей драмы.

Обыкновенно пьесы такъ и озаглавлены: „Любовь“ (Бор. Зайцевъ) или „Любви“ (Фед. Сологубъ). „Смерть“ (Сергѣевъ-Ценскій) или „Побѣда смерти“ (Ө. Сологубъ).

Драма превращается изъ социальной въ „обывательскую“.

И чтобы скрасить эту „обывательщину“, пускаются въ ходъ самыя разнообразныя средства: или изображается противоестественная страсть отца и дочери, тутъ же объявляемая верхомъ поэзіи („Любви“ Сологуба) или событія переносятся въ болѣе красочныя вѣка и окутываются дымкой легенды („Побѣда смерти“ Сологуба) или для вящей пикантности дѣйствующихъ лица наряжаются въ рыцарское платье или въ костюмъ Шьеро и Коломбины („Балаганчикъ“ Блока).

Но ни маскарадные лохмотья, ни ароматы легенды, ни необычайность сексуальной темы не въ силахъ скрасить повседневность и обычность этихъ будничныхъ драмъ будничныхъ людей, занятыхъ любованіемъ и береженіемъ своего маленькаго обывательскаго „я“, представляющагося имъ центромъ вселенной, альфой и омегой жизни.

И только одна Л. Зиновьева-Аннибалъ сумѣла нѣсколько осмыслить и углубить философскимъ содержаніемъ эту обывательскую драму, сумѣла возвысить ее по крайней мѣрѣ до уровня обывательской трагедіи, въ своей впрочемъ не совсѣмъ ясно построенной пьесѣ „Кольца“.

Послѣ измѣны перваго мужа Вани (олицетвореніе полового чувства мужчины) Аглая (олицетвореніе женской любви) жила долгое время въ идеальномъ бракѣ съ Алексѣемъ.

„Восторги страсти такъ мѣшались съ восторгами духа, что мы не знали, гдѣ кончается тѣло и его трепетъ и гдѣ святыня огнен-

ныхъ прозрѣній“—говорить онъ.—„Мы стали однимъ тѣломъ, одной мыслью“.

Но въ душѣ Алексѣя неожиданно пробуждается страсть къ Аниѣ (олицетвореніе полового чувства женщины) и онъ весь отдается пьяному угару.

„Ты бросила меня въ дымный вихрь!—говорить онъ ей.— Мы подъ властью страсти, какъ мотыльки, таемъ въ огнѣ“.

Налетѣвшая вихремъ страсть губить любовь и Алексѣй и Аглая умираютъ. Но половое чувство не можетъ исчезнуть и надъ ихъ трупами Ваня и Анна протягиваютъ другъ другу руку, продолжая путь на кораблѣ, везущемъ человѣчество по океану бытія.

А въ сторонѣ отъ этихъ двухъ паръ стоитъ докторъ Пущинъ (олицетвореніе человѣческаго разума), который тщетно хотѣлъ поднять до себя Ваню и также тщетно зоветъ за собою Аглаю. „Идите, мои бѣдныя—говорить онъ уѣзжающимъ Ванѣ и Аглаѣ—ищите, спотыкайтесь, падайте, страдайте, слѣпые, и въ слѣпотѣ пожирайте другъ друга.“

Отреченіе, отреченіе—вотъ твой гимнъ, моя мысль!“ ¹⁾

VI.

Прослѣдивъ развитіе театра и драмы за послѣдніе двадцать пять лѣтъ, мы можемъ теперь подвести итогъ, рѣзче подчеркнувъ отдѣльные моменты ихъ эволюціи.

Послѣ раскрѣпощенія сцены, послѣдовавшей въ 1881 году, театръ все больше превращался изъ казенной монополіи въ частно-капиталистическое предпріятіе.

Первоначально новый режимъ выразился только въ томъ, что театры содержались уже не правительствомъ, а частными лицами, тогда какъ по отсутствію централизаціи и машинной техники они напоминали еще учрежденія докапиталистической эпохи. Такъ какъ на сценѣ хозяевами были еще актеры, то драматурги поневолѣ должны были приспособлять свое творчество къ ихъ особенностямъ и талантамъ: пьесы писались обыкновенно для „ролей“, а роли для „артистовъ“. Наконецъ, исключительная зависимость частныхъ театровъ отъ публики, невысокій уровень новой демократической публики, массами хлынувшей теперь въ партеръ и

¹⁾ См. монологъ гетевского „Фауста“: *Entbehren sollst du, sollst entbehren. Das ist der ewige Gesang* и т. д.

галлерей, заставляли антрепренеровъ и авторовъ примѣняться къ ея вкусамъ и потребностямъ, что отзывалось крайне невыгодно на драматическихъ произведеніяхъ.

Въ 1898 г. возникаетъ новый Художественный Театръ въ Москвѣ, представляющій уже въ полномъ смыслѣ слова капиталистическое учрежденіе современной формаци, съ централизованной организаціей, всѣ нити которой сходятся въ рукахъ режиссера, и съ примѣненіемъ послѣдняго слова машинной техники. Отводя огромное, преобладающее значеніе декораціи и настроенію, отодвигая на задній планъ актера, обрекая его на пассивную роль, Художественный Театръ незамѣтно сближался съ театромъ механическимъ, съ кинематографомъ съ его неживыми артистами и точнымъ воспроизведеніемъ внѣшней среды.

Въ 1905 г. въ театральномъ дѣлѣ замѣчается поворотъ къ новымъ приѣмамъ постановки, отъ натуралистическихъ (изображеніе среды) и импрессионистическихъ (воспроизведеніе настроенія) къ „условнымъ“ или „стилизованнымъ“. Отвѣчая отчасти потребности въ удешевленіи средствъ производства потребности, замѣчаемой вообще въ современной промышленности ¹⁾, условный театръ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ вторымъ шагомъ къ механизации театрального искусства, такъ какъ актеръ былъ здѣсь обреченъ на роль почти неподвижной куклы, извѣщающейся преимущественно мимикой.

Такъ обнаружилась очень быстро „трагедія“ театра въ капиталистическомъ обществѣ.

Такъ какъ всякая реформа постановокъ, въ самомъ дѣлѣ прогрессивная, дающая въ самомъ дѣлѣ нѣчто новое, совершается подъ давленіемъ поднимающейся на заднемъ фонѣ машины, то всякій шагъ впередъ неминуче долженъ такъ или иначе приблизить театръ съ живыми артистами къ механическому театру съ манекенами.

Сознаніе безысходности всякой реформы театрального искусства въ предѣлахъ машинно-капиталистическаго общества заставила въ послѣднее время практиковъ и теоретиковъ театрального дѣла бить отбой, звать назадъ къ дѣдовскимъ традиціямъ, къ старому докапиталистическому театру, гдѣ не было мѣста машинной техники и режиссерскимъ ухищреніямъ и гдѣ первое мѣсто занималъ живой играющій актеръ.

¹⁾ См. объ этомъ статью В. Шулятикова въ сборникѣ Кризисъ театра.

Театру и не остается иного выхода.

Или онъ долженъ идти впередъ и тогда на каждомъ шагу наткаться на кинематографъ или же сохранить свое особое индивидуальное существованіе, но вмѣстѣ съ тѣмъ застыть въ неподвижности, стать пережиткомъ прошлаго.

А черезъ него побѣдителемъ ступаетъ театръ механическій, все болѣе усовершенствуясь, привлекая все больше публики, обслуживаемый уже первоклассными литературными силами ¹⁾. Между тѣмъ, какъ въ 1900 г. во всей Россіи было 10 электро-театровъ, въ 1909 г. въ одной Москвѣ ихъ насчитывается уже 78 ²⁾.

Мы прослѣдили и эволюцію драмы.

Въ концѣ 80-хъ и началѣ 90-хъ годовъ драма была реалистической, такъ какъ изображала тѣ или другія стороны дѣйствительной жизни, и вмѣстѣ съ тѣмъ соціальной, такъ какъ охотно останавливалась на борьбѣ разныхъ группъ новаго буржуазнаго общества. Драматурги этой эпохи пользовались при этомъ сценой какъ „кафедрой“, не только для защиты интересовъ извѣстныхъ слоевъ буржуазіи, но и для моральнаго воспитанія публики.

Въ концѣ 90-хъ годовъ и въ самомъ началѣ XX в. (приблизительно до 1902—1903 г.), когда подъ вліяніемъ развивавшагося капитализма погибалъ старый строй жизни, и на авансценѣ стояли „слабые“ и „дерзвые“ люди, драма превращается въ натуралистическую съ уклономъ въ сторону импрессионизма (среда и настроенія), отличаясь вмѣстѣ съ тѣмъ статическимъ характеромъ, изображая не „дѣйствія“ и „противодѣйствія“, а „состоянія“ и „положенія“.

Въ періодъ революціонный (1904—1906) подъ вліяніемъ общаго подъема страны и мощныхъ выступленій пролетаріата, драма на время становится динамической, выдвигая активныхъ героевъ, и соціальной, рисуя острые классовыя столкновенія, проникаясь въ то же время до извѣстной степени соціалистическимъ духомъ.

Наступившая затѣмъ реакція (1907—1909) представляла въ общемъ мало благоприятную почву для развитія драмы и она еще, недавно быть можетъ самый вліятельный литературный жанръ, теперь замѣтно клонить къ упадку.

Насколько наличные факты позволяютъ предугадать дальнѣй-

¹⁾ Одно время Аннунціо носился съ мыслью написать пьесу для кинематографа. Недавно Эд. Ростанъ написалъ пьесу для механическаго театра.

²⁾ См. Готвальдъ: Кинематографъ. Изд. Сытина.

шую эволюцію драмы, можно подмѣтить два любопытныхъ явленія. Въ атмосферѣ развивающихся и укрѣпляющихся буржуазныхъ отношеній драма имѣетъ тенденцію превратиться изъ драмы, преслѣдующей моральныя или соціально-политическія цѣли, въ простое „зрѣлище“, несмотря на попытку нѣсколькихъ кабинетныхъ книжниковъ и путанныхъ головъ поднять ее до „мистеріи“. Съ другой стороны драма обнаруживаетъ явное стремленіе снова превратиться изъ соціальной въ индивидуальную, изображать не конфликты и катастрофы цѣлыхъ классовъ общества, а трагедію обывательскаго сердца, томящагося въ клещахъ любви или смерти.

Словомъ у насъ драма идетъ потому же пути развитія, какъ и на западѣ Европы, гдѣ она (несмотря на появленіе единичныхъ вдумчивыхъ и оригинальныхъ авторовъ) съ каждымъ годомъ теряетъ серьезное художественное и общественное значеніе, превращаясь изъ орудія соціальной борьбы въ развлеченіе сытой и праздной публики.

В. Фриче.

В. Базаровъ.

**Судьбы русскаго «идеализма»
за послѣднее десятилѣтіе.**

(Отъ „критическаго марксизма“ къ „Вѣхамъ“).

Судьбы русскаго „идеализма“ за послѣднее десятилѣтіе.

(Отъ „критическаго марксизма“ къ „Вѣхамъ“).

Auch die hohleste Nuss will noch geknackt sein.

Ницше.

Въ настоящей статьѣ я разсматриваю современный русскій идеализмъ ¹⁾ лишь постольку, поскольку онъ является или по крайней мѣрѣ, пытается стать знаменемъ извѣстнаго общественнаго движенія. Послѣ славянофиловъ, которые сдѣлали интересную но тщетную попытку идеалистически возродить нашу казеннопатріотическую партію, и вплоть до 90-хъ годовъ истекшаго вѣка въ Россіи появились отдѣльные идеалисты, но не было идеализма, какъ сколько нибудь оформленнаго теченія. Многіе изъ русскихъ идеалистовъ этого періода—напримѣръ, никогда не переводившіеся у насъ сторонники нѣмецкой классической философіи и не претендовали ни на какую общественную роль. Но и тѣ изъ нихъ которые подобно, В. Соловьеву, связывали свою теоретическую работу съ особой всемірноисторической миссіей русскаго народа, фактически оставались одинокими, изолированными,—дѣйствительная русская жизнь во всѣхъ своихъ многообразныхъ развѣтвленіяхъ обходила ихъ и проносилась мимо, ничего не заимствуя изъ сокровищницы выработанныхъ ими цѣнностей. Современный идеализмъ характеризуется прежде всего стремленіемъ возродить славянофильскую традицію, стремленіемъ найти и привить своимъ соотечественникамъ такую метафизику, которая была бы не только общечеловѣческой истиной, но въ то же время исти-

¹⁾ Слово „идеализмъ“ я употребляю тутъ въ самомъ общемъ и наиболѣе обычномъ у насъ значеніи, въ смыслѣ противоположности позитивно-матеріалистическому міросозерцанію.

ной специфически національной, т.-е. такимъ этапомъ въ развитіи міровой культуры, который можетъ быть и долженъ быть осуществленъ именно русскимъ народомъ, сознавшимъ это свое національно-вселенское „призваніе“. Конечно и въ настоящее время эта струя не охватываетъ всѣхъ представителей русскаго идеализма, и какъ разъ вѣ ея остаются многіе писатели, выдающіеся оригинальностью мысли или обширностью эрудиціи. Такъ напримѣръ, ограничиваясь „молодыми“ философами, отмѣтимъ оригинальныя и во многихъ отношеніяхъ цѣнныя работы Лоссекаго, а также интересную и чрезвычайно солидно обставленную попытку Лопатина реабилитировать передъ лицомъ современнаго познанія историческаго Канта во всей его полнотѣ. Все это стоитъ вѣ того миссіонерскаго „идеализма“, который насъ здѣсь занимаетъ. Послѣдній очень бѣденъ оригинальными идеями. Въ 90-хъ годахъ онъ представлялъ довольно беспорядочную и отрывочную популяризацию неокантіанства; придя за самое послѣднее время къ сознанію своей національной миссіи, онъ занялся возстановленіемъ отечественной философской традиціи, но и тутъ работа его выразилась не въ развитіи „русской“ метафизики, а въ популяризаціи уже достигнутыхъ ею результатовъ. Раздавались болѣе или менѣе одушевленные призывы оцѣнить глубину и своеобразие идей В. Соловьева, „посчитаться“ съ философіей Козлова, съ „конкретнымъ идеализмомъ“ Трубецкаго и т. д., но дальше такихъ призывовъ дѣло не пошло, никакой положительной, творческой переработки наслѣдіе русской философской школы подвергнуто не было: одни (напр., П. Струве) ограничились простымъ указаніемъ на свои симпатіи къ національнымъ философамъ, другіе пришли къ чисто ученическому, правовѣрному исповѣданію философіи В. Соловьева (напр., Булгаковъ), третьи (напр., Бердяевъ), замысливъ превзойти концепцію Соловьева, въ дѣйствительности раздробили ее на отдѣльные элементы, на отдѣльныя враждующія между собой „отвлеченныя начала“ и такимъ образомъ не только не возвысились надъ системой своего учителя, но спустились значительно ниже ея.

Не представляя самостоятельнаго теоретическаго интереса, современный „воинствующій“ идеализмъ интересенъ практически именно какъ „воинствующій“, какъ *idealismus militans*, видящій свое призваніе въ томъ, чтобы возстановить живую конкретную связь между забытыми словами метафизиковъ и текущею общественно-политической злобою дня. Какъ извѣстно, источникомъ, породившимъ идеалистическую струю въ русской общественности,

былъ марксизмъ 90-хъ годовъ, но, разумѣется, не „ортодоксальный“ или социальдемократическій, а такъ называемый, „критическій“. Опираясь на Бернштейна и другихъ нѣмецкихъ ревизионистовъ, этотъ критическій марксизмъ задался цѣлью очистить русское социальдемократическое движеніе отъ революціоннаго „утопизма“, но въ то же время спасти его отъ того безпринципнаго оппортунистическаго болота, въ которомъ погрязъ Бернштейнъ и его ближайшіе сподвижники. Идеализмъ и долженъ былъ явиться тѣмъ маякомъ, который, освѣщая sub specie aeterni мелкую будничную работу, тѣмъ самымъ освящаетъ ее, дѣлаетъ изъ пошлой обыденщины лѣстницу къ вѣчно сіяющему абсолюту. Потерпѣвъ неудачу въ социальдемократической средѣ и претерпѣвъ на почвѣ этой неудачи существенную эволюцію („отъ Канта къ В. Соловьеву“), идеализмъ съ той же основной идеей подходит въ настоящее время къ русской буржуазіи. Теперь марксизмъ является уже не объектомъ, подлежащимъ освященію, а основнымъ зломъ русской жизни, которое должно быть уничтожено въ корнѣ. Въ марксизмѣ достигъ своего окончательнаго воплощенія тотъ духъ безбожія позитивизма и утилитаризма, который искони отравлялъ собой культурную жизнь нашего общества, превращая наши образованные классы изъ выразителей народной души въ безнародную „интеллигенцію“, въ бездарную группу плоскихъ космополитовъ, одинаково ненужныхъ и для своего народа, и для всемірной культуры, на пользу которой они якобы работаютъ. И русскую интеллигенцію призываютъ отрѣшиться отъ „интеллигентщины“, понять что трудолюбивое, стойкое и честное выполненіе ея непосредственныхъ обязанностей въ качествѣ врачей, инженеровъ, учителей и т. п., какъ разъ и есть то святое служеніе народу, та высшая миссія, которую она такъ долго и такъ тщетно искала въ области разныхъ социально-революціонныхъ бредней, совершенно неосуществимыхъ, да къ тому же лишенныхъ всякой „объективной“ нравственной цѣнности. Таковъ путь, пройденный нашими воинствующими идеалистами въ ихъ неуклонномъ восхожденіи отъ теоретическихъ „проблемъ“ идеализма къ его практическимъ „вѣхамъ“.

Наиболѣе воспримчивымъ и отзывчивымъ изъ нашихъ идеалистовъ является несомнѣнно г. Бердяевъ; въ его произведеніяхъ съ особенной яркостью и отчетливостью выразились всѣ фазы интересующей насъ психологической эволюціи—поэтому именно его работы всего удобнѣе взять въ качествѣ „вѣхъ“.

Въ самомъ концѣ 90-хъ годовъ, въ періодъ своей работы надъ книгой, посвященной критикѣ Н. К. Михайловскаго, ¹⁾ г. Бердяевъ былъ еще почти марксистомъ, во всякомъ случаѣ стоялъ къ марксистскому міровоззрѣнію значительно ближе, чѣмъ, напр., П. Струве (см. его предисловіе къ упомянутой книгѣ), не говоря уже о г. Булгаковѣ. Въ то время г. Бердяевъ вѣрилъ только въ человѣка и человѣчество: беспредѣльный ростъ человѣческаго могущества, человѣческой власти надъ природой, и столь же беспредѣльное обогащеніе духовной жизни человѣка—вотъ что являлось въ его глазахъ высшимъ смысломъ исторіи. Ту же „вѣру“ онъ не безъ основанія усматривалъ и въ марксизмѣ; и если марксизмъ представлялся ему неудовлетворительнымъ, то отнюдь не потому, что онъ преслѣдуетъ какія либо ложныя или мнимыя цѣнности, а наоборотъ, потому, что онъ недостаточно умѣло, последовательно и энергично защищаетъ тѣ истинныя цѣнности, которыя лежатъ въ основѣ его, какъ соціальнаго движенія. Защищая „идею“ социализма, марксисты доказывали, что рабочій классъ въ силу естественнаго хода вещей все болѣе и болѣе проникается этой идеей и вмѣстѣ съ тѣмъ приобрѣтаетъ все болѣе и болѣе силы, необходимой для ея осуществленія,—въ этомъ они видѣли объективное оправданіе социализма. Вотъ тутъ то по мнѣнію г. Бердяева и лежитъ ихъ главная ошибка. Пусть математически точно доказано, что социализмъ осуществится,—развѣ изъ этого слѣдуетъ, что онъ желателенъ, что онъ обладаетъ внутренней цѣнностью? Изъ того, что онъ будетъ существовать вовсе не вытекаетъ, что я долженъ къ нему стремиться. Наоборотъ, я только потому примыкаю къ борьбѣ рабочаго класса, что цѣль ея является для меня цѣнкой сама по себѣ, совершенно независимо отъ того, кто ее преслѣдуетъ и какія шансы имѣетъ она на осуществленіе.

Но одной только субъективной симпатіи здѣсь недостаточно,—субъективныя симпатіи измѣнчивы и условны; и, стоя на точкѣ зрѣнія психологическаго субъективизма совершенно нельзя утверждать, что идеалъ социалиста Михайловскаго выше идеала маркобѣсца Каткова. Руководящимъ принципомъ нашей дѣятельности должна быть объективная цѣнность, обязательная для всѣхъ

¹⁾ „Субъективизмъ и индивидуализмъ въ общественной философій“. Вышла въ свѣтъ въ 1901 г.; предисловіе, написанное Струве, помѣчено „сентябрь—октябрь 1900 г.“

безъ различія людей. Лишь такая общеобязательная нравственная санкція способна дать намъ увѣренность, что преслѣдуемая нами цѣль не только кажется намъ добромъ, но дѣйствительно есть добро. Ни Фейербахъ, отъ котораго Марксъ и Энгельсъ восприняли „религію“ человѣчества, ни Кантъ, считающійся основателемъ этой религіи, не дали, да и не могли дать достаточнаго обоснованія своей вѣрѣ. На почвѣ матеріализма или позитивизма такое обоснованіе немислимо. Только кантовское ученіе о трансцендентальномъ нравственномъ сознаніи, поднимаясь надъ всѣмъ эмпирическимъ, утверждаетъ основной принципъ религіи человѣчества какъ верховную, автономную и общеобязательную цѣнность. „Выше мысли Канта о человѣкѣ, человѣчествѣ, какъ самоцѣли, которая даетъ нравственную санкцію всему остальному и сама не нуждается ни въ какой санкціи, человѣческое сознаніе никогда не поднималось. Кантъ есть настоящій основатель религіи человѣчества“ ¹⁾.

Но если существуетъ только одна истинная нравственность, то какъ же быть съ тѣмъ эмпирическимъ фактомъ, что различные люди исповѣдуютъ различные нравственные принципы, зачастую совершенно непримиримые между собой? Какъ узнать, какая изъ этихъ субъективныхъ нравственностей совпадаетъ съ объективной?

На этотъ вопросъ отвѣчаетъ исторія прогресса. „Психологическое нравственное сознаніе (источникъ субъективной нравственности) обуславливается общественнымъ бытіемъ людей, ихъ принадлежностью къ той или другой общественной группѣ; оно можетъ находиться въ разныхъ отношеніяхъ къ трансцендентальному нравственному сознанію, къ этической нормѣ (источнику объективной нравственности). Согласно общему духу нашего міровоззрѣнія мы думаемъ, что только въ нравственномъ сознаніи прогрессивнаго общественнаго класса замѣчается гармонія психологическаго и трансцендентальнаго сознанія, субъективной и объективной нравственности... Въ каждую эпоху мы видимъ нѣсколько нравственностей, но объективно только одна изъ нихъ является настоящей и можетъ быть „принципомъ всеобщаго законодательства“. Эта истинно человѣческая нравственность оказывается психологической недоступной для эксплуатиру-

¹⁾ Субъективизмъ и индивидуализмъ“ и т. д. стр. 74.

ющихъ классовъ современнаго общества, но этически она одинаково обязательна для всѣхъ, какъ норма“ ¹⁾).

Уже въ этой апелляціи къ прогрессу ярко проявляется та роковая двойственность, которая присуща трансцендентальному критерию нравственности. „Трансцендентальное“ означаетъ, какъ мы видимъ, двѣ вещи: 1) самоцѣнность, 2) общезначимость высшаго принципа нашей дѣятельности. Не трудно убѣдиться, что эти два признака трансцендентальности совершенно самостоятельны, не связаны между собой никакой внутренней связью, и потому на практикѣ очень легко могутъ оказаться въ непримиримомъ противорѣчіи. Въ самомъ дѣлѣ, самоцѣнность, проявляющаяся въ голосѣ совѣсти или такъ называемаго, категорическаго императива, никоимъ образомъ не выводитъ насъ изъ предѣловъ психологіи. „Данный принципъ самоцѣненъ“—это значитъ: только въ служеніи данному принципу я вижу смыслъ жизни; имѣть ли онъ шансы на осуществленіе или нѣтъ, способенъ ли служить нормой „всеобщаго законодательства“ или не способенъ,—для его нравственнаго достоинства совершенно безразлично. „Сократъ занимался музыкой“, напелывалъ „демонъ“ (онъ же „категорическій императивъ“) аѳинскому философу въ послѣдніе дни его жизни; эмпирическая неосуществимость этого совѣта накануне смертной казни нисколько не нарушала его категорическаго характера; еще менѣе категоричность демона могла бы быть поколеблена какими бы то ни было аргументами отъ „общезначимости“. Совершенно напрасно стали бы мы доказывать принципиальному музыканту, что музыкальное творчество не можетъ быть „принципомъ всеобщаго законодательства“, что для человѣческой культуры было бы весьма вредно, если бы всѣ люди стали разсматривать музыку какъ высшую самодовлѣющую цѣнность жизни.—Какое мнѣ дѣло до „всѣхъ“, отвѣтилъ бы намъ музыкантъ,—пусть „всѣ“ не способны, пусть даже они не должны быть способны оцѣнить истинное значеніе музыки,—объективно, т.-е. „въ самомъ себѣ“ музыкальное творчество есть все-таки высшая цѣнность, жизнь все-таки имѣетъ смыслъ лишь по столько, по сколько эта цѣнность осуществляется, и поскольку все остальное, а въ томъ числѣ и эти неспособные къ музыкѣ „всѣ“, разсматривается какъ средство для ея осуществленія. Категоричность нравственнаго принципа, ничуть не выводя его изъ предѣловъ психологіи, яв-

¹⁾ Тамъ же стр. 79.

ляется наоборотъ его специфической психологической характеристикой, тѣмъ особымъ чувственнымъ тономъ, который отличаетъ нравственный принципъ, какъ таковой отъ другихъ жизненныхъ задачъ, являющихся нейтральными, въ этическими, либо средствомъ для достиженія „конечной“ автономной цѣли.

Одна изъ упорнѣйшихъ и наивнѣйшихъ претензій русскихъ идеалистовъ—доказать объективную несостоятельность всѣхъ системъ нравственности, кромѣ той единственно истинной, которая была „обоснована“ Кантомъ. Такъ напримѣръ, „опровергали“ мораль альтруизма, основываясь на томъ, что „ты“ не имѣетъ никакого нравственного преимущества передъ „я“, — „опровергали“ утилитаризмъ, исходя изъ положенія, что цѣлью достойною человѣка, можетъ быть только воплощеніе истины и красоты, а отнюдь не „пользы“—и совершенно не замѣчали, что всѣ эти мнимыя „опроверженія“ являются въ сущности простымъ противопоставленіемъ одной моральной системы другимъ, что вся ихъ убѣдительность заключается въ апелляціи къ психологіи читателя, къ его эмпирическимъ чувствамъ и склонностямъ, а вовсе не къ его разуму, въ которомъ по Канту пребываетъ трансцендентальная мораль на ряду съ трансцендентальной логикой. Можно заразить читателя своимъ настроеніемъ, можно такимъ путемъ заставить его признать проповѣдуемые мною нравственные цѣнности, и отвергнуть ту мораль, которой онъ поклонялся раньше, но ни въ коемъ случаѣ нельзя доказать, что этотъ отвергнутый принципъ нравственно несостоятеленъ, что онъ по самому существу своему не можетъ быть санкціонированъ нравственнымъ сознаніемъ. Конечно, очень многія моральныя системы плохо разработаны съ чисто теоретической стороны. Такъ напримѣръ, давно уже было показано, что утилитаризмъ въ той формѣ, какую придалъ ему Бентамъ, опирается на неправильное допущеніе, будто различныя удовольствія и страданія соизмѣримы и допускаютъ суммирование. Но если бы даже оказалось, что въ этого допущенія, стремленіе къ „пользѣ“ или „счастью“ людей не можетъ служить руководящимъ принципомъ дѣятельности, то и тогда моральный характеръ этого принципа не былъ бы „опровергнутъ“; это означало бы лишь одно, что положеніе адептовъ даннаго принципа передъ лицомъ эмпирической дѣятельности безнадежно, абсолютно трагично; но кто же, какъ не наши идеалисты, воспѣвалъ красоту трагизма!

Для того, чтобы известный принцип могъ стать нравственнымъ въ самомъ строгомъ и точномъ смыслѣ этого слова, необходима только одна предпосылка: этотъ принципъ долженъ дѣйствительно быть „принципомъ“ т.-е. общей руководящей („регулятивной“) идеей, а не какой-либо конкретной, единичной задачей, значеніе которой исчерпывается въ моментъ ея осуществленія. Такъ напримѣръ, стремленіе добыть пять рублей, необходимыхъ мнѣ въ данный опредѣленный моментъ для данной опредѣленной цѣли, я не могу испытывать, какъ автономную нравственную задачу, ибо вмѣстѣ съ этой задачей мнѣ данъ ея условный и временный характеръ. Но страсть къ обогащенію, поскольку она превращается въ основной руководящій принципъ человѣческой дѣятельности, несомнѣнно способна приобрести истинно нравственный характеръ. На какомъ основаніи мы можемъ отвергнуть нравственное достоинство хотя бы въ „Скупомъ рыцарѣ?“ Это дѣйствительно рыцарь „безъ страха и упрека“: нажива для него не средство къ удовлетворенію отдѣльныхъ нуждъ или потребностей, а истинная, абсолютная самоцѣль; безкорыстное служеніе наживѣ даетъ ему такое богатство духовныхъ переживаній, такую захватывающую интенсивность и высоту ихъ, какія доступны не всякому отшельнику въ моментъ религиознаго экстаза. Вы можете, конечно, ненавидѣть, проклинать или презирать нравственный идеалъ ростовщика-подвижника, но не имѣете никакой возможности опровергнуть его, доказать его безнравственность; всѣ ваши іереміады и ламентации принципиальный ростовщикъ можетъ уничтожить однимъ спокойнымъ замѣчаніемъ: господа, я очень цѣню искренность и святость вашихъ моральныхъ чувствъ, но повѣрьте, что и мое моральное сознаніе не менѣе искренно и свято; если вы не можете понять объективной цѣнности того нравственнаго принципа, который я исповѣдую, если онъ кажется вамъ недостойнымъ и низменнымъ, то только потому, что вы недоразвились до его усвоенія: онъ для васъ „психологически еще недоступенъ“.

Однимъ словомъ, кантовская этика была бы безупречна, если бы былъ мыслимъ только одинъ регулятивный принципъ человѣческой дѣятельности,—другими словами, если бы всѣ принципы, которыми когда-либо руководились, руководятся, и будутъ руководиться люди, можно было свести къ единому верховному началу. Тогда, дѣйствительно, всѣ разногласія въ области этики сводились бы къ недоразумѣніямъ, къ психическому недоразви-

тію, мѣшающему людямъ, усвоившимъ отдѣльные моменты или части единой нравственности, понять свою ограниченность и воспринять верховный нравственный принципъ во всемъ его объемѣ. Тогда, дѣйствительно, изъ самой формы нравственного сознанія, изъ его категорически императивнаго характера, вытекало бы содержаніе нравственности. Но такъ какъ этого въ дѣйствительности нѣтъ, такъ какъ мы легко можемъ представить себѣ и постоянно наблюдаемъ на дѣлѣ регулятивные принципы, внутренне враждебные и другъ друга исключаютіе, то приходится признать кантовское ученіе о морали несостоятельнымъ въ самой его основѣ. Категорическій императивъ вовсе не связанъ неразрывно съ постулатомъ „человѣкъ-самоцѣль“: эта формула ¹⁾ есть лишь одно изъ безчисленныхъ возможныхъ содержаній категорическаго императива.

Существуетъ одинъ очень простой, но и очень непослѣдовательный способъ справиться съ внутренней несостоятельностью кантовской этики: стоитъ только объявить, что трансцендентальный этический принципъ Канта не только по своей формѣ („категорическій императивъ“) но и по своему содержанію („поступай такъ, чтобы максима твоей воли всегда могла быть вмѣстѣ съ тѣмъ и принципомъ всеобщаго законодательства“) присущъ всякой эмпирической психикѣ. Тогда окажется, что всѣ безъ исключенія люди исповѣдуютъ одну и ту же, истинную нравственность; если же кто-нибудь утверждаетъ, что онъ не имѣетъ никакой нравственности, или проповѣдуетъ нравственность, противорѣчащую кантовской, то онъ просто лжетъ: въ угоду своимъ страстямъ или вообще какимъ-либо побужденіямъ низшаго порядка онъ лицомъ рено, на словахъ только, отрицаетъ тотъ единый истинный принципъ морали, который живетъ въ его душѣ и проявляетъ себя тамъ съ такой же „категоричностью“, какъ и въ душѣ любого праведника. Конечно, такой взглядъ ничуть не устраняетъ теоретическихъ дефектовъ кантовской моральной системы; по прежнему остается несомнѣннымъ, что Кантъ употреблялъ терминъ „объективная“ цѣль въ двухъ различныхъ смыслахъ ²⁾, что цѣль, объективную въ первомъ смыслѣ, вовсе не

¹⁾ Я здѣсь совершенно не касаюсь вопроса о томъ, насколько содержательна сама эта формула. Въ дѣйствительности многія стороны того моральнаго идеала, который обыкновенно изъ нея дедуцируютъ, въ ней вовсе не заключаются.

²⁾ Во-первыхъ, въ смыслѣ „самоцѣльности“, т. е. самостоятельной

обязательно мыслить какъ объективную, во второмъ, что мнимая стройность критической системы морали всецѣло покинута на некритическомъ смѣшеніи понятій. Но на практикѣ указанная выше точка зрѣнія устраняетъ для моралиста всякія препоны, всякія „развѣдающія“ душу сомнѣнія. Въ самомъ дѣлѣ; развѣ нѣтъ людей аморальныхъ, развѣ нѣтъ людей морально „инославныхъ“, развѣ существуютъ только праведники и грѣшники единого, всѣми безъ исключенія санкціонированнаго моральнаго православія, то высшая задача человѣка на землѣ опредѣляется весьма просто: надо проповѣдывать моральное православіе, надо обличать отступниковъ отъ него, а „прочая приложится“. Нѣкоторые изъ нашихъ идеалистовъ очень быстро пришли къ такому выводу ¹⁾. Но въ періодъ своей полемики съ Н. К. Михайловскимъ Н. Бердяевъ былъ еще слишкомъ „марксистомъ“ для того, чтобы раздѣлять этотъ упрощенный взглядъ на этическое сознание человѣка. Онъ понималъ тогда, что тепленькая водица абстрактнаго морализированія представляетъ самый худшій, самый скучный и бездарный типъ служенія своему принципу ²⁾; онъ понималъ, что социальное положеніе можетъ сдѣлать человѣка не только грѣшникомъ данной морали, но и святымъ нѣкоторой иной, быть можетъ, прямо противоположной морали, что рабовладѣльцу, напримѣръ, истинная этика можетъ быть „психологически недоступна“,—совершенно такъ же, какъ стороннику истинной этики „психически недоступенъ“ тотъ моральный принципъ, который исповѣдуетъ рабовладѣлецъ, какъ высшую, самодовлѣющую, „самоцѣнную“ святыню. Вотъ почему теорія прогресса имѣла для него тогда первенствующее значеніе. Если трансцендентальная норма не есть еще фактической „принципъ всеобщаго законодательства“, то она все болѣе и болѣе становится такимъ принципомъ. „Нравственность, абсолютная по содержанію, стоять въ концѣ прогресса, какъ его вѣчно осуществляющаяся цѣль“,

цѣли, не служащей средствомъ ни для чего другого, и во-вторыхъ, въ смыслѣ „общезначимой“ цѣли, т.е. могущей служить „принципомъ всеобщаго законодательства“.

¹⁾ См. напримѣръ, въ „Проблемахъ Идеализма“ разсужденіе г. Булгакова о томъ, что атеистовъ нѣтъ, а есть только праведники и грѣшники.

²⁾ Въ „Субъективизмъ и Индивидуализмъ“ г. Бердяевъ неоднократно выражаетъ свое презрѣніе къ морализирующимъ „катедеръ-соціалистамъ“, къ „надоѣвшему всѣмъ до смерти“ нѣмецкому этическому направленію и т. д.

пишетъ г. Бердяевъ. „Мы видимъ въ историческомъ процессѣ... нравственное развитіе, приближеніе къ абсолютному нравственному благу, къ высшей человѣчности. Этотъ прогрессъ совершается посредствомъ устраненія субъективизма, вреднаго для объективной нравственности и обусловленнаго низкимъ уровнемъ общественнаго развитія. Каждая историческая эпоха создаетъ въ своемъ прогрессивнѣйшемъ классѣ типъ нравственности болѣе высокій, чѣмъ предыдущія“... „Вся наша аргументація, опирающаяся на историческій материализмъ, покоится... на одномъ основномъ предположеніи, съ паденіемъ котораго она неизбежно рушится, на предположеніи „всемірнаго прогресса“¹⁾.

Само собою разумѣется, вѣра въ нравственный прогрессъ устраняетъ внутреннюю несостоятельность трансцендентальнаго критерія нравственности ничуть не лучше, чѣмъ вѣра въ его фактическую наличность въ душѣ всѣхъ людей безъ различія историческихъ эпохъ и народовъ. Но эта вѣра даетъ возможность превзойти ограниченную позицію чистыхъ моралистовъ, она даетъ возможность заинтересоваться историческимъ процессомъ, какъ таковымъ, глубже проникнуть въ его движущія силы, въ его внутреннюю логику, нежели это доступно для наивнаго моралиста съ его абстрактнымъ, плоскимъ противопоставленіемъ вѣчныхъ грѣховъ вѣчнымъ добродѣтелямъ. Однимъ словомъ, вѣра въ прогрессъ, какъ реализацію нравственнаго міропорядка, позволяетъ моралисту осуществить свое психологическое примиреніе съ логическими дефектами трансцендентальнаго сознанія на ступени, нѣсколько болѣе высокой, чѣмъ отвлеченный свехисторизмъ вульгарныхъ проповѣдниковъ абсолютной морали. Но дальше психологическаго примиренія дѣло не можетъ пойти и на этой почвѣ. Г. Бердяевъ, полагая, что онъ превзошелъ соціологическій субъективизмъ г. Михайловскаго, въ дѣйствительности не дошелъ до него; вся его аргументація вращается въ безвыходномъ порочномъ кругу: съ одной стороны, историческій процессъ является „прогрессомъ“ лишь постольку, поскольку онъ соответствуетъ нашему критерию объективной нравственности, а съ другой стороны, мы лишь постольку можемъ быть увѣрены въ объективной цѣнности нашего нравственнаго принципа, поскольку онъ соответствуетъ прогрессу; съ одной стороны прогрессъ „предполагаетъ объективно-этическую санкцію“ или

¹⁾ „Субъективизмъ и индивидуализмъ“, стр. 79—80.

„общеобязательную цѣль“ („С. и И.“ стр. 132), а съ другой стороны „прогрессъ является для насъ ближайшей объективной санкціей нравственности“ („С. и И.“ стр. 123). Это совершенно безнадежная путаница, изъ которой нѣтъ никакого выхода, кромѣ признанія несостоятельности трансцендентальнаго критерія, полнѣйшей призрачности его притязаній. Но въ тѣ времена г. Бердяевъ и не искалъ выхода; онъ настолько живо ощущалъ согласіе между своимъ идеаломъ и объективнымъ ходомъ вещей, что трагедія, развѣдавшая душу „субъективиста“ Михайловскаго, была ему психологически недоступна; онъ схватывалъ высказыванія Михайловскаго совершенно отвлеченно и разсудочно, возмущался его сбивчивой и неудачной терминологіей, и наивно думалъ, что вся бѣда именно въ терминологіи, что стоитъ только „подняться“ до „гносеологической“ точки зрѣнія, т.-е. наименовать высшій моральный принципъ объективнымъ и трансцендентальнымъ,—и реальная жизненная драма улетучится какъ дымъ, уступить мѣсто радостной, возвышенной, всепримиряющей гармоніи.

Это наивное трансцендентальное ликованіе до такой степени переполняло душу г. Бердяева, что онъ не чувствовалъ никакой надобности въ трансцендентномъ утѣшеніи и даже рѣшительно отвергалъ всякія экскурсіи въ страну „вещей въ себѣ“ какъ „реакціонныя“.

„Трансцендентальная философія“, писалъ онъ, „уничтожаетъ окончательно трансцендентную философію“ ¹⁾. „Если человѣчество есть высшая святыня и самоцѣль, то мы не имѣемъ права поступировать чего то, стоящаго выше человѣчества. Мы признаемъ только одинъ постулатъ практическаго разума, постулатъ нравственнаго міропорядка, но этотъ нравственный міропорядокъ находится не въ умопостигаемомъ мірѣ, не въ непознаваемыхъ вещахъ въ себѣ, а въ единственно реальномъ мірѣ явленій, въ томъ прогрессѣ, который совершается въ мировомъ и историческомъ процессѣ и осуществляетъ „царство цѣлей“. ²⁾ „Мы цѣликомъ отвергаемъ ученіе Канта объ умопостигаемомъ мірѣ и о трехъ постулатахъ практическаго разума (т.-е. Бога, свободу, въ смыслѣ способности „начинать изъ себя рядъ дѣйствій“, и безсмертіе В. Б.),—это на нашъ взглядъ реакціонныя сто-

¹⁾ „С. и И.“ стр. 187.

²⁾ Тамъ же, стр. 75.

роны кантіанства... Только тотъ требуетъ для себя умопостигаемаго міра, кто не видитъ интереса и нравственнаго смысла въ реальномъ мірѣ дѣйствительности“. ¹⁾ „Фаустъ будущаго не поступится великими вопросами, онъ не станетъ воздерживаться отъ ихъ рѣшенія и не понизитъ качества своихъ исканій; сынъ лучшихъ временъ—онъ пойметъ, что неразрѣшимые вопросы, надъ которыми бился прежній Фаустъ, были просто неправильно поставлены, нелѣпы, фиктивны, что абсолютное трансцендентное недоступно человѣку только потому, что его нѣтъ, что оно было созданіемъ человѣческой слабости“. ²⁾ „Мы служимъ абсолютному благу и вышей цѣли міра, лишь принимая участіе въ соціальной борьбѣ нашихъ дней, а отнюдь не обращеніемъ нашего взора къ фикціи умопостигаемаго міра“. ³⁾

Какъ видимъ, заявленія достаточно рѣшительныя — любому позитивисту въ пору. Правда уже въ тѣ времена у г. Бердяева наблюдалось двойственное отношеніе къ метафизикѣ. Опредѣливъ метафизику, какъ „фиктивный методъ мышленія, который ставитъ нелѣпыя вопросы и тщетно гоняется за ихъ рѣшеніемъ“ (стр. 185), онъ въ примѣчаніи добавляетъ: „Можно, конечно, признавать необходимость метафизики въ другомъ смыслѣ слова, какъ высшій синтезъ, какъ величественную попытку понять совокупность бытія“. Однако и эта оговорка ничуть не выводитъ насъ за предѣлы той оцѣнки метафизики, которая вполне допустима съ точки зрѣнія самаго закоренѣлаго позитивизма. Въ самомъ дѣлѣ, очевидно, что слово „понять“ (метафизика, какъ „величественная попытка понять совокупность бытія“) употреблено авторомъ не совсѣмъ правильно. Изъ опредѣленія метафизики, какъ „фиктивного“ метода, изъ отрицанія трансцендентнаго, изъ вышеприведенной тирады о грядущемъ Фаустъ совершенно ясно, что авторъ не могъ видѣть въ метафизикѣ особый типъ познанія, равноправный съ наукой или даже высшій (напр., схватывающій сущность міра въ противоположность научному познанію его кажущихся явленій); „высшій синтезъ“ метафизики былъ для автора не замѣной науки и практики въ извѣстной недоступной для опыта области, а художественнымъ, импрессіо-

¹⁾ Тамъ же, стр. 109—110. курсивъ мой В. В.

²⁾ Тамъ же, стр. 186.

³⁾ Тамъ же, стр. 187. курсивъ мой В. В.

нистскимъ предвосхищеніемъ грядущихъ успѣховъ науки, поэтическимъ творчествомъ, которое, отнюдь не протендунъ на точность и доказательность, стремится воплотить тенденціи эмпирическаго прогресса, его дальнѣйшія перспективы въ цѣлостной, законченной картинѣ. Цѣнить метафизику, какъ художественный синтезъ, какъ „поэзію понятій“, позитивисту возбраняется ничуть не больше, чѣмъ трансценденталисту, — въ этомъ случаѣ голосъ „интеллектуальной совѣсти“ звучить въ душѣ того и другого совершенно одинаково. И опытъ показываетъ, что „позитивный“ складъ души совмѣстимъ не только съ тонкой оцѣнкой поэзіи метафизическихъ понятій, но и съ мощнымъ творчествомъ въ этой области.

Сколько бы ни старались разные благонамѣренные люди превратить Ницше въ традиціоннаго метафизика-идеалиста, остается несомнѣннымъ, что онъ былъ въ высшей степени упорнымъ, нераскаленнымъ позитивистомъ, — и, что всего интереснѣе, позитивизмъ этотъ не только не мѣшалъ метафизическимъ полетамъ его духа, а наоборотъ чрезвычайно способствовалъ имъ. Чѣмъ шире развертывался художественно-философскій геній Ницше, тѣмъ очевиднѣе для него становилась „фиктивность“ метафизики какъ особаго метода мышленія. Онъ все болѣе и болѣе отбрасывалъ наукообразныя обоснованія своихъ метафизическихъ идей не только потому, что понималъ ихъ невозможность, но и потому также, что живо чувствовалъ ихъ нелѣпость, ихъ эстетическое безвкусіе; высшій синтезъ его философіи, „Заратустра“, есть поэма, а не цѣль претенціозно-жалкихъ разсужденій, которыя въ метафизикѣ всегда одинаково несостоятельны, которыя лишь раскрываютъ и воочію обнаруживаютъ свою бездарность въ томъ случаѣ, когда, отчаявшись въ обычномъ логическомъ мышленіи, пытаются опереться на такъ называемый, „большой“, сверхъ-логическій Разумъ. Неумирающее значеніе Ницше отнюдь не исчерпывается тѣмъ или другимъ содержаніемъ его философскихъ идей, оно прежде всего заключается въ томъ, что въ лицѣ Ницше метафизика впервые познала себя, какъ особый типъ художественнаго творчества, и сознательно ¹⁾ избрала форму, адекватную своей природѣ.

¹⁾ Я говорю „сознательно“, потому что безсознательно всѣ великія философы и пророки давали образцы высоко-художественнаго метафизическаго творчества; но у философовъ эти шедевры обезображивались всегда схоластикой мнимо-логической, у пророковъ схоластикой теологической.

Коренное различіе между эмпирикомъ и человѣкомъ трансцендентальнаго склада души состоитъ въ томъ, что для перваго „позитивская“ интерпретація метафизики не зависитъ отъ его личной судьбы и судьбы защищаемаго имъ въ жизни идеала, тогда какъ второй въ состояніи мириться съ общіею метафизики, какъ поэзіи, только до тѣхъ поръ, пока трансцендентальное сознание гарантируетъ въ его глазахъ практическое торжество исповѣдуемыхъ имъ цѣнностей. Эмпирикъ, въ зависимости отъ внѣшнихъ условій, можетъ быть и оптимистомъ и пессимистомъ, но даже на крайней грани пессимизма, даже при полномъ убѣжденіи, что жизнь идетъ въ направленіи противоположномъ его идеалу, онъ не провозгласитъ враждебнаго ему міра „кажущимся“ и „призрачнымъ“, не станетъ увѣрять, что его идея есть подлинная, истинная реальность, въ себѣ самой заключающая гарантію своего торжества. Искать абсолютныхъ гарантій запрещаетъ ему не только интеллектуальная совѣсть, но также и совѣсть этическая. Наоборотъ трансценденталисту совѣсть во всѣхъ ея разновидностяхъ предписываетъ искать абсолютной гарантіи ¹⁾; и поскольку трансцендентальное сознание само по себѣ этой роли выполнить не въ состояніи, „категорическій императивъ“ толкаетъ своего адента въ область трансцендентнаго, заставляетъ раскрыть подъ художественной символикой метафизическихъ псевдопонятій абсолютное бытіе.

Вполнѣ понятно, поэтому, что чисто внѣшній толчекъ легко можетъ опрокинуть то неустойчивое психическое равновѣсіе, которое позволяетъ идеалисту—этому аргонавту абсолютной гарантіи—довольствоваться трансцендентальнымъ сознаніемъ. Въ разсматриваемомъ случаѣ такихъ толчковъ было два: 1) разочарова-

¹⁾ „Но если нашъ принципъ только регулятивный, то какая же у насъ есть гарантія (курсивъ мой В. Б.), что историческій процессъ цѣлесообразенъ?... читаемъ мы на стр. 136 книги Бердяева. „Если нравственность покоится на такомъ узкомъ основаніи“, пишетъ г. Струве въ предисловіи къ той же книгѣ (стр. LV), „то гдѣ порука (курсивъ мой В. Б.), что въ міровомъ процессѣ осуществляется мой идеалъ? Этический субъективизмъ ведетъ къ пессимизму“. Я могъ бы умножить такого рода цитаты до безконечности. „Гдѣ порука, гдѣ гарантія, что ваши цѣли осуществляются? А развѣ нѣтъ гарантіи, стоитъ ли стремиться къ возвышеннымъ цѣлямъ, не проще ли предаться чувственности и низкимъ страстямъ?“ Вотъ *primo* и *ultimo ratio* русскаго идеализма въ полемикѣ съ эмпириками и позитивистами.

