

ГЕОРГИЙ МЕЙЕР

**СБОРНИК
ЛИТЕРАТУРНЫХ
СТАТЕЙ**

(Посмертное издание)



ГЕОРГИЙ МЕЙЕР

СБОРНИК
ЛИТЕРАТУРНЫХ
СТАТЕЙ

(Посмертное издание)

ПОСЕВ

1968

© 1968 by Possev-Verlag V. Goradhek KG.
Frankfurt/Main
Printed in Germany

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Помещаемые в этой книге статьи Георгия Мейера были напечатаны в разное время в газетах и журналах разных стран. Эти статьи не были обработаны автором при жизни для печати в одной книге, чем и объясняются некоторые повторения. Тем не менее, статьи являются вкладом в нашу зарубежную литературу, что и побудило издательство, совместно со вдовой автора, издать настоящий сборник.

Издательство выражает надежду, что книга вызовет интерес у зарубежного, а может быть, и у российского читателя.

Издательство «Посев»

О ПОЭТАХ

МОЛИТВА, ЗАКЛИНАНИЕ И ПОЭЗИЯ

Критикуя на страницах «Возрождения» стихи различных авторов, Ходасевич вспоминал кстати давнишние слова З. Гиппиус: «стихотворение есть молитва».

«Несмотря на религиозную природу поэзии, — пишет Ходасевич, — с таким определением согласиться нельзя, ибо оно предполагает возможность отрыва формы от содержания. В молитве (какое бы широкое значение ни придавать этому слову), форма и содержание могут быть разобщены. В поэзии — нет. Молитве, чтобы стать поэзией, надо не только соответственным образом оформиться, но и возникнуть из специфически художественного импульса. Это генетическое различие в высшей степени существенно. Оно предохраняет поэзию от эстетического безразличия, а молитву от религиозного легкомыслия».

Приведенные мною слова Ходасевича чрезвычайно показательны, за исключением одного оттенка мысли, требующего некоторых возражений, или вернее углублений. Но об этом речь впереди. Пока же заметим только, что Ходасевич пренебрег характером эпохи, весьма располагавшей многих, и особенно З. Гиппиус, к легкомысленным сентенциям и определениям. Однако, не обязан же критик заниматься авторской психологией и разбираться в том, до конца ли отдает себе отчет критикуемый в значении собственных слов. З. Гиппиус отождествляет стихотворение с молитвой. В ответ Ходасевич, по праву не выходя за пределы предлагаемой темы, устанавливает основные признаки, отличающие поэзию от молитвы. Но точно ли о молитве говорила в данном случае З. Гиппиус? Стремление к терминологической точности есть удел человеческий. А чуждая нам литературная и «религиозно-философская среда, воспитавшая З. Гиппиус, как писатель-

ницу, изобиловала демонами, аргонавтами, демиургами, пророками, ангелами, но никак не людьми словесного ремесла, честно преданными своему трудному и ответственному делу. Согласно древним легендам, ангелам присущи взлеты, демонам срывы, демиургам не вполне выясненные функции во вне-мирных пространствах. Зыбкие условия надзвездного существования едва ли располагают к словесным уточнениям. Недаром великий маг и одновременно демон — Валерий Брюсов до конца своих дней не мог приспособиться к правилам российской грамматики. Сквозь мутную искусственную символику, писатели и поэты того времени видели мир искаженным. Присяжный аргонавт — Бальмонт приписывал нежным водяным лилиям «твердую решимость жить мечтой», обнаруживая внутренний, в корне порочный прозаизм, выдававший склонность автора к безвкусным отвлечениям. Пророк — Вячеслав Иванов говорил о хрустальном звоне цикад, как о ржавом железе. Он напыщенно декламировал:

Цикады, цикады молотобойные,
Скрежетопильные, звонкогремучие,
Вы — ковачи!

Пророк, очевидно, не догадывался, что такие нарочитые нагромождения определяют не цикад, а всего лишь его собственное стихотворчество. Образчики, подобные «лилиям» и «цикадам», можно было бы множить и множить. Ими переполнена вся наша литература, декадентски-символистического периода.

Терминологической неразберихе и напряженной риторике сильно содействовал институт взаимных одолжений, учрежденный в те далекие годы стараниями заинтересованных лиц. Стоило, например, Валерию Брюсову в домашнем кругу посвятить Андрея Белого в ангельский чин, как в благодарность за услугу великий маг печатно производился в демиурги. *Noblesse oblige*, и бедному демиургу поневоле оставалось взлезать на невиданные ходули, не говорить, а вещать и называть существа, явления и предметы диковинны-

ми именами. Хочешь — не хочешь, а почитай буерак — бездной, муху — орлом и воробья — драконом. Мудрено ли что при таком чудовищном смещении понятий Сивилла и Пифия — З. Гиппиус — спутала стихотворение с молитвой и христианство с магией, сниженной, вдобавок, до убогого уровня декадентских салонов. После русской революции 1905 года, всё полетело к черту в турки и окончательно перепуталось. Времена наступали болезненные, наркотические и до последней степени презренные. В обеих столицах спешно образовывались игровые кружки по изучению буддизма, браманизма, эллинизма, и какие-то пронирыливые личности, заgrimированные под мужичка, обещали даже возродить во всероссийском объеме древние культы Египта и Ассирио-Вавилонии. Дело не обошлось, конечно, без антропософии — последнего крика западноевропейской моды. И над всем этим невежественным вздором смутно маячила «Прекрасная Дама» Блока — исковерканное наследие дурно понятого Владимира Соловьева. Разгромленным царской властью народникам оставалось до новой поры заняться мистицизмом и модной эстетикой. В Петербурге основалось религиозно-философское общество. И Боже мой, чего ни наслушались наивные сторонники православия, погруженные в свою очередь, в беспросветную рутину! Зато у З. Гиппиус появился верный последователь — знаменитый революционер и эстет Луначарский, нараспев прочитавший над гробом собственного сына «Литургию Красоты» Бальмонта. Нужды нет, что «напевные» стихи были не во вкусе изысканной Сивиллы невских берегов — важен последовательно проведенный принцип.

Трудно теперь, на расстоянии тридцати лет, определить с точностью, что разумела под молитвой З. Гиппиус. Во всяком случае молитвы от заклинания наша поэтесса не отличала. Но какие бы широкие толкования не применять к молитве, ее непреложной сущностью останется отмечающее все условия и условности свободное общение с Духом. Древний мир, за исключением Ветхого Завета, молитвы не ведал. Она впервые возникает в Библии из надежды на пришествие Мес-

сии, единственно могущего освободить мир от тяготеющего над ним Рока. Причем самое надежду необходимо понимать, как благодатное преддверие, ведущее к духовной свободе и дарованное Богом избранному народу в залог грядущей победы над роковой обреченностью. Для абсолютного, так сказать идеального язычника, молитва была и будет бессмыслицей, ибо, зародившись от благодатной надежды, она через **безусловное** общение с Духом утверждает Христову победу над законом и Роком — основными предпосылками язычества. По мере своего осуществления на земле, христианство упраздняет рабскую зависимость человека от судьбы, и тем самым отменяет необходимость в магии. Истинный христианин, молясь, свободно общается с Духом, а идеальный язычник заклинает богов. Иными словами, он своевольно пытается заворожить и подчинить себе им олицетворенные силы природы. При этом, с точки зрения христианской, недопустимо ссылаться на призрачность языческих олицетворений. Нет, языческое мифотворчество обнаруживает поистине существующие духовные категории. Но будучи вне благодатным, магичным, оно раскрывает нам исключительно демонические возможности духовного бытия.

Молитва, рождаясь из чудесно дарованной надежды, неустанно просит Бога о совершении нового чуда, о реально-духовном преображении мира, или хотя бы его отдельных явлений. Заклинание, напротив, исходит не от чудесного, его истоки глубоко позитивны, лишены преображающего света и потому в духовном отношении немощны. Волшебница, по повелению царя Саула, вызывает из гроба лишь тень пророка Самуила, а Сын Человеческий доподлинно воскрешает Лазаря. Искренняя молитва дерзает не только изменить, а и совсем отменить судьбу. У святых всецело обладающих молитвенным даром, нет и не может быть гороскопа, ибо, смиренно следуя за Христом, они до конца исполнили его завет: «Придите ко мне и Я научу вас быть свободными». Заклинание способно временно вызывать механическое перемещение монад, даже раскрыть предопределение судеб, но оно не в силах преобразить что-либо духовно.