ніе въ марксистской теоріи „прогресса“, 2) разочарованіе въ прогрессѣ вообще.

Остановимся сначала на первомъ моментѣ. Не трудно замѣтить, что то представленіе о прогрессѣ, на которое опирался г. Бердяевъ въ эпоху „субъективизма и индивидуализма“, могло служить лишь весьма шаткимъ базисомъ для его душевной гармоніи. Въ его изложеніи „марксистская“ теорія прогресса сводится къ слѣдующимъ двумъ положеніямъ: 1) въ основѣ историческаго развитія лежитъ ростъ производительныхъ силъ человѣчества, т.-е. ростъ его власти надъ природой; 2) съ расширеніемъ матеріальнаго могущества человѣка неразрывно связанъ расцвѣтъ его духовныхъ силъ, направленныхъ на осуществленіе идеальныхъ цѣлей. Очевидно, ни то, ни другое положеніе не обезпечивается никакой абсолютной гарантіей. Является ли развитіе производительныхъ силъ общества безусловно необходимымъ, или же въ этой области возможна пріостановка и даже регрессъ? Никакого априорнаго рѣшенія этотъ вопросъ не допускаетъ; только анализъ данной конкретной исторической эпохи можетъ раскрыть намъ ея основныя движущія силы, выяснить ея „тенденціи развитія“ и на основаніи этого матеріала чисто эмпирическимъ путемъ установить, имѣется ли въ данномъ случаѣ дѣйствительный прогрессъ, т.-е. повышеніе производительныхъ силъ, а не процессъ только, не стаціонарное воспроизводство уже достигнутаго уровня. И если бы даже для переживаемой нами эпохи такое изслѣдованіе дало благоприятные результаты, то для человѣка, требующаго безусловной гарантіи прогресса, этого было бы недостаточно, ибо никакой выводъ, полученный эмпирическимъ путемъ, не имѣетъ безусловной достовѣрности, поскольку онъ не ограничивается констатаціей совершившихся фактовъ, но является прогнозомъ, охватываетъ собою не только прошлое, но и будущее. Естественно что г. Бердяевъ пытался истолковать развитіе производительныхъ силъ, какъ особое соціологическое априори. Протестуя противъ неомальтузіанской попытки Струве объяснить развитіе капитализма въ Россіи ростомъ населенія, онъ писалъ: „развитіе производительныхъ силъ человѣчества, ростъ власти человѣка надъ природой это — элементарный, неразложимый соціальный фактъ, къ которому все сводится и который ни на что свести нельзя (курсивъ мой В. Б.), хотя онъ конечно предполагаетъ психику

людей и ихъ взаимодействіе“ ¹⁾./ Объясненіе, предположенное г. Струве, было дѣйствительно неудачно, но еще болѣе неудачно противопоставленная ему нашимъ авторомъ мысль, что тутъ и не требуется никакого объясненія, что ростъ производительныхъ силъ есть первичный социальный феноменъ, который социологъ долженъ принять, какъ таковой, отнюдь не пытаясь свести его къ чему либо другому. Здѣсь, несомнѣнно, сказалось вліяніе Штаммлера и его несчастной идеи дополнить кантовскую таблицу категорій, обязательныхъ для всякаго вообще познанія, специфическими категоріями, апіоріи намѣчающими границы и задачи каждой специальной научной дисциплины. Попытка эта, нелѣпая въ глазахъ всякаго эмпирика и въ частности марксиста, совершенно незаконна и съ точки зрѣнія кантіанства, такъ какъ противорѣчитъ самымъ основамъ кантовскаго ученія о трансцендентальномъ сознаніи, какъ предпосылкѣ всякаго возможнаго опыта: если трансцендентальное сознаніе не имѣетъ, то весь аппаратъ его формъ и категорій долженъ участвовать въ осуществленіи каждаго познавательнаго акта; категорія, присущая только нѣкоторой специальной области познанія, только данной наукѣ, является очевидно эмпирически ограниченной и обусловленной, и потому въ кантовскомъ смыслѣ слова не можетъ быть апіоріной.

Но если развитіе производительныхъ силъ лишено всякой сверхэмпирической опоры, то еще слабѣе „гарантирована“ связь экономическаго прогресса съ осуществленіемъ тѣхъ высшихъ духовныхъ цѣнностей, въ которыхъ идеализмъ полагаетъ предвѣчную цѣль исторіи. Для г. Бердяева связь эта (и въ этомъ опять таки его отличіе отъ „ортодоксальнаго“ марксизма) рисовалась исключительно, какъ виѣшняя, какъ связь средства и цѣли. „Идеаль наибольшей производительности, экономическаго совершенства, къ которому мы должны приспособляться, имѣетъ въ нашихъ глазахъ высокую цѣнность, какъ единственное средство для достиженія идеальныхъ цѣлей (курсивъ мой В. Б.). Пренебреженіе экономическимъ совершенствомъ—безправственно, потому что только оно подготавливаетъ царство чловѣчества“ ²⁾./

Что высокая производительность труда, обезпечивая благосостояніе тѣхъ, кто пользуется ея продуктами, даетъ послѣднимъ

¹⁾ „С. и И.“ стр. 200.

²⁾ „С. и И.“ стр. 123.

возможность посвящать себя науке, искусству и вообще двигает вперед духовную культуру человечества,—это, конечно, бесспорно. Но отсюда вовсе еще не следует, что люди, материально обеспеченные, при всяких условиях стремятся и способны осуществлять эту возможность. Сплошь да рядом случается, что классы, на пользу которых идет всякая производительность общественного труда, тратят свою духовную энергию не на создание новых ценностей, а на охрану данного, на освящение и прославление тех норм и форм жизни, которые обеспечивают достигнутое ими материальное благополучие. Так бывает обыкновенно в так называемых „органических эпохах“, когда структура данной социально-экономической формации в основных своих чертах уже сложилась, но еще не пережила себя, когда господствующий класс уже сформировался, следовательно уже закончил свою созидательную функцию, но еще не превратился в паразита, еще „общественно-необходим“ в роли охранителя существующего порядка. В эпохи „критическая“, когда идет „последний, решительный бой“ между новым строем, фактически уже народившимся, но формально непризнанным, и умершим на деле, но формально господствующим старым порядком, психология господствующего класса диаметрально противоположна: здесь нет уже и следа той ясности, той незыблемости и конкретной определенности священных начал жизни, которые характеризуют органическую эпоху; господствующий класс разбита мучительным сознанием своего паразитизма; упроченное благополучие воспринимается им, как состояние недостойное и пошлое, а те метафизические, моральные и религиозные понятия, которые его оправдывают, как явно недостаточные; весь мир окрашивается в безнадежно мрачный цвет последней предсмертной тоски; „истина“ усматривается не в разрешении каких-либо проблем этого мира, а в освобождении от него. Повидимому это настроение абсолютного недовольства является очень благоприятным для творчества новых ценностей, но только повидимому; в действительности оно еще более бесплодно и бездарно, чем успокоенное и благодушное принятие данного уклада жизни. Лишенная всякой конкретной опоры, фантазия становится анемичной,—она лихорадочно хватается за метафизические и религиозные образы всех времен и народов, пытается придать им неслыханно утонченный и глубокий смысл, а на деле лишает их всякого жизненного смысла, превращает в мертвые

схемы; стремление къ высшей всеобнимающей красотѣ приводитъ лишь къ безобразнѣйшему смѣшенію самыхъ разнородныхъ идей, къ безнадежному эклектическому хаосу мысли и чувства.

Такимъ образомъ матеріальное благосостояніе, какъ средство духовнаго развитія, используется обыкновенно крайне недостаточно: въ однихъ случаяхъ социальная среда угащаетъ въ обезпеченныхъ классахъ самую волю къ духовному прогрессу, въ другихъ случаяхъ дѣлаютъ эту волю совершенно безсильной. Историческое значеніе социализма отнюдь не исчерпывается по этому тѣмъ обстоятельствомъ, что онъ гарантируетъ повышеніе производительныхъ силъ общества. Первенствующее значеніе имѣетъ та социальная форма, въ которой эта миссія осуществляется, та специфическая психологія, которая рождается и развивается социалистическими организаціями, и которая должна быть господствующей съ побѣдой этихъ послѣднихъ. Для марксиста социализмъ—не только система внѣшнихъ мѣропріятій, обезпечивающихъ вообще благосостояніе, но въ то же время процессъ внутренняго, духовнаго перерожденія человѣчества, его перевоспитанія.¹⁾

Эта сторона подлиннаго марксизма всегда была чужда тѣмъ интеллигентамъ, которые не примыкая къ самому движенію на дѣлѣ, чисто отвлеченно, идеологически санкціонировали его—„прогрессивность“. Для нихъ марксизмъ былъ цѣненъ, какъ антитеза народничества, какъ такой видъ социализма, который видитъ свою задачу не въ борьбѣ съ буржуазной культурой, а въ томъ, чтобы расширить эту культуру и сдѣлать ее доступной для всего народа. И когда болѣе внимательное и вдумчивое отношеніе къ русскому интеллигентскому палладіуму, именуемому „Западной Европой“, показало, что съ буржуазной культурой дѣло обстоитъ вовсе не особенно блестяще, что культура эта не повышается, качественно, а понижается по мѣрѣ того, какъ буржуазія упрочиваетъ и расширяетъ свое благосостояніе, то, естественно, и марксизмъ тотчасъ же потерялъ значительную долю своего блеска.

Въ самомъ дѣлѣ, разъ экономическій подъемъ извѣстнаго общественнаго слоя приводитъ его къ духовному упадку, къ утратѣ имъ идеальныхъ цѣнностей, то не будетъ ли то всеобщее благосостояніе,—къ которому стремятся социалисты,—равносильно

¹⁾ Я напому извѣстныя слова Маркса о томъ, что рабочій классъ пуждается въ десятилѣтіяхъ революціонной борьбы не только для того, чтобы измѣнить внѣшнія условія, но и для того, чтобы измѣнить самого себя, внутренне подготовиться къ социальному господству.

всеобщему опошленію, окончательному угашенію творческаго духа? Здѣсь нѣтъ, строго говоря, разочарованія въ социализмъ, какъ таковомъ, ибо его специфическія особенности вообще остаются въ поля зрѣнія,—здѣсь социализмъ обезцѣнивается лишь постольку, поскольку онъ является наслѣдникомъ и продолжателемъ буржуазной культуры. И хуже всего для идеалистическаго самочувствія то обстоятельство, что это недовольство социализмомъ не оправдывается пока никакими абсолютными принципами, является чисто субъективной психологической антипатіей, такъ какъ социализмъ, именно какъ обобществленіе буржуазной культуры, находится въ самомъ строгомъ и точномъ соответствіи съ трансцендентальнымъ критеріемъ добра. Общество людей, одинаково воспитанныхъ и просвѣщенныхъ, пользующихся одинаковымъ экономическимъ благосостояніемъ, людей, ничего уже болѣе не ищущихъ, не ведущихъ никакой борьбы, но спокойно наслаждающихся совокупностью данныхъ, всѣмъ въ равной мѣрѣ обеспеченныхъ благъ — болѣе полного торжества кантовскаго категорическаго императива нельзя себѣ и представить: тутъ никто не является средствомъ для другого, но каждый человѣкъ представляетъ воистину „самоцѣль“, тутъ всякая индивидуальная „максима“ воли является „нормой всеобщаго законодательства“. Правда, такая полная гармонія между эмпирической волей и нравственнымъ закономъ характеризуется Кантомъ, какъ состояніе „прекрасное“, „святое“, но не нравственное,—однако всѣ наши идеалисты (и г. Бердяевъ, и Струве, и Франкъ) въ этомъ отношеніи съ самаго начала отступили отъ Канта, признавъ полную побѣду надъ грѣхомъ, или „святость“, состояніемъ не только болѣе блаженнымъ, но и болѣе высокимъ въ моральномъ смыслѣ, чѣмъ подвижническая борьба съ грѣхомъ.

Итакъ то упрощенное, вульгарное представленіе о социализмѣ, которое было усвоено нашими идеалистами въ періодъ ихъ увлеченія „критическимъ“ марксизмомъ и котораго они никогда не могли превзойти, привело ихъ прежде всего къ внутреннему кризису, дало имъ наглядную фактическую иллюстрацію недостаточности трансцендентальнаго критерія добра; оказалось, что вполне возможны такія „максимы“, которыя, будучи правиломъ всеобщаго законодательства, не заключаютъ въ себѣ ничего цѣннаго, что мыслимы такіе люди, которые будучи самоцѣлью и въ своихъ собственныхъ глазахъ всѣхъ окружающихъ не представляютъ ничего „высокаго“, ничего „прекраснаго“. Этотъ внутренній

кризисъ выразился прежде всего въ обостреніи индивидуалистическаго самочувствія. Въ эпоху „Субъективизма и индивидуализма“ г. Бердяевъ не нуждался въ личномъ безсмертіи. „Священнѣйшіе идеалы личности, писалъ онъ, все самое великое въ жизни человѣка, для чего стоитъ жить, все это результатъ приспособленія ко всеобщему, связи съ универсальнымъ... Только на этой почвѣ можетъ быть рѣшена проблема безсмертія. Шиллеръ говоритъ: „Смерть страшна для тебя? Ты хочешь быть вѣчно безсмертнымъ? Въ цѣломъ живи: ты умрешь, цѣлое жъ все будетъ жить“. ¹⁾ Этимъ „всеобщимъ“, приспособляясь къ которому человѣкъ чувствуетъ себя безсмертнымъ, было для г. Бердяева единое, неизмѣнное, для всѣхъ одинаково равное трансцендентальное сознаніе. Не мало страницъ посвятилъ онъ доказательству той мысли, что категорическій императивъ не можетъ подавлять индивидуальность, потому что именно въ немъ, и притомъ исключительно въ немъ, человѣческое „я“ имѣетъ свое истинное, абсолютное бытіе. Неразрушимость апріорныхъ формъ сознанія воспринималась имъ не только какъ устойчивая, прочная опора для дѣятельности, но и какъ нѣчто само по себѣ возвышенное и великое, способное наполнить душу какимъ то особымъ восторгомъ: „Если даже погибнетъ человѣчество, погибнетъ наша солнечная система, народятся новые міры, безконечно отличные отъ нашего, возникнутъ формы жизни и сознанія, не имѣющія почти ничего общаго съ нашими, логическій законъ тождества останется въ прежней силѣ, трансцендентальное сознаніе не измѣнится ни на іоту... Трансцендентальное сознаніе создастъ міръ“. ²⁾

„Живи въ цѣломъ“ значить „живи въ трансцендентальномъ“, и поскольку ты въ немъ живешь, ты не тварь, не преходящее явленіе, не „палецъ отъ ноги, а вѣчный носитель, мало того, творецъ міровой связи: „трансцендентальное сознаніе создаетъ міръ“. Какъ видимъ, бываютъ такіа настроенія, при которыхъ ощущеніе своей вѣчности, своего тождества съ творцомъ и вседержителемъ міра не требуетъ никакой фантастической эсхатологии, а достигается тѣмъ весьма сухимъ и прозаическимъ убѣжденіемъ, что „законъ логическаго тождества“ неизмѣненъ, что А всегда было, есть и будетъ равно А.

¹⁾ „С. и И.“ Стр. 33—34.

²⁾ „С. и И.“ Стр. 33—34.

Разочарованіе въ прогрессѣ положило конецъ этой примитивной гносеологической религіи. Если торжество формальной морали не есть еще само по себѣ ничто цѣнное, то, очевидно, не въ трансцендентальномъ сознаніи обрѣтается „высшее“ человѣческое „я“, — трансцендентальныя нормы не самоцѣль, а въ лучшемъ случаѣ средство или условіе, необходимыя для осуществленія какого-то самостоятельнаго, не предопредѣляемаго ими цѣннаго содержанія. „Высшимъ началомъ въ человѣкѣ должно быть не формальное и безличное, а конкретное индивидуальное „я“, не то „я“, которое формулируетъ всеобщій регулятивный принципъ, а то, которое наполняетъ его особеннымъ и именно въ этой своей особенности цѣннымъ содержаніемъ“. Въ „Субъективизмѣ и индивидуализмѣ“ г. Бердяевъ надѣялся, что торжество „всеобщаго и универсальнаго“ принципа принесетъ съ собою „расцвѣтъ индивидуальной жизни“ (см. стр. 170). Но такой субъективной надеждой, очевидно, нельзя удовлетвориться. Характерная особенность психической организаціи идеалиста заключается, какъ мы уже знаемъ, въ томъ, что, сознавъ что нибудь, какъ цѣль, онъ ищетъ не путей къ ея эмпирическому осуществленію, а прежде всего абсолютной, сверхопытной гарантіи этого осуществленія: если данная цѣль, требующая усилій, борьбы, самоутверженія диктуется только субъективнымъ эмпирическимъ желаніемъ, то идеалистъ не согласенъ пальцемъ шевельнуть ради нея; стоитъ ли жертвовать своими текущими удовольствіями, своимъ покоемъ ради чего-то совершенно невѣрнаго, необеспеченнаго, могущаго оказаться неосуществимой мечтой; вотъ если искомая цѣль съ самаго начала заложена въ планъ мірозданія, если достиженіе ея безусловно гарантировано въ предвѣчно установленной системѣ міропорядка, тогда другое дѣло, тогда не стыдно и не обидно кое чѣмъ поступиться, тогда можно и потрудиться немножко въ интересахъ „высшаго“ блага. Гдѣ же въ данномъ случаѣ абсолютная гарантія? Такой гарантіей можетъ быть только безсмертіе; не безсмертіе общихъ руководящихъ принциповъ, а безсмертіе того индивидуальнаго содержанія, которое приносить съ собою въ міръ каждый отдѣльный человѣкъ, однимъ словомъ личное безсмертіе. Тутъ совершается переходъ отъ трансцендентальнаго къ трансцендентному, отъ вѣчныхъ нормъ къ вѣчнымъ индивидуальнымъ „субстанціямъ“ или „монадамъ“, которыя осуществляютъ въ планѣ мірозданія каждая свою особую, неповторимую, ей только принадлежащую задачу. Почувствовать себя такой мона-

дой, и достаточно укрѣпившись въ этомъ самочувствіи, идеалистъ проникается отвращеніемъ не къ современному только прогрессу, а къ самой идеѣ прогресса. Новыя поколѣнія, пользующіяся трудами поколѣній отжившихъ, представляются ему какими-то чудищами, какими-то вампирами, сосущими кровь своихъ предковъ. Согласно истинному, т.-е. желательному для идеалиста, порядку вещей должно бы быть такъ: каждая человѣческая „монада“, воплощая въ себѣ тѣ стороны истины и красоты, которыя заложены въ ее метафизической природѣ, въ безмятежномъ и блаженномъ покоѣ предается вѣчному созерцанію всецѣлой истины и красоты, образованной гармоничнымъ хоромъ всѣхъ безъ исключенія отдѣльныхъ монадъ. А по „естественному“, господствующему въ эмпирическомъ мірѣ, порядку выходитъ какъ разъ наоборотъ: съ величайшими страданіями и опасностями, въ неустанной борьбѣ съ бессмысленными, но могучими стихіями внѣшняго и внутренняго міра, пытается монада реализовать свое высшее призваніе, осуществить то, въ чемъ она видитъ истину и красоту, и попытки эти въ огромномъ большинствѣ своемъ терпятъ полное крушеніе, лишь изрѣдка увѣнчиваясь частичнымъ успѣхомъ; но и въ этомъ послѣднемъ случаѣ никакого, хотя бы даже относительнаго, блаженства въ истинѣ и красотѣ не получается, ибо монада заранѣе знаетъ, что, отдавъ долгъ своей метафизической природѣ, она должна будетъ отдать долгъ эмпирической природѣ, т.-е. своевременно отправиться на кладбище, превратиться въ ничто. Выстрадавшие, потомъ и кровью облитые блага, даромъ, безъ всякаго эквивалента, достаются потомкамъ, которые въ свою очередь должны страдать и умереть, чтобы прибавить нѣсколько новыхъ крупницъ въ сокровищницу культурныхъ цѣнностей; въ идеаль, въ отдаленной, въ безконечность уходящей перспективѣ рисуются поколѣнія счастливыхъ людей, которые могутъ сравнительно спокойно жить, опираясь на матеріальныя завоеванія своихъ предковъ, и сравнительно разнообразно и утонченно наслаждаться завѣщанными имъ духовными сокровищами, въ то время какъ гениальные творцы и подвижники, создавшіе все это великолѣпіе, гниютъ въ своихъ могилахъ.

Леденящій ужасъ передъ лицомъ этого естественнаго міропорядка является тѣмъ основнымъ настроеніемъ, тѣмъ общимъ психологическимъ фономъ, который объединилъ нашихъ вопиющихъ идеалистовъ въ моментъ ихъ перваго коллективнаго выступленія въ „Проблемахъ идеализма“. „Наши потомки пред-

ставляются намъ вампирами, питающимися нашей кровью“, писалъ тамъ г. Булгаковъ. „Строить свое счастье на несчастіи другихъ, во всякомъ случаѣ безнравственно, и возрѣніе, оправдывающее такой образъ дѣйствій, хотя бы и касательно будущаго поколѣнія, тоже безнравственно. Наличие страданія съ эвдемонистической точки зрѣнія есть абсолютное зло, и этимъ абсолютнымъ зломъ не можетъ и не должно быть куплено будущее счастье. Міръ, который былъ бы устроенъ подобнымъ образомъ, не стоилъ бы того, чтобы въ немъ жить уважающему себя человѣку. Ему остается „почтительнѣйше возвратить билетъ“. Именно противъ такого міра „бунтуетъ“ Иванъ Карамазовъ“. ¹⁾

Положимъ, Иванъ Карамазовъ бунтуетъ не только противъ міра, и даже не столько противъ него, сколько противъ той христіанской эсхатологіи, которая его якобы „осмысливаетъ“. Съ другой стороны „эвдемонистическая точка зрѣнія“ тутъ тоже рѣшительно не приче́мъ; ибо не эвдемонисты устроили этотъ міръ, а наоборотъ, сами они, въ качествѣ апологетовъ существующаго порядка вещей, возникли лишь потому, что міръ фактически, независимо отъ всякихъ „точекъ зрѣнія“, устроенъ именно такимъ невыносимымъ для „уважающаго себя человѣка“ образомъ. Но эвдемонистовъ мы оставимъ въ сторонѣ и посмотримъ, какъ „уважающій себя человѣкъ“ побѣждаетъ фактъ смерти и смѣны историческихъ поколѣній.

Очевидно, необходимо прежде всего эмансипироваться отъ Канта, такъ какъ трансцендентальное сознаніе освящаетъ лишь нѣкоторыя орудія, необходимыя для работы въ этомъ мірѣ, но никакихъ средствъ для того, чтобы на дѣлѣ превзойти опытный міръ или преобразовать самое существо его не указываетъ. Къ сожалѣнію, наши идеалисты совершали свои переходы отъ одной точки зрѣнія къ другой настолько быстро, что не имѣли времени достаточно ясно отграничить каждый новый этапъ отъ предыдущихъ. Наиболѣе яркія и боевыя выступленія „Проблемъ идеализма“ враждебны кантіанству въ такой же мѣрѣ, какъ и позитивизму, и тѣмъ не менѣе авторы ихъ пытаются еще сохранить свою первую философскую любовь, пытаются найти въ универсальной и безличной формѣ категорическаго императива санкцію единичнаго предназначенія и безсмертія „я“. „Личность, „я“, индивидуальность, съ этической точки зрѣнія,—все, по именно

¹⁾ „Проблемы идеализма“. Стр. 26.

потому, что въ ней мы мыслимъ универсальное духовное содержаніе. Человѣкъ святъ и неприкосновененъ не во имя своего случайнаго эмпирическаго содержанія, онъ святъ и неприкосновененъ, какъ посетитель высшаго духовнаго начала. Въ индивидуальномъ, въ человѣческой личности, мы чтимъ „универсальное“, т.-е. единую духовную природу, многообразно и индивидуально проявляющуюся въ эмпирическомъ мірѣ“. ¹⁾ Вотъ какъ пытается истолковать г. Бердяевъ „самоцѣнность“ человѣка, постулируемую категорическимъ императивомъ. Въ началѣ своей статьи тотъ же авторъ восклицаетъ: „Величайшая и безсмертная заслуга Канта въ томъ, что онъ окончательно разбилъ ограниченный догматизмъ, который вѣрить только въ чувственный міръ и беретъ на себя смѣлость доказать пустоту и иллюзорность идей Бога, свободы и безсмертія“. Какъ мы только что видѣли, въ „Субъективизмѣ и Индивидуализмѣ“ г. Бердяевъ съ такой же запальчивостью увѣрялъ, что безсмертная заслуга Канта состоитъ въ прямо противоположномъ, въ томъ, что онъ своимъ трансцендентальнымъ сознаніемъ уничтожилъ трансцендентное бытіе, и хотя самъ не призналъ, но фактически обнаружилъ пустоту и иллюзорность метафизическихъ идей. Но дѣло не въ этихъ субъективныхъ противорѣчіяхъ, а въ томъ, что объективно передовымъ отрядомъ „Проблемъ идеализма“ Кантъ уже покинутъ и забытъ. Высшая цѣнность усматривается не въ нормѣ, а въ томъ индивидуальномъ „призваніи“, которое должно осуществить метафизическое „духовное я“: „Великій нравственный императивъ гласитъ, что человѣкъ всегда долженъ быть самимъ собой, а это значитъ быть вѣрнымъ не только своему духовному „я“, но и тому „индивидуальному“ пути, которымъ оно осуществляется“. ²⁾ И если это духовное „я“ все еще именуется универсальнымъ, то не въ трансцендентальномъ, а въ трансцендентномъ смыслѣ; „я“ есть особое проявленіе единой сущности міра или Бога: „Бога нужно принять, Богъ есть должное (царство свободы). Наша задача—реализовать Бога въ мірѣ, такъ какъ Бога мы прежде всего мыслимъ, не какъ виновника міра, а какъ, идеаль міра“. ³⁾

Такимъ образомъ намѣчается переходъ отъ Канта къ Лейбницу, къ Фихте, къ Лотце. Но переходъ этотъ далеко еще не есть исходъ,—это тоже этапъ, и притомъ еще гораздо болѣе ми-

¹⁾ „Проблемы идеализма“. Стр. 115.

²⁾ „Проблемы идеализма“. Стр. 128.

³⁾ Тамъ же. Стр. 130.

молетный, чѣмъ первоначальное увлеченіе Кантомъ. Г. Бердяевъ, напримѣръ, такъ мало времени продержался на позиціи метафизическаго идеализма, что совершенно не успѣлъ дать себѣ отчета въ томъ, какую же именно философскую систему онъ исповѣдуетъ; лишь въ двухъ трехъ примѣчаніяхъ онъ отмѣтилъ, что его метафизика носитъ „нѣсколько иной оттѣнокъ, чѣмъ метафизика Лейбница и Лотце“, что она можетъ быть охарактеризована какъ „соединеніе спиритуалистическаго индивидуализма съ этическимъ пантеизмомъ“ и т. п.; г. Булгаковъ прямо отъ Канта перескочилъ къ христіанской эсхатологіи и въ своихъ статьяхъ, непосредственно слѣдующихъ за „Проблемами идеализма“, является уже правовѣрнымъ соловьевцемъ.

И въ самомъ дѣлѣ, для людей, ищущихъ побѣды надъ смертію и „дурною безконечностью“ рожденій, метафизическій идеализмъ не могъ представлять арены, достаточно соблазнительной для самостоятельнаго творчества или, хотя бы, для сколько нибудь вдумчиваго анализа уже созданныхъ философскихъ системъ. Пусть Фихте вдохновенно выразилъ тѣ чувства, которыя долженъ испытывать человѣкъ, вѣрящій въ свое предвѣчное „призваніе“, пусть Лейбницъ далъ прекрасно продуманную схему міропорядка, постулируемаго этой вѣрой. Но гдѣ же „гарантія?“ Вѣдь и Лейбницъ и Фихте — увы! — умерли; вѣдь и они, теоретически предолѣвшіе „плоскую“ идею прогресса, на практикѣ склонились передъ фактомъ прогресса, дали лишь „удобреніе“, духовно питающее современные человѣческіе веходы. Гдѣ же ручательство, что идеи ихъ, при всей своей глубинѣ и красотѣ, соотвѣтствуютъ истинѣ, а не являются субъективной только, плѣнительной, но обманчивой мечтой? Такого ручательства, очевидно, нѣтъ и быть не можетъ. Изъ содержанія идеи, каково бы оно ни было, нельзя умозаключить къ бытію. Доказательную силу, такъ называемаго, „онтологическаго“ аргумента наши идеалисты признать не могли, даже окончательно распроставшись съ Кантомъ. Да и не то было важно, правильна или неправильна кантовская критика „онтологическаго“ аргумента. Въ данномъ случаѣ „онтологическій“ аргументъ, если бы онъ даже и былъ правиленъ, оказался бы совершенно недостаточнымъ. Вѣдь требовалось не отвлеченно-логическимъ путемъ убѣдиться въ истинѣ безсмертія, а побѣдить смерть на практикѣ, ощутить безсмертіе такъ же реально и конкретно, какъ мы ощущаемъ „явленія“ даннаго опытнаго міра. Необходимы, слѣдовательно, не тѣ или другія идеи о безсмертіи,

а непосредственный опыт его, необходимо отыскать такія переживанія, въ которыхъ безсмертіе, свобода и Богъ были бы даны.

Отвлеченный идеализмъ отцвѣлъ, не успѣвши расцвѣсть,—онъ уступилъ мѣсто „мистическому реализму“. „Потеря ощущенія реальностей, разобщеніе съ глубиной бытія—вотъ сущность нашей эпохи, вотъ въ чемъ кризисъ современнаго сознанія“, пишетъ г. Бердяевъ въ предисловіи къ сборнику „Sub specie aeternitatis“ (1900—1906 г.) ...„Все еще властвующій надъ нами позитивизмъ въ корнѣ отрицаетъ реальности, объявляетъ бытіе метафизическимъ призракомъ, признаетъ только феноменальности, процессы, состоянія сознанія, приводитъ къ безысходному иллюзионизму. Идеализмъ во всѣхъ его нео-критическихъ формахъ тоже не выводитъ насъ изъ царства иллюзионизма, даже закрѣпляетъ его, признаетъ только нормы, идеи, состоянія сознанія, а не бытіе“ (курсивъ мой. В. Б.) ...„Съ самоощущенія и самосознанія личности, какъ мистической реальности, начинается реальное знаніе, реальное религиозное откровеніе и дѣйствіе, реальное творчество...“ „разъ я—мистико-метафизическая реальность, то отсюда уже неизбеженъ переходъ къ реальности другихъ я, реальности Бога, реальности діавола; міръ живетъ, кровь течетъ въ его жилахъ, все опять реально существуетъ“. ¹⁾

Искони двѣ области считались ареною мистическихъ откровеній: во-первыхъ чувство природы, пантеистически восторженное сліяніе съ нею въ актѣ художественнаго созерцанія, и во-вторыхъ чувство эротическое, сліяніе двухъ душъ человѣческихъ въ актѣ половой любви. Для русскаго идеализма, какъ продукта специфически городской культуры, характерно почти полное отсутствіе чувства природы. Конечно, указанія на природу, какъ источникъ мистическихъ откровеній, встрѣчаются тамъ и сямъ въ статьяхъ нашихъ мистиковъ, но видно, что эта область имъ чужда, неинтересна, что отсюда они лично для себя не ждутъ никакого озаренія. Съ тѣмъ большей детальностью была мистически разработана сфера половой любви; тутъ можно сказать, не осталось ни одного уголка, который не былъ бы освѣщенъ мистическимъ свѣтомъ; всѣ эмпирически существующія и даже несуществующія комбинаціи половыхъ сношеній были тщательно изслѣдованы „sub specie aeternitatis“, т.-е. какъ возможный путь отъ

¹⁾ Sub specie aeternitatis. Стр. 2—3.

„феноменальностей“ къ „истинному реализму“. Я не буду останавливаться на этомъ только что пройденномъ нашимъ идеалистическимъ сознаниемъ этапъ полового мистицизма. Любопытно въ немъ только одно: здѣсь идеализмъ впервые пріобрѣлъ широкую популярность среди русской публики и такимъ образомъ имѣлъ возможность на дѣлѣ проявить ту высокую, облагораживающую культурную миссію, которую наши идеалисты съ самого начала приписывали себѣ, какъ зачинающей „духовной аристократіи“ (разсужденія о духовной аристократіи см. у г. Бердяева, у г. Франка въ „Проблемахъ идеализма“). Въ результатъ получилось, какъ извѣстно, половое хулиганство, что съ ужасомъ и отвращеніемъ засвидѣтельствовали наиболѣе серьезные изъ идеалистовъ. Хулиганство это выразилось не только въ „безнравственности“, въ отверженіи правилъ ходячей морали — въ этомъ не было бы еще ничего дурного, а въ крайнемъ психическомъ упрощеніи, въ неслыханномъ дотолѣ пониженіи духовнаго уровня нашей „передовой“ интеллигенціи. Я не говорю уже о томъ, что въ „мистицизмѣ“ многіе его адепты усмотрѣли радостное, возвышающее душу освобожденіе отъ обязанности связно мыслить, — здѣсь они были въ значительной мѣрѣ правы, — но и въ своей собственной специфической области, въ области половой любви, мистицизмъ привелъ къ такой элементарности, къ такой примитивной животности, которая не грезилась ни одному изъ нашихъ старыхъ „нигилистовъ“, сводившихъ любовь къ пріятнымъ ощущеніямъ.

Это быстрое вырожденіе субъективнаго мистицизма оказало отрезвляющее вліяніе на руководящія сферы нашего идеалистическаго движенія. Вездѣ — и среди теоретиковъ, пришедшихъ къ мистикѣ отъ Канта, и среди поэтовъ, отправлявшихся въ своихъ исканіяхъ отъ декадентства — замѣчается недовольство мистическимъ „романтизмомъ“, все сильнѣе и сильнѣе сказывается потребность выйти изъ сферы уединенныхъ мистическихъ переживаній на путь мистической общественности, мистической соборности, или церковности.

Видѣвшимъ толчкомъ къ этой новой и заключительной метаморфозѣ русскаго идеалистическаго сознанія послужилъ, какъ я только что сказалъ, расцвѣтъ мистическаго хулиганства, но, толчокъ этотъ только ускорилъ эволюцію, которая была необходима и безъ него, такъ какъ предписывалась внутренней логикой движенія. Въ самомъ дѣлѣ, личный мистическій опытъ ни въ коемъ

случаѣ не можетъ даровать намъ дѣйствительной реальной побѣды надъ феноменальностью. Пусть я найду такіа мистическія переживанія, въ которыхъ съ совершенной несомнѣнностью дано и мое собственное „мистико-метафизическое“ я и я другихъ людей, и универсальное божественное „я“. Содержаніе мистическаго опыта безусловно реально; но самый „опытъ“ этотъ есть лишь одно изъ нашихъ переживаній, онъ существуетъ на ряду съ переживаніями, въ которыхъ міръ воспринимается „феноменально“, и поэтому отнюдь не преодолеваетъ феноменальнаго міра, а въ лучшемъ случаѣ открываетъ нѣкоторое утѣхище, въ которое мы по временамъ можемъ спастись отъ позитивнаго хода вещей. На почвѣ романтическаго личнаго мистицизма никакое обновленіе міра не осуществимо; романтикъ лишь уходитъ отъ міра, перестаетъ имъ интересоваться, равнодушно предоставляетъ исторію ея собственной скучной судьбѣ. Для русскихъ воинствующихъ идеалистовъ такая позиція совершенно не приемлема. Ихъ мечта—одухотворить историческій прогрессъ, создать новую культуру, новую политику, новую общественность.

Замѣтимъ между прочимъ, что съ точки зрѣнія мистическаго реализма міръ обыденнаго опыта нельзя уже называть „феноменальнымъ“, какъ это дѣлаетъ г. Бердяевъ. Вѣдь если „видимый“ міръ только феноменъ, т.-е. только наша субъективная иллюзія, то, очевидно, никакой реальной борьбы съ нимъ и не требуется: никто не станетъ палить изъ пушекъ въ миражъ или пронзать шпагой отраженіе человѣка въ зеркалѣ. Побѣдить иллюзію значитъ сознать ее, какъ таковую, перестать вѣрить въ ея дѣйствительность; для этого достаточно найти ту реальность, которую закрываетъ или искажаетъ данная иллюзія; мистическое созерцаніе, обнаруживая подлинное бытіе, скрывающееся за міромъ явленій, тѣмъ самымъ окончательно уничтожаетъ этотъ міръ, какъ иллюзію, и, слѣдовательно, съ этой точки зрѣнія, никакое религиозное дѣйствіе, направленное на преодоленіе эмпирическаго міра, не нужно, да и невозможно, ибо дѣйственно преодолевать недѣйствительный предметъ можетъ только сумасшедшій.

Если же борьба съ виѣшнимъ міромъ не можетъ ограничиться одной перемѣной настроенія, если она требуетъ реального дѣйствія, то, значитъ, виѣшний міръ, несмотря на всѣ свои несовершенства, не феноменаленъ только, а реаленъ, представляетъ такое же подлинное „бытіе“, какъ и та истинная реальность

которая открывается мистическимъ опытомъ. Такъ и смотреть на міръ всякая послѣдовательная, напр., христіанская мистика: „міръ лежитъ во злѣ“, но зло вовсе не есть призракъ, который устраняется простой переменною „точки зрѣнія;“ злое или діавольское начало такъ же дѣйствительно, какъ и начало божественное, а потому должно быть побѣждено не въ идеѣ только, но и фактически. ¹⁾

Но гдѣ же и какъ побѣждается зло міра сего? Былъ ли хоть одинъ мистикъ, которому удалось бы не только „отвлечься“ временно отъ внѣшняго міра въ своихъ уединенныхъ переживаніяхъ, но и на дѣлѣ побороть мірское зло, кульминаціоннымъ пунктомъ котораго является фактъ смерти?

Христіанская религія утверждаетъ, что такой человѣкъ былъ: „Сего Іисуса воскреси Богъ, ему же вси мы есмы свидѣтели“. Въ отличіе отъ временныхъ воплощеній божества, признаваемыхъ самыми разнообразными религіями, христіанство учитъ, что Христосъ былъ не только Богомъ, но и человѣкомъ; въ Христѣ здѣшняя, эмпирическая природа человѣка путемъ своего совершенно „нераздѣльнаго и неслияннаго“ соединенія съ божествомъ побѣдила смерть; причѣмъ воскресеніе Христа представляетъ не индивидуальное только событіе, а искупленіе всего лежащаго во злѣ міра, начало переворота въ природѣ всѣхъ людей, а черезъ нихъ и всего космоса. Такихъ грандіозныхъ обѣтованій и „гарантій“ не даетъ ни одна религія. Естественно, что именно къ христіанской мистикѣ устремились идеалистическія души, неудовлетворенные романтическими исканіями.

Но въ христіанствѣ есть двѣ нераздѣльныя стороны: здѣсь утверждается во-первыхъ, что человѣкъ, достигшій совершенства, торжествуетъ надъ смертію; здѣсь утверждается во-вторыхъ, что совершенство это одними человѣческими силами, какъ бы велики онѣ ни были, достигнуто быть не можетъ: это двусторонній богочеловѣческій актъ,—не только восхожденіе человѣка къ Богу,

¹⁾ Г. Бердяевъ, какъ мы видѣли, признаетъ реальность не только Бога, но и діавола, но страннымъ образомъ не замѣчаетъ, что съ этимъ совершенно не совместима теорія феноменальности чувственного міра. Онъ никакъ не можетъ отрѣшиться отъ своей излюбленной, заимствованной у Лейбница идейки, что зло есть только „недостаточная реализація добра“ или „пенайденный путь къ добру“. Реалисту, хотя бы реалисту-мистику, не приличествуетъ довольствоваться такимъ дешевымъ отвлеченно-идеалистическимъ утѣшеніемъ.

но и нисхожденіе Бога къ человѣку. И тѣ же самые „свидѣтели“, которые удостовѣряютъ фактъ воскресенія Христа, удостовѣряютъ вмѣстѣ съ тѣмъ, что возрождающая человѣка божественная сила передана общинѣ первыхъ христіанъ, что она до скончанія вѣка пребудетъ въ этой общинѣ или церкви, преемственно передаваясь отъ одного поколѣнія къ другому. Принявъ Христа, надо очевидно принять и церковь, а именно историческую видимую церковь, ибо только съ ней связана церковь невидимая, только преемственная историческая связь ее съ самимъ Христомъ позволяетъ разсматривать дѣло Христа, какъ искупленіе всего міра. Въ самомъ дѣлѣ, если бы тотъ или иной отдѣльный мистикъ, или секта мистиковъ, возникшая въ любой моментъ времени, могли на собственный рискъ и страхъ достигнуть того совершенства, которымъ обладалъ Христосъ, то вселенское значеніе дѣла Христова свелось бы къ нулю; тогда въ Христѣ пришлось бы видѣть не „спасителя“ міра, а только отдѣльнаго подвижника, высокій образецъ для подражанія, не больше. Между тѣмъ наши мистики несмотря на все свое тяготѣніе къ христіанской эсхатології, никакъ не могутъ понять, что эсхатологія эта требуетъ принятія историческаго христіанства цѣликомъ, во всей его полнотѣ, что вѣра въ Христа безъ вѣры въ основанную имъ церковь ни на шагъ не выходитъ изъ области субъективнаго мистицизма. Г. Бердяевъ — и въ этомъ отношеніи онъ гораздо болѣе типиченъ, чѣмъ перешедшій къ православію г. Булгаковъ — не перестаетъ воевать противъ исторической церкви, противъ слѣпотаго внѣшняго авторитета въ религіи, „слѣпотаго традиціонализма“, „застывшаго догматизма“ и т. п. В. Соловьевъ является то свободнымъ мыслителемъ, свободнымъ изслѣдователемъ Разума, то апологетомъ „традиціоналистомъ, поклоняющимся авторитету вѣры отцовъ“, заявляетъ онъ въ своей послѣдней книгѣ „Новое религіозное сознаніе и общественность“, вышедшей два года тому назадъ. Въ дѣйствительности этого противорѣчія у В. Соловьева вовсе нѣтъ: онъ былъ „апологетомъ“ и „традиціоналистомъ“ лишь постольку, поскольку это съ совершенной необходимостью вытекало изъ его свободного изслѣдованія Разума, изъ его основной идеи „богочеловѣчества“. И никто лучше Соловьева не показывалъ всей нелѣпости этой фразы о внѣшнемъ авторитетѣ церкви. Если я подчиняюсь церкви какъ внѣшней силѣ, то я только пасую передъ ея фактическимъ могуществомъ, а отнюдь не признаю за ней никакого „автори-

тета". Всякій авторитетъ предполагаетъ внутреннюю санкцію, свободное избраніе и преклоненіе, — „внѣшній авторитетъ“ — нелѣпое словосочетаніе. И для религіознаго человѣка, какъ бы ни было повышено его личное самосознаніе, унижительно только преклоненіе передъ человѣческимъ авторитетомъ, — признаніе божественнаго авторитета не уничтожаетъ а возвышаетъ его „я“. Но, какъ справедливо утверждаетъ В. Соловьевъ, авторитетъ исторической церкви отнюдь не тождествененъ съ авторитетомъ составляющихъ ея лицъ; церковные іерархи могутъ быть полны слабостей и недостатковъ, ихъ частныя мнѣнія могутъ быть ограничены и даже нечестивы, но это ничуть не подрываетъ авторитета церкви, какъ цѣлаго, т.-е. авторитета того откровенія, которое хранится и развивается въ церкви, авторитета тѣхъ таинствъ, которыя только черезъ церковь могутъ стать доступны каждому вѣрующему. Если бы В. Соловьевъ дожилъ до нашихъ дней, онъ, конечно, очень остроумно высмѣялъ бы наивныя претензіи „неохристіанскихъ“ аристократовъ духа, которые мечтаютъ о толпѣ, слѣпо преклоняющейся передъ ихъ относительными и условными человѣческими достоинствами, и въ то же время неспособны преклониться передъ абсолютнымъ божественнымъ достоинствомъ церкви; В. Соловьевъ несомнѣнно увидѣлъ бы въ ихъ маленькомъ духовномъ аристократизмѣ лишь жалкую пародію на грядущаго великаго аристократа духа — антихриста.

Но оставимъ въ сторонѣ наивное самомнѣніе современныхъ кандидатовъ въ духовную аристократію; нельзя не признать, что и помимо этого индивидуалистическаго задора существуютъ причины, мѣшающія мистику нашихъ дней принять историческую церковь. По обѣтованію церковь должна стоять во главѣ духовнаго развитія людей вплоть до того конечнаго момента исторіи, когда человѣчество войдетъ въ мѣру „возраста Христова;“ между тѣмъ опытъ показываетъ, что за послѣднія столѣтія духовная культура человѣчества двигается впередъ не церковью, а вопреки церкви. Истинный христіанинъ могъ бы еще помириться съ этимъ порядкомъ вещей въ томъ случаѣ, если бы церковь, сопротивляясь фактическому прогрессу, указывала какой-либо иной, свой путь. Тогда можно было бы предположить, что не церковь, а исторія временно уклонилась съ правильной дороги, что фактически осуществляемый въ жизни прогрессъ при всей своей кажущейся благотворности, въ основѣ своей ложенъ, ведетъ къ крушенію, послѣ котораго заблудшее человѣчество вернется въ церковь

и оцѣнить истину указуемаго ею пути. Но бѣда въ томъ, что никакого своего, особаго пути церковь давно уже не указываетъ. Роль ея и на Западѣ и на Востокѣ свелась къ охраненію всякихъ вообще сложившихся и официально господствующихъ формъ жизни; церковь противится всякому новшеству въ общественной жизни людей, будетъ ли это освобожденіе крѣпостныхъ, или демократизація государства, или социализмъ; ¹⁾ она уступаетъ, она санкціонируетъ всякое нововведеніе, когда послѣднее становится совершившимся фактомъ; такимъ образомъ церковь не стоитъ ни во главѣ, ни въ сторонѣ отъ прогресса, а является, такъ сказать, его духовнымъ балластомъ или тормазомъ. Съ этимъ фактомъ очень трудно помириться мыслящему христіанину, не могъ съ нимъ примириться и Вл. Соловьевъ. Онъ пришелъ къ выводу, что культурный „параличъ“ современнаго христіанства вызванъ раздѣленіемъ церковей: вѣдь великія обѣтованія даны были не отдѣльнымъ частямъ христіанства, а всему ему въ цѣломъ, какъ единому тѣлу Христову; между тѣмъ этого единого тѣла не существуетъ,—вотъ уже одиннадцать вѣковъ, какъ вмѣсто вселенской церкви имѣются только ея *membra disjecta*. Отсюда „соединеніе церковей“ опредѣлилось для Вл. Соловьева, какъ единственное средство для возрожденія христіанской, а слѣдовательно, и всяческой вообще культуры. Въ противовѣсъ старымъ славянофиламъ и современнымъ ему патріотамъ, видѣвшимъ въ католичествѣ ересь, Вл. Соловьевъ очень убѣдительно доказывалъ, что никакихъ принципиальныхъ, догматическихъ препонъ для воссоединенія западнаго и восточнаго правовѣрія не существуетъ, что раздѣленіе церковей поддерживается исключительно національными антипатіями, политическими соображеніями, и вообще чисто человеческими слабостями которыми, казалось бы, не должно быть мѣста въ божественномъ дѣлѣ такой первостепенной важности, какъ возрожденіе единой церкви. Раздѣляя славянофильскую вѣру въ особую всемірно-историческую миссію русскаго народа, онъ видѣлъ эту миссію именно въ соединеніи церковей и воссозданіи на этой почвѣ міровой христіанской культуры. Но чѣмъ энергичнѣе и успѣшнѣе отстаивалъ В. Соловьевъ свою точку зрѣнія, тѣмъ яснѣе для него становилась безнадежность всякихъ

¹⁾ Западная церковь попробовала было робко и неувѣренно санкціонировать кое-что въ рабочемъ движеніи, но тотчасъ же взяла свои слова назадъ.

аргументовъ въ данномъ дѣлѣ, тѣмъ отчетливѣе онъ понималъ, что относительныя человѣческія препятствія сильнѣе того абсолютнаго, божественнаго идеала, который онъ защищалъ, и котораго на словахъ отнюдь не отрицали его противники. Подъ конецъ жизни В. Соловьевъ, повидимому, окончательно пришелъ къ убѣжденію въ невозможности возродить вселенскую христіанскую культуру; вмѣстѣ съ тѣмъ рушилась его вѣра въ особую культурно-историческую миссію русскаго, какъ и всякаго иного народа, вѣра въ культуру вообще. Въ его „Легендѣ объ антихристѣ“ русскій народъ не выполняетъ никакой міровой миссіи: на ряду со всеми другими европейскими народами русскіе участвуютъ въ томъ послѣднемъ смѣшеніи языковъ, которое знаменуетъ собою не прогрессъ, а конецъ исторіи. Объединеніе церквей, правда, совершается, и какъ разъ по инициативѣ представителя православія, но актъ этотъ происходитъ уже послѣ пришествія антихриста и возстановленная вселенская церковь идетъ не въ міръ, а уходитъ отъ міра въ пустыню ожидать тысячелѣтняго царства. „Современное человѣчество есть больной старикъ“, „всемирная исторія внутренно кончилась“, пишетъ В. Соловьевъ въ одномъ „письмѣ въ редакцію“, которое является какъ бы послѣсловіемъ къ „антихристу“. „Историческая драма сыграна, и остался еще одинъ эпилогъ“.

И къ этому выводу, какъ мнѣ кажется, неизбежно долженъ прійти истинно вѣрующій и достаточно послѣдовательный въ своей вѣрѣ христіанинъ - мистикъ. Культурно - историческая роль христіанства внутренно закончена, — вотъ фактъ, который приходится признать всякому добросовѣстному человѣку, къ какому бы лагерю онъ ни принадлежалъ. А такъ какъ для вѣрующаго христіанина внѣ христіанства никакого смысла исторіи быть не можетъ, то конецъ христіанства означаетъ для него конецъ міра. Но разъ это такъ, смѣшно и стыдно болтать о какихъ-то безграничныхъ культурныхъ перспективахъ, открывающихся на почвѣ „новаго религіознаго сознанія“, о спасеніи культурныхъ цѣнностей грядущей „духовной аристократіей“, которая пока проявила себя лишь довольно безвкусными попытками эллинизировать христіанство, сочетая Христа съ Діонисомъ, Богородицу съ Афродитой и т. п. Еще можно понять такихъ „идеалистовъ“, какъ г. Струве, который непрочъ, правда, запустить отъ времени до времени проникновенное словечко о своихъ мистическихъ „касаніяхъ“, но по существу дѣла ко всякой ми-

стикъ глубоко равнодушнѣ, къ христіанской эсхатологіи относится съ такимъ же пренебреженіемъ, какъ къ марксистскому Zusammenbruch'у, и если цѣнить протестантизмъ, то главнымъ образомъ съ утилитарно-практической точки зрѣнія, какъ хорошую школу для воспитанія того духа „личной отвѣтственности“, безъ котораго немислимо процвѣтаніе капиталистическаго общества.

Гораздо загадочнѣе звучать одушевленные призывы „впередъ“, „жить во всю“ и т. п. въ устахъ г. Бердяева и другихъ лицъ, исповѣдующихъ настоящее мистическое христіанство. Вѣдь если спаситель міра—подлинный, „историческій“ Христосъ, а не „Христо-Вакхъ“ или какое либо иное чудище, изобрѣтенное эллиноблудственной фантазіей Вячеслава Иванова, то какъ же помириться съ несомнѣнной исторической неудачей того дѣла, которое было создано людьми, избранными и уполномоченными самимъ Христомъ? И неужели же есть хоть малѣйшая надежда на то, что миссію, оказавшуюся не по силамъ величайшимъ подвижникамъ, выполнить группа джентльменовъ, правда весьма симпатичныхъ и, какъ сказалъ бы Гоголь, „пріятныхъ во всѣхъ отношеніяхъ“, но никакой особенной силы не обнаружившихъ, запечатлѣвшихъ свое мистическое рвеніе лишь въ нѣсколькихъ звучныхъ тирадахъ? Нужно поистинѣ чудовищное легкомысліе, чтобы питать подобныя надежды. И вотъ это-то легкомысліе, эта полная утрата нео-христіанами того общаго духа, того основного душевнаго строя, который былъ свойствененъ настоящимъ христіанамъ въ періодъ ихъ дѣйствительныхъ завоеваній, представляетъ симптомъ, несравненно болѣе опасный, чѣмъ обычный интеллигентскій индифферентизмъ. Современная интеллигентская реставрація христіанства какъ нельзя болѣе напоминаетъ ту реставрацію язычества, которую попытались инсценировать интеллигенты временъ Юліана Отступника.

Мы прослѣдили главные этапы эволюціи русскаго идеалистическаго сознанія отъ критическаго „феноменализма“ къ мистическому „реализму“. Не всѣ идеалисты продѣлали этотъ путь до конца, не всѣ восприняли мистическія сокровища нашей національной философіи съ одинаковой полнотой. Но всѣ безъ исключенія призываютъ русскую интеллигенцію вернуться подъ знамя національной традиціи. Въ „Вѣхахъ“ сошлись люди самыхъ разнообразныхъ религій—начиная съ подлиннаго православія и кончая совершенно безпредметной религіозностью настроенія,—но всѣ они сходятся между собою въ одномъ: необходима религія, и

въ частности необходима вѣра въ культурную миссію своего народа, — безъ этого невозможно никакое культурное творчество, никакой прогрессъ, а будетъ только пошлость, развратъ и вообще мерзость запустѣнія. „Вѣхи“, произведя значительную сенсацію, никого, повидимому, не удовлетворили. Даже на людей, сочувствующихъ ихъ общей тенденціи, они произвели раздражающее впечатлѣніе: всѣ указывали на несогласованность между отдѣльными ихъ авторами, на противорѣчія, присущія каждому изъ нихъ въ отдѣльности. Противорѣчій тамъ дѣйствительно масса, гораздо больше, чѣмъ допустимо въ книгѣ, выступающей съ такими величавыми претензіями. Но главная бѣда „Вѣхъ“ не въ этой ихъ внѣшней неряшливости, а въ крайней скудости того положительнаго содержанія, которое грозные обличители русской интеллигенціи противопоставляютъ ея традиціоннымъ цѣнностямъ. И эта скудость зависитъ уже не отъ субъективныхъ недостатковъ того или другого автора, а отъ общей имъ всѣмъ точки зрѣнія, она наглядно иллюстрируетъ объективное безсиліе религіозно-націоналистическаго сознанія передъ лицомъ современной дѣйствительности.

Какъ я только что говорилъ, ни одинъ изъ современныхъ идеалистовъ не могъ и не можетъ увѣровать въ ту религіозно-культурную миссію, которую приписывали русскому народу старые славянофилы или ихъ талантливый продолжатель Соловьевъ. Но разъ содержаніе данной вѣры отвергнуто, какъ непріемлемое, то необходимо указать для нея какое нибудь новое содержаніе, ибо безъ этого бессмысленна и самая вѣра. Между тѣмъ никто изъ современныхъ мистико-націоналистовъ ни однимъ словомъ не заикнулся о томъ, въ чемъ же именно состоитъ та культурная и религіозная миссія, которую призванъ выполнить на аренѣ всемірной исторіи русскій народъ. Надо вѣрить въ культурное призваніе своего народа, надо понять, что успѣшное осуществленіе этого призванія требуетъ внѣшняго государственнаго могущества! „Наше безрелигіозное отщепенство отъ государства“, губить нашу культуру, твердитъ г. Струве. Но въ чемъ же это призваніе? Укажите его, и тогда мы, быть можетъ, признаемъ вмѣстѣ съ вами святость государства, милитаризма и колониальной политики. Г-ну Струве кажется, что проповѣдь его не имѣетъ успѣха вслѣдствіе застарѣлыхъ „отщепенскихъ“ традицій русской интеллигенціи, — но въ дѣйствительности за послѣдніе годы интеллигентская психика претерпѣла такіе перевороты, что у

огромнаго большинства не только „традиціонных“, но и вообще никаких мѣній не осталось. И если проповѣдь религіознаго имперіализма плохо дѣйствуетъ на опустошенныя интеллигентскія души, то просто потому, что она по своей современной безсодержательности не въ состояніи наполнять никакой пустоты.

Если бы самый закоренѣлый въ своемъ „отщепенствѣ“ интеллигентъ очутился въ Элладѣ временъ греко-персидскихъ войнъ, то онъ несомнѣнно санкціонировалъ бы и эллинское самосознаніе и эллинскій милитаризмъ,—ибо Эллада дѣйствительно выполняла тогда всемірно-историческую миссію, обладала универсально-культурными цѣнностями, которыя были бы уничтожены не только для грековъ, но и для всего міра въ случаѣ наводненія и опустошенія Греціи варварскими полчищами. Совершенно очевидно, что военное преобладаніе надъ варварами было тогда не только „полезно“ или „пріятно“ для грековъ, но и объективно цѣнно или, если угодно, свято.

Но когда намъ говорить, что надо самую форму государственности воспринять, какъ нѣчто святое и самоцѣнное, совершенно независимо отъ того, какому дѣлу она служить, что надо развить въ себѣ миссіанское самочувствіе, не имѣя никакого представленія о той миссіи, которая на насъ возложена, то мы можемъ только развести руками. И всего забавнѣе то, что эта наивнѣйшая импрессионистская проповѣдь безобъектныхъ настроеній ведется подъ флагомъ объективизма и реализма.

Вѣдь въ томъ-то все и несчастіе, что никакого объекта, никакого реальнаго дѣла, которому могло бы соответствовать это субъективное національно-миссіанское чувство, указать нельзя, ибо его нѣтъ въ дѣйствительности. Объективно русское государство не выполняетъ и не можетъ выполнять никакой всемірно-исторической миссіи; оно не владѣетъ никакими цѣнностями, которыя, являясь вселенскими по своему значенію, были бы пока недоступны другимъ народамъ.

Намъ необходимо развить промышленность, необходимо имѣть для этого хорошіе финансы, хорошо организованную армію, честную и энергичную администрацію,—вотъ то дѣйствительное содержаніе, которое скрывается подъ пышными словами о нашемъ національномъ „призваніи“. Все это дѣйствительно необходимо для развивающагося буржуазнаго общества, но все это очевидно сводится лишь къ усвоенію тѣхъ „благъ“, которыя уже созданы европейцами: тутъ нѣтъ ни грана самобытно-національнаго

дворчества. И въ этомъ отношеніи нашъ имперіализмъ ничуть не отличается отъ нѣмецкаго, американскаго или японскаго, вообще отъ имперіализма всѣхъ тѣхъ націй, которыя выступили на этотъ путь послѣ Англіи. Было бы очень интересно знать, напримѣръ, какую всемірно-историческую цѣнность создала Германія борьбой съ Англіей за міровой рынокъ. Первые успѣхи на этомъ поприщѣ были достигнуты нѣмцами при помощи приѣмовъ, такъ называемой, „грязной“ конкуренціи: „schlecht und billig“, было ихъ девизомъ („made in Germany“ въ англійскомъ переводѣ); это было кое что новое по сравненію съ англійскимъ „gut und theuer“, но едва ли особенно цѣнное. Въ настоящее время нѣмцы являются уже не „грязными“, а настоящими, честными и конкурентами англичанъ; безспорно, для нѣмецкихъ капиталистовъ это очень полезно и пріятно,—но, спрашивается, какую же объективную цѣнность имѣетъ тотъ фактъ, что на данномъ рынкѣ господствуетъ купецъ А вмѣсто купца В?

Замѣна на данномъ поприщѣ однихъ лицъ или націй другими, усвоеніе данныхъ формъ жизни націями, которыя этимъ формамъ пока чужды, относится не къ области культурнаго творчества, а лишь къ области распредѣленія культурныхъ благъ. И для успѣшнаго выполненія этой распространительной задачи національно-миссіонерское самочувствіе не только не нужно, но прямо таки вредно. Русскій интеллигентъ долженъ отрѣшиться отъ всякой мысли о томъ, что у него есть что-то такое, что возвышаетъ его надъ европейской буржуазіей, по отношенію къ чему европейскій буржуа является „варваромъ“ (или „нѣмцемъ“ въ старо-русскомъ смыслѣ этого слова); русскій интеллигентъ долженъ почувствовать, наоборотъ, что онъ во всѣхъ отношеніяхъ варваръ по сравненію со своимъ европейскимъ собратомъ. Ясно, что идеалистическія фразы о „пошлости“ „самодовольнаго“ европейскаго буржуа, о необходимости для нашей интеллигенціи сохранить въ новой формѣ свой исконный „идеалистическій духъ“, должны быть отброшены. Вся эта традиціонная фразеологія русскаго идеализма, отъ которой никакъ не могутъ отдѣлаться авторы „Вѣхъ“, только мѣшаетъ дѣлу. Понялъ это одинъ г. Изгоевъ. Въ его статьѣ („объ интеллигентной молодежи“) нѣтъ никакихъ праздныхъ разговоровъ ни о возрожденіи культурно-національной традиціи, ни о „вещахъ божественныхъ;“ онъ просто и прямо говоритъ: европейскій буржуа во всей своей эмпирической конкретности долженъ быть нашимъ идеаломъ, ибо евро-

пейскій буржуа именно такъ, какъ онъ есть, высокъ и прекрасенъ, во всякомъ случаѣ безконечно выше русскаго интеллигента. Правда задачу свою выполнилъ онъ довольно неуклюже, ¹⁾ но поставлена она, несомнѣнно, правильно.

Национально-миссіанское настроеніе при фактическомъ отсутствіи всякой національной миссіи есть именно то, что называется „шовинизмомъ“. За послѣднее время у насъ вошло въ обычай отличать шовинизмъ отъ, такъ называемаго, „истиннаго націонализма“ на основаніи одного только чисто внѣшняго признака: если патріотъ проповѣдуетъ насильственное обрусеніе инородцевъ, то онъ шовинистъ; если же патріотъ согласенъ дать инородцамъ право на нѣкоторое культурное самоопредѣленіе, то онъ „истинный“ націоналистъ. Признакъ этотъ совершенно недостаточенъ. Конечно, патріотъ второго типа, „симпатичнѣе“ и удобнѣе въ культурномъ обществѣ, чѣмъ патріотъ перваго типа, — но разъ онъ въ оправданіе своего націонализма не можетъ предъявить никакой объективной цѣнности, осуществляемой въ мірѣ его народомъ, а ссылается лишь на свои чувства „любви къ отечеству и народной гордости“, то патріотизмъ его въ существѣ своемъ столь же пустъ и безсодержателенъ, какъ и патріотизмъ зубодробительный; — тогда мы имѣемъ передъ собою самый подлинный „шовинизмъ“, а въ глазахъ религіознаго человѣка кромѣ того „идолопоклонство“ ²⁾.

¹⁾ Особенно неубѣдительны его гимны тѣлесной и моральной чистотѣ европейскихъ студентовъ и обличенія русской распущенности. Вотъ маленькая физическая справка. Лѣтъ десять тому назадъ, когда въ Парижѣ появилось довольно много русскихъ студентовъ, эти послѣдніе претерпѣли цѣлый рядъ частью забавныхъ, частью непріятныхъ приключеній, потому что называли себя „les étudiants“. Какъ оказалось потомъ, на жаргонѣ латинскаго квартала „étudiante“ означаетъ не студентку а временную супругу студента. Конечно, съ точки зрѣнія санитарно-гигіенической, урегулированный обычнымъ правомъ институтъ студенческихъ женъ, быть можетъ, лучше безпорядочныхъ половыхъ сношеній, но едва ли онъ имѣетъ большія преимущества съ точки зрѣнія моралиста.

²⁾ Вотъ что писалъ по этому поводу Вл. Соловьевъ А. А. Карѣву: „Я признаю народность, какъ положительную силу, служащую вселенской (сверхнародной) идеѣ. Чѣмъ больше извѣстный народъ преданъ вселенской (сверхнародной) идеѣ, тѣмъ самъ онъ сильнѣе, лучше, значительнѣе. Поэтому я рѣшительный врагъ отрицательнаго націонализма или народнаго эгоизма, самообожанія народности, которое въ сущности такъ же отвратительно, какъ и самообожаніе личности. Я принимаю вторую заповѣдь безусловно: не сотвори себѣ кумира, ни всякаго

Если современная національно - религиозно - идеалистическая точка зрѣнія совершенно безсильна указать какой-либо конкретный національный идеалъ, то еще ярче ея внутренняя пустота обнаруживается въ попыткахъ анализировать фактической ходъ исторіи.

„Русская интеллигенція, закоснѣвшая въ атеизмъ и космополитизмъ, есть историческая ненужность; вотъ уже полвѣка, какъ она оторвалась отъ подлинной религиозной жизни своего народа и потому совершенно безсильна“. Таковъ тезисъ, съ одинаковою горячностью отстаиваемый всѣми авторами „Вѣхъ“. „Даровитые русскіе люди всегда стояли внѣ интеллигенціи“, язвятъ далѣе „Вѣхи“, „они всегда были національны, съ презрѣніемъ относились къ интеллигентскому позитивизму, глубоко чувствовали и чтили религиозную душу народа“; при этомъ по однимъ источникамъ оказывается, что Бѣлинскій, Михайловскій и другіе наши „просвѣтители“ были типичные интеллигенты и потому бездарны, по другимъ — они были талантливы и потому не принадлежали къ интеллигенціи, а только „носили интеллигентскій мундиръ“. Но оставимъ въ сторонѣ эти забавныя усилія затащить въ свою лавочку всѣхъ талантливыхъ людей Россіи, прошедшихъ, настоящихъ и будущихъ; ясно, что никакой объективной цѣнности эта претенціозная болтовня не имѣетъ. Гораздо интереснѣе другой вопросъ; въ чемъ же на дѣлѣ проявилась „подлинная“ религиозная душа нашего народа: какъ въ дѣйствительности двигалась наша исторія? Осуществляла ли она тотъ „истинный“ путь, который „прозрѣвали“ славянофилы, Соловьевъ, Достоевскій и другіе представители національно-религиозной традиціи?

Какъ извѣстно, ни одного шагу по пути, указанному истинно-народными прозорливцами, дѣйствительная исторія нашего народа не сдѣлала. Идея національно-религиознаго мессіанства при всей своей неизмѣримой „глубинѣ“ и несравненной „высотѣ“ осталась только субъективной мечтой. Между тѣмъ „плоскія“ „неисторичныя“ усилія различныхъ партій и фракцій „безнародной“ интеллигенціи извѣстное вліяніе на ходъ исторіи, бесспорно,

подобія etc... Въ этомъ случаѣ, пожалуй, вспомнишь, что „патріотъ“ рнемуется съ „идіотъ“. Какъ видимъ, эта несовсѣмъ благозвучная рима къ „патріоту“, навѣрное, припомнилась бы Вл. Соловьеву, если бы онъ дожилъ до патріотическихъ разсужденій г. Струве о „мистическомъ началѣ государства“.

имѣли. Такимъ образомъ не только интеллигенція, но и сама фактическая исторія Россіи оказывается на повѣрку совершенно „нерусской“ и „неисторичной“.

Съ особенной яркостью этотъ печальный фактъ обнаружился во время революціи. Революція „не удалась“, потому что интеллигентскій нигилизмъ не нашелъ себѣ отклика въ народѣ,—вотъ альфа и омега исторической мудрости идеалистовъ въ оцѣнкѣ только что пережитыхъ нами событій. Фраза эта можетъ означать двѣ вещи: 1) или „народъ“ остался внѣ политическаго движенія интеллигенціи, не заинтересовался имъ, какъ совершенно чуждымъ его „душѣ“, 2) или же онъ выступилъ съ какой-нибудь своей національно-религіозной программой, въ корнѣ враждебной всѣмъ „интеллигентскимъ“ партіямъ. Въ дѣйствительности не было ни того, ни другого. Совершенно безспорно, что въ русской революціи активно участвовали широкія народныя массы; уже самый методъ ея—„всеобщая политическая забастовка“—ставитъ этотъ фактъ внѣ всякаго сомнѣнія; не только маленькія европейскія революціи XIX вѣка уступаютъ въ этомъ отношеніи русской, но и великая французская революція въ свой первый годъ привела въ движеніе несравненно меньшій процентъ „народа“, чѣмъ нашъ 1905 годъ. Итакъ народъ дѣйствовалъ, и тѣмъ не менѣе ни малѣйшаго стремленія поднять позитивныя программы и лозунги на „высоту религіозно-національнаго сознанія“ въ немъ не обнаружилось.

Безнародная интеллигенція явилась самымъ точнымъ зеркаломъ народной души. Даже тамъ, гдѣ „народъ“ создавалъ новыя комбинаціи, совершенно не предусмотрѣнныя интеллигентскими программами и партіями, онъ ничуть не выходилъ изъ предѣловъ традиціонной „интеллигентщины“. „Трудовичество“ первой Думы является самымъ яркимъ изъ этихъ теченій, самостоятельно и, такъ сказать, „спонтанейно“ порожденныхъ народными нѣдрами въ революціонную эпоху. Но вѣдь нельзя же отрицать, что перво-думское трудовичество по всему своему психическому складу было типичной „интеллигентщиной“, правда, нѣсколько недоразвившейся, не вполне оформленной, но во всякомъ случаѣ ни въ какой принципиальной противоположности къ интеллигентской традиціи не стояло. Что же это значитъ? Вытекаетъ ли отсюда, что наше простонародье атеистично, что религіозное чувство умерло въ немъ? Конечно, нѣтъ. Искренняя религіозность есть еще въ народѣ, есть она и въ развивающемся сектантскомъ движеніи и даже въ ока-

менѣломъ православіи. Но въ народѣ, какъ и въ интеллигентахъ, проповѣдующихъ религіозное возрожденіе, религіозность бездѣйствительна: ни тамъ, ни здѣсь она не указываетъ никакого пути; она ограничивается областью субъективнаго мистицизма, областью возвышенныхъ переживаній, которыя даютъ возможность отдохнуть душой отъ тревоженій жизни, но никакихъ стимуловъ къ положительному жизнестроительству въ себѣ не заключаютъ. Глубокая безрелигіозность подлинныхъ народныхъ движеній, имѣвшихъ мѣсто въ революціонные мѣсяцы, еще гораздо убѣдительнѣе, чѣмъ параличъ исторической церкви, доказываетъ тотъ фактъ, что культурно историческая миссія религіи—по крайней мѣрѣ, религіи христіанской—уже закончена. Фактъ этотъ былъ, какъ мы видѣли, признанъ даже В. Соловьевымъ. И нужно поистинѣ „бездонное легкомысліе“, нужно полное отсутствіе всякаго историческаго чутія, всякаго подлиннаго реализма, чтобы на подобіе „Вѣхъ“ бороться съ этимъ фактомъ словесными фейерверками безпредметныхъ обличеній и наставленій.

Реторическіе фейерверки въ данномъ случаѣ столь же мало могутъ измѣнить естественный ходъ вещей, какъ и тѣ неистовые крики, которыми вѣрующіе китайцы стараются во время затмѣнія прогнать дракона, пожравшаго солнце,—между тѣмъ понятъ смыслъ совершающихся событій для человѣка, упоеннаго красотой національно-религіозно-идеалистическихъ заклинаній, совершенно невозможно. „Что касается... неудачи русской революціи“, вѣщаетъ г. Франкъ, „то банальное „объясненіе“ ее злокозненно-стью „реакціи“ и „бюрократіи“ неспособно удовлетворить никого, кто стремится къ серьезному, добросовѣстному и, главное, плодотворному обсужденію вопроса. Это вообще не есть теоретическое объясненіе, а лишь весьма одностороннее и практически вредное моральное вмѣненіе факта... Въ этомъ распространенномъ стремленіи успокаиваться во всѣхъ случаяхъ на дешевой мысли, что „виновато начальство“, сказывается оскорбительная рабья психологія, чуждая сознанія личной отвѣтственности и привыкшая свое благо и зло приписывать всегда милости или гнѣву посторонней внѣшней силы. Напротивъ къ настоящему положенію вещей безусловно и всецѣло примѣнимо утвержденіе, что „всякій народъ имѣетъ то правительство, котораго онъ заслуживаетъ“. 1) Въ этой грозной тирадѣ есть одинъ круп-

1) „Вѣхъ“. Стр. 146—147.

ный недостаток: неизвестно, против кого она направлена ¹⁾; но въ немъ есть одно крупное достоинство: онъ прекрасно характеризуетъ ту позицію, которую занялъ самъ г. Франкъ и др. авторы „Вѣхъ“ по отношенію къ русской революціи и русской исторіи вообще. Все содержаніе ихъ пылкихъ рѣчей есть „весьма одностороннее“ и практически глубоко безплодное „моральное вмѣненіе“ нашихъ историческихъ неудачъ русской интеллигенціи. Если несомнѣнно, что „всякій народъ имѣетъ то правительство, котораго онъ заслуживетъ“, то еще гораздо болѣе несомнѣнно и очевидно, что всякій народъ имѣетъ ту интеллигенцію, которой онъ заслуживаетъ“. И когда г. Франкъ и его товарищи по оружію воображаютъ, что они что-то „объяснили“ въ современной дѣйствительности, указали какой-то выходъ, вмѣнивъ всѣ переживаемыя наши злословія въ грѣхъ русской интеллигенціи, то они несомнѣнно становятся жертвами той „рабѣи психологій“, которая во всякомъ злѣ винить „начальство“. Правда въ качествѣ злой „внѣшней силы“ выступаетъ здѣсь не бюрократія, а интеллигенція, но суть дѣла отъ этого очевидно не мѣняется. До какой „банальности“ можетъ дойти исторіософія, настроенная на принципъ моральнаго вмѣненія, показываетъ статья г. Струве въ тѣхъ же „Вѣхахъ“. „Такъ какъ народъ“, читаемъ мы тамъ, „состоитъ изъ людей, движущихся интересами и инстинктами, то, просочившись въ народную среду, интеллигентская идеологія должна была дать вовсе не идеалистическій плодъ. Народническая, не говоря уже о марксистской, проповѣдь въ исторической дѣйствительности превращалась въ разнузданіе и деморализацію ²⁾. Тутъ уже нѣтъ рѣчи ни о какихъ религіозныхъ основахъ народной души. Народъ—это грубое животное, движимое непосредственными интересами и инстинктами; естественно, что въ его средѣ могутъ имѣть успѣхъ только демагоги, льстящіе толпѣ, „разнуздывающіе“ ея свирѣпыя инстинкты. Отсюда и „мистическое“ значеніе государства, какъ такового, какъ чисто отрицательнаго принципа внѣшняго обузданія, становится понятнымъ. Если „народъ“ по самой природѣ своей хулиганъ, то конечно городской есть священнѣйшая опора цивилизаціи. Исторіософія ясная, послѣдовательная, немного слишкомъ элементарная, но

¹⁾ Были разныя попытки объяснить „неудачи“ революціи: указывали на недостаточную сознательность народныхъ массъ, на противорѣчія классовыхъ интересовъ и т. п., но на „злословность бюрократіи“ въ качествѣ объясненія не ссылались, кажется, рѣшительно никто.

²⁾ „Вѣхи“. Стр. 140.

зато бесспорно „національная“; непонятно только, зачѣмъ потребовалось для ея обоснованія тревожить тѣни славянофиловъ и Вл. Соловьева, Новикова и Радищева, Герцена и Бѣлинскаго,— по истинѣ тутъ достаточно было бы одного Аракчеева.

Я не утверждаю, конечно, что идеалы г. Струве или г. Франка совпадаютъ съ идеалами Аракчеева. Я хочу только сказать, что точка зрѣнія ихъ была бы выдержана гораздо послѣдовательнѣе, если бы они, отказались отъ безплодныхъ обличеній интеллигентскихъ и народныхъ „грѣховъ“, спокойно предоставили и народъ, и интеллигенцію ихъ неумолимой судьбѣ и неусыпному надзору начальства. Пусть себѣ рабы-народы и вожди-демагоги бунтуютъ, а правительства ихъ—усмиряютъ,—какое дѣло до всей этой пошлости „духовной аристократіи“: „мы, мудрецы и поэты, унесемъ зажженные свѣчи“... ну хоть не въ „катакомбы“ и „пещеры“, а на первый разъ, въ кабинеты и салоны, гдѣ и займемся творчествомъ новыхъ цѣнностей. Вѣдь давно пора: десять долгихъ лѣтъ прошло съ того времени, какъ раздались у насъ первые призывы къ идеалистическому творчеству, да такъ до сихъ поръ призывами и остались; вся „творческая“ работа нашей воинствующей духовной аристократіи сводилась къ пропагандѣ и популяризациі чужихъ мыслей (сначала Канта, Шуппе, Фихте, потомъ Хомякова, Вл. Соловьева, Достоевскаго), да и пропаганда то эта—по недосугу ли, или по исконной нашей „интеллигентской традиціи“—велась крайне безпорядочно, отрывочно и неряшливо.

Подведемъ итоги. Характерная особенность русскаго воинствующаго идеализма, присущая ему на всѣхъ стадіяхъ его развитія и во всѣхъ его разновидностяхъ,—это его безобъектность. Неоднократно преодолевъ кантіанскій формализмъ на словахъ, наши идеалисты остались вѣрны ему на дѣлѣ. Идеалистическое самочувствіе при полномъ отсутствіи дѣйствительнаго идеала, миссіонерское самосознаніе безъ какой либо опредѣленной миссіи, религиозное настроеніе безъ всякой положительной религіи,—вотъ типичныя черты этой своеобразной психологіи. Поминутно взывая къ человѣческому творчеству, какъ „объективной цѣнности“, русскіе идеалисты психологически неспособны видѣть объективную цѣнность въ какомъ бы то ни было реальномъ творествѣ. Ихъ критика прогресса, ихъ жажда абсолютной гарантіи наглядно доказываетъ, что всякое подлинное коллективное или личное дѣло воспринимается ими не какъ „самоцѣль“, а какъ средство: цѣлью является абсолютно успокоенное, блаженное

самочувствіе на почвѣ достигнутаго совершенства; отсюда тяга къ христіанской эсхатологіи и къ абсолютизму вообще; а, впредь до осуществленія конечной красоты, маленькій авансъ въ видѣ апіорнаго, ничѣмъ еще пока неоправданнаго, самоуслажденія своимъ духовнымъ аристократизмомъ.

Оторвать возвышенныя чувства отъ того объективнаго содержанія, отъ тѣхъ конкретныхъ актовъ, съ которыми они эмпирически связаны, фиксировать эти чувства, какъ нѣчто самостоятельное и вѣчное,—вотъ та утопическая задача, съ которой русскій идеализмъ приступаетъ ко всякой дѣйствительности естественно, что понять смыслъ соціализма или какого либо другого историческаго движенія при такомъ настроеніи совершенно немыслимо. И въ теоріи и на практикѣ эта точка зрѣнія приводитъ лишь къ абстрактному морализированію надъ міромъ, къ тому „историко-этическому“ праздноглаголанію которое когда-то такъ претило г. Бердяеву у нѣмецкихъ катедеръ-соціалистовъ. Не удивительно, что соціальнымъ воплощеніемъ нашего идеализма явилась партія мирнаго обновленія, которую правильнѣе было бы назвать „партіей моральныхъ увѣщаній“, — едва ли кто нибудь станетъ спорить противъ того, что это самая скучная, политически бездарная, самая никчемная изъ всѣхъ русскихъ партій.

В. Базаровъ.

В. Шулятиковъ.

Этапы новѣйшей лирики.

Надсонъ, Апухтинъ, Вл. Соловьевъ, Мережковский,
Минскій, Голенищевъ-Кутузовъ, Бунинъ.

Любить людей—за что? Любить слѣпцовъ, какъ я,
Случайныхъ узниковъ въ случайномъ этомъ мѣрѣ,
Попутчиковъ за цѣлью бытія,
Соперниковъ на ненавистномъ пирѣ.

Н. Минскій. (Думы).

Die Zucht des Leidens, des grossen Leidens—
wisst ihr nicht, dass nur diese Zucht alle Erhö-
hungen des Menschen bisher geschaffen hat? Jene
Spannung der Seele im Unglück, welche ihr die
Stärke ansüchtet, ihre Schauer in Anblick des grossen
Zugrundegehens, ihre Erfindsamkeit und Tapfer-
keit im Tragen, Ausharren, Ausdeuten, Ausnützen
des Unglücks... ist es nicht ihr unter Leiden, unter
der Zucht des grossen Leidens geschenkt worden?

Friedrich Nietzsche

(„Jenseits von Gut und Böse“, 225).

На предлагаемыхъ вниманію читателя страницахъ, мы дѣлаемъ характеристику о б щ е й линіи развитія новѣйшей русской лирики. При этомъ, мы отступаемъ отъ обычнаго критическаго приѣма: мы не даемъ галлерей литературныхъ портретовъ, не производимъ анализа отдѣльныхъ поэтическихъ дарованій. Наша позиція иная—прослѣдить исторію господствовавшихъ въ области лирики за истекшія тридцать лѣтъ мотивовъ. Правда, мы останавливаемся на разборѣ поэтовъ, напр.; Надсона, Владиміра Соловьева или Минскаго, но названные лирики важны для насъ не an und für sich, исчерпывающимъ выясненіемъ ихъ поэтической фizioноміи мы не занимаемся: для насъ они имѣютъ значеніе постольку, поскольку являются яркими выразителями опредѣленныхъ тенденцій въ лирикѣ, поскольку полнѣе другихъ вскрываютъ тотъ или другой мотивъ или ту или иную группу мотивовъ. Отдѣльные поэты для насъ—лишь примѣры. Болѣе того—мы не ставимъ себѣ задачей дать громоздкую коллекцію мотивовъ. Ограничиваемся немногими. Благодаря этому произведенія нѣкоторыхъ даже изъ достаточно видныхъ лириковъ останутся нецитированными. Наша цѣль—дать читателямъ, знакомящимся съ новѣйшей русской поэзіей и изучающимъ ее, руководящую нить, съ помощью которой они могли бы ориентироваться въ массѣ поэтическихъ опытовъ и дарованій и составлять оцѣнки отдѣльныхъ *deorum majorum et minorum* современнаго російскаго Парнаса.

C'est tout. Только такая, „безличная“ исторія литературы имѣетъ, по нашему мнѣнію, право на существованіе.

I.

Набрасывая свою поэтическую платформу (ст. „Поэтъ“), Надсонъ выдвигаетъ, между прочимъ, такое требованіе: поэтъ долженъ вести свою аудиторію „въ бой съ неправдою и тьмою“, въ „суровый, грозный бой за истину и свѣтъ“. Данному требованію онъ старался отвѣтить, начиная съ первыхъ своихъ стихотворныхъ опытовъ, призывающихъ къ „борьбѣ съ судьбою“, борьбѣ съ „глубокой мглой ночной“. Термины „борьба“, „бороться“, „биться“, являются въ его лексиконѣ одними изъ наиболѣе часто употребляемыхъ. И эти термины, военные дослѣхи, въ которые облакается поэтъ, могутъ дать поводъ къ ошибочной оцѣнкѣ его „музы“. Если они позволяютъ связать его поэзію съ „гражданской“ (какъ тогда называли) лирикой 60—70-ыхъ годовъ, то преувеличивать значеніе его „гражданственности“,—а подобное преувеличеніе почти постолько и вплоть до послѣднихъ дней имѣло мѣсто и въ критикѣ и среди читающей публики—отноуд не приходится. Отъ гражданскихъ мотивовъ шестидесятниковъ, у Надсона сохранилось лишь самое слабое воспоминаніе. „Гражданская“ терминологія для него старые мѣхи, въ которые вливается новое вино.

Чтобы убѣдиться въ этомъ, мы должны совершить небольшую филологическую экскурсію — сопоставить рядъ текстовъ, выясняющихъ истинный смыслъ его „боевыхъ“ словъ. Уже наиболѣе раннія изъ его стихотвореній даютъ намъ цѣнные указанія: въ стих. „На зарѣ“, Надсонъ спрашиваетъ себя, не погубилъ ли онъ своихъ душевныхъ силъ въ борьбѣ, въ „тяжкой борьбѣ“, которая ничего ему пока кромѣ тоски, кромѣ „бремени печали“ не принесла. Въ стих. „О, если тамъ, за тайной гробомъ“... мы встречаемся съ такимъ четверостишіемъ: „душа полна иныхъ стремлений, она любви и мира ждетъ, борьба и тайный ядъ сомнѣній ее терзаетъ и гнететъ“. Обратите вниманіе на сопоставленіе борьбы и душевныхъ страданій. Подобное сопоставленіе проходитъ красной нитью черезъ все литературное наслѣдіе Над-

сона. „О, къ чему обрекать эту юную грудь на борьбу, на тоску и мученія!“ шепчетъ путнику „чаровница лѣсная“ въ ст. „Поддороги“. „Борьба, проклятія и муки—не бредъ безумныхъ книгъ“, читаемъ мы въ ст. „И крики оргіа...“ „Или вновь ты захотѣлъ работы, слезъ и жертвъ, страданій и борьбы?“ спрашиваетъ поэтъ челоѣка будущаго („Грядущее“). „Хочу—восклицаетъ онъ—борьбы и терній...“ („Я ихъ не назову врагамъ“). „Гроза очищаетъ душу поэта страданіемъ и борьбою“ („Я не щадилъ себя...“). Онъ знаетъ „страданія ужаснѣй, чѣмъ пытка сама“, страданія, когда „мысль нѣмѣетъ отъ долгой борьбы“ („Есть страданія...“) „Гнетущій кругъ борьбы, сомнѣній и невзгодъ“: такъ опредѣляетъ поэтъ „враждующую“ судьбу („Когда вокругъ меня сдвигается тѣснѣ...“). Минуты невзгодъ онъ называетъ „минутами унынья, борьбы и ненастья“ („Въ минуты унынья...“). Весь міръ представляется ему „міромъ горя и борьбы“ („Не упрекай меня...“) Этотъ міръ „устанетъ отъ мукъ... утомится безумной борьбой“ (Другъ мой, братъ мой, усталый, страдающій братъ...“). Поэтъ отдаетъ „всю душу на борьбу и страданіе“ („Мы спорили долго...“). Онъ не хочетъ, не можетъ молчать „подъ грозой борьбы и предъ лицомъ страданія“ („Милый другъ, я знаю...“). Онъ посвящаетъ стихъ „страданію и борьбѣ“ („Съ тѣхъ поръ, какъ я прозрѣлъ...“). „Слезы горя, борьбы и лишения“ являются родникомъ его пѣсень („Муза“). Онъ не можетъ нигдѣ найти себѣ забвенія и покоя: его удѣлъ—„вѣчно бороться и страдать“ („И крики оргіа...“).

Приведенныя цитаты раскрываютъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, и характеръ даннаго сопоставленія. „Борьба, страданіе“, „борьба, горе“, „борьба, уныніе“, „борьба, муки“: все это указываетъ на то, что борьба оцѣнивается какъ нѣчто тяжелое, подавляющее челоѣка, отнимающее у него жизненныя силы. Болѣе того, неизмѣнно сочетая борьбу со страданіемъ, Надсонъ постепенно сближаетъ оба понятія, обращаетъ первое въ синонимъ второго.

„Я безъ пѣсни борюсь и безъ пѣсни грущу!“ Выраженіе борюсь въ рамкахъ стихотворенія, въ которое вставленъ цитируемый стихъ, оказывается совершенно неожиданнымъ. Тамъ рѣчь идетъ о „мукахъ и тревогахъ“ сердца, объ его скорбяхъ и ранахъ, о непроглядной почной мглѣ, обступившей поэта. Какая борьба? противъ кого она ведется?—Надсонъ этого ни словомъ не поясняетъ. Но поясненія для него въ данномъ случаѣ излишни: за-

мѣните „борюсь“ синонимомъ, усвоеннымъ надсоновской лирикой,—и никакихъ недомолвокъ въ стихотвореніи не будетъ.—Разумѣется, въ отдѣльныхъ случаяхъ „борьба“ сохраняетъ у Надсона социальный оттѣнокъ, но, въ общемъ и цѣломъ, оттѣнокъ этотъ исчезаетъ; терминъ, составляющій достояніе литературы шестидесятниковъ подмѣняется новымъ.

Пусть у шестидесятниковъ не было яснаго представленія о классовой борьбѣ, пусть, въ ихъ глазахъ, эта* борьба довольно основательно была завуалирована дымкою „общечеловѣческихъ“ отношеній, но, какъ-никакъ, контуры классовъ они различали, и социальные конфликты, развертывавшіеся передъ ними, служили главнымъ объектомъ ихъ художественнаго воспріятія. Теперь, имѣя дѣло съ поэзіей Надсона, вмѣсто „гражданской“ борьбы, о которой говорила, напр., поэзія Некрасова, мы имѣемъ дѣло съ лирикой „внутреннихъ нестроений“. Бороться, на языкѣ Надсона, означаетъ переживать душевную драму, означаетъ страдать.

Наступаетъ своего рода эпоха ревизионизма. Стираются грани социальныхъ группъ. На мѣсто послѣднихъ, подвижныхъ противорѣчивыми матеріальными интересами, подставляется понятіе объ обществѣ, раздѣляющемся на страдающихъ и нестрадающихъ. Страданіе абстрагируется, обращается въ фетишъ.

Между нищими всякаго рода,
Между членами грустной семьи,
Надъ которой судьба и природа
Шутятъ злобныя шутки свои,
Въ этомъ мірѣ [подъ вѣчнымъ ненастьемъ,
Въ мірѣ слезъ, въ нищетѣ и въ крови,
Всѣхъ бѣдѣ—кто бѣденъ участіемъ,
Всѣхъ несчастію—нищій любви.
.....
.....

Не нищъ же несчастнаго брата
У дверейъ многоядныхъ церквей:
Этимъ нищимъ, просящимъ у храма,
Всѣ помогутъ,—степенный купецъ,
И слезливая, нервная дама,
И успѣвшій нажиться дѣлецъ.

Такъ en toutes lettres обосновывается новая, „виѣклассовая“ позиція. Несчастный братъ—это только „страдающій братъ“ ...и притомъ страдающій довольно „возвышенными“ страданіями. Имѣются въ виду страданія избранныхъ натуръ, страданія ума, не

„мирящегося“ съ пошлостью „толпы“, страданія, поднимающія „надъ довольною и сытою толпой, какъ взмахъ могучихъ крылъ“ („Какъ долго длился день...“), страданія тѣхъ, въ чьемъ сердцѣ „оскорбленъ идеаль, идеаль человѣка и свѣта“. („Если душно тебѣ...“), страданія, символизированныя поэтомъ ¹⁾ въ образѣ Герострата,—одинокато героя, ушедшаго далеко отъ толпы, „страдающаго непонятой тоской“, не оцѣненнаго „мелочными сердцами“, страшнаго всѣмъ счастливымъ, „какъ свѣтъ исчадіямъ тьмы“.

Каждый истинный „человѣкъ“ долженъ быть отмѣченъ печатью страданій. Страданіе пріобрѣтаетъ значеніе признака, отличающаго членовъ извѣстной группы, значеніе ихъ „профессіональнаго качества“,—и, въ качествѣ такового, оно изъ отрицательнаго, разрушающаго начала превращается въ начало положительное, созидающее.

Надсонъ рисуетъ себѣ возможность наступленія царства всечеловѣческаго счастья. Эта возможность пугаетъ его. Онъ задаетъ вопросъ: будетъ ли счастливъ въ названномъ царствѣ, „въ обновленномъ и радостномъ мірѣ“ „печальникъ людей?“ Нѣтъ, получается отвѣтъ, ибо тамъ сердце печальника, „это сердце больное, заглухнетъ безъ горя, какъ нива безъ грозъ: оно не отдастъ за блаженство покоя креста благодатныхъ страданій и слезъ“. Въ „новомъ мірѣ“, онъ склоненъ видѣть лишь „пиръ животнаго, сытаго чувства“. И для вящаго осужденія этого міра строится силлогизмъ: прошлое—это море „праведной крови погибшихъ бойцовъ“, прошлое—это бездна „подвиговъ мысли и мукъ“; въ результатъ же всего—означенный пиръ; ясное дѣло, къ подобному „пиру“ можетъ быть только отношеніе: это — „жалкій, пошлый итогъ“ вѣковъ страданій, и ни одинъ „честный боецъ“ не долженъ отдавать за него своего „терниаго вѣнка“. „Бойцы“, т. е. „страдающіе“ не должны переставать страдать: страданіе—ихъ священная миссія, страданіе дѣлаетъ ихъ соціальной группой. Прекращеніе же страданій знаменуетъ собой не болѣе и не менѣе какъ измѣну, отказъ отъ собственнаго достоинства, своего рода классовое самоубійство.

¹⁾ Въ мракѣ прошлаго, въ ряду его преданій, есть тѣнь, покрытая безславіемъ и стыдомъ, но близкая душѣ огнемъ своихъ страданій“.

И Надсонъ слагаетъ настоящее славословіе „благодатнымъ“ страданіямъ. Онъ привѣтствуетъ ихъ, „упивается“ ими.

..вотъ,—я наконецъ одинъ съ моей тоской:
Слѣшите жъ, коршуны,—бороться я не стану,—
Слетайтесь хищною и жадною толпой
Терзать моей души зіяющую рану!..
Пусть изъ груди порой невольно рвется крикъ,
Пусть отъ тяжелыхъ мукъ порой я задыхаюсь:
Какъ новый Прометей, къ страданьямъ я привыкъ,
Какъ новый мученикъ, я ими упиваюсь!..

Онъ называетъ своимъ Богомъ Христа: Христось—„Богъ страдающихъ“; къ Христу влечетъ его „обаянье пытки и креста“; въ религіи Христа онъ находитъ именно выраженіе своего культа страданій: „и предъ страданіемъ... склоняюсь я съ моей горячею мольбой!“ („Я не Тому молюсь...).

Въ рядѣ стихотвореній онъ заявляетъ о своей готовности и даже потребности страдать великимъ страданіемъ. „Безъ словъ я тяжелѣйшій крестъ безропотно приму“ („Напрасно я ищу могучаго пророка“). „Гдѣ-жъ ты, воеждъ и пророкъ?.. О приди... Дай мнѣ жгучія муки принять, брось меня на страданье, на смерть, на позоръ“). „Безпокойною душевною жаждой томимъ“...“). „О, сколько разъ его (міръ) горячею мечтой я облеталъ... Какъ жаждалъ я—чего?—не нахожу названья: нечеловѣчески—тяжелаго страданья...“ („Испытывалъ ли ты, что значить задыхаться...“).

Страданія, въ глазахъ Надсона,—великая движущая сила. Лишь то, что куплено цѣною ихъ,—прочное. Страданіями пріобрѣтается просвѣтленный взглядъ на жизнь. „Въ тягостной грозѣ, прошедшей надо мною, я высшій смыслъ постигъ—она мнѣ помогла, очистивъ душу мнѣ страданьемъ и борьбою, свѣтъ отличить отъ мглы и перлы отъ стекла“ („Я не щадилъ себя...“). Страданіями завоевывається счастье. Страдай! учитъ поэтъ своего читателя; пусть страданія тяжелы и долги, но зато „глубоко будетъ счастье“; только такое счастье не можетъ быть разрушено первымъ, хотя бы легкимъ ударомъ судьбы: „кровью и слезами купленный покой не спугнетъ безслѣдно первое ненастье, не разсѣетъ первой легкою грозой!“ („Облака“). Страданія—залогъ того, что наступитъ царство любви (здѣсь мы встречаемся съ мотивомъ, противорѣчащимъ отрицательному отношенію къ „ширу сытаго чувства“: о противорѣчіяхъ надсоновской лирики рѣчь

будетъ ниже). „Ночь вокругъ черезчуръ ужъ темна“ — и именно самая темнота ея должна породить свѣтъ. Чѣмъ хуже, тѣмъ лучше! „Миръ устанетъ отъ мукъ, захлебнется въ крови... И подниметъ къ любви, къ беззавѣтной любви очи, полныя скорбной мольбой!“

Культъ страданія оставилъ слѣдъ даже въ эстетическихъ воззрѣнiяхъ Надсона. Характерны его стихотворенiя, гдѣ онъ распространяется по поводу „мукъ слова“. Первоначально дается такая постановка темы: поэтъ заявляетъ, что обладаетъ достаточнымъ запасомъ душевныхъ силъ, чтобы выполнять поэтическую миссiю; но его смущаетъ то обстоятельство, что аудиторiя его по достоинству не оцѣнитъ: „кто пойметъ, что не пустые звуки звенятъ въ стихѣ неопытномъ моемъ“; между тѣмъ каждый стихъ его купленъ очень дорогою цѣною, — „дѣтя глубокой муки“; каждая минута вдохновенiя стоитъ „слезъ, невидимыхъ для людей“, „нѣмой тоски“, „скорбныхъ думъ“ („Я чувствую и силы, и стремленье...“). „Что пѣсня для міра?“ восклицаетъ онъ въ другомъ стихотворенiи, — только „красивые звуки“, „мелодiя!“ Между тѣмъ въ нее „вложено такъ много“ — много „живыхъ мученiй“, душевныхъ стонѡвъ. „Грозою надъ ней вдохновенiе промчалось, въ раздумьи пылало чело; и то, что другихъ лишь слегка прикасалось, пѣвца до страданiя жгло“ („Одни не поймутъ, не услышатъ другіе...“). Другими словами, драма „мукъ слова“ опредѣляется, какъ противорѣчіе между „страдальческою“ цѣнностью поэзiи и неспособностью толпы усмотрѣть данную цѣнность. Но центръ тяжести драмы все-таки не въ этомъ. Онъ заключается въ творческомъ „безсиліи“ поэта. „Безсилень стихъ мой, блѣдный и больной...“ Словесный матеріалъ, которымъ располагаетъ поэтъ, оказывается несоотвѣтствующимъ силѣ и богатству переживанiй поэта. „Нѣтъ на свѣтѣ мукъ сильнѣе муки слова: тщетно съ устъ порой безумный рвется крикъ, ...холоденъ и жалокъ нищій нашъ языкъ“. Поэтъ не властенъ внѣшній безбрежный міръ и душевный міръ „жизненно набросить робкими штрихами и вмѣстить въ размѣры тѣсныхъ строкъ“ своихъ стихотворенiй („Милый другъ, — я знаю...“). „Ровныя, плавныя строки, словно узоръ, ласкающій глазъ! О мои пѣсни, какъ вы стали далеки на страницахъ книжки отъ сердца, создавшаго васъ!“ Надсонъ не узнаетъ въ нихъ „безумныхъ, жгучихъ звуковъ“ своего „страстного чувства“, своихъ страданiй. „Едва вы въ слова выливались, могучая сила отлетала отъ васъ... вы блѣднѣли, какъ звѣзды

съ зарей...“ „Язвы прикрылись цвѣтами, мелодіей скрыть диссонансъ безконечныхъ мученій“ („Ровныя, плавныя строки...“). Драма слова оказывается, такимъ образомъ, въ представленіи поэта, прежде всего, его внутренней драмой, драмой творческаго процесса. Форма, по мнѣнію Надсона, абсолютно не отвѣчаетъ содержанію: о душевной бурѣ приходится повѣствовать въ „ровныхъ, тѣсныхъ“ строкахъ, нѣчто „нечеловѣчески-великое“ обращать въ нѣчто банальное, умѣренно-аккуратное, нѣчто хаотично-страстное—въ нѣчто спокойное. Все здѣсь именно въ „нищенской“ правильности формы, въ ея „покоѣ“.