Магия питается изощренно-рациональным наблюдением над явлениями жизни и зиждется на строжайшей последовательности координированных примет, движений, знаков, начертаний, образов, звуков, слов. В любом заклинании форма и содержание не могут быть разобщены. Эту простую истину ведали одинаково и древние жрецы, глубоко искусленные в своей науке, и темные сибирские шаманы. Они были убеждены, что слово есть живой организм и что целесообразно подобранное сочетание слов, подобно живому существу, плоть и дух которого сопряжены нераздельно. Путем вековых, чисто эмпирических опытов было проверено, что заклинание, при нарушении в нем словесно-ритмического построения, ослабляется в действии, или же совсем не достигает цели. И не в сущности с древнейших времен искусство и поэзия почитались неотъемлемой частью магии, стремившейся в целом овладеть всеми явлениями жизни. Врач, заклиная, останавливал кровотечение, умирал душевные и телесные недуги. Полководец, собираясь в поход, совещался с волшебниками, и на основании сложнейшей системы примет, предугадывал исход сражения. И наконец, поэт, совершенствуясь в своем мастерстве, похищал, по примеру Прометея, небесную искру. Цельное языческое сознание, не порванное трагедией христианства, с совершенной ясностью именovalo явления и вещи. Так всякое словесное заклинание, возникавшее из художественных побуждений и соответственным образом оформленное, называлось язычниками поэзией.

В первый период христианской эры никто не сомневался, что все языческие устои и понятия будут навсегда повержены. Христиане, в ожидании скорого Второго Пришествия, отрекались от языческой культуры и проклинали ее искусство. Но процесс христианизации мира на деле оказался мучительно замедленным, а язычество упорным и чрезвычайно жизнедеятельным. В столкновении двух мирозерцаний, всё, что казалось дотоле ясным, стало двуликим и двусмысленным. И кто решит теперь вопрос неразрешимый: как назвать нам поэта — избранником Божиим или по-

прежнему магическим похитителем небесной искры, мятежным наследником Прометея?

Прежде чем пытаться, в ответ на этот вопрос, строить какие-либо предположения, необходимо строжайше отделить поэзию, возникшую непосредственно в лоне церковном, соборном, от поэзии светской, глубоко личной и по существу, с христианской точки зрения, мятежной. Конечно на такое радикальное разделение можно возразить, что ведь Дух дышит, где хочет. Однако христианство учит нас именно тому, что Дух не хочет дышать в деяниях и грезах, взлелеянных вне соборно-молитвенного круга. Бесспорно одно: поэт вырастает не в отъединенной от мира пустоте и не менее иных смертных заражается христианской тематикой. Тема, и особенно христианская, — не мертвенная отвлеченность, она жаждет своего воплощения и развития. Проникая в творчество светского поэта, христианские идеи теснят языческую основу поэзии. Муза светского поэта, созревая, приобщается к судьбе нового мира: она становится двуликой. И если неопровержимо прав был Константин Леонтьев, называвший поэзию Пушкина мятежной, магически демонической, то в какой-то мере не ошибался и Достоевский, уловивший в ней христианские оттенки. Все же, даже весьма предвзятый человек из поэзии Пушкина молитвы не выкроит. Несомненно только, что по какому-то таинственному процессу христианизации светская поэзия подвержена. Но этот процесс, достигнув лишь первичной фазы своего развития, взрывает поэзию изнутри и поэту остается трагический выбор: приветствовать Рок и преждевременно погибнуть! (судьба Пушкина, Лермонтова и многих других поэтов), или последовать мудрому совету Баратынского:

Опрокинь же свой треножник.
Ты избранник, не художник.
Попеченья гений твой
Да отложит в здешнем мире:
Там, быть может, в горнем клире
Звучен будет голос твой.

Есть для поэта еще и третий путь, избранный некогда Фетом: с юных лет сознательно и ревниво охранять свою поэзию от малейшего реального прикосновения к христианству и отнестись к «легенде» о Христе лишь поверхностно эстетически. Правда, при таком отношении к Евангелию, лучше совсем не трогать христианских тем, во избежание эстетических неудач. Примером подобной неудачи служат стихи Фета, посвященные Христу в пустыне: они мертвы и удивительно ничтожны.