А покой для Надсона—самая рѣшительная антитеза страданію. И, въ качествѣ таковой, онъ является главнымъ непріятелемъ поэта, возводится послѣднимъ на степень первоисточника человѣческихъ золъ.

Производя суммарную оцѣнку дѣйствительности, Надсонъ характеризуетъ ее, какъ сонную жизнь. „Ихъ жизнь вокругъ меня и замерла, и онѣмѣла, какъ сонный лѣсъ подъ зноемъ дня“. Онъ возмущается „наторенными дорогами“, „скучными, узкими колеями“, по которымъ идетъ толпа, лѣнностью ея мысли, отсутствіемъ у ней „мятежныхъ“ чувствъ... („Я ихъ не назову врагами...“). Толпа осуждается поэтомъ всегда именно за спокойный (будничны) темпъ своего существованія.

Покой—„страшенъ“. Онъ сильнѣе всякой грозы, „сильнѣе открытыхъ, разгнѣванныхъ силъ“. Достаточно мгновенія покоя, чтобы погубить „бойца“, вычеркнуть его изъ списковъ той передовой соціальной группы, которую создало воображеніе Надсона. „Повѣрь,—наставляетъ онъ читателя—лишь ослабить тебя мигъ отрады, мигъ грезъ и покоя. И продашь ты все то, что ужъ сдѣлалъ, любя, за позорное счастье застоя!..“. И всюду, гдѣ онъ замѣчаетъ призракъ подобнаго счастья, онъ бѣжитъ отъ него. Такъ, онъ отказывается отъ радостей любви, отъ „свѣтлой“ женской ласки: любовь несетъ съ собой успокоеніе. Онъ мечтаетъ о любви, жаждетъ ее, но стоитъ только ему встрѣтить „привѣтливый взоръ“ любимой дѣвушки, стоитъ ему только убѣдиться, что его мечты близки къ осуществленію, имъ овладѣваетъ тревога. Счастливая развязка романа не должна, по его мнѣнію, ничего подарить ему, кромѣ сугубыхъ страданій. „Я боялся за то, что минуетъ порывъ, унося прихотливую вешешку участья, и останусь опять я вдвойнѣ сиротливъ“. Поэтъ сравниваетъ себя съ путникомъ, который въ пустынѣ видитъ оазисъ и не знаетъ, не миражъ ли это,—ми-

ражъ, „живо манящій отдохнуть и забыться“. („О любви твоей, другъ мой...“). Приемлемой для себя поэтъ считаетъ лишь любовь, отрицающую всякій покой. „Не принесетъ, дитя, забвенья и покоя моя любовь душѣ проснувшейся твоей“./ „Отъ мирной праздности, отъ солнца и цвѣтовъ зову тебя для жертвъ и мукъ невыносимыхъ“./

Во имя страха передъ призракомъ „позорнаго застоя“ отвергается онъ, какъ мы уже видѣли выше, отъ видѣній социалистическаго міра. Тотъ же призракъ отравляетъ всѣ рѣдкія для него минуты жизнерадостныхъ настроеній. Такую минуту описываетъ Надсонъ въ отрывкѣ „Я сегодня въ кого-то, какъ мальчикъ, влюбленъ...“ Поэтъ охваченъ трепетомъ безпричиннаго счастья. Онъ какъ дитя хочетъ отдаться „безпричиннымъ восторгамъ и радостнымъ снамъ, и прощать, и любить, и смѣяться...“ Но это—покой, а потому зло, о чемъ поэтъ и снѣшить не можетъ. „Въ этомъ покоѣ есть тѣнь... Такъ порой съ потемнѣвшей отъ зноя лазури ужъ томительно вѣетъ сквозь день золотой отдаленнымъ предчувствіемъ бури...“ Тотъ же призракъ замѣчаетъ онъ, даѣе въ явленіяхъ природы.

Передъ грозой. Надвигается черная туча. „Ахъ напрасно повѣрилъ я въ день золотой, ты лгала мнѣ, прозрачныхъ небесъ бирюза!“ Надсонъ предается скорби по поводу того разрушенія, которое причинить готовая разразиться буря. „Сколько будетъ незримыхъ, неслышныхъ смертей, сколько всходовъ помятыхъ и сломанныхъ розъ!“ Но ничего подобнаго не было бы, если бы въ предшествовавшіе дни природа не наслаждалась бы нѣгою покоя. „Не будь миновавшіе знойные дни такъ безоблачно тихи, свѣтлы и ясны, не родили бъ и черную тучу они—эту тучу на ликѣ весны!“

Взятая въ цѣломъ, природа наполняетъ Надсона чувствомъ печали. Его тяготитъ „холодная красота и блескъ мірозданья“.

Мнѣ больно, что когда мнѣ душу рвутъ страданья
И грудь мою томятъ сомѣнья безъ числа,—
Природа, какъ всегда, полна очарованья,
И какъ всегда, ясна, нарядна и свѣтла.
Не видя, не любя, не внемля, не жалѣя,
Погружена въ себя и въ свой бездушный сонъ,—
Она—изъ мрамора нѣмая Галатея,
А я—страдающій, любя, Питмаліонъ...

Источникъ печали—„бездушный сонъ“: „бойцу“ — страдальцу противостоять царство „покоя“.

На лонѣ этого царства поэтъ даже перестаетъ быть человѣкомъ своей профессіи: „покой“ лишаетъ его вдохновенья. Последнее сопутствуетъ ему лишь въ городской обстановкѣ — лишь въ атмосферѣ страданій („гдѣ, что ни мигъ, то боль, гдѣ, что ни шагъ, то зло“). Въ деревнѣ же, „передъ лицомъ сіяющей природы“ его Муза безмолвствуетъ. „Дубравы тихій шумъ, и птицъ веселый хоръ, и плещущія воды“ не пробуждаютъ его груди, не волнуютъ его ума. Природа „мертва“ для него. И несомнѣннѣйшимъ доказательствомъ ничтожества человѣческаго сердца онъ считаетъ вліяніе, которое оказываютъ на психику явленія природы, заставляя человѣка постоянно мѣнять его настроенія. „Скажи мнѣ, къ чему такъ ничтожно оно, наше сердце,—что даже и мертвой природѣ (т.-е. покою) волновать его чуткія струны дано“ („Осень, поздняя осень!..“).

Рѣзкое противопоставленіе страдающаго „я“ мертвой природѣ—вотъ формула, которою поэтъ обобщаетъ свои наиболѣе пессимистическія переживанія. „Зачѣмъ ты призванъ въ міръ? къ чему твои страданья, любовь и ненависть, сомнѣнья и мечты, въ безгрѣшно-правильной машинѣ мірозданья...“ („Случалось ли тебѣ безсонными ночами...“). Мірозданье имѣетъ, въ глазахъ Надсона, цѣнность лишь постольку, поскольку въ нѣдрахъ его разыгрывается драма страданій. Но страданія могутъ прекратиться, человѣчество достигнетъ всего, во имя чего оно борется, наступитъ эпоха „вѣчнаго рая“, міръ „зацвѣтетъ безсмертною весною“, но эта „безсмертная весна“, этотъ „вѣчный рай“ лишь выявятъ окончательно „мертвый“ характеръ безгрѣшно-правильной машины мірозданья. Поэтъ влагаетъ въ уста обитателю „вѣчнаго рая“ трагическій, „ножемъ пронзающій“ вопросъ: „для чего и жертвы и страданья? для чего такъ поздно понялъ я, что въ борьбѣ и смутѣ мірозданья цѣль одна—покой небытія?“ („Грядущее“).

Возвращаемся къ области эстетики.

Геростратъ сдѣлалъ великое открытіе: онъ нашелъ „тайный ядъ въ дыханіи цвѣтовъ“. Изъ сказаннаго на предыдущихъ страницахъ видно, что это за ядъ: ядъ успокоенія, которое предметы, возбуждающіе эстетическую эмоцію, вносятъ въ душу „бойца“. Именно о подобномъ ядѣ повѣствуетъ, напр., самое прославленное изъ надсоновскихъ стихотвореній „Цвѣты“. Почему поэтъ бѣжитъ отъ цвѣтовъ? Присмотритесь къ штрихамъ, какими цвѣты описаны. Они цвѣтутъ въ сіяньи лампъ, разливающихъ „мягкій

свѣтъ“. Они „нѣжатъ глазъ“; они „сладко вѣютъ въ душу весною“, „зачаровываютъ“. Глядя на нихъ, поэтъ погружается въ идиллическое настроеніе. Ему чудится „ручья дремотное журчанье“, „птицъ веселый гамъ“, „занявшейся зари стыдливое мерцанье“; онъ ждетъ, что вотъ-вотъ повѣетъ „ласковый вѣтерокъ“, „узорную листву лѣниво колыхая“. Все это штрихи, говорящіе какъ разъ о состояніи покоя. Опять роковой призракъ. Надсонъ спѣшитъ отмахнуться отъ него и выдвигаетъ его естественный контрастъ, „Какъ!.. въ эту ночь, окутанную мглою, здѣсь, рядомъ съ улицей, намокшей подъ дождемъ, дышать такимъ безстыднымъ торжествомъ, сіять такою наглою красотою...“ Отрицательное отношеніе къ цвѣтамъ диктуется тѣмъ же самымъ мотивомъ, исходя изъ котораго пѣвецъ „благодатныхъ страданій“ осудилъ идею „новаго міра“. „Безстыдное торжество“ цвѣтовъ—синонимъ „пира сытаго чувства“. И въ постановкѣ вопроса характернымъ является то, что интересъ для Надсона сосредоточенъ не въ улицѣ самой по себѣ, не въ ея обитателяхъ, не въ ея невзгодахъ: стихотвореніе даетъ намъ не болѣе, какъ картинку индивидуальных переживаній поэта; это—одна изъ многочисленныхъ варіацій славословія въ честь страданій, въ честь „профессіональнаго качества“, отмѣчающаго избранныя натуры.

„Язвы прикрыты цвѣтами“. Опять „тайный ядъ въ дыханіи цвѣтовъ!“ опять во имя „яда“ Надсонъ ополчается противъ „цвѣтовъ“. Плавныя, строки „ласкаютъ“, какъ узоръ—глазъ; мелодія скрываетъ собой диссонансъ страданій. „Безгрѣшно-правильное“ строеніе стиха противорѣчитъ тому содержанію, которое должно быть въ него вложено. Роковой призракъ воплощается въ ритмъ и гармонію. Гармонія опять-таки разсматривается какъ одинъ изъ возможныхъ источниковъ „успокоенія“.

Пѣснь, звучащая, „какъ тихое журчаніе ручья“, пѣснь, уносящая въ міръ фантазіи, „гдѣ пѣтъ ни жгучихъ слезъ, ни муки, гдѣ красота, любовь, забвеніе и покой“,—таково точное опредѣленіе чистой поэзіи, данное Надсономъ. („Поэтъ“). Понятно, что опредѣляемая подобнымъ образомъ „мелодія стройныхъ рѣчей“ на рынкѣ „страдальческихъ“ цѣнностей представляетъ собой лишь отрицательную величину.

II.

На активѣ надсоновской поэзіи имѣются, однако, не одніе названные цѣнности. Жрецъ музы, украшенной „терновымъ вѣн-

комъ“, могильщикъ „цвѣтовъ“ и всего, что сколько-нибудь напоминаетъ объ „успокоеньи“, одновременно съ тѣмъ чтить также музу отвергаемой имъ красоты и гармоніи, насаждаетъ имъ же самимъ срываемые цвѣты, выступаетъ въ качествѣ рѣшительнаго проповѣдника „покоя“,—однимъ словомъ, оказывается въ непримиримомъ противорѣчій съ самимъ собою, оказывается двуликимъ Янусомъ.

Сопоставьте съ охарактеризованнымъ выше поэтическимъ сгедо, такого рода недвусмысленное заявленіе: „Не упрекай себя за то, что ты порою даешь покой душѣ отъ думъ и отъ тревогъ... что пѣсню любишь ты и молча ей внимаешь... позабываешь ты, отрадно отдыхая призывъ рабочаго, немедлящаго дня... что властно надъ тобой миращее искусство, и красота тебѣ внятна и „не чужда...“ Или, вслѣдъ за стихотвореніями, содержащими осужденіе „мелодіи стройныхъ рѣчей, прочтите фантазію „Мелодія“. „Я бъ умереть желалъ на крыльяхъ наслажденья“: тамъ поэтъ мечтаетъ о „лѣнивомъ полуснѣ“, тишинѣ дремлящаго запущеннаго сада, таинственномъ журчаньи ручья, торжественномъ молчаньи небосклона, сладкой истомѣ прощанья съ землей, т.-е. о такой идилліи покоя, которую „боецъ“ считаетъ для себя абсолютно недопустимой.

Примѣры эти нельзя, конечно, разсматривать какъ свидѣтельство о слабости поэта, уклоняющагося минутами съ избраннаго имъ суроваго пути. Противъ подобнаго толкованія говоритъ длинный рядъ стихотвореній. Они доказываютъ, что положительная оцѣнка „чистой“ поэзіи не была чуждой Надсону на всемъ протяжении его поэтической дѣятельности.

Въ тотъ самый моментъ, когда онъ оформливаетъ свое боевое *profession de foi*, выдвигаетъ идеаль поэзіи „борьбы“, одновременно, въ рамкахъ того же самаго стихотворенія, онъ развиваетъ и противоположную платформу. Обѣ точки зрѣнія изложены внѣ всякой зависимости одна отъ другой; сравненія между ними не дѣлается. И та и другая оказываются одинаково пріемлемыми. Изъ другихъ стихотвореній мы узнаемъ, во-первыхъ, что за второй платформой онъ признаетъ историческую давность (тогда какъ „поэзію скорбей“ онъ считаетъ продуктомъ послѣдняго времени). „За много лѣтъ назадъ, изъ тихой сѣни рая, въ вѣнкѣ душистыхъ розъ, съ улыбкой молодой, она сошла въ нашъ міръ, прелестная, нагая... Она несла съ собой невѣдомыя чувства, гармонію небесъ и преданность мечтѣ,—и былъ законъ ея—искусство

для искусства...“ Но вѣнокъ съ его головы сорвало, темное облако скорби омрачило ея „дѣвственно-прекрасныя“ черты: „и прежнихъ гимновъ нѣтъ“ („Поэзія“). Во-вторыхъ, какъ явствуетъ уже изъ приведеннаго примѣра, поэтъ проникнуть весьма теплымъ чувствомъ къ райской гостьѣ. Онъ скорбитъ по поводу происшедшей съ нею катастрофы. Непріятно пораженъ поэтъ, когда его взорамъ открывается больной, некрасивый обликъ его богини („Муза“), которую онъ надѣялся увидѣть молодой, цвѣтущей. И музѣ приходится почти оправдываться за то, что она обманула грезы своего служителя. Констатируя, что прежняя поэзія умерла, что нельзя вдохновенія искать теперь „среди безжизненной мертвой природы“, т.-е. развивая одинъ изъ своихъ „страдальческихъ“ мотивовъ, Надсонъ, тѣмъ не менѣе, не забываетъ сдѣлать оговорки, переносящей насъ въ область мотивовъ иного рода: онъ высказываетъ сожалѣніе, что чистой поэзіи теперь нѣтъ, что „наши черствые дни“ похоронили ее („Нѣтъ, не ищи ее въ дыханіи цвѣтовъ...“).

Или, произнося надгробное слово своей музѣ („Умерла моя муза“) и выясняя, чѣмъ она была для него, поэтъ отмѣчаетъ единственно силу ея фантазіи. „Въ былые года сколько тайнъ и чудесъ совершалось въ убогой коморкѣ моей“. Стоить ему захотѣть, и надъ нимъ развернутся „сверкающій куполь небесъ“, „и раскинется даль серебристыхъ озеръ, и блеснутъ колоннады роскошныхъ дворцовъ...“ Между тѣмъ мы могли бы ожидать характеристики въ родѣ той, какая сдѣлана, напр., въ стих. „Муза“. И это не реторика, не простой поэтический шаблонъ, а знаменательное признаніе.

На самомъ дѣлѣ, въ лицѣ Надсона мы имѣемъ, наряду съ поэтомъ „благодатныхъ“ страданій, поэта, воскрешающаго и узаконяющаго, послѣ эпохи 60—70-ыхъ годовъ, значеніе „чисто-поэтическихъ элементовъ“, — „чистой“ фантазіи и „чистой“ красоты. Куполы небесъ, дали озеръ, и т. д., дѣйствительно, являются обычными объектами его художественнаго изображенія. А „мечты“—его любимыя спутницы. Онъ гордится, что богатъ ими. „Нищій радостью, я былъ богатъ мечтами“; онѣ посѣщали его съ младенчества, „сверкая безумными крыльями“, сыпали цвѣты на его ложе, „ложе думъ, томленій и скорбей“ („Женщина“). „Язвы прикрываются цвѣтами“, и поэтъ не протестуетъ. Напротивъ, онъ способенъ негодовать на тѣхъ, кто дерзнетъ обрывать эти „цвѣты“. „Пусть насъ давятъ угрюмые своды тюрьмы,—мы сумѣемъ ихъ

скрыть за цвѣтами, пусть въ нихъ царство мышей, паутины и тьмы, мы спугнемъ это царство огнями!“ Пусть гнетутъ цѣпи,—за то существуютъ грезы. „Что ей цѣпь?.. Цѣпь она, какъ бичевку, порветъ и умчится свободнѣе птицы“. Греза и въ тюрьму принесетъ рай лучезарный, красоты природы, ароматную весну. Пусть узникамъ остается прожить одну только ночь: они насладятся полнотою радостныхъ и свѣтлыхъ переживаній. И горе разрушителямъ грезы! „Да будетъ позоръ и несчастье тому, кто, осмѣлившись сѣсть между нами, станетъ видѣть упрямо все ту-же тюрьму за сплетенными сѣтью цвѣтами“ („Мгновенье“).

„Жить, полной жизнью жить!“ Пусть завтра—конецъ, но... „день сегодня мнѣ такъ радостно смѣется, такъ чудно дышетъ садъ и нѣгой, и весной“. Мало того, во имя „нѣги и весны“ поэтъ становится на почву наиболѣе радикальной антитезы самому себѣ—привѣтствуетъ идеалъ социалистическаго міра. Что именно рѣшающую роль имѣетъ въ данномъ случаѣ для него „нѣга и весна“, объ этомъ краснорѣчиво свидѣтельствуетъ „Весенняя сказка“. Вспомните интродукцію къ ней. Дается описаніе „чуждаго, свѣтлаго міра“. Тамъ царство радостной вѣчной весны, розъ, мраморныхъ статуй, серебряныхъ фонтановъ.

У подножья скалъ—сверкающее море...
Тихо льнетъ къ утесамъ сонная волна
И, отхлынувъ, тонетъ въ голубомъ просторѣ,
И до дна прозрачна въ морѣ глубина...
И лѣсная чаща, да лазурь морская
Какъ въ объятьяхъ держать дивную страну,
Тишиной своею чутко охраняя
И въ ея предѣлахъ—ту же тишину.

Правда тотъ сонъ, которымъ окутанъ замокъ,—дѣло рукъ злого чародѣя, символъ атмосферы „слезъ и горя, мести и борьбы“,—явленіе, въ данномъ случаѣ, для Надсона совершенно отрицательное, но панорама, окружающая замокъ, ничего общаго съ этимъ сномъ не имѣетъ. Повторяемъ, означенная панорама—типичная для извѣстныхъ настроеній поэта „нѣга“. Грань современныхъ социальныхъ отношеній должна быть, по его мнѣнію, пройдена, именно потому, что за этой гранью человечество ждуть „тишина“ и „покой“.

Охарактеризовавъ десную и шуйцу Надсона, рѣзкую антиномичность его настроеній, намъ надлежитъ теперь разобраться въ источникахъ этой антиномичности.

III.

Самое простое рѣшеніе вопроса было бы таково: Надсонъ — *Bestimmungsmensch*, человѣкъ, высказыванія котораго опредѣляются всецѣло флоттирующими настроеніями, опредѣляются его слишкомъ повышенной нервною. Самъ Надсонъ какъ бы даетъ достаточное основаніе для подобнаго объясненія. Онъ ставитъ свои оптимистическія и пессимистическія воззрѣнія въ связь съ феноменами природы. „Надъ хмурой землею неподвижно и низко висятъ облака; желтый лѣсъ отуманенъ свинцовой мглой, въ желтый берегъ безъ умолку бьется рѣка...“ И тогда въ сердцѣ поэта—грустные думы; тогда жизнь представляется цѣпью, гнетущей, какъ тяжелое бремя. Но стоитъ веснѣ повѣять дыханіемъ мая, стоитъ „въ лазури промчатся грозѣ молодой“,—сердце поэта мгновенно преобразается: оно снова „просится въ ясную даль“, снова вѣритъ „въ далекое счастье“. Отсюда ультра-пессимистическій выводъ относительно человѣческой натуры: „Скажи мнѣ, къ чему такъ ничтожно оно, наше сердце,—что даже и мертвой природѣ волновать его чуткія струны дано, и то къ смерти манить, то къ любви и свободѣ?“ Ничтожество сердца характеризуется еще ближе: „И къ чему въ немъ такъ бѣглы любовь и тоска, какъ ненастной и хмурой порою этотъ бѣлый туманъ надъ свинцовой рѣкою или эти сѣдые надъ ней облака?“ („Осень, поздняя осень“).

Далѣе можно было бы сослаться на болѣзнь, сведшую поэта въ могилу, и первоисточникомъ какъ пессимистическаго колорита его поэзіи, такъ и противорѣчивости мотивовъ ея признать чахоточныя переживанія.

И та и другая точка зрѣнія одинаково несостоятельна.

Прежде всего, относительно возможности освѣтить вопросъ помощью невропатологическаго анализа. Несомнѣнно, опытный глазъ врача-спеціалиста найдетъ для себя многое въ произведеніяхъ Надсона. Несомнѣнно также чахотка наложила свою печать на его творчество. Но отсюда еще очень далеко до критической оцѣнки его поэзіи. Содержаніе послѣдней отнюдь не создано ни чахоткой, ни первозностью поэта. Чахотка... но почему жъ въ такомъ случаѣ, напр., чахоточный Добролюбовъ и въ своей прозѣ и въ своихъ стихахъ не далъ ничего похожаго на мотивы надсоновскаго творчества? Повышенная первозность... здѣсь дѣло обстоитъ, на первый взглядъ, нѣсколько серьезнѣе. Существуетъ

и развивается въ области литературной критики теченіе выдвигающее впередъ именно патологию, сводящее задачи литературнаго изслѣдованія къ постановкѣ діагноза нервной или психической болѣзни, подмѣченной у того или иного писателя. „Патологическое въ творествѣ“ Ибсена, или Ницше, или Гоголя, или Достоевскаго—такого рода трактатами непрерывно обогащается книжный рынокъ.

Но, параллельно съ расширеніемъ правъ невро- и психопатологическаго анализа на область литературной критики, въ нѣдрахъ самой неврапатологіи и психіатріи наблюдается знаменательная тенденція. Неврапатологи и психіатры начинаютъ—правда очень медленно—становиться на путь соціологическаго объясненія. Появляются работы: Duprat: „Causes sociales de la folie“ или Hellpach: „Nervosität und Kultur“. Въ этихъ работахъ прежней неврапатологіи и психіатріи выдается *testimonium paupertatis*. Названныя науки лишаются „самодовлѣющаго“ характера, перестаютъ быть дисциплинами *apud* и *für* sich. При этомъ, какъ и слѣдовало ожидать на основаніи примѣровъ, имѣющихъ мѣсто въ другихъ наукахъ, вступленіе на новый путь нельзя считать особенно удачнымъ. Получилось то, что обычно получается съ представителями буржуазной учености, начинающими оперерировать съ соціологическими понятіями. Познакомьтесь хотя бы съ трактатомъ Duprat, и вы увидите, что это за „causes folies“: полнѣйшая путаница въ пониманіи этихъ causes, — простое жонглированіе съ неопредѣленнымъ понятіемъ „общество“, пользованіе одновременно различными рядами соціально-экономическихъ отношеній въ качествѣ *Bestimmungsgrund'a*.

Не лучше дѣло обстоитъ и съ распространенными въ наши дни попытками выяснить происхожденіе новѣйшаго литературнаго стиля изъ общихъ условій культуры крупныхъ городовъ. Быструю, лихорадочную смѣну настроеній, отмѣчаемую у современныхъ писателей, особенно у декадентовъ, символистовъ и модернистовъ—заявляютъ сторонники вышеозначенной попытки — слѣдуетъ возводить къ слѣдующему источнику: городской обыватель слишкомъ подавленъ той суммой раздраженій, которыя вызываются въ немъ окружающей пестрой обстановкой; реакціей на эти раздраженія являются флоттирующія настроенія. „Повышеніе нервной жизни обусловливается быстрой и непрерывной смѣной внѣшнихъ и внутреннихъ впечатлѣній. Человѣкъ—существо различающее (*Unterschiedswesen*), т.-е. сознаніе его опредѣляется тѣмъ, что онъ

различает впечатлѣнія текущаго момента отъ предыдущихъ впечатлѣній. Устойчивыя впечатлѣнія, незначительность различій между ними, правильность ихъ чередованія требуютъ, такъ сказать, меньше сознанія, чѣмъ быстрое нагроможденіе мѣняющихся образовъ, рѣзкія различія между „матеріаломъ, охватываемымъ взглядомъ, неожиданность навязываемыхъ впечатлѣній. Крупный городъ создаетъ какъ разъ послѣднія психологическія условія—при каждомъ переходѣ черезъ улицу, при быстромъ темпѣ и разнообразіи хозяйственной, профессиональной и общественной жизни—крупный городъ уже въ самой чувственной основѣ духовнаго міра создаетъ противоположность маленькому городу и деревнѣ съ болѣе медленнымъ, рутиннымъ, равномернымъ ритмомъ ихъ чувственно-духовнаго уклада жизни“.

Приведенная цитата принадлежитъ Георгу Зиммелю... ¹⁾. Неврапатологи идутъ въ данномъ отношеніи дальше. И если берлинскій профессоръ—какъ мы увидимъ нѣсколько ниже—наряду съ этимъ придаетъ большое значеніе другимъ, чисто экономическимъ факторамъ, то нѣкоторые критики, старающіеся использовать неврапатологическую точку зрѣнія, ударяются въ крайность и провозглашаютъ краугольнымъ камнемъ и нервозности и нервознаго искусства сумму городскихъ впечатлѣній. Преувеличивать послѣднихъ не приходится. Мало того, анализируя новѣйшую литературу en bloc, въ конечномъ счетѣ, при социальномъ-экономическомъ оцѣнкѣ, названная сумма оказывается сама по себѣ ничего не говорящей величиной.

Социально-экономическая оцѣнка должна отправляться отъ области опредѣленныхъ экономическихъ отношеній—отношеній, охватываемыхъ производствомъ. Выдвигать же въ качествѣ конечнаго Bestimmungsgrund'a явленія, относящіяся къ другимъ областямъ экономической жизни—значитъ останавливаться на полдорогѣ, затушевывать первоисточникъ анализируемыхъ фактовъ.

Задача литературнаго критика подойти къ этому первоисточнику, вскрыть рядъ звеньевъ, приковывающихъ идеологическую „надстройку“ къ матеріальной „подпочвѣ“. И мы должны это сдѣлать. Путь нашего нисхожденія отъ „надстройки“ и къ „подпочвѣ“ таковъ.

¹⁾ Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. (Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden, B. IX). ср. Зиммеля: Die Grossstädte und das Geistesleben, стр. 188.

Что гласить новѣйшая формула борьбы за существованіе, изобрѣтенная и проповѣдуемая буржуазными учеными — социологами и моралистами?

„Жить истинной жизнью—значить создавать самого себя, значить отвоевывать свое „я“ у обстоятельствъ, у среды,... значить бороться противъ того разложенія и тѣхъ противорѣчій, которыя вносятся въ нашъ душевный міръ капризной пестротой желаній и эфемернымъ многообразіемъ событій. Жизнь—это непрестанное утвержденіе своего „я“. Жизнь—это стремленіе сохранить свое „я“, раскрывать свойства и способности своего „я“, подчиненнаго закону внутреннего единства“¹⁾. „Глубочайшія проблемы новѣйшей жизни вытекаютъ изъ притязанія индивидума сохранить самостоятельность и особенность своего существованія отъ преобладанія общества, исторической наслѣдственности, внѣшней культуры и техники жизни...“ „Если 18-ое столѣтіе освобождало отъ всѣхъ исторически выросшихъ путъ государства и религіи, морали и хозяйства, дабы первоначально добрыя натуры, равныя для всѣхъ, безпрепятственно развивалась, то въ 19-омъ вѣкѣ цѣлью явилось культивировать различія представителей разныхъ профессій“. Противодѣйствіе субъекта противъ опасности оказаться нивелированнымъ и безъ остатка потребленнымъ общественно-техническимъ механизмомъ“—таковъ лозунгъ современности²⁾.

Раскрывать свойства и способности своего „я“ и культивировать „различія“—одно и то же. Обѣ цитаты одинаково краснорѣчиво говорятъ о роли, которую индивидуалистическія тенденціи играютъ для буржуазіи, а вторая цитата, кромѣ того, даетъ прямое указаніе на социологическое значеніе этихъ тенденцій.

Согласно предлагавшемуся не разъ объясненію наблюдаемое нынѣ возрожденіе индивидуалистической культуры слѣдуетъ относить на счетъ „феодальныхъ“, „барскихъ“ переживаній. Несомнѣнно, въ данномъ объясненіи есть кое-что, позволяющее говорить о нѣкоторомъ приближеніи къ истинѣ. Рядъ индивидуалистически настроенныхъ „идеологовъ“ выступилъ, пользуясь матеріаломъ, который давала обстановка „дворянскихъ гнѣздъ“. Но подобное объясненіе далеко не исчерпываетъ вопроса. Мало того, оно можетъ привести насъ къ невѣрной социологической оцѣнкѣ

¹⁾ Paul Malapert. Его статья въ сборникѣ „Morale sociale“, изданномъ подъ редакціей Эмиля Бутру (Boutroux).

²⁾ Зиммель, *op. cit.*, (курсивъ въ обоихъ цитатахъ нашъ. В. III.).

текущаго момента. Предположимъ, что вся новая „культура“ — продуктъ дворянской идеологіи: тогда мы должны признать за „феодалами“ доминирующую роль въ современномъ обществѣ, должны эпоху 80—900 гг. охарактеризовать, какъ поступательное развитіе феодальной культуры; ибо на сторонѣ новой культуры симпатіи „общества“, ибо искусство, необыкновенно ярко выявляющее индивидуалистическія тенденціи, есть именно искусство этого общества; а разъ дѣло обстоитъ такъ, то мы отнюдь не можемъ преуменьшать значеніе социальной группы, создававшей данную идеологическую форму; напротивъ, мы обязаны отвести этой группѣ мѣсто на исторической авансценѣ. Чтобы предохранить себя отъ ошибки, мы должны имѣть въ виду слѣдующее. Та или иная идеологическая форма опредѣляется не сословной метрикой отдѣльных идеологовъ, а положеніемъ той или иной социальной группы въ области производства. Для насъ важно не то, откуда извѣстные идеологи заимствовали свой матеріалъ, но то, почему они обратились къ нему, точнѣе, какія экономическія условія сдѣлали означенный матеріалъ столь цѣннымъ въ рамкахъ современнаго общества. А когда мы усвоимъ такую точку зрѣнія, намъ не придется искать корней новыхъ „культурныхъ“ надстроекъ, въ томъ числѣ новой литературы—литературы „общества“, идущаго во всякомъ случаѣ по пути матеріальныхъ завоеваній—среди отмирающихъ социальныхъ тканей.

Принято думать, будто промышленный капитализмъ — могила всякой „возвышенной“ культуры. Нашествіе „чуждыхъ“ потому именно повергало представителей прогрессивной интеллигенціи 70-ыхъ годовъ въ отчаяніе, что, казалось тогда, капитализмъ несъ съ собою смертный приговоръ носителямъ „знанія“, профессиональнымъ „работникамъ ума“. Наступаетъ царство конторы и бездушныхъ конторскихъ счетовъ, жаловался въ свое время Глѣбъ Успенскій, становятся нужны лишь одни механическіе исполнители воли капитала; горе подрастающему поколѣнію интеллигенціи: его всюду вытѣсняетъ дѣти „чуждыхъ!“ Отчаяніе семидесятниковъ было преждевременнымъ. Если прежде, въ эпоху первоначальнаго накопленія капитала, означенное представленіе о послѣднемъ, въ извѣстной степени, было вѣрно, если прежде капиталъ требовалъ для себя почти исключительно массы необученныхъ рабочихъ, сводя потребность въ интеллигентахъ до минимума, то теперь наблюдается нѣчто иное. Капиталъ предъявляетъ спросъ на квалифицированный и высоко-квалифицированный трудъ.

Возникають фабрики и заводы, въ стѣнахъ которыхъ необученные рабочіе не находятъ себѣ мѣста ¹⁾. „Хорошо дисциплинированный и организованный контингентъ рабочихъ и служащихъ!“ — въ такой формулѣ сфигируетъ новѣйшая буржуазная политическая экономія фиксировать требованіе измѣнившихся производственныхъ условий ²⁾.

Тоже самое происходитъ и за стѣнами фабрикъ и заводовъ. Растущій капиталъ производитъ экономическую революцію во всѣхъ областяхъ хозяйственной жизни и даже такихъ которыя, на первый взглядъ, совершенно изолированы отъ его вліянія.

Чтобы имѣть успѣхъ въ борьбѣ за жизнь, для интеллигента недостаточно быть механическимъ исполнителемъ. Требуется нѣчто несравненно болѣе сложное. Необходимо обладать богатымъ запасомъ профессиональныхъ знаній, высокой профессиональной „выучкой“ не только узко-спеціального характера. Но и этого мало. Прежде окончаніе курса въ той или иной школѣ почти на всю жизнь обезпечивало устойчивость экономического положенія: теперь выучка должна продолжаться всю жизнь. *Schuljahre* получаютъ значеніе не болѣе какъ простого подготовительнаго этапа.

Развертывающаяся социально-экономическая борьба создала атмосферу лихорадочно быстрого технического развитія и бѣшеной конкуренціи. Въ качествѣ могущественнаго орудія „обузданія“ и „успокоенія“ рабочихъ капиталисты пользуются техническими изобрѣтеніями. Введеніе новыхъ машинъ обусловливается ихъ стремленіемъ сдѣлать ненужнымъ извѣстную часть рабочихъ силъ и такимъ образомъ заставить пойти на капитуляцію своихъ противниковъ. Возрастающая сознательность пролетаріата повышаетъ ихъ изобрѣтательскую энергію, техника „эволюционируетъ“ не по днямъ, а по часамъ. Обладаніе крупными техническими преимуществами оказывается непрѣмнымъ залогомъ успѣха того или другого промышленнаго предпріятія. Предпріятія „конкурируютъ“ между собой на почвѣ техническихъ завоеваній.

И эта такъ называемая мирная техническая эволюція, техническая конкуренція — явленіе, которое — повторяемъ — даетъ о себѣ знать далеко за предѣлами собственно фабрично-заводской дѣятельности, — вплоть до кабинетовъ жрецовъ „объективной науки“.

¹⁾ Hanns Deutsch: *Qualifizierte Arbeit und Kapitalismus*, стр. 101.

²⁾ С. Герингъ: „Логика Экономіи. Основныя экономическія понятія съ энергетической точки зрѣнія“, стр. 201.

„Объективная наука“, въ рукахъ мыслителей буржуазнаго міра,—такое же средство „мирнаго“ воздѣйствія на общественные „низы“, какъ и техника. Научныя открытія диктуются потребностями „эволюціи и конкуренціи“, характеризующими современное „общество“. И современная „объективная наука“, въ своихъ естественно-философскихъ, историческихъ, спекулятивныхъ построеніяхъ, точно отражаетъ наблюдаемое въ жизни „культивированіе различій“, совершаетъ поворотъ въ сторону субъективизма и индивидуализма.

Культивированіе „различій“ предполагаетъ не только простую исчерпывающую и непрерывно подновляемую „выучку“. Оно ставитъ и иную, болѣе трудную задачу. Требуется проявлять „Besonderheit und Unvergleichbarkeit“, „особенность и несравнимость“, требуется обладать такимъ плюсомъ, каковымъ другіе не обладаютъ. Въ крупныхъ городскихъ центрахъ средства къ существованію „получаются не отъ природы, а отъ людей“ ¹⁾. И самое главное при этомъ: одинъ представитель современнаго „общества“ долженъ превосходить другого своимъ умѣньемъ находить новыя источники „дохода“. „Предлагающій долженъ для заработка стараться создавать все новыя и особенныя потребности. Необходимость специализоваться, чтобы найти новыя, еще неиспользованные источники дохода, не легко замѣнимыя функціи, порождаетъ дифференцировку, утонченность, обогащеніе потребностей публики, что естественно ведетъ къ растущему различію личныхъ качествъ среди этой публики“ ²⁾.

Вотъ основа, на которой расцвѣтають всевозможные культы „личностей“, „героевъ“, „таланта“, „духовной аристократіи“. Всѣ эти культы—не что иное, какъ переводъ на идеологическій языкъ понятія о самомъ существенномъ, по мнѣнію буржуазіи, фактѣ борьбы за существованіе, фактѣ отличающемъ 19-ый вѣкъ отъ 18-го,—не что иное, какъ простое обозначеніе того „различія“, которое гарантируетъ побѣду для обладателей его, принадлежащихъ ко всѣмъ клѣткамъ буржуазнаго общества, начиная съ его верховъ и кончая его низами, начиная съ магнатовъ крупнаго капитала и кончая профессиональной интеллигенціей.

Въ культивированіи „различій“, наконецъ, нельзя упускать изъ

¹⁾ Зиммель, *op. cit.*, 5. 201.

²⁾ Зиммель, *op. cit.*, *ibid.* Приводя настоящую цитату, должны оговориться, что для насъ представляетъ интересъ лишь первая ея часть—слова, отмѣченные нами курсивомъ—касающаяся области производственныхъ отношеній.

виду и слѣдующаго момента. Наряду съ пріобрѣтеніемъ профессиональныхъ качествъ и открытіемъ новыхъ „путей“, идеологи означенныхъ различій должны особенно ярко также подчеркнуть непрерывность открытія новыхъ путей. И идея этой непрерывности, въ своемъ высшемъ выраженіи, въ своей наиболѣе послѣдовательной формулировкѣ даетъ идею абсолютнаго стремленія „впередъ“, абсолютнаго отрицанія всякой остановки на пути, отрицанія всего, что способствуетъ хотя бы минутной „нивеллировкѣ“, хотя бы минутному „покою“. Въ свою очередь, все, что не позволяетъ „остановиться“, оказаться „унивеллированнымъ“, возводится въ культъ.

Отсюда, съ одной стороны, страхъ передъ „безличной массой“, передъ „толпой“—толпой, какъ „мѣщански“—настроенной, такъ и вообще передъ всякимъ коллективомъ лицъ, преслѣдующихъ однородныя цѣли, идущихъ однородными путями (напр., страхъ передъ социалистическимъ міромъ). Отсюда, съ другой стороны *prédilection* къ героическимъ стимуламъ „движенія“—въ томъ числѣ къ „страданію“.

„Все то безобразно, въ чемъ одна часть безмѣрно разрастается и преобладаетъ надъ другими, въ чемъ нѣтъ единства и цѣльности и, наконецъ, въ чемъ нѣтъ свободнаго разнообразія“. „Мертвое подавляющее единство“ противно „добру, истинѣ, красотѣ“. „Попытка парализовать это послѣднее (мертвое единство) для чувствъ сводится къ представленію безконечной пустоты, лишенной всякихъ особенныхъ и опредѣленныхъ образовъ бытія, т.-е. къ чистому безобразію“ ¹⁾.

Такова формула, въ абстрактныхъ терминахъ фиксирующая вышеозначенное отрицательное отношеніе къ „безличной массѣ“. Или другой примѣръ, болѣе „возвышенной“ абстракціи. Соціальныя отношенія возводятся на степень мірового закона. „Идеальное содержаніе“ въ природѣ, въ природной красотѣ недостаточно раскрыто. „Оно не открываетъ здѣсь всей своей таинственной глубины, а обнаруживаетъ лишь свои общія очертанія, иллюстрируетъ, такъ сказать, въ частныхъ конкретныхъ явленіяхъ самыя элементарныя признаки и опредѣленія абсолютной идеи... Во всемъ несомнѣнно воплощается идея, но лишь самымъ общимъ и поверхностнымъ образомъ“. „Природная красота лишь снаружи и вообще прикрываетъ бе-

¹⁾ Владиміръ Соловьевъ: „Общій смыслъ искусства“ (Собр. сочин., т. VI, стр. 76; курсивъ нашъ, В. III.).

образіе матеріального міра, а не проникає его внутрєнно и всецѣло (во всѣхъ частяхъ)... и сохраняется эта красота неизмѣнною и вѣковѣчною лишь вообще, въ своихъ общихъ образцахъ—родахъ и видахъ, каждое же отдѣльное прекрасное явленіе и существо въ своей собственной жизни остается подѣ властью матеріального процесса, который сначала прорываетъ его прекрасную форму, а потомъ и совсѣмъ его разрушаетъ. Съ точки зрѣнія натурализма эта непрочность всѣхъ индивидуальных явленій красоты есть неизбѣжный роковой законъ“ ¹⁾. И борець противъ натурализма призываетъ на помощь искусство. Задачей искусства является „увѣковѣченіе индивидуальных явленій“ природы. „Таково *conditio sine qua non* „превращенія физической жизни въ духовную“.

Еще примѣръ теоретическихъ разсужденій того же порядка. Рѣчь идетъ о болѣзни души,—души, дошедшей до возможнаго совершенства, отрѣшившейся отъ всякихъ воздѣйствій „грубой матеріи“, но потерпѣвшей фіаско на своемъ „стремленіи къ безсмертію“, стремленіи къ „верховной цѣли жизни“. „Недовольство жизнью—вотъ все, что остается совѣсти, отчаявшейся въ безсмертіи; недовольство кажется ей единственно священнымъ чувствомъ, единственной реликвіей потеряннаго рая. И наоборотъ, самымъ ненавистнымъ изъ чувствъ она почитаетъ самодовольство—этотъ свинцовый, ярко вычищенный, безнадежно наглухо заколоченный гробъ идеала... „Горе тебѣ, горе!—говоритъ она: вотъ ты дошла до предѣла достижимаго тебѣ совершенства, но вмѣсто нетлѣннаго образа божества обняла скелетъ и прахъ...“ Находящуюся въ отчаяніи душу тянетъ опять къ царству „грубой матеріи, —опять погрузиться въ непритворную грязь разврата... Остается одно: снова опьянѣть, усиливая пріемъ яда, пасть еще глубже, пока это не станетъ невозможнымъ“. И даже состояніе подобнаго опьяненія безконечно выше состоянія душевнаго покоя. „Какъ ни великъ позоръ подобной души, заживо разложившейся, она внушаетъ больше сочувствія, нежели душа спокойно-самодовольная, исполненная чувства собственнаго достоинства, покрытая накипью добродѣтели. Даже въ злодѣянїяхъ Нерона и Калигулы чувствуется тоска по недостижимомъ и недовольство существующимъ, и вотъ отчего воображеніе поэтовъ до сихъ поръ съ

¹⁾ Владиміръ Соловьевъ, *op. cit.* стр. 76—77, *passim* (курс. нашъ. В. III.)

инстинктивнымъ сочувствіемъ приковано къ этимъ кошмарамъ исторіи“¹⁾.—Отбросьте здѣсь взятую на прокатъ метафизико-моральную терминологію. Стремленіе къ безсмертію, какъ авторъ самъ поминутно поясняетъ,—не что иное, какъ именно процессъ непрерывнаго развитія, безостановочно поступательнаго движенія, „совершенства“. Равнымъ образомъ, понятіе добродѣтели, добра и т. д. для автора—не болѣе какъ понятіе о томъ же процессѣ, но процессѣ уже остановившемся. Достиженіе высотъ „добродѣтели“ знаменуется собою, въ его глазахъ, моментъ гибели; величайшее зло—это успокоиться, погрузиться въ нирвану „самодовольства“. Изъ устъ поэта мы слышимъ цѣнный признаніе. Философъ Минскій дѣлаетъ комментаріи къ основнымъ мотивамъ новѣйшей поэзіи. Фантазія современныхъ лириковъ потому именно питается всевозможными болѣзненными „страдальческими“ и даже кошмарными настроеніями, что она имѣетъ объектомъ своего служенія верховное божество—великій абсолютъ, абсолютъ движенія къ безконечной цѣли,—а названныя настроенія—путь, позволяющій реализовать столь священную миссію.

Страданіе, взятое, какъ нѣчто *an und für sich*, надѣленное самодовлѣющей цѣнностью—„великое страданіе“, какъ называлъ его одинъ изъ крупнѣйшихъ теоретиковъ новѣйшей буржуазіи, Фридрихъ Ницше, построившій на культѣ страданія цѣлую философскую систему,—страданіе, не дающее „успокоиться“, не дающее потерять главнаго „плюса“ въ борьбѣ за существованіе, которое ведутъ различныя буржуазныя ячейки, не дающее спуститься до „посредственности“, создающее „индивидуальность“, поднимающее высоко надъ „толпой, какъ взмахъ могучихъ брыль“, и потому приобретающее характеръ чего-то въ высокой степени желательнаго и даже „употительнаго“,—съ подобнымъ понятіемъ какъ разъ мы ознакомились на примѣрѣ одного изъ *Leitmotiv*'овъ надсоновской лирики.

IV.

Другой ея *Leitmotiv* говорить о противоположномъ. И это противоположное, надсоновскій гимнъ покою и красотѣ, въ свою очередь, является отраженіемъ другого *Leitmotiv*'а социально-экономической жизни новѣйшихъ буржуазныхъ ячеекъ.

¹⁾ Н. Минскій: „При свѣтѣ совѣсти“, изд. втор., стр. 50—54 *passim* (курсивъ нашъ, В. III.).

Наряду съ культомъ абсолютнаго „развитія“ современное буржуазное общество выдвигаетъ культъ абсолютной „простоты“ и „легкости“. Слагаются естественно-научныя системы, берушія своей отправной точкой принципъ „наименьшаго усилія“, наименьшей „затраты силъ“. Слагаются философскія системы, говорящія о томъ же принципѣ помощью отвлеченныхъ терминовъ (напр., „натурфилософія Оствальда или эмпирикритицизмъ въ его различныхъ развѣтвленіяхъ“). Слагаются экономическія системы, принимающія тотъ же принципъ за сокровенную основу всего соціального механизма (напр., энергетическая политическая экономія Геринга). Слагаются, наконецъ, эстетическія системы, ярко демонстрирующія означенную точку зрѣнія. Въ разныхъ областяхъ знанія и искусства одновременно возникаютъ аналогичныя теченія, что свидѣтельствуетъ объ общемъ матеріальномъ источникѣ и о значительности этого источника для тѣхъ общественныхъ группъ, которыя создаютъ соответствующія идеологическія системы.

„Моментъ наименьшей затраты силъ“—это „самый существенный моментъ, такъ какъ онъ, главнымъ образомъ, составляетъ чуть ли не самую характерную черту экономического дѣйствія и налагаетъ на соціологическія явленія ихъ экономической отпечатокъ и этимъ изъ общественныхъ системъ выдѣляетъ спеціальныя экономическія системы или хозяйства...“

„Главную роль играетъ здѣсь сознательность, съ которой мы стараемся воплотить въ жизнь принципъ наименьшей затраты силъ“.

„Въ экономической жизни мы часто встрѣчаемся съ бессознательными проявленіями основнаго физическаго „закона“, по которому всякое дѣйствіе должно происходить въ направленіи наименьшаго сопротивленія... Но бессознательныя проявленія этого общаго физическаго закона еще не имѣютъ хозяйственнаго характера, каковой проявится только тогда, когда мы будемъ сознательно руководствоваться этимъ принципомъ, когда онъ, слѣдовательно, сдѣлается основнымъ требованіемъ нашей хозяйственной дѣятельности и когда, благодаря сознательному его пониманію, онъ выразится въ соответствующихъ приспособленіяхъ, въ правильномъ раздѣленіи труда, надлежащемъ планѣ работъ—короче, въ настоящей хозяйственной организаціи“¹⁾.

¹⁾ С. Герингъ, *op. cit.*, стр. 195.

Таковъ манифѣстъ новаго соціально-экономическаго міропониманія буржуазіи. Правда этотъ манифѣстъ обнародованъ, такъ сказать, только на дняхъ. Но онъ—не болѣе, какъ подведеніе итоговъ, ясное оформливаніе того, что ранѣе намѣтилось и состоялось въ соціальной дѣйствительности. И вмѣстѣ съ тѣмъ здѣсь, какъ всегда бываетъ при кристаллизованномъ изложеніи соціальныхъ программъ, сущность принципа „минимальныхъ усилій“ охарактеризована съ достаточною откровенностью. Минимальныя усилія—это „правильное раздѣленіе труда, надлежащій планъ работъ“, а мы знаемъ, какимъ представляется новѣйшей буржуазіи „надлежащій планъ работъ“. Принципъ наименьшей затраты силъ—это прежде всего, для новѣйшей буржуазіи, принципъ наибольшей устойчивости ея диктатуры. Въ цитируемомъ нами манифѣстѣ консервативный характеръ названнаго принципа выясненъ категорически. Авторъ манифѣста касается вопроса о „предусматриваемыхъ и желательныхъ измѣненіяхъ въ формахъ экономической жизни“. Говоритъ онъ о томъ, что „высшій интересъ каждаго члена общества“ заключается въ достиженіи такихъ условій, которыя бы „облегчали или, по крайней мѣрѣ, не мѣшали каждой отдѣльной личности“ приобретать максимальное развитіе, строго согласованное съ ея „индивидуальными чертами“ (идея „плюса“ въ борьбѣ за существованіе, идея максимума квалификаціи). Причемъ, заявляетъ представитель „последняго слова“ экономической науки, и слѣдуетъ непремѣнно держаться принципа минимальныхъ усилій, что означаетъ: требуется, чтобы „сумма измѣненій въ существующихъ учрежденіяхъ (хозяйственныхъ организаціяхъ) была возможно мала и чтобы вводимыя или предполагаемыя преобразованія представляли гарантію возможно болѣе устойчивости“.

Какого рода „возможно болѣе устойчивость“ имѣется новѣйшей буржуазіей въ виду, объ этомъ было сказано въ предыдущей главѣ. Мы указывали тамъ на соціальную роль „эволюционирующей“ техники, „эволюционирующихъ“ хозяйственныхъ формъ и методовъ. Быстроту технической и экономической „эволюціи“ буржуазія одѣнживаетъ именно какъ вѣрнѣйшую гарантію противъ „требовательныхъ“ рабочихъ массъ, гарантію собственнаго консервированія, гарантію „соціального мира“, гарантію „покоя“.

Чѣмъ меньше примѣненія „рабочихъ рукъ“ требуетъ тотъ или другой производственный методъ, тѣмъ „болѣе совершеннымъ“ онъ оказывается, — совершеннымъ въ смыслѣ „обузданія строи-

тивных". Отсюда, повторяемъ, славословія въ честь торжествующей техники, въ честь „упрощенныхъ“ хозяйственныхъ формъ.

Подобными славословіями полна, какъ чисто техническая и экономическая, такъ и идеологическая литература современной буржуазіи. Буржуазные экономисты прямо называютъ вещи собственными именами, безъ обиняковъ сводятъ возможность дальнейшихъ успѣховъ промышленности къ изобрѣтенію и введенію техническихъ „совершенствъ“. На высотахъ идеологіи картина социальныхъ отношеній рисуется весьма и весьма завуалированной. Постараемся снять съ нея вуаль, расшифровать смыслъ идеологическихъ символовъ. Намъ легко это сдѣлать, такъ какъ въ нашемъ распоряженіи имѣется матеріалъ, устанавливающий непосредственно связь между матеріальнымъ фундаментомъ и „культурной“ надстройкой. Это—область такъ называемой художественной промышленности, область промежуточная, лежащая на границѣ матеріальныхъ и нематеріальныхъ сферъ.

Исслѣдователи названной области выяснили генетическую зависимость появленія новыхъ формъ прикладного искусства отъ завоевательныхъ шаговъ машинной техники. Здѣсь не мѣсто детализировать вопросъ. Желающихъ мы позволимъ себѣ отослать къ „Das Moderne in der Kunst“ Юлія Лессинга, гдѣ дается арсеналъ соотвѣтствующихъ доказательствъ и иллюстрацій. Ограничимся констатаціей наблюдаемаго процесса ¹⁾: машинная техника, вторгаясь въ область художественной промышленности и заставляя обрабатывать новые матеріалы (напр., желѣзо вмѣсто дерева или камня), тѣмъ самымъ мѣняетъ стиль и характеръ предметовъ искусства, порождаетъ новое направленіе въ немъ. Достигается упрощенность и легкость формъ. Отмѣчается все то, что оказывается излишнимъ. Сложные орнаменты античныхъ колоннъ уступаютъ мѣсто простымъ желѣзнымъ столбамъ, массивная старомодная мебель—легкимъ, свободнымъ отъ украшеній столамъ и стульямъ; изображенія вычурныхъ цвѣтовъ—изображеніямъ дикихъ полевыхъ или лѣсныхъ растений и т. д. Простота, непринужденная эластичность contra громоздкаго мертваго академизма—таково знамя, выкинутое новымъ направленіемъ.

Вначалѣ неяркое, хаотичное, въ послѣдніи годы это направленіе вылилось въ опредѣленную систему художественнаго

¹⁾ Болѣе подробно мы анализировали данный процессъ въ статьѣ „Новая сцена и новая драма“ (Сбор. „Кризисъ театра“).

міросозерцання, въ школу l'art moderne, модернистскаго искусства.

Соотвѣтствующія художественныя концепціи рождаются и въ области искусства „чистаго“ и тамъ идетъ борьба во имя отрѣшенности отъ всего лишняго, борьба во имя простоты и легкости, во имя „устойчивости“, приобретаемой цѣною эстетической революціи.

Абстрактный „человѣкъ“, совлекий съ себя ветхаго Адама, творящій все и вся изъ нѣдръ своей индивидуальности, руководясь священнымъ принципомъ наименьшей затраты силъ—таковъ герой экономическихъ трактатовъ à la „Логика экономіи“. Собственно экономическіе, производственные факторы оказываются, въ конечномъ итогѣ элементами второстепенными. „Новая“ экономія протестуетъ противъ обращенія человѣка въ „безддушную“ машину. Допустимъ, заявляетъ одинъ изъ новѣйшихъ буржуазныхъ экономистовъ, что „все міровое производство реализуется помощью вращенія всевозможныхъ машинъ и механическихъ движеній человѣческихъ рукъ: въ такомъ случаѣ, человѣкъ потерялъ бы всякое господство надъ природою“. Господства нѣтъ тамъ гдѣ царитъ не сознательная, а слѣпо механическая работа. „Люди въ подобномъ идеальномъ состояніи оказались бы не господами, а рабами производства“ ¹⁾. Это говоритъ авторъ, который свою книгу посвятилъ какъ разъ горячей апологіи современной промышленности, авторъ, который пытается даже построить схему моральнаго и религіознаго міросозерцанія примѣнительно къ условіямъ и требованіямъ современнаго капитализма.

Если взять отдѣльно подобныя тирады, то мы получимъ представленіе о новѣйшихъ буржуазныхъ идеологахъ, какъ о противникахъ современной промышленности и сторонникахъ жизни à la nature. Въ экономическихъ трактатахъ даются комментаріи, разъясняющіе истинный смыслъ идеала „абстрактнаго“ человѣка. Другое дѣло область „чистой идеологіи“. Тамъ, гдѣ допустимы лишь отвлеченныя формулы и символы, гдѣ отсутствуютъ всякіе комментаріи экономическіе, тамъ герои современной индустріальной эпохи оказываются людьми, осуществляющими безусловное „господство“ надъ природой, самодовлѣющими существами, носящими въ себѣ самихъ источникъ силы и могущества. Въ произведе-

¹⁾ „Ethik und Kapitalismus. Grundzüge einer Sozialethik“ von Liz. Theol. F. Traub, стр. 220.

ніяхъ новаго искусства процесъ абстрагирования *hominis economici* достигаетъ высокой степени развитія.

Принято слишкомъ наивно относиться къ лирической поэзіи, — считать воспѣваемые поэтами чувства и настроенія за чистую монету, не ставить ихъ ни въ какую связь помимо личныхъ переживаній лириковъ. Все допустимо въ лирикѣ, почти все признается въ ней реальнымъ. Дѣлаются оговорки лишь въ такихъ случаяхъ, когда, напр., поэтъ качается въ сѣткѣ луннаго свѣта или усаживается на рогъ луны, т. е. въ случаяхъ, явно противорѣчащихъ условіямъ реальности. Но, напр., воспѣваніе чувства природы и призывъ идти на лоно послѣдней, спрятаться на немъ отъ тревогъ городской жизни пріобрѣтають обыкновенно среди читающей публики значеніе мотива *an und für sich*, выросшаго стихійно, исключительно какъ протестъ противъ современной „дивилизаціи“ въ душѣ поэта, — какъ протестъ безъ примѣси какихъ бы то ни было постороннихъ соображеній, протестъ радикальный.

Между тѣмъ подпочва *poësie de la nature* далеко не такова, каковой она рисуется наивному мышленію. Установлено, что она, въ своей современной формѣ, возникала всегда тамъ, гдѣ экономика приводила къ удаленію отъ „земли“, отъ земледѣльческихъ формъ хозяйства, отъ непосредственнаго соприкосновенія съ „природою“. Гимнъ природѣ, какимъ его знаетъ европейская литература, — дитя отношеній, развившихся въ рамкахъ городского общежитія, точнѣе, дитя социальна-экономическаго строя, знаменующаго собою ростъ городскихъ центровъ. Правда, для полной характеристики генезиса воспѣванія природы необходимо принять въ расчетъ и то обстоятельство, что знакомствомъ съ природой и богатствомъ переживаній, вызываемыхъ ею, обладали, напр., „выкормки дворянскихъ гнѣздъ“ и въ все время они сыграли видную роль въ исторіи романтической школы — гдѣ лирика природы явилась, какъ извѣстно, однимъ изъ главнѣйшихъ аксессуаровъ. Но это не уполномочиваетъ насъ объявить *poësie de la nature* — феодальной идеологіей. Опять таки мы впали бы въ большую ошибку, приписавъ влиянію „феодальныхъ“ мотивовъ коллосально-непропорціональное значеніе. Пристрастіе къ „природѣ“ въ искусствѣ современнаго общества отражаетъ собой извѣстныя тенденціи даннаго общества, взятаго въ его доминирующихъ верхахъ, т. е. общества не феодальнаго, а буржуазнаго. Феодалы принесли съ собою лишь товаръ, который оказался въ большомъ фаворѣ на культурномъ рынкѣ. Притомъ они принесли

его не готовым; они даже не подозрѣвали въ себѣ, передъ своимъ появленіемъ на подмосткахъ новой „культуры“, собственниковъ этого товара.

Итакъ, гимны природѣ и „естественному состоянію“ слагаются не „людьми природы“: это во-первыхъ. Во-вторыхъ, природа и естественное состояніе, фигурирующія въ этихъ гимнахъ, представляютъ для новѣйшей буржуазіи отнюдь не самостоятельную цѣнность: передъ нами, — прежде всего, иллюстраціи къ модной социальнo-технической темѣ, столь волнующей авангардные отряды капиталистическаго лагеря. Если же истинный смыслъ этихъ иллюстрацій не такъ быстро можно разгадать, — тому виною идеологическій языкъ и замѣчательное искусство, съ которымъ идеологи пользуются — сознательно или безсознательно — этимъ языкомъ, не выходя изъ рамокъ, предуказанныхъ имъ ихъ миссіей.

Изслѣдованіе новѣйшихъ „природныхъ“ мотивовъ приводитъ насъ какъ разъ къ выше охарактеризованному экономическому тезису.

Какими, въ самомъ дѣлѣ, штрихами поэты отличаютъ обѣтованную страну своихъ стремленій? что главнымъ образомъ они цѣнятъ въ ней?

„Чистое и простое возвращеніе къ первобытной жизни, очевидно, немислимо, и идея его сама по себѣ дѣтски-наивна“ — признается одинъ изъ изслѣдователей и вмѣстѣ съ тѣмъ поклонниковъ тенденціи въ сторону „примитивизма“, культа природы и общенія съ природой, Marius-Ary Leblond, авторъ книги „L'Idéal du XIX-e siècle“. „Достаточно избавить современное общество отъ того, что составляетъ его уродство: отъ излишка индустриализма, крайностей напряженной дѣятельности и ничего недѣланья, излишней образованности. Такимъ путемъ возвращаются къ первобытной жизни, но не оставаясь въ ея рамкахъ, а лишь заимствуя ея эстетическіе элементы“. Такими элементами оказываются сила, простота, изящество, честность. „Избавимся отъ всего сложнаго и тяжелаго багажа, навьюченнаго на нашу расу теченіемъ вѣковъ. Мы умираемъ отъ лишннихъ платьевъ, лишннихъ драгоценностей, лишней мебели, лишннихъ фразъ, умираемъ отъ того, что наши души и тѣла задавлены. Въ первобытной жизни насъ особенно чаруетъ свобода, нагота или удобство легкихъ одѣяній, привычка къ чистому воздуху и природѣ. Все это не несовмѣстимо съ настоящей новой жизнью, жизнью сложной и прогрессирующей интеллекту-

альности“ ¹⁾. Золотыя слова! Содержаніе, вкладываемое новѣйшей буржуазіей въ пропагандируемый ею лозунгъ: „ближе, назадъ къ природѣ“, выяснено достаточно недвусмысленно! „Природѣ“ указано подобающее ей мѣсто—мѣсто въ водоворотѣ капиталистическаго обращенія. Опять мы сталкиваемся лицомъ къ лицу съ знакомыми намъ постулатами: простота, легкость, покойное удобство. Опять рѣчь идетъ объ отрѣшенности отъ старыхъ формъ, потерявшихъ право на существованіе съ развитіемъ новыхъ экономическихъ отношеній, новой техники и методовъ производства. И Marius-Ary Leblond при этомъ совершенно правильно подводитъ подъ одну категорію явленія, наблюдаемыя въ различныхъ областяхъ „культуры“ — прикладныхъ искусствъ, искусства рѣчи, психологіи, домашней обстановки, одежды. Заявляя, что „мода уже довольно часто возвращается къ легкимъ, упрощеннымъ костюмамъ, линіи которыхъ болѣе непосредственно отвѣчаютъ линіямъ тѣла“, французскій критикъ продолжаетъ: „массивная мебель уступаетъ мѣсто мебели легкой, подвижной, какъ мысль, изогнута, какъ форма человѣческаго тѣла, для которой она предназначена“. Сопоставленіе факта, являющагося однимъ изъ наиболѣе яркихъ показателей „примитивистскаго“ движенія, съ переворотомъ, происходящимъ въ обстановкѣ современнаго буржуазнаго дома,—не случайное—и служить лучшимъ комментариемъ къ новѣйшему культу „естественности“ и „природы“.

Мы знаемъ, въ чемъ сущность означеннаго переворота, и, зная ее, не должны обманываться на счетъ сущности новѣйшихъ порывовъ назадъ, къ покинутымъ „лугамъ, доламъ и рощамъ“.

Природа низводится на роль реторической антитезы „излишнему“ въ социальномъ-экономической жизни и въ ея культурныхъ надстройкахъ. Высшимъ выраженіемъ подобной антитезы должны явиться пейзажи наиболѣе глухихъ или дикихъ мѣстъ, дѣвственныхъ лѣсовъ, пропастей, горныхъ крутизнь, пустынь. Новая поэзія воспѣваетъ ихъ. Тѣмъ не менѣе буржуазія не обнаруживаетъ ни малѣйшаго желанія предпочесть существованіе въ какой-нибудь пустынѣ или въ лѣсу городскому комфорту. Почему,—разсуждаетъ тотъ же Леблонъ,—извѣстныя группы поэтовъ такъ любятъ пустыню? что они находятъ въ ней? „Пустыня для нихъ не можетъ имѣть абсолютнаго значенія“. Пустыня для нихъ—синонимъ глубочайшаго возрожденія: въ ней, по выраженію поэтовъ,

¹⁾ Op. cit., стр. 23 (курсивъ вездѣ, какъ и въ дальнѣйшемъ).

человѣкъ становится самимъ собою, начинаетъ жить „истинно человѣческой жизнью“, жизнью духа, вернувшаго себѣ первобытную чистоту и непосредственность. Другими словами, даются просто-на-просто утопическія картины. Рисованіемъ подобныхъ картинъ занимаются поэты, восхваляющіе величіе дикихъ лѣсовъ или „царства молчанія“. Они заставляютъ силою своего воображенія совершать прогулки въ лѣса съ цѣлью „излѣчить слабыя души горожанъ: тамъ они черпаютъ дикую силу, мощь и живительныя соки природы“¹⁾. Благодѣтельное вліяніе молчащей природы сводится къ внутреннему одиночеству, къ незамѣтному разворачиванію интимнѣйшихъ сторонъ души; это своего рода „горная жизнь“,—жизнь простая и высокая. „Ясная душа господствуетъ надъ высотами и ихъ горизонтами“²⁾.

Всюду представленіе объ освобожденіи отъ „излишняго багажа“, отъ „ненужныхъ“ переживаній, „ненужныхъ“ привычекъ и дѣйствій. Въ этомъ и заключается „глубочайшее возрожденіе человѣка“, разворачиваніе „интимнѣйшихъ сторонъ души“, безконечное приближеніе къ первобытной естественности, восхожденіе къ горнымъ высотамъ. Новѣйшая лирика природы есть сплошное славословіе въ честь легкости и простоты,—славословіе, которое одновременно раздается во всевозможныхъ уголкахъ жизни, науки, философіи, искусства.

„Примитивизмъ, идеалъ будущаго, не можетъ ограничиться тѣмъ, что сбрасываетъ ложный грузъ цивилизаціи и воскрешаетъ счастливые элементы первобытнаго состоянія; онъ разворачиваетъ или создаетъ новыя чувства, новыя инстинкты; онъ устанавливаетъ или опредѣляетъ новыя формы жизни“³⁾. Идеологъ новѣйшей буржуазіи договорился здѣсь до слишкомъ смѣлой формулы: объявилъ „примитивистскія“ тенденціи за такія, которыя могутъ быть приравнены къ числу руководящихъ началъ, „движущихъ причинъ“ современной жизни. Но въ данномъ случаѣ онъ лишь раздѣлилъ общую участь пророковъ и мудрецовъ буржуазнаго общества. Тенденція къ „упрощенію“, къ „легкости“ вообще признана послѣдними самодовлѣющей силой, стихійно нарастающей и надѣленной могучимъ творчествомъ. Это,—наравнѣ съ „абсолютнымъ развитіемъ“, настоящее божество, которому теперь поклоняется

¹⁾ Op. cit., стр. 210.

²⁾ Op. cit., 249.

³⁾ Op. cit., 31.

капиталистическій міръ, притомъ, повторяемъ, не только въ лицѣ собственниковъ фабрикъ и конторъ, официальныхъ магнатовъ и собственниковъ капитала, но и въ лицѣ такъ называемыхъ „промежуточныхъ группъ“.

Роль, которую профессиональная интеллигенція играетъ въ современномъ производствѣ, ея „квалификація“ обрекаютъ ее на образъ мышленія, далекій отъ былого радикализма. Въ ея рядахъ царствуетъ „ревизионизмъ“. Квалификація заставляетъ ее смотрѣть сквозь задернутые густой вуалью очки на явленія классовой борьбы, подмѣнять понятіе о послѣдней понятіями абстрактнаго типа. И если новѣйшіе поэты не забываютъ иногда „проклятыхъ вопросовъ“, если, отдыхая отъ цвѣтовъ и „полутѣней“, они снисходятъ до рубищъ, то и тогда они остаются неизмѣнно вѣрны самимъ себѣ и, съ ловкостью волшебниковъ, превращаютъ социальныя антитезы въ психологическія.

Герои поэмы г. Мережковского „Францискъ Ассизскій“ не любятъ профессіи своего отца. Ему скучно въ лавкѣ. Имъ владѣютъ „примитивистскія“ настроенія.

Онъ не могъ понять его (отца) заботы
О товарахъ, цѣнахъ и въ тоскѣ
Все слѣдилъ, какъ Пьетръ сводитъ счеты
Съ важнымъ видомъ мѣломъ на доскѣ.
Скучно! Онъ глядитъ изъ-за прилавка,
Улыбаясь, въ глубину небесъ...
Поскорѣй бы за городъ, и въ лѣсъ,
На поля, гдѣ зеленѣетъ трава!..

Совершивши на ярмаркѣ выгодную продажу товара, онъ чувствуетъ себя нехорошо: у него тяжелая голова. Всю ночь онъ не можетъ заснуть въ гостиницѣ: „въ головѣ — итоги, цифры, счета...“ Въ немъ говорятъ опять его настроенія... Возвращаясь домой, онъ сгораетъ желаніемъ уйти „въ лѣсъ дышать прохладой, и смотрѣть, какъ блещетъ мохъ росой“. Но ему приходится торопиться: могутъ ограбить. „Примитивизмъ“ ведетъ въ немъ отчаянную борьбу со страхомъ потерять деньги. „Въ страхѣ и тоскѣ шупаетъ онъ деньги въ кошелькѣ... Онъ бы легъ въ траву подъ эти клены, чтобъ надъ нимъ былъ листьевъ сводъ зеленый, — только страшно деньги потерять, и едва лишь вспомнилъ ихъ — опять все померкло...“ Показывается толпа слѣпыхъ нищихъ. Францискъ смутился; онъ почувствовалъ „совѣсти упрекъ“, и на-

чалъ раздавать червонцы. Но суть здѣсь вовсе не въ „совѣсти упрекъ“, а, какъ недвусмысленно показываетъ дальше авторъ, — въ иномъ. „Въ кошелекъ руку опустилъ, червонецъ вынулъ, думалъ спрятать вновь—и нищимъ кинулъ. Вотъ второй и третій, и дождемъ сыплются монеты золотыя. Онъ кидаетъ съ радостнымъ лицомъ“. Францискъ продолжалъ кидать, пока у него не осталось ничего. Тогда съ облегченной душой онъ ѣдетъ къ дому. „Ѣдетъ дальше: каждая былинка, небо, птицы, рѣзвый мотылекъ, и смолы янтарная слезинка на соснѣ, и трепетный цвѣтокъ, полны радости великой, снова встрѣтили Франциска какъ родного“. Франциску доставилъ радость дождь золотыхъ монетъ, самый процессъ раздачи денегъ, который опредѣляется, какъ процессъ психическаго облегченія, освобожденія отъ „излишняго багажа“, побѣды „естественнаго“ человѣка надъ „горожаниномъ“, „примитивизма“—надъ тяжестью монотонныхъ и сложныхъ переживаній, составляющихъ достояніе отцовской „культуры“, отцовскаго хозяйства (торговые счета именно подавляютъ Франциска своей сложностью).

Этого мало. Поэтъ рисуетъ намъ дальнѣйшее развитіе названнаго процесса. Онъ представляетъ въ привлекательномъ свѣтѣ лишенія бѣдности опять-таки потому, что бѣдность разсматривается какъ совершенное выраженіе пресловутой „легкости“. Заявляя передъ епископомъ о своемъ рѣшеніи отказаться отъ всякой собственности и обратиться въ нищаго, онъ выясняетъ мотивы своего рѣшенія: „Теперь душа моя чиста, и мечты мои свободнѣй въ тра“. Сбрасывается „излишній грузъ“. Францискъ желаетъ безъ всякихъ оговорокъ приблизиться къ „естественному состоянію“, къ „природѣ“. „Будьте же свидѣтелями, братья, — восклицаетъ онъ—я хочу быть бѣднымъ и такимъ, какъ родился—слабымъ и нагимъ—кинуться Спасителю въ объятья!“

Францискъ достигъ своей „свободы“. „Примитивизмъ“ въ немъ окончательно восторжествовалъ: теперь онъ безпрепятственно можетъ отдаваться опрощающему воздѣйствію природы. „Темный, свѣжій боръ и ясный доль манять къ счастью, миру и покою. Понималъ ояъ все, о чемъ въ сырой травѣ мошки въ солнечномъ лучѣ жужжали, все, что ключъ шепталъ на ложѣ мха; сердце чисто, духъ его свободенъ...“ И поэтъ набрасываетъ идиллію, повѣствуя, какъ Францискъ „сердцемъ чистъ, въ дружбѣ со звѣрями жилъ, какъ первый человѣкъ въ раю“.

Демонстрируя значеніе мотива „опрощенія“, „легкости“, „покоя“ въ новой литературѣ, мы забывали нѣсколько впередъ. Мы

взяли этотъ мотивъ уже въ его развитомъ видѣ. Получить ясное, наглядное представленіе о любомъ фактѣ можно только тогда, когда основные элементы этого факта намѣтились опредѣленно и отчетливо. Имѣя дѣло съ поэзіей Надсона, мы имѣемъ дѣло съ литературнымъ феноменомъ переходнаго типа. Наряду съ новыми мотивами лирика Надсона содержитъ отголоски старыхъ мотивовъ. Правда, она перерабатываетъ послѣдніе по-своему. Но не всегда эта переработка оказывается удачной въ смыслѣ выполнения требованій новорождающагося искусства. Нерѣдко получаютъ лишь эскизные намеки на новое.

Вернемся еще разъ къ ней, къ ея „намекамъ“.

Содержаніе, вкладываемое Надсономъ въ понятіе „чистой поэзіи“, въ культъ цвѣтовъ и природы, мы въ свое время выяснили. Цвѣты и природа „успокаиваютъ“ поэта, дарятъ ему „душевное равновѣсіе“, „покой“, освобождаютъ его отъ сложности и тяжести повседневныхъ переживаній. Это уже свидѣтельствуетъ о постулатѣ „легкости“. Но относительно названнаго постулата въ нашемъ распоряженіи имѣются нѣсколько болѣе детальныя указанія.

Означенныя указанія даетъ техника поэта. Присмотритесь къ его образамъ. Большинство изъ нихъ раскрываетъ какъ разъ несомнѣннѣйшую тенденцію отвѣтить запросамъ „новаго“ искусства. Отрѣшенность отъ громоздкихъ формъ, легкія, эластичныя движенія, легкія, эластичныя штрихи—вотъ что характеризуетъ лирику Надсона. Приведемъ нѣсколько примѣровъ.

Описывается городъ, выросшій изъ облаковъ („Облака“). „Цѣлый чудный городъ... выросъ изъ залитой мягкими лучами перелетной стаи вѣшнихъ облаковъ. Тутъ нѣмныя рощи замокъ окружили, тамъ черезъ ущелье легкой мостъ повисъ“. „Выросъ храмъ, и стройный портикъ обступили мраморныя группы... Высоко вознесся куполь окруженный...“

Изъ стихотворенія „Мелодія“: „Погоди: угаснетъ день, встанетъ мѣсяцъ надъ полями, на пруду и свѣтъ и тѣнь лягутъ рѣзкими штрихами“.

Изъ описанія замка („Царство сна“): „А когда-то нерѣдко ночью порой тамъ пестрѣли наряды гостей, и съ крыльца подъ стемнѣвшіе своды аллей, извиваясь, сбѣгали одна за другой разноцвѣтныя цѣпи огней“.

Образъ ночи: „Уронивши рѣсеницы на пламенный взоръ съ ароматнымъ вѣнкомъ на челѣ, сходитъ знойная ночь съ отуманенныхъ горъ къ полной нѣги и мрака землѣ. Распелась ея

косы... Съ нагого плеча дымка звѣздной одежды скользить"... И поэтъ взываетъ къ ней: „Протяни жъ серебристыя нити лучей въ этой, дышащей нѣгою, мглѣ...“

Изображается бѣгъ ручья („Швець“): „Вьется съ тихимъ журчаньемъ холодный ручей! серебристая струйка за струйкой бѣжитъ, догоняетъ, цѣлуетъ и тихо звенить“.

„Въ лунную ночь“: „Серебристо-блѣдна и кристально ясна молчаливая ночь надъ широкой рѣкой; и трепещетъ волна, и сверкаетъ волна, и несется и вьется туманъ надъ волной... Что тамъ видно вдали, что въ туманѣ скользить. Чьи дрожащія крылья блестятъ надъ водой? То не чайка бѣлѣетъ, то лодка летитъ, вьется лентою вслѣдъ за высокой кормой...“

Сцена tête-à-tête: „Упали волнистыя кудри на плечи, улыбка горитъ на лицѣ молодомъ, и пылко звучать ея милыя рѣчи... Вокругъ такъ уютно... Луна къ намъ роняетъ сквозь зелень черемухъ стальные лучи...“

Сельскій пейзажъ ночью („Пугая мысль мою томящей тишиною...“): „Серпъ мѣсяца, блеснувшій надъ тихой рощею, колеблется въ рѣкѣ... А тамъ, гдѣ чуть горитъ поблекнувшій закатъ, какъ привидѣнія съ простертыми руками, застывши въ воздухѣ въ махнувшими крылами, нѣмыя мельницы недвижимо стоятъ...“

Описаніе полета журавлей („Пишу вамъ изъ глуши украинскихъ полей“): „Гляжу: въ лазури утоная, несется надо мною бѣлѣющая стая ширококрылыхъ журавлей; высоко поднялся къ скользящимъ облакамъ, мелькая въ вышинѣ ихъ треугольникъ стройный...“

Поэтъ у гроба матери; ему хочется изъ мрачной церкви на волю: „Намъ хочется туда — на воздухъ, гдѣ синѣя раскинутъ небосклонъ и рѣютъ облака... гдѣ вкругъ черемухи опавшими цвѣтами, какъ снѣгомъ утреннимъ, осыпана земля, и вдали поля бѣгутъ, и даль слилась съ полями...“

Поэтъ гуляетъ по улицамъ глухого городка: „тамъ, гдѣ сверкающей, лазурною дугою, свилась въ излучину спокойная рѣка,—забрелъ я въ чей-то садъ, нависшій надъ водою вѣтвями стройныхъ липъ, березъ и лозняка“.

Въ ясный день небосклонъ омрачился облакомъ („Облако“): „То—облако... Сквозя подъ золотомъ лучей, какъ сказочный драконъ, огромный и косматый, оно плыветъ, плыветъ чѣмъ дальше, тѣмъ быстрѣй!..“

Фигура Будды („Три ночи Будды“): „Порою въ зелени мель-

кала тѣнь отрока. Онъ былъ высокъ и строенъ. Мягко упала на его одежда съ плечъ до ногъ. Загаръ налетомъ золотистымъ румянецъ щекъ его покрылъ. Избытокъ юности и силъ сквозилъ въ сложеніи мускулистомъ его груди и рукъ“.

Поэтъ у постели больной („Ночь сегодня была безконечно длинна“): „Я сижу безъ движенія, боялся вздохнуть... Милый, кроткій, страдальческій ликъ... Шелкъ кудрей разметался по бѣлой подушкѣ...“

Лѣтняя ночь „серебрясь переливами звѣздныхъ лучей тихо плыветъ...“

Земля въ доисторическую эпоху („Мертва была земля“): „Дышалъ морской просторъ, въ снѣгахъ дремали горы, вихрь колыхалъ пески безжизненныхъ степей, и серебрястыхъ рѣкъ извивы и узоры струились по коврамъ пестрѣющихъ полей... Но никогда еще къ сверкающимъ волнамъ, врѣзаясь въ ихъ кристаллы, весло не прикасалось...“

Гроза („Мнѣ снился вѣщій сонъ“): „Скрипять сѣдыя ели, гремятъ, свержаясь внизъ, камни изъ-подъ ногъ... Ночь плачетъ, какъ дитя, ночь мечется и злится, сдвигая мглу кругомъ въ свинцовое кольцо...“

„Сегодня какъ-то я особенно усталъ, блескъ радостнаго дня мнѣ жегъ и рѣзалъ очи...“

„Дитя столицы, съ юныхъ дней, онъ полюбилъ ея движеніе, и ленты газовыхъ огней, и шумныхъ улицъ оживленіе“.

Среди аксессуаровъ вечерняго пейзажа Надсонъ замѣчаетъ: клубящійся мракъ, бѣлый туманъ, возносящійся къ небсамъ, полосы ржи, пестрѣющія макомъ и васильками, тонкую, узкую стрѣлку межи („Я глядѣлъ, какъ заря угасала вдали“).

Олицетвореніе бури („Чу, кричитъ буревѣстникъ!“) „Грозна и окутана мглою, буря гнѣвнымъ челомъ уперлась въ небеса и на воды ступила пятою. Въ ризѣ тучъ, озаренная бѣглымъ огнемъ яркихъ молній, обвитыхъ вокругъ стана, мощно сыплетъ она свой рокошущій громъ на свинцовый просторъ океана“.

„Сквозь наметъ деревьевъ на песокъ аллеи бросила луна серебряныя пятна“.

Панорама южно-французскаго побережья утромъ („Лазурное утро я встрѣтилъ въ горахъ“). Утро спускается „кремнистой тропой осыпать лучами заливъ голубой и зелень долины... Надъ моремъ раскинулась зелень садовъ: тутъ пальмы качались, тамъ въ иглахъ шиповъ желтели алоэ, и облакомъ

цвѣта дымился миндаль, и плющь колыхалъ, какъ узорная шаль, шитье кружевное...”

Черта портрета Герострата: „Мрачно-строгий лобъ... и волны черныя отброшенныхъ кудрей“.

Геростратъ подходитъ къ старинному храму: „Холодный лучъ луны, скользя по мрамору, изъ мрака вырываетъ лѣпной узоръ колоннъ и выступы стѣны...”

Изъ стихотворенія „Муза“: „Я угадывалъ темныя кольца кудрей, очеркъ устъ горделивый и смѣлый, благородный размахъ соболиныхъ бровей и рѣсницъ шелковистыя стрѣлы“.

Сѣрый день, въ воздухѣ „нѣтъ игры причудливыхъ лучей“, „рельефы сглажены, оттѣнки мутно слиты“ („Бываютъ дни, когда надъ хмурою землею...“). И внезапно „какъ будто вздохъ раздается и замреть, и вѣтеръ налетитъ, порывистый и крѣпкій... И броситъ пылъ въ глаза и заволнуетъ вѣтки... Разорванъ пологъ тучъ!.. Природа красками мгновенно расцвѣтилась, и въ вышинѣ, въ просвѣтѣ, и блескомъ, и тепломъ небесная лазурь, сверкая, заструилась...”

Поэтъ опредѣляетъ характеръ своего художественнаго творчества. Образы рождаются у него именно какъ внезапный порывъ вѣтра: „Захочу—(„Умерла моя муза!“) и сверкающій куполъ небесъ надо мной развернется въ потокахъ лучей, и раскинется даль серебристыхъ озеръ, и блеснутъ колоннады роскошныхъ дворцовъ, и подымутъ въ лазурь свой зубчатый узоръ снѣговья вершины гранитныхъ хребтовъ!“

Мы нарочно привели такъ много примѣровъ: читатели должны убѣдиться въ выдержанности стиля надсоновскихъ образовъ. Постоянно одно и то же: постоянно говорится о непринужденномъ, порывистомъ или вообще свободномъ движеніи, о рѣзкихъ и смѣлыхъ очертаніяхъ. Упадать, разрывать, осыпать, раскинуться, уронить, прорѣзать, скользить, взмахнуть, вознестись, бросить, летать, нести, метнуть, развернуться, виться, сбѣжать и т. д. — таковы излюбленные термины надсоновскаго поэтическаго словаря. Въ двухъ ¹⁾ послѣднихъ примѣрахъ Надсонъ совершенно опредѣленно заявляетъ о своей *prédilection* къ „энергетической“

¹⁾ Въ стихотвор. „Бываютъ дни, когда надъ хмурою землею...” проводится параллель между порывомъ вѣтра, внезапно разрывающимъ ряды тучъ и вдохновеніемъ, посѣщающимъ поэта: „Такъ въ дни унынія и будничныхъ заботъ порывомъ въ грудь пѣвца слетаетъ вдохновеніе и озаряетъ міръ...”

эстетикѣ, къ эстетикѣ, отрѣшенности отъ всего „лишняго“, эстетикѣ „наименьшихъ усилій“: онъ даетъ въ этихъ примѣрахъ обобщающую формулу созданія своихъ пластическихъ вымысловъ: это не кропотливая работа, не построение массивнаго цѣлаго путемъ нанизыванія детальной и тщательной ихъ выдѣлки; это—отрицаніе деталей и украшеній, быстрое устремленіе впередъ, рисунокъ, выполняемый рѣдкими и рѣшительными простыми черками.

Наконецъ, необходимо упомянуть еще объ одномъ поэтическомъ приѣмѣ, порожденномъ тѣми же „опростительными“ тенденціями.

Если лирика 60—70-хъ годовъ была лирикою реалистическою, если поэты 60—70-хъ годовъ своими образами преслѣдовали цѣли выпуклаго, передававшего дѣйствительность изображенія, то „новая“ лирика стремится сократить изображеніе реальнаго до возможнаго минимума. И для этого она пользуется различными приемами: описываетъ предметы, окутанными дымкой, сумерками, тьмой или отстоящими на далекомъ разстояніи или же видимыми сквозь призму чего-нибудь полупрозрачнаго.

„А тамъ, въ отдаленіи, мелькало огнями село сквозь прозрачную зелень садовъ“ („Мы выплыли въ полосу луннаго свѣта“).

„Чуть пробивается блесками день сквозь кружевные покровы вѣтвей“ („Въ узкомъ оврагѣ прохлада и тѣнь“).

„Отраднo сквозь туманъ звѣзды видѣть рожденіе и отблескъ мирныхъ лампъ за окнами домовъ... И мягкій лунный свѣтъ на дымкѣ облаковъ; отрадно наблюдать нѣмую жизнь природы и въ ночи зимнія, портьеры опустя... въ чадѣ нарядныхъ грезъ забыться какъ дитя“.

„Спать глухой городокъ: не звучать голоса, не вздымается пыль подъ копытами; неподвижно и ярко рѣки полоса, извиваясь, сквозить за ракетами“ („Въ глуши“).

„Тамъ и море будетъ видно; чуть доска твоя качнется, и она тебѣ сквозь зелень въ блескѣ солнца засмѣется“ („Жалко стройныхъ кипарисовъ...“).

Описывается шествіе толпы. Но ни толпы, ни пути, по которому она идетъ, читающій описаніе собственно не видитъ передъ собою. Все покрыто глубокой тьмой. Намѣчаются лишь рѣдкіе, бѣглые, выхваченные изъ тьмы абрисы. „Ночь омрачили тучи („Мнѣ снилось, что иду куда-то я съ толпой...“). ...Нашъ узкій путь нависъ надъ бездною глухой... Мерцаютъ факелы, то выхва-

тивъ изъ мглы суровое лицо со сжатыми бровями, то мшистый переломъ нахмуренной скалы, то ель склоненную надъ пропастью вѣтвями...”

Или уже цитированное выше описаніе храма изъ стихотв. „Изъ тьмы время“: „Предъ нимъ (Геростратомъ) — старинный храмъ; холодный лучъ луны, скользя по мрамору, изъ мрака вырываетъ лѣпной узоръ колоннъ и выступы стѣны“. Опять незначительная *pars pro toto*, часть вмѣсто цѣлаго.

Въ наши дни подобнаго рода описанія являются самымъ характернымъ достояніемъ модернистской литературы. Къ нимъ сводятся, въ сущности, результаты многшумной художественной „революціи“, произведенной „молодыми“ поэтами и беллетристами. Но родословная ихъ восходитъ еще къ надсоновскимъ временамъ. Пусть они у Надсона не такъ ярки и опредѣленны, какъ въ новѣйшей лирикѣ, но „новое слово“ въ данномъ направленіи было произнесено, несомнѣнно, Надсономъ.

И не только это новое слово. А, какъ мы видѣли рядъ новыхъ словъ. Въ последнее время, — особенно среди „молодыхъ“ установилось пренебрежительное отношеніе къ нему; его поэзію объявили чѣмъ-то архаичнымъ, безповоротно-пережитымъ. Нелѣпѣйшая оцѣнка. Не что иное, какъ элементы „новизны“ способствовали нѣкогда громадному успѣху его, успѣху среди новослагавшагося, переживавшаго свои юношескіе годы буржуазнаго „общества“. Идеологію этого общества онъ передалъ въ необыкновенно выразительныхъ тонахъ. Послѣдующіе поэты занимались лишь дальнѣйшей разработкой тѣхъ же идеологическихъ темъ. И не отворачиваться отъ него, не плѣть отходную его поэзіи должны „молодые“, а признать его своимъ предтечей, съ почетомъ включить его въ свою семью.

V.

Намѣтивши на примѣрѣ поэзіи Надсона главнѣйшіе мотивы, выдвинутые литературнымъ Ренессансомъ 80-хъ годовъ, мы остановимся теперь на характеристикѣ отдѣльныхъ изъ нихъ, характеристикѣ ихъ отгѣлковъ и ихъ развитія.

Передъ нами произведенія А. Н. Апухтина, — поэта, далеко не обладавшаго талантомъ Надсона и далеко не отразившаго своей лирикой полноты „новыхъ“ мотивовъ. Тѣмъ не менѣе, это — крайне типичная фигура на фонѣ вышеназваннаго Ренессанса. Группа мотивовъ, говорящихъ о томленіяхъ „квалифицированной“ бур-

жуазія, „аристократовъ духа“ выявлена имъ съ достаточной рельефностью ¹⁾).

Апухтинъ находится въ оппозиціи къ современной ему жизни. И находится въ оппозиціи не потому, что является представителемъ экономически-обездоленныхъ социальныхъ низовъ, а изъ тѣхъ оснований, съ которыми мы уже встрѣтились при анализѣ надсоковой лирики: его тяготитъ монотонность и однообразіе окружающей среды. Жизнь для него — „безцвѣтное, пустое повтореніе“ одного и того же („На новый 1881 годъ“). Жизнь — это царство посредственности, вседневной суеты, пошлости, безсмысленности.

„Вашъ міръ уныніемъ и завистью томимъ — заявляетъ поэтъ король сказочнаго замка счастья („Сонъ“), — вы притупили умъ въ безсмысленной работѣ... погрязли вы въ расчетѣ, и, сами не живя, гнетете жизнь другимъ! Вы сухи, холодны, какъ Сѣвера морозы, вы не умѣете безъ горечи любить...“ Жизнь — это „пустыня“ („Музѣ“); она тинется, „какъ постылая сказка“ („Снова одинъ я...“) „Ни мощный умъ, ни сердца жаръ, ни геній не созданы надолго для земли, и только то живетъ безъ горькихъ опасеній, что пресмыкается въ пыли!“ (В. М — му).

Послѣдняя цитата указываетъ на то, во имя чего поэтъ не мирится съ жизнью и въ чемъ для него сокрыта цѣнность жизни. „Мощный умъ“, „геній“, съ одной стороны, толпа посредственностей и ничтожностей, съ другой стороны, — такова „высшая“ антитеза въ нѣдрахъ человѣческаго общества, какая доступна представленію поэта. Соотношеніе между двумя названными категориями и опредѣляетъ его оцѣнку текущаго момента. Оцѣнка получается пессимистическая, ибо представителямъ „квалификаціи“ приходится вести слишкомъ напряженную борьбу со своими антагонистами.

Интенсивность этой борьбы, вмѣстѣ съ тѣмъ, диктуетъ Апух-

¹⁾ Хотя часть стихотвореній написана Апухтинымъ еще въ 50-хъ годахъ и тогда же опредѣлились нѣкоторые изъ его мотивовъ, но свою извѣстность онъ приобрѣлъ и могъ приобрести лишь въ 80-ые года. Раньше его эстетическія настроенія были свойственны небольшой группѣ представителей „квалификаціи“, индивидуалистическаго аристократизма, группѣ, отнюдь не стоявшей на исторической авансценѣ. Теперь социально-экономическое развитіе предъявляетъ усиленный спросъ на идеологовъ извѣстнаго типа. И поэзія Апухтина изъ экзотическаго растенія превращается въ нѣчто типическое.

тину своеобразную „формулу прогресса“. Онъ разрабатываетъ понятіе о такомъ ускоренномъ темпѣ „поступательнаго“ движенія,—о такомъ лихорадочномъ совершенствованіи средствъ и способовъ борьбы за жизнь квалифицированныхъ „верховъ“, какія только могутъ быть мыслимы.

Всякая остановка въ движеніи и совершенствованіи, учать идеологи новѣйшей буржуазіи, есть могила. Абсолютное, абстрактное развитіе выставляется послѣдними (и въ томъ числѣ Надсономъ) какъ верховный идеаль. Возможны различныя отбѣнки подобнаго идеала: возможно установленіе различныхъ максимальныхъ и минимальныхъ скоростей по пути достиженія требуемыхъ результатовъ. Разъ обладатели „квалификаціи“ поставлены въ особо неблагоприятныя условія, разъ они могутъ одерживать побѣды лишь цѣною величайшихъ усилій, и притомъ побѣды незначительныя и рѣдкія, то ихъ идеологическія системы будутъ намъ говорить, въ минорномъ тонѣ, о громаднѣйшей цѣнности моментовъ побѣдъ, будутъ создавать культъ отдѣльныхъ мгновеній, по сравненіи съ которыми сама вѣчность—ничто. Не достигаемое, а мигъ, въ который достигается желаемое, — окажутся тогда выдвинутыми на первый планъ.

О такомъ именно разрѣшеніи проблемы повѣствуетъ апухтинская лирика.

Какъ пловецъ утомленный, безъ вѣры, безъ силъ,
Я о берегъ жадно мечталъ и молилъ,
Но мнѣ берегъ неносенъ, тяжелъ мнѣ покой,
Словно пологъ свинцовый виситъ надо мной...
Унеси жъ меня снова, безумный мой челнъ,
Въ необъятную ширь расходившихся волнъ!
Не страшать меня тучи, ни буря, ни громъ...
Только бъ изрѣдка все утихало кругомъ,
И чуть слышимый привѣтливый говоръ волны
Навѣвалъ мнѣ на душу волшебные сны,
И въ побѣдной красѣ, выходя изъ-за тучъ,
Согрѣвалъ меня солнца ласкающій лучъ.

Не берегъ, а безконечный процессъ плаванія, не тихая, ясная погода, а буря, и рѣдкіе моменты „привѣтливаго говора волнъ“, не солнце, а лучъ солнца—программа поэта начертана здѣсь съ большою опредѣленностью. И онъ остается ей неизмѣнно вѣрнымъ. Всѣ наиболѣе характерныя его стихотворенія лишь варіаціи на данную тему.

Счастье—недостижимо. Его олицетворяетъ поэтъ въ образѣ короля волшебнаго замка. Онъ говоритъ поэту („Сонъ“): „Поэтъ, я счастье! Меня во всей вселенной теперь ужъ не найти... Гордиться можешь ты передъ толпой надменной, что удалось тебѣ въ мой замокъ сокровенный хоть разъ одинъ войти и сердцемъ отдохнуть“. Но это было только во снѣ. Если же, подаетъ король совѣтъ, „надъ землей случайно пролетая, тебя я брошу мигъ блаженства и любви,—лови его, лови: люби не размышляя! Смотри: вотъ гаснетъ день, за рошей утопая... Недологъ этотъ мигъ—лови его, лови!“ Проповѣдуется философія „saagre diem“.