Здесь нет места подробно разбирать, какую ценой может достичь поэт творческого равновесия на этом третьем пути. Однако, страшное расщепление собственной личности, совершенное Фетом, уже достаточно ясно показывает, что атеистические разговоры поэта, доводившие Владимира Соловьева до слез, были не пустым капризом избалованного барина. Одна половина фетовского существа спокойно и практически жила повседневностью, а другая грезилась и ворожила над жизнью, вызывая, подобно гоголевскому колдуну из «Страшной мести», трепетную, нежную тень давно усопшей женщины. Мы знаем, что Фет, доживши до глубокой старости, умер необычной и очень жуткой смертью. И верующему христианину поневоле думается, что за свою пленительную ворожбу наш поэт заплатил недешево. Он с неистребимой языческой жадностью до конца своих дней заклинал красоту, и ни разу не посчитался с творческим опытом Баратынского:

Любовь Камен с враждой фортуны —
Одно. Молчу. Боюсь я.
Чтоб персты, падшие на струны,
Не пробудили бы Перуны,
В которых спит судьба моя,

Но почему же судьба поэта, покоясь в умолкнувших до времени Перунах, грозит неблагоприятно пробудиться от легчайшего прикосновения к лире? Не потому ли прежде всего, что это именно судьба, а не Богом ниспосланная благодать? Да и может ли поэт поручиться, что завороченные

лирой силы, вызванные из областей неведомых и запретных, не опрокинут его самого, мятежного заклинателя, не преображенного подвигом святости.

В начале этого очерка я уже приводил слова Ходасевича: «молитве, чтобы стать поэзией, надо не только соответственным образом оформиться, но и возникнуть из специфического художественного импульса».

Бесспорно, молитвенное состояние, рождающееся из созерцания красоты, или вернее из жажды ее заново создать, способствует поэтическому творчеству. И все же молитва не станет при этом поэзией: сущность молитвы, ее духовное содержание, свободное от всех условий и условностей, неизменно останется над поэзией. Так, таинства, совершаемые церковью, пребывают над обрядом, хотя и общаются с ним непосредственно. Обряд же есть инобытие ангельской небесной красоты, он дарован церкви в порядке откровения. Таинство не может превратиться в обряд, и молитва не может стать поэзией. Церковь свидетельствует: «в лепоту Господь облечется». Славословить красоту Божественных риз не значит молиться Богу, но — вернуть поэзию в лоно соборной церкви и тем освободить ее от магии.

НЕРАЗГАДААННЫЕ ЛИКИ И СИМВОЛЫ

Вместо предисловия

Вслед за новым изданием произведений Гончарова, вышла в советской России книга новонайденных повестей и очерков этого писателя. Такое исключительное внимание, проявленное кремлевскими властителями к автору «Обрыва», по-видимому навсегда останется для нас неразрешимой загадкой. Прошло уже лет пять с тех пор, как пробует советская власть не то приноровиться к великому прошлому нашей родины, не то приспособить его к своему кровавому и одновременно бездарному «строительству». Хитроумное хождение вокруг, да около российской старины неоднократно доводило большевиков до положений двусмысленных и смехотворных, но властная потребность сохранить хотя бы призрачное равновесие снова и снова вынуждала советскую печать свидетельствовать празднословным и лукавым языком о непреклонной правде времен минувших. Не так ли злые духи, терзавшие одержимых ими, в страхе перед Сыном Человеческим, называли Его по имени своими лживыми устами? В судорожных поисках спасения, в злом паразитарном стремлении продлить свое существование за счет добра, накопленного вековыми усилиями праведников, пишут большевистские пропагандисты статьи и целые книги, восхваляя Святого Александра Невского, его государственный гений и воинские подвиги. Но красные лжецы и подтасовщики, говоря о пламенной святости благоверного князя, умело ссылаются на «предрассудки темного средневековья», помрачившие будто бы разум, даже одареннейших людей того давнего времени. И вот, как это ни курьезно, обман, удавшийся вокруг имени подвижника, обман, столь многих соблазнивший, сам собою раз-

облачается, как только касаются большевики художественного наследия Гончарова. Конечно, при бесспорном величии Гончарова, было бы все же кощунством сравнивать заслуги этого писателя с подвигами благоверного князя. Но по прихоти судеб или волею неба, где не помогла и великая святость, там победило перо беспощадного реалиста-художника. И как ни мудрили большевики, как ни старались смягчить и обезвредить до ужаса живую фигуру Марка Волохова, а старый мастер повествования, медлительный и спокойный Гончаров, сумел постоять за себя и лишний раз показал маловерам, что не так то легко разделаться даже большевикам с творческой правдой, запечатленной в слове.