Поэтъ описываетъ муки переживаемой любви. И любовныя желанія его—аналогичны мечтѣ о „чуть слышномъ привѣтливомъ говорѣ волнъ“. „Одиночествомъ, усталостью томимый („Какъ бѣдный пилигримъ...“) безумно жажду я любви недостижимой...“ Но безумная жажда любви сводится почти къ ея отрицанію. Гора рождаетъ мышъ. „Не нужны мнѣ, восклицаетъ Апухтинъ, страстей мятежные огни, ни ночи бурныя, ни пламенные дни... ни рѣчи страстныя, ни долгія лобзанья...“ Ему только бы „лучъ любви!..“ „Я жду, зову его“. И если онъ блеснетъ, если его возлюбленная подаритъ его „въ пожатіи руки, въ нѣмомъ сіяньи взора, небрежномъ лепетѣ пустого разговора“, тогда поэтъ будетъ наверху блаженства. „О какъ я этотъ мигъ душою полюблю, съ какою радостью судьбу благословлю!“ И за этотъ мигъ пусть потомъ вся жизнь будетъ сплошнымъ мученьемъ: пусть она „въ безсиліи угрюмомъ терзаетъ и томить меня нестройнымъ шумомъ!“

Осень. Отцвѣтають астры. Поэтъ слышитъ, какъ склонившіеся надъ нимъ листья шепчутъ грустную повѣсть. „Давно ли мы цвѣли подъ знойнымъ блескомъ лѣта, и вотъ ужъ осень намъ грозитъ, немного дней тепла и свѣта судьба гнетущая сулитъ.“ Но это для нихъ ничего не значить. Они теперь переживаютъ самый счастливый мигъ, мигъ „догорающаго дня.“ „Ну что жъ! пускай холодными руками зима охватитъ скоро насъ,—мы счастливы теперь: подъ этими лучами намъ жизнь милѣй въ прощальный часъ.“ Листья впадаютъ въ паеосъ „мига“. „Смотри, какъ золотомъ облить нашъ паркъ печальный, какъ радостно цвѣты въ послѣдній разъ блестятъ! Смотри, какъ пышно-погребально горитъ надъ рощами закатъ!“ Вернется весна, проснется природа, обновятся деревья зеленью. Но, „если къ жизни вернутся липы наши, не мы увидимъ ихъ возвратъ, и

вмѣсто насъ, быть можетъ, лучше, краше, другіе листья заблестятъ“. Пусть будетъ такъ, но это не отнимаетъ у листьевъ ихъ истиннаго счастья. И они повторяютъ: „пускай холодными руками зима охватитъ скоро насъ, — мы счастливы теперь подъ блѣдными лучами намъ жизнь милѣй въ прощальный часъ!“ Будемъ ловить моментъ. *Sagamus diem*. „Помедли смерть! Еще бы хоть день отрады!“

Поэтъ ѣдетъ зимой на лошадахъ. Онъ застигнуть сильной мятелью, близокъ къ гибели. Вдругъ въ лѣсу блеснулъ огонекъ. Поэтъ спасенъ; сидитъ въ теплой, уютной комнатѣ: „Гостепріимная открылась дверь предъ нами, въ уютной комнатѣ, предъ свѣтлымъ камелькомъ, сижу, обвѣянный крылатыми мечтами“. Въ его сердцѣ оживаетъ „старинная весна, весна съ черемухой и липами родными“. Буря теперь не страшна. „Здѣсь пристань мирная, здѣсь — счастье и покой“. Правда, счастье это непрочное, правда, покой этотъ кратокъ, но „что до этого!“ восклицаетъ Апухтинъ. „Пускай мой путь далекъ, пусть завтра вновь меня настигнетъ буря злая, теперь мнѣ хорошо... Свѣти, мой огонекъ, свѣти и грѣй меня...“ Причемъ поэтъ въ заключеніе раскрываетъ здѣсь истинную подоплеку культа „моментовъ“. Самодовлѣющее значеніе „мига“ и „момента“ оказывается, въ конечномъ итогѣ производной величиной. Они цѣнны, въ концѣ концовъ, все-таки постольку, поскольку ведутъ человѣка впередъ, способствуютъ его успѣхамъ въ борьбѣ за существованіе, являются положительнымъ факторомъ „развитія“. „Свѣти, мой огонекъ, свѣти и грѣй меня, на подвигъ ободря!“

Но значеніе „мига“ такъ велико въ глазахъ идеолога „квалифицированныхъ“ верховъ, что, повторяемъ, мигъ выдвигается на первый планъ, всякія правила перспективы нарушаются; то, что можетъ составить лишь средство, превращается въ вещь *an und für sich*, пріобрѣтаетъ авторитетъ цѣли. О подобномъ превращеніи говорятъ всѣ предыдущіе примѣры. О немъ же говорятъ и слѣдующіе.

Апухтинъ обращается къ падающей звѣздѣ. Прежде онъ вѣрилъ ей „рой желаній эфемерныхъ“. Теперь „въ душѣ горитъ одно завѣтное желанье“, но вѣрить его поэтъ не въ силахъ. „Какъ думы долгія, лишивши ихъ покрова, въ одежду чуждую рѣшусь я облечь? Какъ жизнь всю перелить въ одно пустое слово? Какъ сердце размѣнять на суетную рѣчь?“ Тѣмъ не менѣе, онъ склоненъ ждать счастья отъ звѣзды и притомъ яркаго счастья.

Но это будетъ трагическое счастье, счастье мига и заката. „О если можешь ты, сроднясь съ моей душою, минуту счастья послать ей хоть одну, тогда блесну, какъ ты, огнистой полосой и радостно въ ночи безвѣстной утону“. Культъ мига, будучи доведенъ до своего логическаго конца, облекается въ культъ гибели.

Гибель сопровождается эмоціей радости. Это радость увядающихъ листьевъ или умирающаго лебедя. Въ стихотв. „Привѣтствую васъ, дни труда и вдохновенья“, Апухтинъ себя сравниваетъ съ такимъ лебедемъ. Его душа устала, сдѣлалась глуха на зовъ жизни. Не можетъ „вырваться изъ оковъ“. „Такъ лебедь, занесенный въ край безводный и съ жизнью свыкшійся иной, порою хочеть, гордый и свободный, летѣть къ странѣ своей родной... Но взоръ его потухъ, отяжелѣли крылья, и если удалось ему на мигъ взлетѣть, то только, чтобъ свое почувствовать безсилъе и пѣснь послѣднюю пропѣть!“

Лѣто прошло. Садъ умираетъ. Дорожки размыты дождями, листья облетѣли, „между лицами, изъ-за нагихъ вѣтвей, сквозить зловѣщее, чернящее поле“. Гибнуть цвѣты: „последніе цвѣты сомкнулися тѣсныи...“ Поэтъ требуетъ, чтобы имъ доставили счастье послѣдняго мига, счастье гибели. „О рви же, рви же ихъ скорѣй, дай имъ хоть день еще прожить въ теплѣ и холѣ“. Убей ихъ, но дай имъ радость!

Но развитіе культа мига на этомъ все же не останавливается. Есть еще иной, крайній предѣлъ его. Если побѣда въ борьбѣ за существованіе приобретається „мигами“ и „моментами“, если „миги“ и „моменты“ оказываются цѣннѣе годовъ и цѣлой жизни, лучи счастья цѣннѣе самого счастья, то наиболѣе совершеннымъ идеаломъ для обладателей „квалификаціи“ должна явиться такая ситуация, при которой будетъ достигнутъ максимумъ подобныхъ миговъ, моментовъ, „лучей“, при которой получится наиболѣе радикальное отрицаніе всего „ничтожнаго“ и „посредственнаго“, при которой жизнь представить собой сплошное чередованіе миговъ, сплошные „последніе моменты“, сплошную „радостную гибель“. Другими словами „отъ культа „радостной гибели“ одинъ шагъ до проповѣди „нарванъ“.

Мухи, какъ черныя мысли, весь день не даютъ мнѣ покою:
Жалать, жужжать и кружатся надъ бѣдной моей головою.
Сгоняешь одну со щеки, а на глазъ ужъ усѣлась другая,—
Некуда спрятаться, всюду царить ненавистная стая,

Валится книга изъ рукъ, разговоръ упадаетъ, блѣднѣя...
Эхъ, кабы вечеръ придвинулся! Эхъ, кабы ночь поскорѣе!

Черныя мысли, какъ мухи, всю ночь не даютъ мнѣ покою:
Жалать, язвять и кружатся надъ бѣдной моей головою.
Только прогонишь одну, а ужъ въ сердце впиалась другая,—
Вся вспоминается жизнь, такъ бесплодно въ мечтахъ прожитая!
Хочешь забыть, разлюбить, а все любишь сильнѣй и больнѣе...
Эхъ, кабы ночь настоящая, вѣчная ночь поскорѣе!

Отъ ничтожной, бесплодной, безцѣльной жизни въ объятія
полнѣйшаго небытія, въ объятія рѣшительной гибели, вѣчнаго
сна, котораго не должны посѣщать абсолютно никакія сновидѣнія!

Нѣсколько ниже мы вернемся къ анализу нирваническихъ
мотивовъ. Здѣсь мы ограничимся указаніемъ на наличность ихъ
въ поэзіи Ренессанса 80-хъ годовъ и на связь ихъ съ культомъ
мига.

А сейчасъ мы перейдемъ къ произведеніямъ другого поэта,
дававшего повую разновидность формулы „абсолютнаго движенія“.

VI.

Опять разрабатывается тема Immer Vorwärts, тема о движе-
ніи впередъ, не знающемъ и не долженствующемъ знать абсо-
лютно никакихъ остановокъ. Опять все достигнутое, моментъ до-
стиженія объявляются отрицательными величинами, приравнива-
ются поворотному пункту, съ котораго начинается процессъ ше-
ствия назадъ, процессъ разложенія и умиранія.

„Я добился свободы желанной, что манила вдали словно
кладъ“. Но, добившись желаемого, поэтъ сейчасъ же начинаетъ
чувствовать себя несчастнымъ. „Отчего же—воскликаетъ Влади-
миръ Соловьевъ—съ тоскою нежданной, отчего я свободѣ
не радъ?“ У поэта „ноетъ сердце и падаютъ руки“, все стано-
вится мрачнымъ съ той минуты, какъ онъ разстался съ подругой.
Моментъ разлуки онъ называетъ теперь „роковымъ“, а подругу
„жестокимъ, сладостнымъ другомъ“. Жестокій — сладос-
тный: знакомый мотивъ! опять мы сталкиваемся съ сакрамен-
тальной формулой апофеоза страданій!

Чѣмъ хуже, тѣмъ лучше! Поэтъ во власти душевныхъ мукъ:
„Какой тяжелый сонъ! Въ толпѣ нѣмыхъ видѣній, тѣснящихся и
рѣющихъ кругомъ, напрасно я ищу той благодатной тѣни, что
тронула меня своимъ крыломъ“. Но по мѣрѣ усиленія страданій,

по мѣрѣ того, какъ поэтомъ овладѣваетъ „глухая тоска и ужасъ“, съ нимъ происходитъ нѣчто весьма удивительное: онъ начинаетъ достигать желаемого. Тѣнь возвращается къ нему. „Но только уступлю напору злыхъ сомнѣній, глухой тоской и ужасомъ объять,—вновь чую надъ собой крыло незримой тѣни, ея слова по-прежнему звучать“ („Какой тяжелый сонъ“).

Поэтъ воспѣваетъ женщину. И начертанный имъ женскій образъ — сочетаніе „свѣта“ и „тьмы“. Въ немъ много „лазури чистой“ и много „черныхъ-черныхъ тучъ“ („О, какъ въ тебѣ лазури чистой много...“). „Какъ ясно надъ тобой сіяетъ отблескъ Бога, какъ злой огонь въ тебѣ томителенъ и жгучъ“. „Злой огонь“, источникъ всякихъ мукъ и зла, возводится на степень „вѣчной таинственной силы“. Сосуществованіе „тьмы“ и „свѣта“, „злого огня“ и „отблески Бога“ опредѣляется, какъ нѣчто гармоническое.

...какъ въ твоей душѣ съ невидимой враждою
Двѣ силы вѣчныя таинственно сошлись,
И тѣни двухъ міровъ нестройною толпою
Тѣсясь въ тебѣ причудливо сплелись.

Культь страданій принимаетъ, такимъ образомъ, въ лирикѣ Владиміра Соловьева мистическій характеръ.

Объ этомъ характерѣ еще яснѣе и опредѣленнѣе говорить стихотв. „Мы сошлись съ тобой даромъ“. Поэтъ называетъ мученія своей страсти „вѣрными поруками силы бытія“.

Въ бездну мрака огневую
Льетъ струю свою живую
Вѣчная любовь.
Изъ пылающей темницы
Для тебя перо Жарь-птицы
Я добуду вновь.

Свѣтъ изъ тьмы. Надъ черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики розъ твоихъ,
Если бъ въ сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень ихъ.

Здѣсь наличность страданій — „темнаго корня“ прямо признается необходимѣйшимъ условіемъ развитія жизни, необходимѣйшимъ условіемъ человѣческаго счастья.

Подчеркиваемъ, что понятіе „темнаго“ начала, „хаоса“¹⁾, столь характерное для поэзіи Владиміра Соловьева, — именно „страдальческаго“ происхожденія. На примѣрѣ его стихотвореній мы видимъ, какъ совершается процессъ абстрагирования „страданія“. Если само понятіе „страданія“, въ свою очередь, явилось въ итогѣ затушевыванія понятія классовой борьбы, въ итогѣ движенія „восьмидесятниковъ“ направо, то у Владиміра Соловьева, какъ у представителя еще болѣе праваго берега, мы имѣемъ дѣло съ дальнѣйшей „ревізіонистской“ попыткой, съ дальнѣйшимъ линіемъ уже полинявшаго.

Владиміръ Соловьевъ говоритъ о страданіяхъ, мукахъ. Страданія и муки у него оказываются не только факторомъ развитія, не только квалифицируются, какъ нѣчто желательное и даже необходимое (какъ и у Надсона), но поэтъ-философъ создаетъ цѣлую систему міропониманія, отправляясь отъ наиболѣе отвлеченнаго понятія о нихъ — отъ понятія о нихъ, какъ о нѣкоторомъ абсолютѣ, — лежащемъ въ основѣ міровой гармоніи²⁾.

„Свѣтъ изъ тьмы“: за подобной формулой скрывается динамическое содержаніе.

И, только зная ея генезисъ, мы можемъ сдѣлать должную оцѣнку стихотвореній такого типа:

Пусть тучи темныя грозящею толпою
Лазурь заволокли,—
Я вижу лунный блескъ: опъ ихъ тяжелой мглою
Не отнять отъ земли.

Пусть тьма житейскихъ воль опять насъ разлучила,
И снова счастья нѣтъ,—

¹⁾ Названное понятіе типично также, какъ извѣстно, для поэзіи Тютчева; и Владиміръ Соловьевъ является, въ данномъ случаѣ ученикомъ послѣдняго. Мы здѣсь не вдаемся въ социальное-экономическій анализъ условій, опредѣлившихъ происхожденіе этого понятія у Тютчева (и у романтиковъ). Факту подражанія нельзя придавать самостоятельной цѣнности. Подражаніе, повторяемъ, можетъ имѣть мѣсто только тамъ, гдѣ есть для него соотвѣтствующая почва. Анализъ этой почвы — вотъ къ чему сводится задача литературной критики. Потому мы не сличаемъ параллельныхъ текстовъ обонхъ поэтовъ, а беремъ „хаосъ“ Влад. Соловьева, какъ нѣчто выработанное социальное-экономическими явленіями его эпохи.

²⁾ См. также „Посвященіе къ неизданной комедіи“: „Таковъ законъ: все лучшее въ туманѣ, а близкое или больно или смѣшно. Не миновать намъ двойственнаго сей грани: изъ смѣха звонкаго и изъ глухихъ страданій созвучіе вселенной создано“.

Сквозь тьму издалика таинственная сила
Мнѣ плетъ твой тихій свѣтъ.

Края разбитыхъ тучъ сокрытыми лучами
Ужъ мѣсяцъ серебрить.
Еще одинъ лишь мигъ, и ликъ его надъ нами
Въ лазури заблеститъ.

Въ данномъ случаѣ прямого указанія на движущую силу страданія (тьмы) не дается. Сказано просто, что тучи не похоронили безвозвратно луннаго свѣта, что въ моментъ, когда, казалось, тьма окончательно восторжествовала, свѣтъ издалика пробивается сквозь нее. Между тьмой и свѣтомъ устанавливается, на первый взглядъ, лишь отношеніе самага обыденнаго сосуществованія. Но это именно на первый взглядъ. Во-первыхъ, свѣтъ пробивается какъ разъ въ минуту побѣды тьмы: уже одно это свидѣтельствуетъ, что отношеніе здѣсь намѣчается болѣе интимное, что выдвинута здѣсь формула „тѣмъ хуже, тѣмъ лучше“. Во-вторыхъ, здѣсь, въ качествѣ рѣшающаго фактора называется „таинственная сила“. А названная „таинственная сила“ не что иное, какъ сила „тьмы“, сила облеченнаго въ костюмъ абсолюта страданія.

Аналогичную постановку темы мы находимъ также, напр., въ стихотв. „Другъ мой! прежде, какъ и нынѣ...“ Тамъ повѣствуется о страданіяхъ, вызываемыхъ смертію и похоронами Адониса. „Адониса отпѣвали. Стояъ и вопль стоялъ въ пустыѣ, жены скорбныя рыдали“. Но Адонисъ воскресъ. И воскресенію его приравнивается воскресеніе похороненной любви поэта. „Другъ мой! нынѣ, какъ бывало, мы любовь свою отпѣли, а вдали зарею адою вновь лучи ея зардѣли“. Моментъ погребенія оказывается моментомъ возобновленія.

Или стихотвор. „Вновь бѣлые колокольчики...“ „Въ грозныя, знойныя лѣтніе дни бѣлые, стройные тѣ же они“: въ дни тяжелыхъ испытаній, въ дни мукъ встаетъ свѣтлое былое, „Призраки вѣшніе пусть сожжены, здѣсь вы не здѣшніе, вѣрные сны...“ „Замыслы смѣлые въ сердцѣ больномъ, ангелы бѣлые встали кругомъ. Стройно воздушные тѣ же они въ знойные, душныя, тяжкіе дни“.

Такое же содержаніе вложено въ стихотв. „Былъ труденъ долгій путь“. Поэтъ утомленъ. „Неприступныя кругомъ сдвигались горы, и грудь усталая едва могла дышать“. И когда перспек-

тива отдыха отъ тяжкаго пути утеряна, неожиданно совершается съ поэмѣ чудо. „И вдругъ посыпались зарей вечерней розы, душа почуяла два легкія крыла, и въ новую страну неистощимой грезы любовь-волшебница меня перенесла“.

Даже въ шутовскомъ стихотв. „Скромное пророчество“ мы встрѣчаемся съ воспринятой поэмѣ концепціей. Зима на исходѣ. Но морозы все злѣй и злѣй. „Вы со мною холодны жестоко“. Тѣмъ не менѣе поэтъ настроенъ весьма оптимистично. „Я чую, заявляетъ онъ, чую запахъ розы“. Онъ начинаетъ пророчествовать: „Слушайте, дріада! Снѣгъ растаетъ, и минуетъ холодъ, и земля воскреснетъ, солнцу рада... Я пророчу,—это между нами— что гулять вы будете по саду и впитать и носомъ и глазами майской ночи свѣтлую отраду“. Поэтъ называетъ себя пророкомъ *scherzando*. И все стихотв. было бы простой, банальной шуткой, если бы не его начальный мотивъ. „На землѣ жъ все злѣй и злѣй морозы“—выбирается умышленно моментъ усиленія морозовъ и отъ этого момента намѣчается переходъ къ воскресенію земли. Суть, слѣдовательно, здѣсь не въ простомъ утвержденіи факта: за зимой наступаетъ весна, а въ развитіи формулы: „чѣмъ хуже, тѣмъ лучше“. Или, наконецъ, стихотв. „Зной безъ сіянія, тучи безводныя“. Подобный зной и подобныя тучи могутъ лишь родить въ поэтѣ тоску, безплодныя думы, „трепетъ безкрылой мечты“. Поэтъ ждетъ спасительной грозы. „Жду, когда новая туча надвинется, думы прольются въ слезахъ, и надъ разбитою скорбью поднимется ликъ твой, какъ солнце въ лучахъ“.

Культь страданій въ творествѣ Владиміра Соловьева прошелъ, какъ мы выясняли выше, цѣлый этапъ. И не одинъ этапъ. У Надсона страданіе сохраняло свой трагическій смыслъ. Признавъ страданіе необходимымъ и привѣтствуя его, Надсонъ все-таки былъ далекъ отъ слишкомъ спокойнаго отношенія къ нему, отъ его слишкомъ оптимистической оцѣнки. Не то мы наблюдаемъ у представителя болѣе праваго берега. Страданіе, превращенное у Владиміра Соловьева въ абсолютъ темнаго хаоса, потеряло свой острый трагизмъ, сдѣлалось слишкомъ отвлеченнымъ, холоднымъ, риторическимъ понятіемъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, его новое пониманіе знаменовало собой его использование въ интересахъ самоутвержденія квалифицированныхъ „верховъ“, легло въ основу новой схемы „принятія міра“, новаго анти-пессимистическаго міровоззрѣнія.

„Бѣдный другъ! истомилъ тебя путь, темень взоръ, и вѣнокъ твой измятъ“. Поэтъ проситъ зайти къ нему на отдыхъ: наступаетъ ночь „потускнѣлъ, догорая, закатъ“. Однимъ словомъ рисуется картина безысходно-тяжелого состоянія бѣднаго друга. Но утѣшеніе у поэта готово:

Гдѣ была и откуда идешь,
Бѣдный другъ, не спрошу я любя;
Только имя мое назовешь—
Молча къ сердцу прижму я тебя.

Смерть и Время царятъ на землѣ,
Ты владыками ихъ не зови;
Все, кружась, исчезаетъ во мглѣ,
Неподвижно лишь солнце любви.

Утѣшеніе сводится,—явствуетъ изъ подчеркнутыхъ словъ,— не болѣе и не менѣе какъ къ вѣрѣ во всеспасающую силу хаоса („мглы“, „темного корня“). Пусть Владимиръ Соловьевъ отказывается признать „темное“ начало („Смерть“) владыкой земли: но наличность данного начала, подчиненность всего на землѣ данному началу („все, кружась, исчезаетъ во мглѣ“), а не что иное, диктуетъ поэту его оптимизмъ, позволяетъ ему находить „неподвижную“ точку.

Все потеряно, все погибло, тьма обступила кругомъ,—повѣствуется въ началѣ стихотворенія,—исхода нѣтъ. Но исходъ немедленно оказывается на лицо—въ самомъ фактѣ безысходности.

Но это всего лишь частный случай. Дѣлается обобщеніе: всегда бываетъ такъ; во всѣхъ отдѣльныхъ случаяхъ предѣлъ страданій, предѣлъ „зла“ обуславливаетъ собою противоположное явленіе—переходъ къ состоянію счастья, къ „добру“. Эта неизмѣнная обусловленность и фиксируется въ представленіи о неподвижной свѣтлой точкѣ.

Опять-таки въ приведенныхъ строкахъ намѣчены не всѣ звенья логическихъ построений идеолога квалифицированныхъ „верховъ“. Но мы должны пропущенныя звенья вставить. И только при выполненіи этого условія, при комментаріи, получаемомъ изъ соціального анализа міровоззрѣнія новой буржуазіи, знаменитое стихотвореніе Владимира Соловьева получаетъ свой истинный смыслъ.

Ничто свѣтлое немыслимо безъ „темного корня“. Все, что счастливо, что хорошо, что прекрасно,—имѣетъ своимъ перво-

источникомъ „мглы“. Потому-то извѣстное описаніе совершенной красоты поэтъ заканчиваетъ упоминаніемъ о „хаосѣ“.

Въ невозмутимомъ покоѣ глубокомъ
Нѣтъ, не напрасно тебя я искалъ.
Образъ твой тотъ же предъ внутреннимъ окомъ
Фед—владычица сосенъ и скалъ!
Ты непорочна, какъ снѣгъ за горами,
Ты многотуманна, какъ зимняя ночь,
Вся ты въ лучахъ, какъ полярное, пламя,
Темнаго хаоса свѣтлая дочь!
(„На Саймѣ зимой“).

Упоминаніе о хаосѣ поэтъ нарочно приберегъ къ концу: это самый сильный аккордъ изъ имѣющихся въ его распоряженіи. Непорочная, многотуманная, облитая лучами—все это черты, которыя сами по себѣ еще не даютъ, въ глазахъ теоретика „темнаго“ начала, совершеннаго образа. Теоретикъ „страдальческаго“ начала, будучи послѣдователенъ, долженъ договориться до понятія „трагической“ красоты. Трагическое, какъ мы отмѣчали выше, въ поэзіи Владиміра Соловьева, теряетъ остроту своего трагизма. Мы не найдемъ у него той трагической эстетики, которая характеризуетъ, напр., проповѣдника „великаго страданія“—Фридриха Ницше. Но поэзія Владиміра Соловьева все-таки поэзія завуалированного страданія. Трагическая эстетика въ завуалированномъ видѣ ей не чужда. Ссылка на „темную“ родословную оказывается, при такомъ условіи, необходимой и играетъ роль самаго убѣдительнаго доказательства.

VII.

Дальнѣйшій этапъ культа страданій.

За страданіемъ сохраняется значеніе одного изъ „началь“, лежащихъ въ основѣ мірозданія. Но активная, творческая роль страданія еще болѣе, чѣмъ въ поэзіи Влад. Соловьева, тускнѣетъ; взаимоотношеніе между страданіемъ и его противоположностью еще болѣе теряетъ въ своей интимности и, изъ отношенія причины и дѣйствія, превращается въ простую игру антитезъ.

Д. Мережковский воспѣваетъ противопоставленіе „смерти и жизни“.

Поэтъ посѣщаетъ Пантеонъ. Тамъ, въ храмѣ олимпійскихъ боговъ царитъ Богъ самоотреченія и страданій, „древнему сонму

боговъ чуждый, невѣдомый Богъ“. „Это мой Богъ! возглашаетъ г. Мережковскій—передъ нимъ я невольно склоняю колѣни... Радостно муку и смерть принялъ Благой за меня... Вѣрю въ тебя, о Господь, дай мнѣ отречься отъ жизни. Дай мнѣ во имя любви вмѣстѣ съ тобой умереть!..“ Но, заявивши себя сторонникомъ „отреченія отъ жизни“, поэтъ спѣшитъ сдѣлать поправку. Оглянувшись назадъ и увидавъ „солнце, открытое небо“, увидавъ, что „льется изъ купола свѣтъ“, что „въ тихой лазури небесъ—нѣтъ ни мученья, ни смерти“, онъ восклицаетъ: „Сладохъ намъ солнечный свѣтъ, жизнь—драгоценнѣйшій даръ“.

Вступивши, такимъ образомъ, въ рѣдкое противорѣчье съ самимъ собою, поэтъ задумывается, и плодомъ его размышлений является слѣдующая тирада:

Гдѣ же ты истина?.. Въ смерти, въ небесной любви и страданьяхъ,
Или, о тѣни боговъ, въ вашей земной красотѣ?
Спорять въ душѣ человѣка, какъ въ этомъ божественномъ храмѣ,—
Вѣчная радость и жизнь, вѣчная тайна и смерть.

Къ этому „спору“, къ этой антитезѣ поэтъ возвращается при каждомъ удобномъ поводѣ, описываетъ эту „антитезу“, пользуясь самыми различными образами и приемами.

Борющіяся силы оказываются, напр., „родными безднами“, явлениями, лишь „отражающими“ другъ друга, какъ зеркала.

„И смерть и жизнь родныя бездны. Онѣ подобны и равны, другъ другу чужды и любезны, одна въ другой отражены. Одна другую углубляетъ, какъ зеркало, а человекъ ихъ соединяетъ, раздѣляетъ своею волею навѣкъ“. Зло и добро—два пути, ведущіе къ одной и той цѣли. „И все равно, куда итти“.

Мудрость человѣка заключается, по мнѣнію г. Мережковского, въ познаніи великой истины: „въ цѣляхъ—свобода, въ мученьи—восторгъ“. „Ты самъ—свой Богъ, ты самъ свой ближній, о, будь же собственнымъ творцомъ, будь бездной верхней, бездной нижней, своимъ началомъ и концомъ“ („Двойная бездна“).

Устанавливается равноцѣнность, равноправность обонхъ „началъ“. „Начала“ признаются способными замѣнять одно другое, обмѣниваться одно на другое, какъ эквивалентныя величины.

О томъ, что „начала“ уравниваются, становятся на одну доску рядомъ, доказывается краснорѣчиво, также, слѣдующей сентенціей поэта. Человѣкъ, по убѣжденію послѣдняго, не можетъ никогда достигъ свободы. Онъ долженъ покориться судьбѣ и при-

родѣ и смиренно жить, памятуя одно: „ненадолго страданія твои, ненадолго и радость земная.“ Если судьба потребуетъ того, поучаетъ далѣе г. Мережковскій, „покорно вернись, умирая, къ небесной отчизнѣ, и у смерти, у жизни учись, не бояться ни смерти, ни жизни“. („Что ты можешь? Въ безумной борьбѣ...“)

Осень. Поэтъ любитъ картину листопада. Онъ обращается къ листьямъ: „Падайте, падайте, листья осенніе, нѣкогда въ теплыхъ лучахъ зеленѣвшіе, легкія дѣти весеннія, сладко шумѣвшія!“ („Осенніе листья“). Они теперь прекрасны въ его глазахъ. И вся картина умирающей природы производитъ на него впечатлѣніе, которое онъ называетъ чарующимъ. „Пѣсни поетъ похоронныя вѣтеръ въ лѣсу. Тихихъ небесъ поблѣднѣвшая твердь дышетъ безсмертною радостью, сердце чаруетъ мнѣ смерть неизрѣченною сладостью“.

Страданія чаруютъ—такъ не сказали бы болѣе ранніе идеологи „новаго“ буржуазнаго общества. Правда, еще Надсонъ заявлялъ, что онъ „упивается страданіями“, но онъ при этомъ называлъ себя мученикомъ, новымъ Прометеемъ, т.-е. воспринималъ страданія, какъ таковыя, какъ нѣчто тяжелое и трагическое. Ничего подобнаго у г. Мережковского. Ни малѣйшихъ слѣдовъ былого трагизма. Страданія рисуются чѣмъ-то изумительно спокойнымъ, безмятежнымъ. Страданія и радость здѣсь именно „родныя бездны“.

Ранніе поэты, разрабатывая аналогичную тему, поступили бы такъ: охарактеризовавъ процессъ умиранія природы болѣе черными тонами, они начертили бы перспективу весенняго возрожденія. А соотношеніе между означенной перспективой и осенними страданіями опредѣлились бы формулой „чѣмъ хуже—тѣмъ лучше“. Безысходность страданій порождала бы надежду на свѣтлое будущее, которое неизмѣнно должно наступить.

Въ изображеніи г. Мережковского два разные момента—настоящее и будущее—сливаются. Точнѣе, эмоціи, испытываемыя при взглядѣ въ лицо будущаго, переносятся на настоящее. Радости будущаго оказываются всецѣло достояніемъ мукъ текущей минуты. Будущее исчезаетъ въ картинѣ, нарисованной поэтомъ.

Вотъ что означаетъ признаніе равноцѣнности и равноправія двухъ „началъ“.

Нетрудно выяснить социальную-экономическую подоплеку подобнаго новшества. Ускоряется темпъ индустріальнаго развитія. Обостряются классовые конфликты, и, соответственно этому, для

общественныхъ „верховъ“ растетъ необходимость усиливать свои изобрѣтательныя способности, увеличивать багажъ своей „квалификаціи“, приобрѣтать, однимъ словомъ, все большую и большую эластичность и подвижность въ борьбѣ за свое существованіе. Этотъ процессъ вноситъ надлежащія поправки въ идеологическія построенія. „Формулы прогресса“ начинаютъ сильнѣе подчеркивать его динамическій характеръ. Ускоренная смѣна экономическихъ формъ обуславливаетъ собою ускоренную смѣну психическихъ переживаній. Переходы отъ одного психического переживанія къ другому укорачиваются. Тѣ или другія переживанія оказываются отдѣленными ничтожными интервалами или слитыми въ одно цѣлое. Разница между извѣстными отдѣльными моментами улетучивается изъ сознанія представителей квалифицированного „общества“.

Когда „движеніе впередъ“ послѣднихъ носило менѣе лихорадочный характеръ, то и представленія о различныхъ моментахъ его имѣлись болѣе детальныя и раздѣльныя. Болѣе длиннымъ рисовался путь достиженія тѣхъ или иныхъ результатовъ; этапы его сохраняли, въ сознаніи идеологовъ, каждый свою особенность и отличія. „Страданія“ учитывались какъ нѣчто весьма далеко отстоящее отъ цѣли, ими завоевываемой. Болѣе частая смѣна „путей“ нарушила установленныя перспективы. Какъ посѣтитель синема-тографа не видитъ на экранѣ отдѣльныхъ фотографическихъ изображеній, благодаря быстротѣ, съ которой эти изображенія смѣняють другъ друга, такъ и идеологи новѣйшей буржуазіи перестали различать отправныя и послѣдующіе пункты „движенія впередъ“. „Бездны“ сблизились. Смерть получила возможность „чаровать“. Открылась быстрая и причудливая игра „антитезъ“. Наступило то, что принято называть эпохой декаданса.

„Я помню, сообщаетъ о себѣ г. Мережковский, какъ въ дѣтствѣ неожиданную слабость я въ горечи слезъ находилъ иногда, и странную нѣгу, и новую радость—въ мученіи послѣднихъ обидъ и стыда“. На зарѣ новыхъ литературныхъ вѣяній это, дѣйствительно, было еще „неожиданно“ и „странно“. Но декадансъ вступаетъ въ свои права. И уже безъ малѣйшаго смущенія изрекаются, напр., такія „истины“ и дѣлаются, напр., такія построенія:

Чѣмъ больше я живу—тѣмъ скорбь моя сильнѣе
И не отзывчивѣй на голосъ дальнихъ бурь,
И смерть моей душѣ все ближе и яснѣе,
Какъ вѣчная лазурь.

Мнѣ юности не жаль: прекрасный солнца мая,
Мой золотой сентябрь, твой блескъ и тишина,
Я не боюсь тебя, приди ко мнѣ, святая,
О, Старость лучшая весна! („Старость“).

Или отрывокъ „изъ дневника“ „De profundis“:

Мнѣ самого себя не жаль.
Я принимаю всѣ дары твои, о Боже,
Но кажется порой, что радость и печаль,
И жизнь, и смерть—одно и то же.
Спокойно жить, спокойно умереть—
Моя послѣдняя отрада.
Не стоитъ ни о чемъ жалѣть,
И ни на что надѣяться не надо.

Поэтъ старается поразить читателей сближеніемъ антитезъ смерти и любви. Онъ доказываетъ, что любовь надѣлена силой смерти, а смерть способностью порождать любовь.

Въ мистеріи „Христосъ, ангелы и душа“ мы читаемъ нижеслѣдующія строки. Ангелы ведутъ діалогъ съ душой. Они на вопросъ души: гдѣ ея Возлюбленный? описываютъ крестныя страданія Христа. „Въ тоскѣ изнемогая, но все еще любя, Спаситель, умирая, молился за тебя...“ Получивши подобный отвѣтъ, душа заявляетъ: „Я плакать буду вѣчно. За міръ Онъ пролилъ кровь, любилъ такъ безконечно, и умеръ за любовь!.. Въ любви какая сила! Любовь, о для чего, безумная, убила ты Бога моего?“

Поэтъ наединѣ со своей возлюбленной. Они страдаютъ и молчатъ. Любовь для обоихъ ихъ сплошная мука. Они—одиноки въ любви. „Стремясь къ блаженству и добру, влача томительные дни, мы всѣ—одни, всегда—одни.“ Слѣдуетъ гордое восклицаніе: „Я жилъ одинъ, одинъ умру!“ и великобная сентенція: настоящая любовь познается только при посредничествѣ смерти. „Любить научить смерть одна все то, къ чему возврата нѣтъ.“

А вотъ образцы еще болѣе изощренной и разнообразной игры въ „противоположенія“.

Воспѣвается, напр., обломокъ стали („Сталь“). Онъ — могучъ, онъ, „потомокъ воды, желѣза и огня“, учитъ поэта быть сильнымъ. Въ то же время сіянье его—„нѣжнѣй, чѣмъ въ полѣ вешній цвѣтъ“; на немъ даже дыханье дѣтскихъ устъ власть оставить свои слѣды. И г. Мережковский видитъ въ стали идеалъ для сердца. „О, сердце! стали будь подобно—нѣжнѣй цвѣтовъ и

тверже скалы!“ Оно не должно бояться ни враговъ, ни друзей, ни покоя, ни борьбы и страданій. „Дерзай же, полное отваги, живую двойственность храня, безстрастный, мудрый холодъ влаги и пыль мятежнаго огня.“

Поэту знакома веселость при наличности условій, рѣшительно отрицающихъ ее („Веселыя думы“).

Безъ вѣры давно, безъ надеждъ, безъ любви,
О, странно веселыя думы мои!
Во мракѣ и сырости старыхъ садовъ—
Унылая яркость послѣднихъ цвѣтовъ.

Набрасывается концепція идеальнаго существованія. Поэтъ усматриваетъ воплощеніе послѣдняго въ волнахъ, соединившихъ въ себѣ рѣдкія противоположности. „О, если бъ жить, какъ вы живете, волны, свободныя, безстрастіе храня, и холодомъ, и вѣчнымъ блескомъ полны!..“ „Зачѣмъ вашъ смѣхъ такъ радостенъ и молодъ?.. О, дайте мнѣ невозмутимый холодъ и вольный смѣхъ, и вѣчную красу!..“

Д. Мережковскій опредѣляетъ свое отношеніе къ Богу. И это отношеніе опять-таки принимаетъ форму сочетанія двухъ анти-тезъ. Богъ, въ представленіи поэта,—начало, враждебное его душѣ, начало заставляющее душу страдать. И, однако, Богъ и душа безраздѣльно соединены.

Душа моя и Ты, съ тобой одни мы оба,
Всегда лицомъ къ лицу, о, мой послѣдній Врагъ.
.....
И въ буйномъ трепетѣ тебя за жизнь кляня,
Я все же знаю: Ты и Я—одно и то же.

Поэта привлекаетъ образъ Леонардо-да-Винчи. Почему? Мережковскій видитъ въ немъ опять то же таинственное сосуществованіе двухъ „безднъ“. „О Винчи, ты во всемъ—единый“. („Леонардо да Винчи“). Потому поэтъ надѣляетъ его „страшнымъ ликомъ“, окружаетъ ореоломъ чего-то непостижимо-грандіознаго. „Уже, какъ мы, разнообразный, сомнѣнемъ дерзкимъ ты великъ, ты въ глубочайшіе соблазны всего, что двойственно, проникъ“.

Воплощеніемъ антитезъ обрисована у Мережковскаго и фигура Микель-Анжело. „Опытный въ добрѣ, какъ и во злѣ“, вѣчно упорный въ работѣ, никогда „не вкушавшій покоя“, не-

терпѣливый, угрюмый, одинокій, Микель-Анжело „въ исполинскихъ глыбахъ изваяній, подобныхъ бреду всю жизнь не могъ осуществить чудовищныхъ мечтаній и красоту безмѣрную любя, порой не успѣвалъ кончать созданій“. „Одной судьбы ты понялъ неизбѣжность для злыхъ и добрыхъ: плодъ великихъ дѣлъ—ты чувствовалъ покой и безнадежность“. „И вотъ стоишь,—обращается поэтъ къ его статуѣ—непобѣдимый рокомъ ты предо мной, склоняя гордый ликъ, въ отчаяннѣйшемъ спокойномъ и глубокомъ, какъ демонъ безобразенъ и великъ“. Другими словами декламация на тему: сочетаніе страданій и покоя, безобразія и красоты.

Ограничимся приведенными примѣрами. Они даютъ вполне достаточное понятіе о томъ, по какому новому руслу направилось поэтическое творчество. Правда, игры антитезы не чужды были, въ извѣстной степени, еще Надсонъ. Правда, не безгрѣшенъ въ этомъ отношеніи и Владиміръ Соловьевъ. Одно изъ наиболѣе выдающихся стихотвореній¹⁾ послѣдняго написано какъ разъ въ „антитетическомъ“ стилѣ. Но антитетичность въ общемъ ни для того, ни для другого не характерна. Первымъ изъ „новыхъ“ лириковъ, опредѣленно и рѣшительно ставшимъ на путь игры въ антитезы, слѣдуетъ, несомнѣнно, признать автора „Леонардо-да-Винчи“ и „Микель-Анжело.“

VIII.

Еще этапомъ дальше.

Въ самомъ началѣ своей поэтической карьеры Н. Минскій развиваетъ вполне опредѣленные ревизионистскіе взгляды. Въ „Бѣлыхъ ночахъ“ онъ отмежевывается отъ старой гражданской лирики. „Скорблю, заявляетъ онъ, не о горѣ большомъ, о горѣ сермяжномъ земли неоглядной. Страданій народныхъ, какъ море ковшемъ, нельзя исчерпать нашей пѣсней нарядной“. Его пѣснь посвящена общественной группѣ, занятой своими специфическими невзгодами и горестями, служить исключительно выраженіемъ

¹⁾ Стихотв. „Иматра“: „Шумъ и тревога въ глубокомъ покоѣ, мутныя волны средь бѣлыхъ свѣговъ, льдины прибрежной пятно голубое, неба жемчужнаго тихій покровъ. Жизнь міровая въ стремленіи смутномъ также несется бурливой струей, въ шумѣ немолчномъ, хотя лишь минутномъ тотъ же царить неизмѣнный покой“.

интересовъ послѣдней. „О тѣхъ я скорблю... кто злобы не могъ въ своемъ сердцѣ найти, кто полонъ сомнѣній и полонъ печали, стоитъ на распутьи, не зная пути. Пою и скорблю о больномъ поколѣннѣ, чьи думы умомъ я согласнымъ ловилъ, чье сердцемъ подслушивалъ сердцебіеніе, кому я и пѣсни и жизнь посвятилъ“. „Больное поколѣнне“, о которомъ говорится здѣсь, — авангардъ новослагавшагося буржуазнаго общества. „Авангардъ“ былъ „бolenъ“, ибо сознанные имъ классовые интересы заставляли его перенести немаловажную операцію: въ обстановкѣ политической реакціи, отказаться отъ гражданскаго мужества, проявленнаго предшествовавшими поколѣніями интеллигенціи. Поэтъ, „согласнымъ умомъ ловившій его думы“, великолѣпно освѣтилъ характеръ его „болѣзни“.

„Грозовая тѣнь легла на всѣ сердца, сгущаясь каждый день“. Реакція могла привести къ революціи. А перспектива революціи какъ разъ всего больше смущала новое „поколѣнне“, наполняла его сердце великою скорбью и ужасомъ. Истолкователю его настроеній представляется картина возможной грозы. Онъ видитъ полетъ „мрачнаго духа“. „Промчится бурно онъ, какъ разъяренный шквалъ—застонетъ родина отъ боли нестерпимой“. Н. Минскій боится, что духъ „когти обостритъ у дремлющихъ страстей“, что раздуетъ „роковое“ пламя злобы, что „жертвы кроткія отравой сладкой мести злорадно превратитъ въ суровыхъ палачей“. И поэтъ не хочетъ „мрачной свободы, чѣмъ кровью добыта“. „Скорбитъ душа моя...“ жалобно восклицаетъ онъ и проникается намѣреніемъ попытаться предупредить ходъ надвигающихся событій.

Данныя, на основаніи которыхъ можно оцѣнить по достоинству „скорбную“ музу поэта, имѣются на лицо. Н. Минскій — пѣвецъ „скорбей“: такъ онъ постоянно себя характеризуетъ. Но „скорбь“ его — понятіе безспорно ревизионистское. И если, ознакомившись съ его ранними откровенными признаніями, заключимъ, что онъ далеко шагнетъ по дорожкѣ „ревизионизма“, заключеніе наше будетъ правильно.

Развитіе ревизионистскаго культа страданій идетъ, какъ мы опредѣляли выше, по линіи вытравленія трагизма, по линіи возрастающаго абстрагирования. Страданія, фигурирующія въ лирикѣ Н. Минскаго, несомнѣнно, менѣе трагичны и болѣе отвлеченны, чѣмъ „страданія“ предыдущихъ поэтовъ.

Вообще Н. Минскій — поэтъ „сѣрыхъ“ тоновъ. Это своего рода Чеховъ поэзій.

Еще въ „Бѣлыхъ ночахъ“ онъ перечислялъ краски своей художественной палитры: „свѣтъ безъ свѣтилъ, безъ звѣздъ небеса, тяжкій сонъ безъ видѣній, объятья безъ ласкъ и печаль безъ волненій, безъ тайнъ красота, жизнь безъ жизненныхъ силъ, смерть безъ боязни“. Выдавая себѣ, согласно установившейся традиціи, поэтическій паспортъ, описывая „примѣты“ своей музы, онъ характеризовалъ ее какъ „блѣдную“ богиню печали и томленія.

Припомните, какъ нѣкогда Надсонъ излагалъ свою поэтическую программу. Онъ одновременно далъ два разныхъ поэтическихъ манифеста, не сдѣлавъ попытки сколько-нибудь примирить или согласовать ихъ другъ съ другомъ. Н. Минскій, въ своемъ програмномъ стихотвореніи, воспроизводитъ сначала, съ небольшими варіаціями, оба эти манифеста и договариваетъ недоговоренное Надсономъ. Въ качествѣ носителя міровоззрѣнія „интеллигенціи“, уже окончательно перешедшей Рубиконъ, пережившей полосу первоначальныхъ колебаній и неопредѣленности, онъ объявляетъ, что ни тотъ, ни другой манифестъ для новаго „поколѣнія“ непріемлемы и что имѣется вполне опредѣлившійся третій:

Упалъ мой взоръ

На музу новую. Блѣдна, какъ привидѣнье,

Недвижная она стояла и съ тоской

Глядѣла въ очи мнѣ безумными очами...

„Я не зову тебя,—она шепнула мнѣ,—

„И этотъ шепотъ былъ такъ слабъ необычайно...

.....

.....

„Я поведу тебя въ пучину дѣлъ мірскихъ

„И сокровенное въ сердцахъ людей открою,

„Обманъ своей души увидишь ты и въ нихъ,

„И не повѣришь ты пророку и герою.

„Не опьянять тебя ни гордые слова,

„Ни битвы грозный шумъ, ни пѣнный плачъ свирѣли.

„Въ безцѣльной суетѣ искать ты будешь цѣли

„И рваться къ небесамъ, и жаждать божества.

„Продлятся дни твои въ томленіи одинокомъ

„И будетъ пѣснь твоя досугъ твой отравлять...”

Правда, при этомъ дѣлаются оговорки. Во-первыхъ муза объявляетъ поэту, что со-временемъ, когда чувства послѣдняго вполне озарятся ея свѣточемъ, а мысль его станетъ „сожженой пустыней“,—голосъ ея окрѣпнетъ и „превратится въ громъ“. Муза, видите ли, именуетъ себя „жаждой истины“ и „совѣстью мірозданья“: естественно, жрецу „истины“ и „совѣсти“ не подобаетъ

говорить иначе, какъ громами. Но, какъ пзвѣстно, никакого превращенія голоса Музы въ громъ до сихъ поръ не воспослѣдовало. И она продолжаетъ говорить по прежнему „слабо“. Во-вторыхъ, огорчивъ поэта перспективой „томленья одинокаго“ и „отравляющихъ“ пѣсень, муза спѣшить своего служителя утѣшить: она даетъ пѣсни поэта „печально уязвлять сердца, застывшія въ безвѣріи глубоко“: „И шепотъ истины—заканчивается съ паѳосомъ она свою декларацію—какъ бы онъ ни былъ слабъ, въ ней будетъ слышаться сквозь крики отрицанья“. Ссылка на „шепотъ истины“, вообще, — самое плохое утѣшеніе, и къ нему прибѣгаютъ только тогда, когда положеніе оказывается безнадежнымъ, и когда сказать больше собственно нечего. И, въ данномъ случаѣ, суть не въ заключительныхъ, а въ выше цитированныхъ словахъ деклараціи. Муза Минскаго—Муза *par excellence* „томительныхъ“ переживаній, муза отсутствія „силы“.

Пытаясь нарисовать образъ „демона“, притомъ такого демона, который превзошелъ бы демоновъ другихъ поэтовъ своей мощью и величіемъ, Н. Минскій опять-таки выдаетъ себѣ аналогичный „паспортъ“. Послѣ гордаго заявленія: „съ тѣхъ поръ какъ мудрый Змій изъ праха показался, чтобъ демономъ влетѣть къ надзвѣздной вышинѣ,—до нынѣ никому онъ въ мірѣ не являлся столь мощнымъ, страшнымъ, злымъ, какъ мнѣ...“ слѣдуетъ разочаровывающее читателя признаніе. Его демонъ мощенъ и страшенъ тѣмъ, что „пламенной печати злорадства и вражды не выжжено на немъ, что небу онъ не шлетъ угрозы и проклятій...“ „Привѣтна рѣчь его, и кротокъ взоръ лучистый, его хулы звучать печалью неземной. Когда жъ его прогнать хочу молитвой чистой, онъ вмѣстѣ молится со мной...“

Ясно, что поэтъ, аттестующій себя подобнымъ образомъ сдѣлаетъ своей спеціальностью „страдальческіе“ мотивы и ясно также что воспѣваемое имъ „страданіе“ ничего „демоническаго“ заключать въ себѣ не будетъ.

Для доказательства перваго положенія отсылаемъ читателей къ собранію плодовъ поэтическаго творчества Н. Минскаго: перелистуйте любую изъ его книгъ и вы убѣдитесь, что подавляющее большинство его стихотвореній посвящено развитію „страдальческихъ“ темъ. Что же касается втораго положенія, то тутъ мы должны, прежде всего, констатировать нижеслѣдующее: типичнымъ для Минскаго является не понятіе „страданіе“, а понятіе „скорбь“ или „печаль“.

Правда, терминъ „страданіе“ употребляется имъ довольно часто. Но какое содержаніе въ этотъ терминъ вкладывается?

Спасенія нѣтъ. Она недвижно стала,
Гроза страданій долгихъ. Въ тѣсный кругъ
Безумья и тоска душа попала,
И сонъ меня презрѣлъ, усталыхъ другъ.
О какъ тяжелъ полетъ ночей безсонныхъ,
Къ кому взывать? Кто видитъ скорбь мою?
Въ житейскій бой, въ толпу вооруженныхъ
Я вышелъ безъ щита и палъ въ бою.
Но жалобъ нѣтъ въ душѣ, ни укоризны.
Страданій грозный даръ приѣмлю я.
Какъ принималъ бы радость бытія...

Имѣются здѣсь нѣкоторые „воинственные“ выраженія: но это „поэтическая вольность“ (объ ней мы скажемъ нѣсколько ниже). „Грозный“ же даръ страданій сводится къ состоянію усталости, тоски, скорби.

Или возьмемъ характеристику его страданій изъ стихотв. „Напрасно надъ собой я дѣлаю усилія...“ Поэтъ хочетъ „страхнута печали тяжкій гнетъ“; но безъ конца тянутся „дни унынья и безсилья“. „Безъ образовъ, какъ дымъ, плывутъ мои страданья, беззвучно, какъ туманъ гнететъ меня тоска. Не стало слезъ въ глазахъ, въ груди—негодованья. Какъ смерть, печаль моя тяжка“. „Грозный“ даръ страданій очерченъ здѣсь такими опредѣленными штрихами, которые не оставляютъ ни малѣйшаго сомнѣнія на счетъ его „титаничности“. Хотя и тутъ дѣло не обходится безъ „сильной“ терминологіи: тоска тяжка, какъ смерть, но это только тоска, только печаль. Отъ страданій, которыя зналъ, напр., Надсонъ, остался—употребляемъ собственное выраженіе поэта—одинъ „туманъ“.

Необходимо остановиться еще на одной особенноти въ обрисовкѣ „страданій“, одинаково намѣченной въ обоихъ стихотвореніяхъ. Состояніе тоски овладѣваетъ поэтомъ послѣ выдержаннаго „боя“, какъ слѣдствіе пораженія. „Не стало слезъ въ глазахъ, въ груди—негодованья“: раньше слезы и негодованье были; былъ болѣе острый періодъ, слѣдствіемъ котораго и является настоящее „безсиліе“. Дѣлаются, однимъ словомъ, указанія на генезисъ тоски, скорби, печали. И это обычная схема описаній у Мінскаго.

Предлагается, напр., вниманію читателей портретъ женщины. Лицо женщины печально. „Ея лицо прекрасное („Портретъ“

плѣняетъ не той безпечной, яркой красотой, что женщину красивую равняетъ съ цвѣткомъ красивымъ, съ ланью молодой. Ея чело морщинами покрыто, вокругъ милыхъ устъ свила гнѣздо печаль“. И сейчасъ же дѣлается добавленіе: „сохранилъ ея очей хрусталь глубокой слѣдъ борьбы глубоко скрытой“.

Опять-таки и подобныя экскурсіи въ область генезиса „страданій“ ничуть не противорѣчатъ сказанному выше о „туманномъ“ характерѣ послѣднихъ, не возвращаютъ послѣднимъ ихъ прежней, „трагической“ цѣнности. Напротивъ, онѣ умяляютъ ихъ цѣнность, говоря о „борьбѣ“, о „бояхъ“, объ острыхъ моментахъ душевной жизни постоянно какъ о чемъ-то прошломъ, Н. Минскій тѣмъ самымъ отодвигаетъ эту борьбу, эти бои, эти острые моменты въ даль, сдаетъ ихъ, такъ сказать, въ архивъ. Они обращаются въ простое воспоминаніе. Зато ярче вырисовывается тусклое настоящее, безсильная печаль.

Передъ поэтомъ стоитъ женщина потерявшая ребенка. Границы трагического прошлаго и „безсильнаго“ настоящаго въ данномъ случаѣ очень близки, почти сливаются. „Источникъ слезъ весь осушивъ до дна, но праха дѣтскаго не воскресивъ слезами... безсильнаго отчаянья полна... какъ тѣнь предстала ты предъ нами...“ Въ ея душѣ свершается „таинство безмолвнаго страданья, чаша мукъ „кипитъ черезъ край“. Что же испытываетъ поэтъ при ея видѣ? Онъ смотритъ на нее „съ восторгомъ пламеннымъ и умиленьемъ чистымъ“, ему хочется „мечтать у ея ногъ“, хочется вѣнчать въ мечтахъ ея скорбь „лучистымъ вѣнцомъ красоты“.

...такъ прелестенъ былъ страдальческій твой ликъ
Такъ цѣломудрено уста твои молчали,
Что я благословилъ невольно этотъ мигъ
За то что я узрѣлъ, за то что я постигъ
Печать небесъ въ земной печали.

Мы отмѣтили это стихотвореніе, какъ примѣръ наиболѣе красочнаго трактованія „страдальческихъ“ мотивовъ, доступнаго Минскому. Берется, дѣйствительно, драматическій эпизодъ. Но поэтъ опять-таки сводитъ драматизмъ къ скорби безсилья. Затѣмъ, демонстрируется здѣсь культъ „страданій...“ и опять-таки культъ страданій, значительно обезцвѣченный даже сравнительно съ концепціей Владиміра Соловьева. Это уже не простая „гармонія“ двухъ противоположныхъ началъ: „гармонія“ здѣсь превращается въ эстетику, притомъ эстетику невысокаго полета. Н. Минскій

поклоняется даже не „трагической красотѣ“, а красотѣ безсильнаго томленія.

Безсильному „страданію“ онъ воспѣлъ настоящій гимнъ. Онъ объявилъ безсиліе синонимомъ наиболѣе острыхъ страданій, синонимомъ величайшей силы: „Нѣтъ муки сладострастнѣй и больнѣй, нѣтъ ядовитѣй ласки, жгучѣй жала, чѣмъ боль души, которая устала и спитъ въ гробу усталости своей... Безсильная, она судьбы сильнѣй“. „Вмѣстѣ съ тѣмъ, состояніе безсилія есть состояніе гармоніи.“ „Кристалльнымъ льдомъ отравы мысли стала. Разрѣшена въ созвучія финала мелодій безумій и страстей...“

Вотъ на какихъ предпосылкахъ построенъ афоризмъ: „Тайна мукъ прекраснѣй тайны счастья“ („Элегія.—Мой полдень миновалъ“).

Итакъ, одинъ фантомъ смѣняется другимъ. Мѣсто абстрактнаго страданія занимаетъ абстрактная скорбь, абстрактная печаль. Последнія становятся настоящими героинями лирическихъ стихотвореній. Все, что носитъ на себѣ печать скорби и печали, все, что является источникомъ скорби и печали, оказывается, въ глазахъ поэта надѣленнымъ величайшею цѣнностью. Пристрастіе къ скорби и печали доходить до любопытныхъ парадоксовъ.

Поэта обманула его возлюбленная. Между ними послѣдоваль разрывъ. И вдругъ поэтомъ овладѣло спокойное и хорошее настроеніе. „О какъ легко мнѣ стало вдругъ! Ужель окончились мученія?..“ Поэтъ задумывается надъ источникомъ происшедшей съ нимъ метаморфозы. Каковъ же источникъ? „Пускай съ жестостью врага мои надежды ты разбила: ты правду скорби мнѣ открыла...“ Подарившая поэту правду скорби дѣлается навсегда дорогимъ для него существомъ: „Ты сердцу вѣчно дорога“, патетически заявляетъ онъ. Или слѣдующая романическая ситуація. Поэтъ былъ равнодушенъ къ одной дѣвушкѣ. Но вотъ онъ замѣчаетъ, что душа ея охвачена разладомъ и печалью. Внезапно въ немъ пробуждается чувство. Печаль дѣвушки для него—цѣлительный бальзамъ.

Теперь она скорбитъ, она—моя.

Мы съ ней сроднились мукой состраданья,

И дорогъ сталъ и близокъ для меня

Ея расцвѣтъ—угрозой увиданья.

Чужимъ недугомъ грудь исцѣлена,

Чужой печалью жизнь освящена.

По небу катится звѣзда. Поэтъ усматриваетъ въ ней „изгнанницу больную“ и за ея „болѣзнь“ дарить ей „вѣчную любовь“. „Среди надменныхъ звѣздъ,—декламируетъ онъ—сверкавшихъ безъ числа, горѣвшихъ, какъ вѣнцы, струившихся, какъ рѣки, она слезой по небу потекла, и въ этотъ мигъ ее я полюбилъ навѣки“.

Скорбь и печаль объявляются факторомъ, которому подчинена вся современная жизнь, факторомъ, который долженъ предопредѣлить исторію будущаго, факторомъ, который, въ свою очередь, предопредѣленъ вѣками. Пусть, разсуждаетъ поэтъ. („Быть можетъ, міръ прекраснѣй былъ когда-то...“), нѣкогда на землѣ были блаженные дни, пусть, по сравненію съ нашими предками мы—люди отверженные,—наша судьба священна для насъ. „Нѣтъ, за свою печаль, свою тревогу я не возьму блаженства прошлыхъ дней... Пускай мы пьемъ изъ ядовитой чаши. Но если Богъ поставилъ міру цѣль, безъ насъ ей не свершиться“. Изъ нашихъ скорбей должно для нашихъ потомковъ возсіять солнце счастья. „Скорби наши—грядущихъ ликованій колыбель“. Мы не можемъ низко оцѣнивать нашу скорбь и потому, что она создана не нами. „Моя печаль скрывается въ вѣкахъ“. Разсужденія поэта суммируются въ сентенціи: „Лишь то, чѣмъ мы живемъ, для насъ священо—и пусть придутъ иныя времена!“

„Священная“ скорбь неотступно сопутствуетъ поэту. Заря смѣняетъ зарю, природа цвѣтетъ и отцвѣтаетъ, люди кругомъ рождаются и умираютъ, а въ душѣ Минскаго растетъ и растетъ скорбь, „не зная сна“, „жадно питаюсь“ и дневнымъ шумомъ и ночью тишиной.

Притаясь у родниковъ желаній,
Ихъ кристалль мутитъ она въ тиши,
И толпу несмыслыхъ упованій
Сторожитъ на всѣхъ путяхъ души.
Къ небесамъ ли звѣзднымъ я взираю,
Въ ясный день гляжу ль въ нѣмую даль,—
На землѣ я грусть свою встрѣчаю,
Изъ небесъ я пью свою печаль.
И когда, волнуемый любовью,
Я къ груди прижмуся дорогой,—
Тутъ же скорбь, проникнувъ къ изголовью,
Мнѣ, какъ другъ, киваетъ головой.

(„Скорбь“).

Поэтъ строитъ себѣ „воздушноглавый храмъ“. Въ этомъ храмѣ, построенномъ надъ „бездной разрушенія“ немолчно звучать гимны. „Ихъ каждый звукъ печалью окрыленъ“. А охраной храму служить „легіонъ страданій“. Такъ символизируетъ Минскій свою жизнь.

Давая общее представленіе о своей „печали“, поэтъ называетъ ее „неземной“. Мало того, эту печаль самъ Богъ „вписалъ пылающимъ перстомъ“ въ сердце поэта („Пускай на грудь мою согрѣтую любовью...“). Печаль эта—„бездонна“, какъ взоръ очей Мадонны, „бездѣрный чѣмъ неба глубина“ („О, блѣдная Мадонна“). Наконецъ, она велика, какъ Богъ („Скорбь“).

Но культъ скорби все-таки сказаннымъ не исчерпывается. Есть еще одна очень своеобразная вариация „страдальческихъ“ мотивовъ Минскаго. Поэтъ, помимо скорби, такъ или иначе связанной съ землей и небесами, знаетъ также скорбь о своей скорби. „Я грущу о томъ, что не о чемъ грустить“: такъ онъ формулируетъ свое душевное состояніе въ минуту, когда ему кажется, что въ мірѣ нѣтъ ничего, достойнаго его скорби („Я влюбленъ въ свое желаніе полюбить...“). То же самое состояніе постигло его послѣ одной романической катастрофы. Его героиня жестоко пронизировала надъ нимъ, и ея иронія умертвила навсегда „всходы робкіе“ его большой любви („Въ тотъ вечеръ памятный“). Поэтъ прислушивался къ своему сердцу и съ ужасомъ убѣдился, что оно „молчало безстрастно“. „Въ тотъ вечеръ памятный—заканчивается такъ повѣствованіе о данномъ эпизодѣ—любовь свою я сжегъ, отъ мукъ не замирая, и лишь о томъ скорбѣлъ, что я скорбѣть не могъ, тебя на вѣкъ теряя“.

При подобной вариации, процессъ абстрагирования „страданій“ совершаетъ громаднѣйшій поступательный шагъ. Блѣдный и безъ того фантомъ становится почти незримымъ. Общественные классы нѣкогда замѣнялись, въ изображеніи поэтовъ, внѣклассовымъ обществомъ страдающихъ, классовая борьба—„страданіями“. Затѣмъ „страданія“ послѣдовательно утрачивали свой острый характеръ (превращаясь въ „темное“ начало, „хаосъ“ игру „анти-тезъ“, безсильное „томленіе“). Однако, при всѣхъ ихъ превращеніяхъ, нѣкоторая отдаленная связь между ними и исходной точкой абстракціи, какъ-никакъ, сохранялась. Теперь абстракція начинаетъ отправляться уже отъ производнаго ряда понятій, уже отъ абстракцій. „Страданія“ страданій!

Маховое колесо социально-экономическаго „развитія“ вертится все быстрее и быстрее. Спросъ на „изобрѣтательность“, на не-

устанную „выучку“, неустанное приобрѣтеніе знаній, неустанную работу надъ собой, неустанное „индивидуализированіе“ предъявляется все болѣе и болѣе настоятельно. Малѣйшая остановка въ „самосовершенствованіи“ становится все болѣе и болѣе роковой. Носители „квалификаціи“ должны „совершенствоваться“ не только тогда, когда намѣчается явная необходимость, но и тогда, когда явныхъ признаковъ этой необходимости нѣтъ. Надо вести оборонительныя операціи не только въ моменты обостренія классовыхъ конфликтовъ, но тогда, когда въ лагерѣ противниковъ идетъ подготовительная работа. Или, на языкѣ идеологовъ „квалифицированныхъ верховъ“ надо „страдать“ не только тогда, когда страдать волей-неволей приходится: надо также приучать себя къ страданіямъ въ минуты, свободныя отъ навязанныхъ суровою дѣйствительностью страданій; надо дѣлать такъ, чтобы каждый случай могъ играть роль источника страданій. Надо, однимъ словомъ, создавать страданія.

Такова „матеріальная“ подоплека идеологическаго нововведенія Н. Минскаго.

IX.

Характеризуя метаморфозы культа „страданія“, имѣющія мѣсто въ творествѣ автора „Бѣлыхъ ночей“, мы до сихъ поръ не касались игры въ „антитезы“. Теперь два слова о ней.

Было бы необъяснимо, если бы идеологъ, столь чуткій къ движеніямъ маховаго колеса социальнаго-экономическаго прогресса — а мы таковымъ считаемъ Н. Минскаго — не использовалъ означенный способъ отражать извѣстные факты текущей жизни. И Минскій, дѣйствительно, воспользовался имъ и воспользовался широко. На антитезахъ построена у него цѣлая философская система. Антитетичностью отмѣчено большинство его стихотвореній.

Въ интересахъ болѣе детальнаго освѣщенія его лирики, намъ придется сейчасъ перейти къ его „мэонической“ метафизикѣ. Поэтому мы позволимъ себѣ, констатируя его пристрастіе къ антитезамъ, взять всего нѣсколько примѣровъ изъ плодовъ его поэтическаго творчества.

Напомнимъ читателямъ стихотв. „Изъ бездны, гдѣ въ цѣпяхъ безумный демонъ бился“. Рѣчь идетъ о кошмарѣ демона, занесенномъ въ лазурь небесъ. Тамъ онъ встрѣчается со свѣтлымъ сномъ, приснившимся влюбленному ангелу. „И греза ангела, и

демона кошмаръ по прихоти судьбы сплотились въ духъ единый: такъ съ утреннимъ лучомъ на влажномъ днѣ лощинъ сливается въ одно рожденный ночью паръ“. Напомнимъ опять фигуру демона („Мой демонъ“). „Мой демонъ страшенъ тѣмъ, что, правду отрицая, онъ высшей правды ждетъ страстнѣй, чѣмъ серафимъ. Мой демонъ страшенъ тѣмъ, что душу искушая, уму онъ кажется святымъ“.

Вотъ „антитетическое“ понятіе о человѣчествѣ. Удѣлъ человѣчества—„всегда существовать... гробамъ на смѣну ставить колыбели, рожать, растить, но лишь не создавать“. „Толпѣ“ противостоятъ избранники: человѣчество обречено „сопровождать избранниковъ къ ихъ непонятной цѣли, томиться на пиру чужихъ веселій, глядѣть, не видя, слыша, не внимать“. Тѣмъ не менѣе существованіе его необходимо, какъ антитеза всему положительному и творческому:

...безъ него молчать обѣтованья.
Оно—хранитель избранной четы,
Оно—свидѣтель тайнаго вѣнчанья.
Не будь его—и въ храмѣ Пустоты
Любовь не повстрѣчала-бъ Красоты
И Слово не прославило бъ Молчанья.

О полномъ „равноправіи“ противоположныхъ началъ свидѣлствуетъ, напр., слѣдующее описаніе силы. Сила представлена въ видѣ женщины, къ груди которой прильнули и „гибельный Неронъ и кроткій Будда“. Неронъ и Будда пьютъ, подобно близнецамъ. Въ рукахъ женщины—два сосуда; сосуды опрокинуты, изъ нихъ „и жизнь и смерть текутъ во всѣ концы“. Женщина дохнетъ—зажигаются вѣнцы звѣздъ; „дохнетъ еще—слетать, какъ листья въ гряда“. Женщина глядитъ и не видитъ впереди. Ей совершенно безразлично, поддерживаетъ она жизнь своихъ дѣтей или губить. Въ минуту кормленія она любитъ ихъ; отнявши отъ груди, гонитъ прочь. „Добро и зло, рѣзвясь, ихъ подбираютъ и праздно во вселенную играютъ“.

Идиллія мирнаго сожительства „противоположностей“ демонстрируется стихотвореніемъ „На вершинѣ“. Поэтъ совершаетъ восхожденіе. Очутившись у конца своего пути, онъ чувствуетъ, что его сердце—„въ огнѣ“, что его тѣло болитъ, а „между тѣмъ на душѣ такъ легко“; онъ разбитъ и усталъ, но „усталости радъ глубоко“. Затѣмъ онъ начинаетъ взывать съ вершины: „Вы, съ

далекихъ путей приходите ко мнѣ!“ и общаетъ при этомъ „анти-тетическія“ чудеса:

Если духъ вашъ въ довольствѣ коснѣлъ,
Безнадежностью васъ узвѣлю.
Если духъ вашъ въ лишенияхъ болѣлъ,
Безпечальностью васъ исцѣлю.
На судьбу научу васъ глядѣть,
Какъ на дальній узоръ
Разорву ея сѣть
Искуплю вашъ позоръ.
Освѣщу безъ поста и веригъ,
Въ храмъ введу на краю пустоты.
Тотъ умретъ, кто достигъ высоты.
Тотъ воскресъ, кто вершины достигъ.

Возвѣщается великая истина. „Вершина“ оказывается примиреніемъ непримиримаго.

Подобнаго рода примиреніемъ Минскій занимался очень много и очень долго. Свои результаты на данномъ поприщѣ онъ обстоятельно изложилъ въ формѣ прозаическаго трактата. Трактатъ этотъ необходимый комментарий къ его лирикѣ и не только къ его лирикѣ, а вообще къ „антитетическимъ“ тенденціямъ въ области новѣйшей поэзіи. Онъ содержитъ въ себѣ рядъ указаній и признаній, дающихъ возможность подойти къ матеріальной подпочвѣ игры въ „противопоставленія“. Для насъ онъ—иллюстрація высказаннаго нами взгляда. И мы попросимъ читателей вмѣстѣ съ нами заглянуть въ него.

Третья часть книги „При свѣтѣ совѣсти“, глава о „мэонѣ вселенной“.

Идутъ разсужденія на тему о томъ, что всякое тѣло въ пространствѣ мы познаемъ, какъ измѣримое и какъ ограниченное другимъ количествомъ матеріи. Наше тѣло, напр., ограничено комнатою, комната—домомъ, домъ—улицей, улица городомъ и т. д. Получается представленіе о милѣ, десяткахъ, тысячахъ, десяткахъ тысячъ миль. Переходимъ къ небу. Измѣряемъ матерію отъ земли до луны, до солнца, до ближайшихъ звѣздъ, и т. д. Постепенно доходимъ до отдаленнѣйшихъ созвѣздіи; конца нашимъ измѣреніямъ не предвидится. И вотъ у насъ возникаетъ понятіе о неизмѣримой, ничѣмъ не ограниченной вселенной. Это понятіе находится въ рѣзкомъ противорѣчій съ нашимъ опытомъ, является полнымъ отрицаніемъ его результатовъ. „Вселенная есть нѣчто

не только несуществующее, но и невозможное, непостижимое ни разумомъ, ни чувствами, ни фантазіей“. Такому понятію о вселенной, о „томъ, чего нѣтъ, что противоположно всему существующему“ дается имя пространственного „мэона“ („несуществующаго“).

Увѣренность въ измѣримости и ограниченности всѣхъ существующихъ тѣлъ приводитъ къ понятію о несуществующемъ, неограниченномъ, неизмѣримомъ. Совершается типическая для Н. Минскаго игра антитезъ.

Описавши ее, поэтъ-философъ спѣшитъ объяснить, почему она возможна. Его объясненіе чрезвычайно характерно: „Не съ холоднымъ спокойствіемъ опущеннаго на дно моря свинцоваго лота, а съ горячей страстностью летящаго метеора душа порывается, а не переходитъ отъ одного ограниченного пространства къ другому,—порывается, потому что ограниченное пространство терзаетъ и, какъ крышка гроба, давить насъ своей ограниченностью“. (курсивъ—какъ и въ дальнѣйшемъ—нашъ В. Ш.). Мы стремимся все впередъ и впередъ, побуждаемые не простымъ любопытствомъ, а надеждой найти гдѣ-нибудь среди созвѣздій „то пространство, которое одно желанно и священо и успокоило бы душу“. Но, пока мы измѣряемъ, мы этого пространства не находимъ. „Небесные міры измѣримы, ограничены, какъ тѣла земныя и также враждебны душѣ“. Тогда мы, приходимъ къ выводу, что искомое „священное“ пространство противоположно существующему, не поддается измѣренію, неограничено. „И вотъ въ душѣ съ чудной силой возникаетъ понятіе о вселенной“.

Нами овладѣваетъ скорбь, изумленіе, восторгъ. Съ тоскою убѣждаемся мы въ абсолютномъ несуществованіи цѣли, насъ манившей и одновременно проникаемся радостнымъ сознаніемъ: цѣли нашей жизни мы достигли. „Пусть безконечности нѣтъ, но стремленіе души вырваться изъ оковъ конечнаго—это стремленіе безконечно“.

Оставляемъ пока безъ комментаріевъ приведенныя разсужденія. Запомнимъ подчеркнутое и перейдемъ къ другимъ „мэонамъ“.

Подъ стимуломъ того же „таинственнаго влеченія“, которое заставляло душу блуждать въ звѣздныхъ пространствахъ, мы жаждемъ найти тѣло, не состоящее изъ частей. Беремъ известное количество матеріи, дѣлимъ его на части, части—на другія части; доходимъ до клѣтки. У насъ въ рукахъ крайне малое тѣло, но опять-таки дѣлимое. Микроскопъ открываетъ въ немъ

цѣлый міръ организмовъ; каждый организмъ оказывается, въ свою очередь дѣлимимъ на множество частей и т. д. Опытъ, слѣдовательно, говоритъ намъ о существованіи лишь измѣримыхъ и дѣлимыхъ тѣлъ. И когда послѣднюю истину мы начинаемъ считать неоспоримой, въ эту самую минуту въ душѣ нашей возникаетъ „чудной силой“ представленіе о новомъ мэонѣ, о новой абсолютно несуществующей „святинѣ“—представленіе объ атомѣ, противоположномъ всему существующему. Объ этой святинѣ мы узнали единственно потому, что „страстно ея жаждали“, „страстно желали вырваться изъ оковъ всѣхъ существующихъ, дѣлимыхъ и ограниченныхъ пространствъ“.

„Въ ограниченности и дѣлимости матеріальныхъ тѣлъ душа видитъ залогъ ихъ распаденія и ничтожества.

Вселенная и атомъ—абсолютное ничто. Міръ каждое мгновение создается изъ ничего и обращается въ ничто. Тотъ, кто постигъ радость мэонизма, тотъ постоянно присутствуетъ „при двойномъ таинствѣ мірозданія и міропреставленія“.

Слѣдуютъ мэоны времени—вѣчность и мгновение.

Опытъ устанавливаетъ, что каждое состояніе матеріи измѣримо временемъ. И когда мы убѣждаемся въ этой истинѣ, въ насъ возникаетъ „чудной силой“ представленіе о противоположномъ состояніи, состояніи міра, которое „никогда не началось, никогда не кончится“, вообще никакому измѣренію не подлежитъ. Это—„несуществующая“ вѣчность. Опытъ говоритъ, что каждое состояніе матеріи является цѣлымъ рядомъ состояній. И когда эта истина познается нами, какъ несомнѣнная, въ нашей душѣ чудной силой рождается ея „противоположность“—представленіе о несуществующемъ неподвижномъ состояніи, мэонѣ мгновенія.

Затѣмъ философъ знакомитъ своихъ читателей съ мэонами другого порядка, моральными, какъ ихъ называетъ—мэонами первопричины, верховной цѣли, познанія, бытія и небытія, нравственной дѣятельности. Воспроизводитъ всѣ соотвѣтствующія разсужденія Минскаго излишне. Механизмъ созданія мэоновъ всюду одинъ и тотъ же. Путемъ наблюденія, опыта, построеній разума мы убѣждаемся, что міръ или наша жизнь подлежитъ такому-то закону (напр., причинности). Но моментъ, когда мы твердо увѣровали въ данный законъ, является, вмѣстѣ съ тѣмъ, моментомъ возникновенія „противоположности“, абсолютно несуществующей антитезы (напр., понятія о несуществующей „первопричинѣ“). Остановимся лишь на очень немногомъ.

Рѣчь идетъ о цѣлесообразности, совершенствованіи, эволюціи. Изъ хаоса неорганическаго міра возникаютъ организмы. Организмы стремятся къ возрастающему совершенству, разнообразію формъ, полнотѣ различныхъ функцій. Но возможное совершенство достигнуто—начинается процессъ разрушенія организма. „Представимъ себѣ одареннаго жаждой творчества и способнаго къ совершенствованію скульптора, у котораго въ рукахъ ограниченный кусокъ глины. Онъ вылѣпнеть изъ нея образъ, но чуть образъ будетъ законченъ, новый, болѣе совершенный замыселъ уже возникъ въ душѣ художника, и онъ разрушить и превратить готовую статую въ глину, чтобы создать другую статую, потомъ третью, четвертую и такъ далѣе. Про такого художника трудно будетъ сказать, всегда ли онъ творить или всегда разрушаетъ. Каждая его статуя чѣмъ болѣе создается, тѣмъ ближе къ своему разрушенію. Въ ея совершенствѣ цѣль и причина ея ничтожества“. То же самое и въ природѣ. Матерія воплощается въ образахъ—организмахъ. Части каждаго возникающаго организма „какъ бы объята вдохновеніемъ, спѣшатъ его завершить, защищаясь отъ окружающихъ организмовъ“. Но... „замыселъ“ выполненъ, совершенный типъ созданъ—съ частицами пріиходитъ метаморфоза: онѣ „становятся небрежны, исполняютъ свои функціи неохотно, разсѣяно“. Ихъ занимаетъ уже новая задача, новый „творческій замыселъ“. Совершается переходъ къ новому, болѣе совершенному типу. Въ свою очередь и этотъ новый типъ „самъ для себя также безцѣленъ, какъ и прежній“.

Природою уже пройденъ путь отъ безформеннаго хаоса до человѣка. И человѣческій типъ въ свое время износится и будетъ уничтоженъ: сомнѣваться въ этомъ нѣтъ основаній. Создается еще болѣе совершенное сочетаніе матеріи. И такъ далѣе. Въ моментъ, когда въ насъ прочно утверждается представленіе о восходящей лѣстницѣ совершенствующихся типовъ, мы познаемъ его антитезу: идею о несуществующемъ конечномъ типѣ—мэонѣ верховной цѣли.

„Нѣтъ ни бытія, ни небытія предметовъ, а есть лишь измѣненіе ихъ формъ и взаимныхъ отношеній“. Не успѣю я произнести: „я существую“, какъ я становлюсь уже инымъ. Всюду, въ насъ, и внѣ насъ, мы видимъ одни только измѣненія и превращенія. Мы не можемъ представить себѣ „истиннаго бытія“: мы можемъ констатировать лишь измѣненія болѣе рѣзкія и измѣненіе менѣе рѣзкія. Утвердившись въ этой истинѣ, мы, обычнымъ пу-

темъ, получаемъ мѣонъ бытія, представленіе о несуществующемъ, истинномъ бытіи.

Интересно опредѣленіе, даваемое Минскимъ жизни: „Жить значитъ не только измѣняться рѣзче прочихъ тѣлъ, но чувствовать и сознавать эти метаморфозы. Про человѣка, ведущаго однообразную жизнь, говорятъ, что онъ не живетъ, а прозябаетъ. Чѣмъ разнообразнѣе мы относимся къ внѣшнимъ явленіямъ, чѣмъ быстрѣе движутся наши чувства и мысли, тѣмъ больше мы живемъ. Такъ что жизнь вообще и сознательная въ особенности—это такое явленіе, въ которомъ сторона формальная или элементъ небытія выступаетъ всего рѣзче“.

Наконѣцъ, нѣсколько силлогизмовъ изъ главы о мѣонѣ моральной дѣятельности.

Каждый организмъ ведетъ борьбу за свою жизнь. Борьба эта носитъ отчаянный характеръ. Мало того, что противниками организма оказываются другіе организмы: онъ, по мнѣнію Минскаго, долженъ бороться еще и съ „тѣнями будущаго“, съ формами, которыхъ пока нѣтъ, но которыя уже заявляютъ право „на составныя части нашихъ тѣлъ, на фосфоръ нашего мозга“. Изъ дали грядущаго на насъ наступаютъ неисчислимыя поколѣнія и грозно торопятъ насъ очищать арену жизни. И среди „двойного вихря враждебныхъ существъ“ отдѣльный организмъ долженъ дѣлать героическія усилія самозащиты. Внѣ самолюбія для него не существуетъ жизни; не существуетъ жизни внѣ стремленія къ превосходству.

Формъ стремленія къ превосходству — очень много. Объекты желаній человѣка становятся все болѣе и болѣе утонченными, все труднѣе и труднѣе достижимыми. Человѣкъ убѣждается, что предѣловъ его стремленію первенствовать и подчинять нѣтъ: „чуждой силой“ возникаетъ представленіе о несуществующей „святыни“, — о „чистой любви, всеобъемлющей и не возжелѣвающей, о безкорыстной жертвѣ ради того, что мнѣ абсолютно не нужно“.

Путь удовлетворенія желаній не освобождаетъ душу изъ ихъ оковъ. Передъ душой открытъ другой путь — убивать желанія подвигами самоотреченія. Мотивъ самоотреченія тотъ же, что прежде: организмъ старается защищать себя отъ своихъ противниковъ въ „вихрѣ всеобщаго развитія“. Опять-таки нѣтъ предѣла подвигамъ самоотреченія. Стремясь уйти отъ міра, человѣкъ лишь все больше и больше познаетъ свою зависимость отъ міра, отъ

желаній; чудной силой⁴ вырастаетъ въ его душѣ понятіе о несуществующемъ, чуждомъ борьбѣ, блаженствѣ.

Ограничимся приведенными силлогизмами. Сопоставляя ихъ другъ съ другомъ и дѣлая ихъ общую оцѣнку, мы приходимъ къ слѣдующему.

Прежде всего, ясно, что въ основѣ „мэонизма“ лежитъ ученіе о безостановочномъ движеніи. Все время нашъ поэтъ-философъ отправляется отъ понятій о непрерывно идущихъ впередъ, не имѣющихъ въ своемъ развитіи, послѣдовательно смѣняющихся другъ друга явленійхъ и рядахъ явленій. Все течетъ, все измѣняется. Нѣтъ въ мірѣ ничего, что оставалось бы въ состояніи покоя хотя бы одинъ ничтожнѣйшій моментъ. Малѣйшая остановка въ движеніи малѣйшей частицы міра знаменовала бы собою полную гибель послѣдняго ¹⁾.

Движенію этому придается своеобразный фатальный характеръ. Оно всюду опредѣляется, какъ своего рода паническое бѣгство отъ „ограниченности“, отъ „законченности“. Припомните знаменательное сравненіе развитія природы съ дѣйствіями скульптора, имѣющаго въ своемъ распоряженіи ограниченную глыбу глины. Всякій поступательный шагъ въ развитіи разсматривается, какъ обусловленный „законченностью“, „совершенствомъ“ предыдущихъ шаговъ, какъ преодоленіе этой законченности и совершенства. Все „конечное“, „завершенное“ объявляются синонимами разрушающагося и гибнущаго.

Процессъ безостановочнаго движенія сводится, такимъ образомъ, въ системѣ мэонизма, къ процессу безостановочнаго „совершенствованія“. Но, въ свою очередь, за идеей безостановочнаго совершенствованія скрывается нѣчто менѣе отвлеченное.

На этотъ счетъ мы имѣемъ весьма недвусмысленныя признанія. Давая вышеприведенное объясненіе развитія природы, Н. Минскій, въ то же время, упоминаетъ о борьбѣ между организмами: „частицы организма... спѣшатъ его завершить, защищаясь отъ окружающихъ организмовъ“. Упомянутіе о борьбѣ брошено здѣсь вскользь. Но, развивая понятіе о мэонахъ моральной дѣятельности поэтъ-философъ сказалъ нѣчто большее. Въ главѣ объ этихъ мэонахъ онъ сталъ на весьма и весьма матеріальную почву и далъ ключъ къ надлежащей оцѣнкѣ своего идеализма. Тамъ

¹⁾ „Каждая частица матеріи, если бы она миллионную долю, долю секунды неподвижно остановилась, то вызвала бы гибель всего міра“ *op. cit.*, стр. 168).

яркими штрихами подчеркнута роль борьбы за существованіе, тамъ выяснено, какого рода *Triebfeder* „движущую пружину“ вложила означенная борьба въ организмы. Единственнымъ спасительнымъ оружіемъ для организма (для человѣка) служить, по мнѣнію Н. Минскаго, стремленіе къ превосходству, стремленіе первенствовать надо всѣми, подчинять всѣхъ. Вѣдь этого стремленія для человѣка „нѣтъ жизни“. *Sphinx locuta est!* Стремленіе къ непрерывному совершенствованію теряетъ свою мистическую оболочку, маску вещи *an und für sich*. „Совершенствованіе“ оказывается производнымъ „самолюбія“.

А вся картина „міровой“ жизни, всѣ открытые Н. Минскимъ міровые законы превращаются въ простое обобщеніе, абстрагированіе тѣхъ условій борьбы за существованіе, среди которыхъ живетъ его „человѣкъ“. Создавая свою философскую систему Минскій лишь описывалъ все время этого человѣка.

Герой „мэоническаго“ описанія намъ очень хорошо знакомъ: это—все тотъ же герой нашей критической статьи, представитель „квалифицированныхъ верховъ“, поклонникъ абстрактной „формулы прогресса“, непримиримѣйшій врагъ всего „конечнаго“, начертавшій на своемъ знамени: „движеніе, безостановочное движеніе—безостановочное приобрѣтеніе „плюсовъ“ въ борьбѣ за жизнь, приобрѣтеніе выучки и знаній, которыхъ у другихъ нѣтъ и которыя единственно даютъ величайшее благо въ мірѣ—превосходство!“

Представители квалифицированныхъ „верховъ“ въ періодъ „антитетическихъ“ тенденцій испытываютъ на себѣ вліяніе особенное ускореннаго хода соціально-экономической жизни. Вся система мэонизма указываетъ именно на такой ходъ. Возьмемъ формулу: весь міръ каждое мгновеніе возникаетъ и каждое мгновеніе разрушается;—при обозначеніи скорого темпа жизни дальше ея идти, кажется, некуда. Или же формула: чѣмъ больше мы измѣняемся, тѣмъ больше живемъ; жить значитъ быстро и рѣзко измѣняться.

Но не только о быстрыхъ измѣненіяхъ, о быстромъ темпѣ жизни говоритъ система мэонизма. Она говоритъ еще о постоянной смѣнѣ антитезъ. Эта смѣна, какъ мы видѣли изъ предыдущаго изложенія, возводится на степень универсальнаго явленія. Вся схема мэонизма, въ конечномъ итогѣ, не болѣе, какъ искусная антитетическая эквилибристика. Антитезы такъ легко и свободно, такъ неожиданно смѣняютъ одна другую, какъ будто онѣ—персо-

нажи какой-нибудь пьесы съ волшебными превращеніями. „Равноправіе“, равноцѣнность ихъ—полнѣйшія.

„Въ великой трагедіи жизни радость и скорбь, безцѣльное и цѣлесообразное также неразрывно сопряжены между собою, какъ содержаніе и форма, какъ матерія и сила, какъ жизнь и смерть, какъ субъективное и объективное,—ибо нѣтъ и не можетъ быть въ мірѣ ничего обособленнаго, несложнаго, одинаго!“

Это „равноправіе“ (а также разнообразіе¹⁾) антитезъ не должно вводить насъ въ заблужденіе относительно истиннаго характера ихъ „игры“. Нельзя забывать родословную послѣдней. Пусть мѣонизмъ официально набрасываетъ на эту „игру“ покровъ. Это покровъ очень прозрачный. Въ своихъ построеніяхъ Н. Минскій всегда и с х о д н о й т о ч к о й беретъ наличность „страдальческаго“ начала. Противоположное начало утверждается у него лишь въ видѣ „мѣоновъ“, какъ нѣчто „несуществующее“. Утѣшенія, которыя онъ преподноситъ своему „человѣку“, застигнутому „двойнымъ вихремъ враждебныхъ существъ“, совершенно фиктивны. Если откинуть ихъ, остается трактатъ на тему объ ужасахъ борьбы за жизнь и необходимость закалять себя въ этой борьбѣ, до конца, во всѣхъ случаяхъ, идя по пути терній, не боясь страданій и скорбей.

„Первенство“ пріобрѣтается цѣною непрерывнаго совершенствованія, а непрерывное совершенствованіе—это цѣль внутреннихъ катастрофъ, процессъ самосозиданія и саморазрушенія.

„Жизнь есть жертва“. „Жизнь есть трагедія и великое страданіе“. „Кому дороги судьбы міра, тотъ пусть благословитъ несовершенство міра и радуется своей печали“.

Стараго культа страданій нѣтъ. Но связь мѣонизма съ нимъ ясна.

Х.

„Забвенья! Сумрака! Безлюдья! Тишины!“ „О, Забвенья! Хаоса! Ничтожества! Тьмы!“

Это—слова все того же Минскаго, но Минскаго, еще не успѣвшаго подняться на „высоты“ мѣонической вѣры, не проникшагося достаточно мужественнымъ отношеніемъ къ жизни, проявлявшаго

¹⁾ Характеризуя ихъ en masse, Минскій сводитъ ихъ къ противопоставленію страданія и наслажденія, смерти и воскресенія (op. cit., стр. 219).

иногда склонность мечтать о „нирванѣ“. Вернемся нѣсколько назадъ.

Съ перваго взгляда, „буддійскіе“ мотивы слѣдуетъ изучать не въ связи съ культомъ страданія. На самомъ дѣлѣ, рѣчь идетъ о тенденціяхъ „успокоенія“, а подобныя тенденціи естественно отнести къ мотивамъ того порядка, о которомъ, мы говорили въ четвертой главѣ. Но, прежде всего, существуетъ разнообразныя „буддійскіе мотивы“: „нирвана“ нирванѣ рознь. Затѣмъ, даже констатируя въ тѣхъ или иныхъ нирваническихъ построеніяхъ „опростительные“ элементы, мы тѣмъ самымъ еще не уполномочены закрывать глаза на „страдальческія“ переживанія, въ случаѣ если таковыя въ названныхъ построеніяхъ окажутся.

Вотъ, напр., описаніе „нирваны“ у Мережковского:

И вновь, какъ въ первый день созданья,
Лазурь небесная тиха,
Какъ будто въ мірѣ нѣтъ страданья,
Какъ будто въ сердцѣ нѣтъ грѣха.
Не надо мнѣ любви и славы:
Въ молчаньи утреннихъ полей,
Дышу, какъ дышать эти травы...

Дается „примитивистская“ обстановка, ощущеніе необычайной „легкости“, „нѣги“.

Я не хочу пытаться и числить.
Я только чувствую опять
Какое счастье—не мыслить,
Какая нѣга—не желать!

(„Нирвана“).

Отрицается „движеніе впередъ“, отрицается „страданіе“. И, однако, даже при подобной постановкѣ вопроса имѣется въ концепціи Мережковского черточка, которая указываетъ на старый культъ страданія. Правда, оцѣнить должнымъ образомъ эту черточку не такъ легко. Требуются нѣкоторые комментаріи, которые получить мы можемъ лишь у писателей, болѣе детально разрабатывавшихъ „нирваническія“ темы.

Виднѣйшимъ представителемъ такого рода писателей принято считать гр. А. Голенищева-Кутузова. Если мы обратимся къ стихотвореніямъ послѣдняго, то какъ разъ найдемъ въ нихъ, что требуется.

„Буддійскія“ настроенія—„бѣгство“ отъ дѣйствительности. Отъ какой дѣйствительности бѣжить г. Голенищевъ-Кутузовъ?

Отъ „дѣйствительности шума докучнаго“, отъ „будничной жизни“ („Дѣдъ простилъ“, посвященіе), „будничной повѣсти“ („Разсвѣтъ“), отъ „пройденныхъ годовъ однообразнаго ряда“ (ibid.). Пусть даже дѣйствительность бываетъ наполнена „борьбой“: „борьба“ эта, въ глазахъ нашего носителя буддійскихъ настроеній, приобретаетъ характеръ чего-то слишкомъ безцѣльнаго и опять-таки однообразнаго. „Бѣгутъ (западные народы) и нѣтъ конца погонѣ той мятежной! Проходятъ смутные дни, годы и вѣка. Разсвѣта не видать, стремленье безнадежно, заманчивая цѣль все также далека!“ (Мнѣ часто говорятъ: свобода не обманъ...). Борьба, такимъ образомъ, не нарушаетъ общаго тона „сѣрой“ картины.

Вотъ первая особенность „нирванизма“ г. Голенищева-Кутузова: не отъ страданій онъ ищетъ спасенія въ своей нирванѣ. Страданія сами по себѣ не воспринимаются имъ, какъ нѣчто отрицательное. Одно время—разсказывается въ стихотвореніи „Три свиданія“—онъ шелъ страданіямъ навстрѣчу. Это было послѣ „дней ранней юности“, послѣ того какъ поэтъ пожилъ „на свѣтломъ праздникѣ весны благоуханной, въ волшебномъ царствѣ грёзъ“. Онъ насытился счастьемъ и „сталъ просить борьбы, страданій и невзгодъ“.

И жизнь въ свой вѣчный шумъ и мракъ меня пріала.
И долго въ шумѣ томъ, въ той тьмѣ скитался я.
И много я страдалъ...

Однако, наступила реакція. „Душа страдать устала“, заявляетъ поэтъ. Его заявленія не слѣдуетъ понимать въ томъ смыслѣ, будто онъ призналъ страданія первоисточникомъ происшедшей съ нимъ новой переменѣ. Таковымъ опять-таки является „сѣрая“ жизненная обстановка. Что дѣло именно такъ, явствуетъ уже изъ цитированныхъ строкъ. Поэтъ идетъ страдать въ „вѣчный шумъ и мракъ“ жизни. Жизнь—это „тьма“. И „тьма“—виновница катастрофы. „Тьма“ не дала ему „боротся“ и „страдать“, какъ слѣдуетъ.

Поэтъ ищетъ помощи. „На помощь, наконецъ я вновь призывалъ тебя, призывалъ тебя, чтобъ ты смирила сердца муку, чтобъ озарила тьму спасительнымъ лучомъ“. Обратите вниманіе на послѣднее „чтобы“: мотивировавъ свой зовъ „муками сердца“, поэтъ спѣшитъ сейчасъ же выдвинуть другое, болѣе сильное и несомнѣнно, главное основаніе.

„Тьма“ обезцвѣтила страданія, сдѣлала ихъ безсильными, безцѣльными, однообразными. Вспомните приведенное въ пятой главѣ нашей статьи нирваническое стихотвореніе Апухтина: тамъ мы находимъ нѣчто вполне аналогичное. Апухтинъ угнетенъ именно безцвѣтными страданіями, нудными „мухами“. Безцвѣтному и безсильному онъ противопоставляетъ „настоящее“, рѣшительное, будничному—трагическое, „мухамъ“—смерть. Подобное же противопоставленіе дѣлается и Голенищевымъ-Кутузовымъ. Томительнымъ скитаніямъ во тьмѣ, „шуму ненужной суеты“ онъ предпочитаетъ героической отказъ отъ жизни. „Пойдемъ туда, гдѣ нѣтъ ни счастья, ни кручины, гдѣ умолкаетъ шумъ ненужной суеты, гдѣ льдами вѣчными покрыты вершины глядя на міръ и жизнь съ безстрастной высоты!“

„Зимнихъ тумановъ раздвинулись хмурые своды“. Пришла весна. Міръ полонъ шума и блеска. Сердца бьются въ тревогѣ желаній. Всюду видѣнія счастья. Но блескъ весны обманчивъ, счастье ея призрачно. „Много сгоритъ въ ея пламени грезъ и мечтаній, много надеждъ разобьетъ ея буйная сила“. Однако „безумная смута“ жизни не страшна, ибо она есть только „смута“; поэтъ опять смотреть, смотреть на то, что творится кругомъ него сквозь свою „сѣрую“ призму. Всѣ проявленія весны онъ считаетъ имѣющими лишь самую преходящую цѣнность. Все это такъ извѣстно, обычно. „Знаю впередъ, что все это промчится безслѣдно; въ безднѣ покоя сверкнетъ и потонетъ минута“. Весеннимъ тревоженіямъ противопоставляется зимній покой.

Вижу подъ саваномъ бѣлымъ уснувшую землю,
Миръ водворила въ ней смерти цѣлебная сила;
Взоръ успокоенный къ небу съ земли я поднимаю—
Въ вѣчной лазури тамъ вѣчныя блещутъ свѣтила.

Опять противопоставленіе „трагическаго“ „будничному“... Смерть—вѣдь это въ обиходѣ поэзіи одинъ изъ синонимовъ страданія. Притомъ это самый красочный, самый энергичный изъ „страдальческихъ“ образовъ. Это страданіе изъ страданій, апогей страданій. Умереть—значить пойти на величайшій страдальческій подвигъ. Находиться въ объятіяхъ смерти значить быть каждую минуту лишаемымъ благъ жизни.