В последние годы появились в советской России целые полчища презренных борзописцев новейшего склада, всегда готовых к любой клевете и подделке. На службе у красных властителей находятся также, и это гораздо страшнее, старые знатоки искусств и художественного слова, занимающиеся систематическим, планомерным искажением истории литературы, намеренной порчей и ложным толкованием всех произведений искусства. И нужно признагь, что в общем эта дьявольская работа цели своей достигает отлично, ибо советская молодежь, лишенная устоев, традиций и преемства, легко поддается, как и всякий дикарь, обману и шарлатанству. При этом старшие люди, еще не окончательно утратившие память о былом величии России, ничем молодежи помочь не могут. Они сами живут под влиянием ежедневных пропагандных измышлений, под давлением телесных и душевных страданий и давно сомневаются в подлинности и духовной нетленности прошлого. Всякий человек, достигший в советской России приблизительно сорокалетнего возраста, может применить к своей страдальческой судьбе грозные ночные строки вещего поэта:

И человек, как сирота бездомный
Стоит теперь и немощен, и гол,
Лицом к лицу пред этой бездной темной.

И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое,
И в чуждом, неразгаданном, ночном,
Он узнает наследье роковое.

Это наследие, подавляющее своей неотвратимостью, несовместимо с воспоминанием о солнце и свободе. Драма советского человека, долгие годы живущего во мраке, состоит в том, что он невольно верит в непреодолимую всеобщую силу зла и ненависти, и не доверяет добру, которое кажется ему чем-то совершенно иллюзорным, призрачным. Все в советской России, как бы околдованы злом и пребывают в жутком оцепенении. Никто больше ни смелым словом, ни молчаливым осуждением не сопротивляется там расчетливому развенчиванию прежних героев и пророков, проводимому по повелению кровавых властителей покорными перьями их людей. Зато все глубоко воспринимают злое начало, изображенное в том или ином виде в произведениях наших классиков. В творческих воплощениях зла черпают советские люди понимание всего ныне происходящего. И можно ли найти что-либо более изобличающее и разоблачающее темную сущность делателей революции, чем творческие символы, предчувствия и сны, идущие на нас с живых и дышащих страниц Гоголя, Достоевского, Толстого, Писемского, Гончарова и скольких еще российских творцов и пророков, изнемогших от внутреннего, непосильного созерцания грядущих бед, истерзанных тревогой за будущее России, испеленных своей чрезмерно чуткой совестью. Не перечислить всех этих предчувствий и символов. Но они пророчествовали о совершающемся ныне всяк по-своему эти вещие, иногда уродливые, сны:

Мужик из «Капитанской Дочки», размахивающий топором и наполняющий комнату окровавленными мертвыми телами; мужик из «Анны Карениной», сосредоточенно-колдовски ударяющий молотком по железу и приговаривающий грассируя, французские слова (сон Анны); одержимый Петр

Верховенский из «Бесов», говорящий быстро-быстро, точно во рту у него не язык, а гибкое змеиное жало, способное в одно мгновение извергнуть сто тысяч клевет и лживых измышлений на ближних и дальних; Лебядкин, в лакейском порыве науковерия мечтающий завещать свой собственный скелет Петербургской Академии; и наконец цельный, законченный в себе нигилист и одновременно принципиальный искатель «правды» — Марк Волохов из «Обрыва».

Спору нет, красные враги России, благодаря сообразительности и лукавству, сумели воспроизвести на русской земле сущее подобие ада. Но и они, выражаясь словами одного из героев Достоевского, могут быть критике подвержены. Так, следует признать крайне неосторожным настойчивое стремление большевиков переиздавать произведения классиков. Ни марксистские толкования творческих символов, ни лживые комментарии и примечания к тексту не достигают цели, и советский читатель упорно продолжает искать в старых книгах всего уличающего и разоблачающего...

К прискорбию, каждый советский читатель, как бы ни был искушен его разум, духовно покинут на самого себя и может лишь частично, да и то с превеликим трудом, восстановить преемственность творческих идей, которыми жил и руководствовался старый писатель, создавая тот или иной художественный символ. Определяя по существу трагедию советского читателя, нельзя не вспомнить слов все того же вещего поэта:

На самого себя покинут он,
Ум упразднен и мысль осиротела,
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела.