Герой „Разсвѣта“ пережилъ тяжелую катастрофу. Отъ своихъ страданій онъ радъ избавиться. Они кажутся ему слишкомъ ни-

чтожными. Жизнь для него со всеми ея перипетиями — толпа призраков. «Оконченъ жизни бредъ, недугъ я исцѣлила, — говорить ему смерть — о чемъ тебѣ жалѣть, къ чему глядѣть назадъ на пройденныхъ годовъ однообразный рядъ?» Какъ счастье, встрѣчаетъ онъ моментъ погруженія въ „нирвану“.

Я смерти видѣлъ взглядъ. Великая отрада
Была въ спокойствіи ея нѣмого взгляда:
Въ немъ чулся душѣ неслыханный привѣтъ,
Въ немъ брезжилъ на землѣ невиданный разсвѣтъ!

Весь „дольній“ міръ исчезаетъ въ лучахъ разсвѣта. Герой поэмы чувствуетъ „безстрастныя объятія неба“. Ему становится „все безпечальнѣе, все легче въ тишинѣ“.

„Цѣлебная сила смерти“, „великая отрада“ ея, „невиданный разсвѣтъ“ — все это выраженія, удостоверяющія, что идеологи à la Голенищевъ-Кутузовъ не только не чужды культа страданій, а, наоборотъ недвусмысленно его исповѣдуютъ. Но исповѣдуютъ они этотъ культъ не въ его первоначальной формѣ. Ихъ „страданіе“ намного абстрактнѣе надсоновскаго понятія. И означенная степень абстрактности имѣетъ нижеслѣдующую матеріальную подоплеку.

Она намѣчена въ стихотв. Голенищева-Кутузова: „Мнѣ часто говорятъ: свобода не обманъ...“ Пѣвецъ нирваны доказываетъ призрачность свободы. „Послѣдняя можетъ быть пріобрѣтена лишь „яростной борьбой“. Но будучи пріобрѣтена, она немедленно оказывается всякій разъ „признакомъ ложнымъ“. Это блестяще иллюстрируется, по мнѣнію Голенищева-Кутузова, примѣромъ западной исторіи. „Ярость“ борьбы не искупается цѣлью, ради которой порождается. Напрасно „народы метутся съ надеждой и тоской“, напрасны всѣ ихъ „страданія“. Дальше „ярости“ и „мятежа“ страданія эти не идутъ. Голенищевъ-Кутузовъ произноситъ надъ ними слово осужденія. Они превращаются у него въ нѣчто однообразное, нудное, „сѣрое“.

Такъ расправляется онъ съ борьбой, имѣющей мѣсто въ дѣйствительности. Замѣтьте при этомъ, что борьба, противъ которой направлена его идеологическая атака, уже сама по себѣ очерчена довольно отвлеченными штрихами. Это не классовая борьба: это — борьба „вообще“, тоска „вообще“, тревога и волненіе „вообще“. Другими словами, онъ оперируетъ понятіемъ, находящимся на той

стадіи развитія, какую знаетъ, напр., надсоновская лирика. Указанная стадія развитія для него уже пройдена. Сдѣланъ большой шагъ „вправо“. Голенищевъ-Кутузовъ рекомендуетъ себя какъ представителя общественной группы, боящейся даже завуалированного „страданія“. Ему требуется еще болѣе густая „вуаль“. И она изобрѣтается въ видѣ уже совсѣмъ „надклассовой“ нирваны, въ видѣ страданія настолько возвышеннаго и грандіознаго, что въ немъ, какъ въ потокахъ разсвѣтныхъ лучей утопаютъ безъ остатка всякія мелкія „страданьица“, всякіе „сѣренькіе“ конфликтики.

А вмѣстѣ съ послѣдними утопаютъ и то, что порождается „страданьицами“, ради чего былъ созданъ ихъ культъ. Утопаютъ мелкое „счастье“, утопаютъ мелкія „радости“. Ничтожное не можетъ привести ни къ чему великому; результатъ ничтожнаго всегда ничтоженъ. Нудная борьба способна дать лишь „призракъ ложный!“

Страданья, радости, событій пестрый рой,
И счастье и любовь—равно все чуждо было,
Безслѣдно все прошло, какъ ночи бредъ пустой.
(„Разсвѣтъ“).

Судьбѣ я благодаренъ
За то, что радуясь, страдая и любя,
Успѣлъ я до конца дослушать жизни сказку,
И суетной игры суровую развязку
Прозрѣвшіею душой понять...
(ibid).

Пойдемъ туда, гдѣ нѣтъ ни счастья, ни кручины,
Гдѣ умолкаетъ шумъ ненужной суеты.
(„Три свиданія“).

Но описывая, какъ „утопаютъ“ мелкія страданья, мелкія радости, поэтъ нирваны говоритъ не объ одномъ только процессѣ ихъ уничтоженія. Утопая, они сливаются—вотъ что старательно подчеркивается также Голенищевымъ - Кутузовымъ. Въ „Разсвѣтѣ“ есть мѣсто, рисующее процессъ перехода въ нирваническое состояніе. Герою овладѣваетъ бредъ. „Бредъ унесъ меня въ тотъ міръ, безумья полный, гдѣ свѣтъ и темнота, гдѣ правда и обманъ, сверкая и шумя, сливаются, какъ волны, въ одинъ бушующій, безбрежный океанъ“. Въ томъ мірѣ все сводится къ „перемѣнчивой игрѣ“ воображенія; тамъ „ни прошедшаго, ни будущаго нѣтъ“. Передъ нами тотъ самый про-

цессъ, о которомъ мы уже нѣсколько разъ говорили — процессъ примиренія антитезъ. Страніе и радость, свѣтъ и тѣма „уравниваются“. Первоначально устанавливавшаяся между ними причинная зависимость обращена въ „игру“. Собственно нирваническое состояніе — лишь болѣе рѣшительный моментъ этой игры, моментъ окончательнаго сліянія, окончательнаго „равноправія“ противоположныхъ элементовъ.

Вотъ — та самая черточка, которая заставляетъ насъ даже въ „примитивистской“ нирванѣ Мережковского усмотрѣть нѣчто большее, чѣмъ гимнъ „простоты“. Нѣтъ страданія, нѣтъ и радости („любви и славы“): несомнѣнный отзвукъ культа страданій.

Здѣсь мы должны сдѣлать оговорку. Говоря о примиреніи „антитезъ“, мы не отождествляемъ „нирванизма“ съ тѣмъ, что мы назвали „антитетичностью“. Между ними большое различіе, правда, не качественное, а количественное. Антитетичность — развитая форма игры въ противоположности; нирваническое уравниваніе противоположностей — предварительная стадія. На этой стадіи центръ тяжести — въ уравниваніи и сліяніи, а не въ актѣ противопоставленія.

Страніе — мигъ и радость — мигъ — таковы уравниваемые Голенищевымъ-Кутузовымъ понятія.

Появленіе на мигъ, дѣйствіе, развертывающееся въ одно мгновеніе — вообще обычная художественная концепція нашего поэта. О „міркѣ на мгновеніе“ говоритъ онъ во вступительныхъ строкахъ къ поэмѣ „Дѣдъ просилъ“. „Блеснуть на мигъ и пролетаютъ мимо“ порождаемые его фантазіей образы („Зимой“). „Мгновенной ошибкой“ называетъ онъ пробужденіе юношескихъ грезъ („Поэту“). „Въ безднѣ покоя сверкнетъ и потонетъ минута“ — минута весенней „смуты“, весеннихъ невзгодъ и весенняго счастья („Весенняя дума“). „Жизнь не дремлетъ“, все бѣжитъ, все мѣняется. Призрачны страданія. Призрачна „краткая любовь и счастье быстрыхъ дней“ („Разсвѣтъ“). Уравниваніе противоположностей совершается на почвѣ именно быстрой смѣны отдѣльныхъ мгновеній, наполненныхъ различнымъ содержаніемъ.

Но главное отличіе нирванизма отъ „антитетичности“ все-таки не въ этомъ. Антитетичность имѣетъ дѣло только съ однимъ рядомъ страданій. Въ схемѣ Голенищева-Кутузова — не слѣдуетъ забывать — сближаемыя противоположности являются одновременно началами, подлежащими уничтоженію; мелкому страданію противопоставляется страданіе героическое, будничной борьбѣ — нирвана.

Когда, въ старину, Н. Минскій увлекался изрѣдка нирваническими настроеніями, то именно такъ опредѣлялъ онъ свой идеаль вѣчнаго „забвенія“.

Нирвана для него была бѣгствомъ отъ „будней“. „Безъ образовъ, какъ дымъ, плывутъ мои страданья“. „Какъ радости людей, какъ скорби ихъ смѣшны“. Это обезцвѣченныя, обезцѣненныя противоположности. И въ противовѣсъ имъ выдвигается состояніе, въ которомъ имъ бы не было мѣста: „Забвенья! Сумрака! Безлюдья! Тишины!..“ („Напрасно надъ собой я дѣлаю усилія...“).

„Довольно, разомкни безцѣльный этотъ кругъ“, вызываетъ Агасеерь къ Богу. „Какъ язва, страдаетъ умъ и сердце наболѣло. Мнѣ каждый запахъ, лучъ и звукъ червями кажутся вползающими въ тѣло“. Сколько разъ Агасеерь ни подходилъ къ очагу человѣческаго развитія—городу, подходилъ „надѣясь, вѣруя, мечтая“, онъ испытывалъ отчаяніе при видѣ открывавшейся передъ нимъ „сѣрой“ картины. „Клянусь, отраднѣй мнѣ встрѣчать безлюдье, тьму“.

Такую же сѣрую картину представляетъ, въ его глазахъ, вся земля, и все міровое существованіе. „Всюду ложь... Я спускался на дно всѣхъ сердецъ: всюду скорбь... Я бесѣдовалъ съ вѣрой, наукой: всюду мракъ“. Агасеерь томится въ лабиринтѣ тягучихъ, нудныхъ, безцѣльныхъ страданій. Онъ считаетъ себя положеннымъ въ гробъ, и этотъ гробъ—весь міръ, міръ „смердный“, полный однихъ труповъ. „Ты—палачъ, негодующе обращается онъ къ Богу, я—твой узникъ, застѣнокъ—земля и орудіе пытки—вся цѣль бытія“. Онъ жаждетъ избавиться отъ этой пытки: единственное избавленіе—погрузиться въ „нирвану“. „О, Забвенья! Хаоса! Ничтожества! Тьмы!“

А погруженіе въ нирвану—это „гибели отрадная картина“.

Онъ видитъ городъ—пасть геенны.
Тамъ тѣни красныя, смятенны,
По краснымъ улицамъ бѣгутъ,
Тамъ крики тщетные растутъ.
И вдругъ весь воздухъ содрогнулся
И вспыхнулъ надо всей землей,
Какъ лентъ пропитанный смолой.

Уничтожается вся вселенная. Агасеерь торжествуетъ: дѣйствительно, какая отрада! какое великое страданіе!

ХІ.

Кто такой Иванъ Бунинъ?

„Пѣвецъ природы“ — гласить опредѣленіе его поэтическаго облика, одинаково распространенное какъ среди широкой публики, такъ и въ станѣ критиковъ. Опредѣленіе это, само по себѣ очень мало говорящее, тѣмъ не менѣе устанавливаетъ за Бунинымъ довольно опредѣленное мѣсто на русскомъ парнасѣ: оно выдѣляетъ его изъ сонма другихъ поэтовъ, противопоставляетъ его лирику лирикѣ, занятой „индивидуальной“, „внутренними“ переживаніями. И Бунинъ оказывается, согласно этому опредѣленію, писателемъ, стоящимъ почти совершенно одиноко: какое-то удивительное исключеніе изъ общаго правила! Чѣмъ-то слишкомъ незлободневнымъ, архаическимъ, а потому малоинтереснымъ и блѣднымъ рисуется массамъ читателей его фигура, какъ художника. Страннымъ кажется, что его произведенія печатаются подъ одной обложкой вмѣстѣ съ плодами творчества современныхъ „властителей думъ“. За Бунинымъ склонны отрицать наличность какого бы то ни было таланта.

Подобная оцѣнка весьма поверхностна. Глубоко ошибочна, на нашъ взглядъ, тенденція проводить демаркаціонную линію между Бунинымъ и его собратьями по перу. Бунинъ связанъ самыми тѣсными, интимными узами съ „новымъ“ направленіемъ поэзіи, о которомъ у насъ все время шла рѣчь. Его лирика — одно изъ звеньевъ цѣпи поэтической „эволюціи“, начавшей развертываться со временъ Надсона. Именно въ связи со школой разсмотрѣнныхъ нами лириковъ, какъ представителя означенной школы, слѣдуетъ характеризовать Бунина. Разница между нимъ и болѣе ранними проповѣдниками „новыхъ“ мотивовъ заключается лишь въ отѣнкахъ, съ которыми эти мотивы выражены.

Передъ нами, прежде всего, — поэтъ, воспѣвающій великую цѣнность „страданія“. Но его „страданіе“ пережило рядъ этаповъ, сильно обезцвѣтилось и „посѣрѣло“. Оно находится въ ближайшемъ родствѣ съ той формой „культы страданій, какую мы встрѣтили у Минскаго. Но по пути, предугазанномъ авторомъ „Бѣлыхъ ночей“, И. Бунинъ сдѣлалъ еще нѣсколько дальнѣйшихъ шаговъ. И первоначальная яркость и острота „страдальческихъ“ переживаній превратилась у него въ ощущенія настолько некра-
сочныя, тихія, спокойныя, что читатель легко могъ не остано-

виться съ должнымъ вниманіемъ на основныхъ напѣвахъ бунинскаго творчества, просмотрѣть ихъ, умалить роль бунинской „печали“.

Займемся доказательствомъ нашей оцѣнки поэта.

Изъ тѣсной пропасти ущелья
Намъ небо кажется синѣй.
Привѣтъ тебѣ, нѣмая келья
И радость одинокихъ дней!
Звучнѣй и пѣсни, и рыданья
Гремятъ подъ сводами тюрьмы.
Привѣтъ вамъ, гордые страданья
Среди ея холодной тьмы!
Изъ рудниковъ, изъ черной бездны
Намъ звѣзды видны даже днемъ.
Гляди смѣлѣе въ сумракъ звѣздный—
Предвѣчный свѣтъ таится въ немъ!

Это—своего рода программное стихотвореніе. Намѣчается не-сомнѣнная позиція „страдальческаго“ profession de foi. Правда, въ данномъ случаѣ, Бунинъ пользуется не вполне обычной для него терминологіей: здѣсь фигурируютъ „своды тюрьмы“, „черная бездна“, „тѣсная пропасть“—аксессуары, обычные для поэтовъ, говорящихъ о героическихъ страданіяхъ; сами страданія названы „гордыми“. Все это для Бунина гиперболы, взятая на прокатъ изъ старыхъ поэтическихъ лексиконовъ. Пусть такъ: намъ важна общая постановка темы. И уже въ связи съ этой постановкой характернымъ оказывается самый фактъ совершеннаго Бунинымъ заимствованія.

Тюрьма дѣлаетъ пѣсни звучнѣй. Бездна даетъ возможность видѣть звѣзды. Сумракъ таитъ въ себѣ свѣтъ. Ущелье оттѣняетъ чистоту небесной лазури. Вотъ рядъ образныхъ выраженій столь знакомаго намъ типа. Но этого мало. Поэтъ прямо квалифицируетъ страданія источникомъ „радости“ и слагаетъ имъ дни-рамбъ: „Привѣтъ вамъ гордые страданья среди ея холодной тьмы“. Это уже форменный культъ „страдальческаго“ начала. И если Бунинъ, въ рамкахъ цитируемаго стихотворенія, отступилъ, повторяемъ, отъ своей обычной фразеологіи, отступление это говорить только объ одномъ: поэтъ совершилъ заимствованія не изъ такого архива прошлаго, который былъ бы ему совершенно чуждымъ; заимствованія его не плодъ капризной фантазіи; дѣлая ихъ, новѣйшій лирикъ лишь облачался въ доспѣхи своей родной старины, лишь подчеркивалъ свою родословную.

Обычный же языкъ, съ помощью котораго онъ передаетъ свои „страдальческія“ настроенія таковъ.

„Гордыя страданія“ низведены у него до „грусти“ и „печали“, притомъ „тихой“ грусти и „тихой“ печали. Варіаціей культа страданій являются у него различныя сочетанія грусти и печали со „сладкими“ ощущеніями, радостью и красотой.

Одно изъ „осеннихъ“ стихотвореній поэта (обстановка осени — наравнѣ съ обстановкой вечерней зари — у Бунина играютъ роль наиболѣе часто утилизируемаго средства для передачи соответствующихъ мотивовъ). Угрюмо шумитъ лѣсъ; падаютъ листья. Въ „безнадежной пѣснѣ“ умирающей природы поэтъ слышитъ жалобу: „въ ней тихая печаль, укорь былой веснѣ, и ласковый и нѣжный“. Зима еще далеко: „душа готова вновь волненіямъ придаваться, и сладко ей грустить и грустью упиваться...“ (Таинственно шумитъ лѣсная тишина...“).

Вечеръ. Поэтъ провелъ день „тревоги и печали“; его гнететъ одиночество: „я одинокъ и нынче, какъ всегда“. Но въ своемъ одиночествѣ онъ находитъ сладость. „И счастливъ я печальною судьбой...“ („Вечерняя звѣзда“). Необходимо здѣсь подчеркнуть, что одиночество для Бунина именно синонимъ страданій. Всѣ описываемыя имъ печали и грусти сводятся къ томленіямъ одиночества, къ тихимъ драмамъ „пѣмой кельи“. „Одинокое страданье“ — вотъ какъ болѣе точно называетъ онъ свое „одиночество“ („Вирь“). Отрада одиночества, „радость одинокихъ дней“ звучатъ, слѣдовательно, у него, какъ отрада или радость страданій.

Легенда о Вирѣ. Почему она разрабатывается поэтомъ? Потому что это — канва, на которой можно вышивать красивые „страдальческіе“ узоры. Въ глубинѣ молчаливаго и унылаго лѣса поетъ птица Вирь скорбную пѣсню, полную неотразимой прелести. Одинокій путникъ, слушая ее проникается „томленьемъ сладостнымъ“. „Покорный горестной судьбѣ онъ помнить лишь одни закаты“. И когда надъ лѣсомъ потухаютъ лучи заходящаго солнца, —

Съ какой отрадой ловить онъ
Все, что зарей еще печальнѣй!
Вечерній колокольный звонъ,
Напѣвы женщинъ въ рощѣ дальней,
И гулъ сосны, и вѣтерка
Однообразный шелестъ въ чащѣ...
Невыразима ихъ тоска,
И нѣтъ ей больнѣй и слаще!

Свѣтлый весенній день. Поэтъ остается вѣренъ своимъ „страдальческимъ“ тенденціямъ. Весна у него навѣваетъ думы о прошломъ, грустномъ прошломъ, а грустное прошлое, въ свою очередь, создаетъ почву для радостныхъ ощущений. „Мнѣ хорошо, мнѣ грустно и легко тогда мечтать про молодость былую, мнѣ радостно, что я еще тоскую о томъ, что невозвратно далеко“ („Когда деревья въ свѣтлый майскій день...“).

Весенній ландшафтъ. Ликующій зеленый лѣсъ; цвѣтущія фіалки. Поэтъ выдѣляетъ на фонѣ пейзажа темный кедръ. Онъ представляется ему „одинокимъ“, „тоскующимъ“. „Темный кедръ одинъ въ горахъ тоскуетъ“. И немедленно дѣлается поясненіе, почему на кедръ обращено исключительное вниманіе: „Я люблю печаль весеннихъ дней“, т. е. печаль среди ликованія и радостей, „страдальческое“ начало въ извѣстномъ сочетаніи съ его противоположностью („Кедръ“).

Поэтъ гонится за веснянкой („Веснянка“). Его постигаетъ неудача потому, что поэту нужно опять таки выдвинуть „страдальческую“ тенденцію. Неудача оказывается источникомъ „сладостныхъ“ настроеній. „Радостно вздохнувъ“, поэтъ, переживающій катастрофу, заявляетъ: „Я страсть сломилъ... Пойду къ ней и скажу: прости меня,—я изнемогъ, измученъ,—люби другихъ, меня лишь пожалѣй“. Люби другихъ! т. е. предоставь мнѣ „страдать“: поэтъ проситъ о „страданіяхъ“, ибо, по его глубокому убѣжденію „такъ горестно, такъ сладко жить на свѣтѣ, любя не раздѣленною любовью, но чувствуя, что ты не одинокъ!“ Заключительное предложеніе: „чувствуя, что ты не одинокъ“—оговорка, означающая лишь одно: ею просто констатируется необходимость имѣть постоянный стимулъ страданій.

Воспѣвается „отчизна“ поэта—„бѣдныя селенія“. Поэтъ сообщаетъ, что долго скитался по свѣту и вернулся домой усталый. Чувство, которымъ онъ фиксировалъ свои отношенія къ отчизнѣ, была неизмѣнная сладкая грусть. Онъ „понялъ красоту въ ея (отчизны) печали и счастье въ печальной красотѣ...“ Онъ любитъ бродить яснымъ осеннимъ днемъ по роднымъ степямъ и лѣсамъ. „Глядишь—и все опять повеселѣло! Какъ хорошо... тогда у насъ!“ Хорошо, потому что окружающая обстановка даритъ ему желанное настроеніе: „Какъ весело и грустно въ пустомъ лѣсу межъ черными вѣтвями, межъ золотыми листьями березъ синѣетъ наше ласковое небо!“ („Въ степи“).

Поэтъ въ морѣ. И здѣсь, въ царствѣ водныхъ пространствъ,

что чаруетъ его? „Люблю твой блѣдный ликъ, печальная Силена, твой безнадежный взоръ, сопутствующій мнѣ“. Любитъ онъ, далѣе, „ночные вздохи волнъ“ и свое „одинокчество“: „И мой безцѣльный путь, мой одинокій челнъ“ („Когда вдоль корабля...“).

Буря на морѣ. Лодку, на которой ѣдетъ поэтъ, кидаетъ изъ стороны въ сторону; грести тяжело; но Бунинъ это очень мало беспокоитъ: онъ любитъся волнами: „Но не могу я взора отвести... отъ ихъ пучины черной“. Надъ волнами носятся чайки. „Качаютъ чайки острыми крылами и съ воплями надъ бездною скользятъ“. Описывая ихъ полетъ, Бунинъ дѣлаетъ сакраментальное добавленіе: „И вѣтеръ вторитъ дикимъ завываньемъ ихъ жалобнымъ, но радостнымъ стenanьямъ“ („Сѣверное море“).

Осенняя буря въ саду. Наклоняясь къ землѣ, деревья стонутъ и молятъ вѣтеръ, чтобы онъ скорѣе пронесъ жуткую, непогодную ночь. Они жаждутъ успокоенія. „Жизнь въ борьбѣ не страшна, но предъ смертью бороться нѣтъ силы, пусть скорѣе повѣетъ дыханіе бѣлой зимы“ („Смотрить мѣсяцъ ненастный...“). Но вѣтеръ держится иного мнѣнія: исполненный „страдальческой“ мудрости, онъ подаетъ деревьямъ благой совѣтъ—найти въ мукахъ умиранія счастье. „Достигайте въ несчастіи радости мукъ безпредѣльных!“ изрекаетъ онъ, проносясь въ „жуткомъ восторгѣ“.

Кладбище. Весна. Могилы покрываются быстро растущею травою, „зеленой, веселой“. Все кругомъ говоритъ о нѣгѣ и красотѣ. „Какъ нѣжны на алѣющемъ закатѣ кремни далекихъ синихъ облаковъ! Какъ вырѣзаны крылья вѣтряковъ за темною долиною на скатѣ!“ Старый склепъ таятъ въ себѣ укоръ: поэтъ забываетъ потерю прошлаго. Но именно она, именно обитель смерти дѣлаетъ поэта столь воспріимчивымъ къ радостямъ весны, отбѣняетъ ихъ. „Земля, земля! Весенній сладкій зовъ! Ужель есть счастье и даже въ утратѣ?“ („Забвень“).

„Для жизни жизнь!“ восклицаетъ онъ, рассказывая о томъ, какъ кости мертвыхъ рыбаковъ съ разбитой шкуны лежатъ въ пескахъ морского берега и сохнутъ на солнцѣ („Съ корабля“). Эти кости для него—лишь источникъ „сладкихъ“ ощущеній: ихъ видъ заставляеть его особенно интенсивно наслаждаться утѣхами бытія.

Въ сыромъ пескѣ на солнцѣ сохнутъ кости...

Но радость неба, свѣтъ и бирюза

Еще свѣжѣй при утреннемъ нордъ-остѣ—

И блескъ костей лишь радуеть глаза.

Сѣверныя болота. Поэтъ отмѣчаетъ два явленія, имѣющія тамъ мѣсто. Изъ „сонной глубины“ болотъ вырастаютъ цвѣты. „Въ гробахъ трясинъ“ показываются огоньки. „Во тьмѣ родится свѣтъ!“ („Трясина“). Опять старая, знакомая формула провозглашается *en toutes lettres*.

А вотъ конечный итогъ впечатлѣній, произведенныхъ на поэта сѣверной природой. Они суммируются въ „пѣніи“ сосенъ. Звонкія верхи сосенъ поютъ надъ моремъ. Сквозь „грозный шумъ“ ихъ слышится нѣжность. „Но и она—въ пѣвучемъ полуснѣ...“ она, какъ все остальное на сѣверѣ, говоритъ о безнадежности. И эта безнадежность есть нѣчто въ высокой степени пріятное: „На сѣверѣ отрадна безнадежность“ („Безнадежность“).

Геймдалъ ищетъ ключи мудрости. Наступаетъ часъ достиженія его желаній. „Холодъ счастья“ проходитъ по его волосамъ. Желанный мигъ, „мигъ обрученія, мигъ причастія, какъ смерть, былъ сладокъ и тяжелъ“ („Геймдалъ“).

Сладкая смерть. Свѣтлыхъ думъ печаль. Свѣтлая слеза звѣзды. Алмазы крупныхъ слезъ падающей ракеты. Закатъ, озаряющій улыбкой. Угасающее съ одинокой улыбкой облако. Все это—термины и образы одного порядка, все это матерьялъ для безконечныхъ перепѣвовъ одного и того же *Leitmotiv'a*.

Той же цѣли служить особенно излюбленная поэтомъ игра въ воспоминанье. „Счастье—въ утратѣ“—таково самое подходящее заглавіе для значительной части его стихотвореній. Поэтъ рассказываетъ о своей веснѣ, о своемъ „первомъ днѣ“, проведенномъ имъ „невесело и бѣдно“. Именно это „невеселое и бѣдное“ содержаніе весны, драматизмъ ея и заставляетъ поэта постоянно обращать къ ней взоры. Привлекательную силу имѣетъ для него счастье, окруженное ореоломъ несбыточности, счастье недостигнутое, неосуществленныя грезы о немъ. „Я любилъ, надѣялся, грустилъ, и не прошла весна моя безслѣдно. Я не забылъ ея святой привѣтъ, я зналъ ея несбыточные грезы“. („Когда деревья въ свѣтлый майскій день...“). Ему радостно, когда онъ тоскуетъ о „невозвратно-далекомъ“.

„Грезится мнѣ юность, какъ далекій сонъ,—свѣтлый сонъ, въ которомъ снилось мнѣ счастье“. Только снилось, ибо оно обмануло. И пусть оно порою смущаетъ поэта: поэту дорого оно, какъ страница страданій. „Я дни былые, какъ мечты люблю“. Онъ любитъ „былыя надежды“ („Въ сторонѣ далекой отъ родного края...“).

Alles ist hin! Никогда поэту не найти звѣзды, качавшейся въ темной водѣ заглохшаго пруда! Никогда не вернется поэтъ въ селеніе, гдѣ протекла его юность, въ старый домъ, гдѣ онъ томился жаждой весенняго счастья! Никогда! все это слишкомъ далеко, и кажется поэту, будто юноша, который жилъ въ старомъ домѣ, любилъ и тосковалъ о счастіи,—былъ кто-то другой, не онъ самъ. Поблѣкъ, „какъ цвѣты“ образъ любимой дѣвушки. И однако прошлое, столь основательно похороненное, не является для поэта сплошной могилой. Могила дарить ему воспоминанье. „Молодые“ мечты — „незабвенны“ („Ту звѣзду, что качалась въ темной водѣ...“).

Вечеръ послѣ грозы. Въ небесахъ зажглась и мерцаетъ звѣзда. Поэтъ идетъ лѣсною тропинкой. Онъ отдается обаянію природы, но отдается далеко не непосредственно. Для этого ему нуженъ соотвѣтствующій стимулъ. „Иду—и вспоминается мерцанье мнѣ звѣздъ иныхъ...“ Вспоминается ему картина ночи, пережитой въ прошломъ, вспоминается его юношескій романъ. Все это принадлежитъ области „невозвратно-далекаго“. „Все пронеслось, какъ бурный вихрь весною“. Но все сохранилось въ душѣ; и теперь память объ этомъ, трупъ прошлаго оказываетъ благотѣльное вліяніе: даетъ возможность въ полной мѣрѣ насладиться настоящимъ („Гроза прошла надъ лѣсомъ стороною...“).

Банальнѣйшая тема—воспѣваніе луны. Опять появляется на сцену воспоминаніе, которое и сообщаетъ лунному гимну нѣкоторую оригинальность. Поэтъ способенъ чувствовать чары лунной ночи при воздѣйствіи „страдальческаго“ начала—тоски о минувшемъ.

Тихій прудъ среди кудрявыхъ вербъ
Озарился, блестками играя...
Но настала ночь... и лунный серпъ
Угасаетъ, точно умирая.
Завтра онъ зарею выйдетъ вновь
И опять напомнить, одинокій,
Мнѣ весну и первую любовь
И твой образъ, милый и далекій.

(„Новолуніе“).

„Стояли ночи сѣвернаго мая“ („Элегія“). Поэтъ у себя въ комнатѣ; онъ не можетъ заснуть: въ его памяти воскресаетъ прошлое. Ему кажется, будто онъ видитъ тѣнь любимой нѣкогда

дѣвушки, „неуловимый призракъ одинокій въ старинномъ залѣ, низкомъ и пустомъ“. Поэтомъ овладѣваютъ „сладкія, забытыя надежды“. И, „глядя во тьму съ тревогой прежнихъ лѣтъ“, онъ ощущаетъ дыханіе весны. „Я уловилъ изъ оконъ свѣжесть мая!“

Чарующія, беззакатныя ночи („Отошли закаты на далекій сѣверъ“). Тишина; сладкій запахъ клевера; тонкій полусвѣтъ; чуткій полусонъ. Это... „ночи грусти и воспоминаній,—думы на закатѣ о былой веснѣ...“

Глухой оренбургскій трактъ („Бродяги“). Безплодная, холмистая котловина. Кибитка цыганъ-бродягъ. Общее впечатлѣніе картины, развертывающейся передъ поэтомъ, суммируется въ восклицаніи: „Какая глушь! какая скудость жизни! какіе заунывные напѣвы!“ Тѣмъ не менѣе, Бунину „сладко рисовать“ эту печальную, глухую жизнь. Она превращается у него въ нѣчто идиллическое. Онъ усматриваетъ въ ней, прежде всего, красоту. „О, что-то есть прекрасное въ забытыхъ нѣмыхъ поляхъ!..“ Происходить это благодаря все тому же чудодѣйственному воспоминанію. Видъ бродягъ могъ бы настраивать поэта на нѣкоторыя „гражданскія“ размышленія: но разъ „воспоминаніе“ замѣшалось, ничего, кромѣ „сладости“, дѣйствительно, въ итогѣ не получится. „Часто вспоминаю я собственное дѣтство; протекло оно въ степи, среди лощинъ и пашней, среди такихъ же голыхъ косогоровъ, какъ вотъ на этомъ трактѣ...“ Дѣтство поэта было „тихое печальное“. Этого достаточно: страдальческій „стимулъ данъ—должны быть даны, слѣдовательно, и „сладостныя“ ощущенія. Судьба бродягъ отождествляется съ судьбой самого поэта. „Много тихихъ печальныхъ дѣтствъ зачѣмъ-то расцвѣтало и расцвѣтеть не разъ еще въ безлюдь степныхъ полей“. Правда, дѣлается оговорка: „мнѣ тяжело любить ихъ...“ но подобная оговорка, въ устахъ „страдальчески“ настроеннаго поэта, одновременно является и усиленіемъ занятой послѣднимъ позиціи. Тяжело любить—это какъ разъ то сочетаніе „противоположностей“, съ которымъ всегда имѣють дѣло послѣдователи „страдальческой“ догмы. Любовь къ „тяжелому“, къ печальному—это и есть amor doloris, отрадное страданіе... Таковы плоды „ревизионизма!“ Таково всемогущество „страданія“, хотя бы и сильно обезцвѣченнаго и „посѣрѣвшаго!“

Первоучители ревизионистскаго направленія знали „великое“, „нечеловѣчески-великое“, „прометеево страданіе“. Ихъ потомокъ творить себѣ новаго кумира. „Воспоминанье“ у Бунина, дѣйствительно, возводится на степенъ какого-то божества. Загляните въ

поэму „Листопад“: тамъ вы познакомитесь съ Воспоминаніемъ, имя котораго нельзя писать иначе, какъ съ большой буквы! Изъ всего существующаго и возможнаго на землѣ воспоминаніе оказывается надѣленнымъ наибольшей продолжительностью и устойчивостью. Мало того, реальныя явленія приобрѣтаютъ—какъ мы видѣли—свою максимальную реальность въ глазахъ поэта именно благодаря животворящей силѣ его божества. „Печаль воспоминаній“ („Курганъ“) способна даже дарить безсмертіе. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, оно—одна изъ самыхъ абстрактныхъ формъ „страдальческаго“ начала, какія только извѣстны лирическому ревизионизму: въ качествѣ таковой, оно сохраняетъ отъ реальныхъ явленій минимумъ ихъ реальности, а иногда сводитъ послѣднюю на нѣтъ.

Далекое, мирное счастье!
Не знаю, кого я любилъ,
Чей образъ, и нѣжный и милый
Такъ долго я въ сердцѣ хранилъ.
Но сердце груститъ и донинѣ...
И помню, тебя я, какъ сонъ,—
И близкой, и странно далекой,
Какъ въ свѣтлой рѣкѣ небосклонъ.
(„На Днѣпрѣ“).

Объектъ грусти ступевался, терялъ всякій реальный обликъ, уплылъ въ безконечную даль, но грусть осталась, осталась почти какъ вещь *an und für sich*. Но предѣлъ удаленія отъ образности и реальности здѣсь все-таки не достигнуть. Возможность его достиженія поэту извѣстна.

Спокойный взоръ, подобный взору лани,
И все, что въ немъ такъ нѣжно я любилъ,
Я до сихъ поръ въ печали не забылъ,
Но образъ твой теперь уже въ туманѣ.
А будутъ дни—угаснетъ и печаль,
И засинѣетъ сонъ воспоминанья,
Гдѣ нѣтъ уже ни счастья, ни страданья,
А только всепрощающая даль.

(„Спокойный взоръ“).

Но здѣсь уже мы приближаемся къ „нирваническому“ разрѣшенію проблемы. Процессъ абстрагирования, процессъ послѣдовательнаго уничтоженія реальности завершается—въ перспективѣ, нарисованной поэтомъ—актомъ отрицанія противоположностей: ни счастья, ни страданья!

Какъ и подобаетъ позднему представителю ученія о „великомъ

страданій“, Бунинъ имѣтъ дѣло съ противоположностями, вполне „уравненными“, пріобрѣтшими совершенно одинаковую цѣнность. „Не надо думать въ радости и горѣ! Люби и грусть, и радость,— пѣсни жизни“. „Печаль и радость равно прекрасны въ вѣчной жаждѣ—жить“ („Изъ дневника“). Именно, какъ таковыя, онѣ вступаютъ у него во всевозможныя сочетанія. И представленіе о нихъ, какъ о таковыхъ, ведетъ къ представленію о наиболѣе тѣсномъ сочетаніи ихъ, при которомъ грани между ними окончательно стираются, при которомъ онѣ достигаютъ полнѣйшаго сліянія и ихъ сосуществованіе превращается въ существованіе безразличнаго нѣчто, „всепрощающей дали“ или, по нирванистической терминологіи,—„ничто“.

Мы не будемъ здѣсь повторять сказаннаго нами по поводу какъ процесса уравниванія противоположныхъ началъ, такъ и нирваническихъ настроеній. И для характеристики бунинскаго „нирванизма“ ограничимся нѣсколькими словами.

Укажемъ, что проявляемая иногда нашимъ поэтомъ „буддійскія“ тенденціи или, точнѣе, нѣкоторая склонность къ нимъ, носятъ на себѣ несомнѣнную печать „страдальческаго“ происхожденія. Погруженіе въ нирвану, „отказъ“ отъ радостей и страданій—для него не что иное, какъ подвигъ страданья. Вспомните цитированный выше діалогъ падающихъ осеннихъ листьевъ и вѣтра. Листья жаждутъ нирваны. Вѣтеръ отвѣчаетъ, что нирвану нужно купить цѣною великихъ мукъ. „Великое страданіе“ здѣсь названо своимъ именемъ. „Достигайте въ несчастіи радости мукъ безпредѣльныхъ. Приготовьтесь къ великому мукой великихъ потерь!“ Въ томъ же стихотвореніи авторъ даетъ понять, что стремленіе къ нирваническому „небытію“ онъ отнюдь не разсматриваетъ, какъ бѣгство отъ страданій: листья заявляютъ о своей готовности „бороться“; они отрицательно относятся лишь къ безсильнымъ, бесполезнымъ, пуднымъ страданіямъ, на которыя обречены въ данный моментъ.

„Страдальческій“ колоритъ буддійскихъ симпатій Бунина удостоверяется и слѣдующимъ примѣромъ. Поэтъ предается нирваническимъ размышленіямъ у паворамы морскихъ заливовъ.

Млечный путь надъ заливами смутно бѣлѣтъ,
Точно саванъ ночной, точно блѣдный просвѣтъ
Въ бездну Вѣчныхъ Ночей, въ запредѣльное небо,
Гдѣ ни скорби, ни радости нѣтъ,

И осеннія звѣзды, угрюмо мерца
Безнадежнымъ мерцаніемъ тусклыхъ лучей,
Говорятъ объ иной,—о предвѣчной печали
Запредѣльныхъ Ночей.

(„Звѣзды ночи осенней, холодныя звѣзды...“).

Состояніе по ту сторону печали и радости характеризуется, какъ состояніе печали. Земной, будничной печали противопологается страданіе высшаго типа. Роль нирваны, какъ простой анти-тезы „возвышеннаго“ „низменнаго“, „героическаго“—обыденному, конкретнаго—абстрактному намѣчается здѣсь съ достаточной опредѣленностью. Ad astra! отъ презрѣнной земли къ звѣзднымъ высотамъ! отъ понятія, уже завуалировавшаго первоначальное положительное содержаніе, къ понятію, набрасывающему еще болѣе густое покрывало,—таковъ неизмѣнный путь буддійскихъ экскурсій „страдальчески“ настроенныхъ лириковъ.

„Не устанемъ воспѣвать васъ звѣзды!“ („Звѣзды“). Не устанемъ воспѣвать васъ, запредѣльныя, предвѣчныя тайны! Бунинъ сообщаетъ, что единственными повѣренными его горестей и радостей въ дни его дѣтства и юности являлись звѣзды. „Въ молодые годы только съ вами я дѣлилъ надежды и печали“. Теперь, когда юность миновала, онъ старается найти среди нихъ образы прошлаго. „Вспоминая первыя признанья, я ищу межъ вами образъ милый“. Пройдутъ дни,—поэта съ его горестями и радостями не станетъ. „И мечта, быть можетъ, воплотится, что земнымъ надеждамъ и печалямъ суждено съ небесной тайной слиться!..“ Возвышенныя „нирваническія“ размышленія опять указываютъ на „страдальческую“ подоплеку запредѣльнаго идеала. Страданіе не переходитъ въ абсолютный покой, абсолютное небытіе: оно лишь сливается съ великимъ запредѣльнымъ нѣчто и такимъ образомъ канонизируется.

При этомъ необходимо отмѣтить интересную подробность.

Переходъ отъ „низменнаго“ къ „возвышенному“, отъ неканонизированнаго къ канонизированному страданію у Бунина менѣе рѣзокъ, чѣмъ у поэтовъ старшаго поколѣнія. Пусть поэтъ иногда употребляетъ героическія выраженія, пусть говоритъ онъ иногда о „мукахъ безпредѣльных“—это опять-таки паэось, взятый напрокатъ, опять-таки заимствованія изъ архивовъ прошлаго. Героическаго во всей поэзіи Бунина нѣтъ ничего. Его „запредѣльная печаль“ есть лишь нѣсколько болѣе абстрагированная „буд-

ничная“ печаль (замѣтите: рѣчь идетъ именно о „слиянiи“ съ „небесной тайной“, а „сливаться“ могутъ только близкіе другъ къ другу, родственные элементы).

До болѣе красочнаго представленiя о „нирванѣ“ поэтъ и не могъ подняться... ибо объектъ, отъ котораго отправлялся онъ по пути абстрагированiя, не давалъ для того подходящаго матерьяла. Бунинская грусть и печаль, какъ мы указывали въ началѣ,—слишкомъ блѣдны и „сѣры“. Онѣ—блѣднѣе „тоски“ Минскаго. У послѣдняго, какъ-никакъ, мы еще находимъ нѣкоторый отзвукъ „гражданской“ скорби, хотя бы въ видѣ прорывающагося временами протеста противъ „пошлости“, какъ источника страданiй. Въ поэзiи Бунина нѣтъ и этого. Въ его поэтическомъ міровоззрѣнiи, пошлость скрылась; всюду царить безпричинная, ничѣмъ не вызванная „печаль“. И если иногда поэтъ заявляетъ о своей склонности бѣжать отъ этой печали, имъ руководить при этомъ единственно такой мотивъ: онъ находитъ ихъ, какъ и радости, слишкомъ мгновенными. „Вижу я курганы въ тихомъ полѣ... Много лѣтъ стоятъ они, и нѣтъ дѣла имъ до нашей бѣдной доли, до мгновенныхъ радостей и бѣдъ“ („На расцутъи“). „Жизнь не замедляетъ свой вольный бѣгъ,—она зоветъ впередъ, она поетъ, какъ вѣтеръ лишь о вѣчномъ!.. Никто не знаетъ, къ чему всѣ наши радости и скорби, когда насъ ждетъ забвеніе и ничто...“ („Изъ дневника“).

Жизнь не замедляетъ вольнаго бѣга... Быстро, быстро развертывается социально-экономическая борьба. Быстро, быстро приходится „квалифицированнымъ“ верхамъ изобрѣтать новыя приспособленiя къ мѣняющимся условiямъ жизни. Ихъ идеологія улавливаетъ этотъ процессъ. Все громче и выразительнѣй начинается она говорить о „мгновенихъ“, „минутахъ“ и „мигахъ“. Все абстрактнѣе становится содержаніе, которымъ она заполняетъ эти мгновениа, минуты и миги.

Здѣсь мы поставимъ точку.

Путь дальнѣйшихъ поступательныхъ флаговъ русской лирики мы охарактеризуемъ въ рамкахъ другой статьи. Тамъ же придется ближе остановиться на вопросѣ о „примитивистскихъ“, „опростительныхъ“, „энергетическихъ“ мотивахъ. Послѣднихъ мы коснулись только при оцѣнкѣ поэзiи Надсона. Несомнѣнно, они

типичны и для всей разсмотрѣнной нами группы лириковъ. Но анализомъ ихъ мы не занялись потому, что, во-первыхъ, этого не позволили размѣры настоящаго очерка а, во-вторыхъ, сдѣлать это удобнѣе въ связи съ характеристикой наиболее яркихъ формъ „примитивизма“ и „энергетизма“, составляющихъ суть „последнихъ криковъ“ новой поэзіи, суть модернистскихъ, символическихъ, декадентскихъ авантюръ истекшаго десятилѣтія.

Для поэтовъ, дефилировавшихъ передъ читателями, гораздо болѣе важную роль играли „страдальческіе“ мотивы. Въ развитіи означенныхъ мотивовъ, въ послѣдовательныхъ метаморфозахъ „великаго страданія“ заключается исторія движенія лирики за длинный періодъ времени, начиная съ восьмидесятыхъ годовъ. Исторія эта, какъ мы доказывали, есть исторія поучительной, постепенно совершившейся социальной дифференцировки, идеологическая иллюстрація процесса сложенія буржуазнаго общества, укрѣпленія его на завоевываемыхъ позиціяхъ.

Лишь въ наши дни экономическія явленія, служація подоплекой поэтическаго Ренессанса, намѣтились съ рельефностью, которая позволяетъ оцѣнить по достоинству ихъ историческую роль. Предыдущія десятилѣтія были эпохой, когда, въ соотвѣтствіи съ подготовительнымъ характеромъ „матеріальныхъ“ процессовъ, неясными, малопонятными казались идеологическія „отраженія“. Но теперь, бросая ретроспективный взглядъ на прошлое, мы должны точно и опредѣленно установить линію идеологической „эволюціи“, вскрыть истинный смыслъ кампаніи во имя „квалификаціи“—кампаніи предпринятой и съ замѣчательнымъ упорствомъ и послѣдовательностью осуществляемой извѣстными общественными слоями. И, въ качествѣ видныхъ участниковъ этой кампаніи, въ качествѣ піонеровъ новаго курса буржуазнаго мышленія, лирики, о которыхъ была рѣчь, пріобрѣтають для насъ новый интересъ.

В. Шулятиковъ.

ИЗДАНИЯ КНИЖНАГО
МАГАЗИНА „ЗВЕНО“

МОСКВА, Б. НИКИТСКАЯ, 20.

Р. Авенариусъ. Человѣческое понятіе о мірѣ. Цѣна
1 рубль.

В. Башкинъ. Разказы. Т. I и II. Ц. 1 рубль.

А. Бинэ. Душа и тѣло. Ц. 1 руб. 25 коп.

В. Виндельбандъ. Философія въ нѣмецкой духовной
жизни XIX столѣтія. Ц. 80 коп.

А. Горнфельдъ. Книги и люди. Ц. 1 руб. 25 коп.

Вл. Ильинъ. Аграрный вопросъ. Ц. 1 руб. 50 коп.

” ” Матеріализмъ и эмпиокритицизмъ.
Ц. 2 руб. 60 коп.

К. Каутскій. Карлъ Марксъ и его историческое значе-
ніе. Ц. 40 коп.

К. Качоровскій. Русская община. Т. I. Ц. 1 р. 75 к.

К. Лемонье. Собраніе сочиненій. Томъ I. Самецъ.
Ц. 1 рубль.

” ” Томъ II. Послѣдній баронъ. Ц. 1 рубль.

К. Оберучевъ. Наши военные вожди. Ц. 30 коп.

О смертной казни. Мнѣнія русскихъ криминали-
стовъ. Ц. 50 коп.

В. Оствальдъ. Эволюція основныхъ проблемъ химіи.
Ц. 1 руб. 25 коп.

Очерки по философіи марксизма. Ц. 2 руб. 50 коп.

Подъ сводами. Сборникъ повѣстей, стихотвореній,
воспоминаній, написанныхъ заклю-
ченными въ Старой Шлиссельбург-
ской крѣпости. Подъ ред. *Н. Морозова*. Ц. 1 руб. 50 коп.

Д. Рикардо. Начала политической экономіи и подат-
ного обложенія. Ц. 2 рубля.

ИЗДАНИЯ КНИЖНАГО
МАГАЗИНА „ЗВЕНО“

МОСКВА, Б. НИКИТСКАЯ, 20.

Собрание сочинений

Жамилла Ламомье.

Авторизованный переводъ

подъ редакц. В. М. Фриче.

т. I.—Самецъ. ц. 1 р., т. II.—Послѣдній баронъ. ц. 1 р.,
т. III.—Въ плѣну страсти. ц. 1 р. Съ предисловіемъ
Эдмонда Пикара, портретомъ автора и автографомъ.

Печатаятся:

т. IV.—Конецъ буржуа, т. V.—Адамъ и Ева,
т. VI.—Подъ сѣнью зеленого лѣса.

ИЗДАНІЯ КНИЖНАГО
МАГАЗИНА

„ЗВѢНО“

МОСКВА, Б. НИКИТСКАЯ, 20.

ТОЛЬКО ЧТО ВЫШЛА ИЗЪ ПЕЧАТИ

Н. Морозовъ.

НА ГРАНИЦЪ НЕВѢДОМАГО.

(Научныя полуфантазіи).

Эры жизни. Путешествіе по четвертому измѣренію
пространства. Въ міровомъ пространствѣ и друг.

СЪ ИЛЛЮСТРАЦІЯМИ.

Ц. 1 руб.

ПЕЧАТАЕТСЯ:

В. Виндельбандъ. Исторія древней философіи.

К. Качоровскій. Русская община. Ч. II.

Ф. Ницше. Ессе homo. Автобіографія.