По иным причинам, но в таком же положении, находится и русский эмигрант. Утратив родину, он погрузился, как в бездну, в небывалое одиночество, в котором поистине

сиротеет не только его мысль, но и сердце, а движущиеся мимо чуждые толпы лишь напоминают ему о беспредельной, безопорной его покинутости на самого себя. Связь русского эмигранта с родиной может осуществиться теперь только через общение с вечно живыми творениями наших классиков. Всматриваясь пристально в каждый символ, каждый образ великих российских писателей, мы, подобно советскому читателю, научимся постигать в их словах нечто самое существенное о нас и нашей родине, мы наконец-то научимся знать и думать. А вечные наши спутники — русские классики — ведали многое, и некоторые из них предчувствовали даже нашу горькую эмигрантскую участь. Так, всячески чуждый заграничной жизни, неизменный друг российских степей Фет написал о нас пророческое стихотворение. Очувтившись однажды в Париже, он, на правах праздного туриста, бродил по улицам и душа его тосковала в шуме и блеске незнакомого города. Вот что написал он тогда:

Под небом Франции, среди столицы света,
Где так изменчива народная волна,
Не знаю отчего грустна душа поэта,
И тайной скорбию мечта его полна.

Каким-то чуждым сном весь блеск несется мимо,
Под шум ей грезится иной, далекий край;
Так древле дикий скиф средь праздничного Рима
Со вздохом вспоминал свой северный Дунай.

О, Боже, перед Кем везде страданья наши,
Как звезды по небу полночному, горят,
Не дай моим устам испить из горькой чаши
Изгнанья мрачного по капле жгучий яд.

От Фета к Тютчеву и Пушкину, а от Пушкина — ко всей российской культуре, ведут подспудные течения. И мы должны их вскрыть, сделать явными и разгадать их тайный смысл.

Цель настоящей статьи — подготовить внимание эмигрантского читателя к восприятию целого ряда очерков, посвященных мною разбору символов и образов, внешне всем нам знакомых со школьной скамьи, но по существу все еще не разгаданных.

«БУНТУЮЩИЕ» ГЕРОИ ПУШКИНА

О Пушкине писали и говорили многие, слишком многие, быть может! Но до сих пор осталась почти неисследованной в его творчестве одна любопытнейшая тема. Я говорю о бунтующих героях Пушкина, о своеволии личности, жаждущей у него, в ненасытной гордыне самоутверждения, жизнью овладеть, и неизменно ею отвергаемой и часто гибнущей под напором нездешней сверхъестественной силы.

Такая трагическая участь пушкинского своевольного человека предопределяется основным и глубочайшим свойством творческой личности самого поэта. В этом основном свойстве Пушкина, в этой его тайной особенности мне и хотелось бы наивозможно подробнее разобраться.

Герой «Цыган» — Алеко впервые олицетворяет собою у Пушкина идею личного произвола. (Правда, образ самоутверждающегося Онегина намечается почти одновременно, но, ко дню окончания «Цыган», он был еще неясен самому автору.) О прошлом Алеко мы знаем только, что он был преследуем законом и стал изгнанником. Из его слов мы узнаем также, что он добровольно захотел порвать с преемственностью культурной жизни и пришел в цыганский табор искать в первобытном существовании забвения и воли. Но вскоре обнаруживается его исконная неспособность к свободе: Алеко убивает изменившую ему Земфиру, ибо, по верному определению старого цыгана, он «для себя лишь хочет воли».

Однако истинная свобода рождается из благодатной способности прощать и забывать личные обиды. Иначе говоря, свободен тот, кто хочет воли для других. Хотеть же воли только для себя, это и значит быть своевольным, бунтующим и потому наглухо отъединенным от соборного лона.

Собор, в отличие от коллектива, связующего человеческих существ механически, есть единение людей в любви. А любовь, по апостольскому слову, не превозносится, не гордится, не ищет для себя. Кто любит, тот свободен, тот познал душою рай, ибо, утверждая других, нашел самого себя. Алеко, напротив того, предан самоутверждению, и собор, устами старого цыгана, отвергает его:

Оставь нас, гордый человек!

.
Ты для себя лишь хочешь воли;

.
Мы робки и добры душою,
Ты зол и смел; — оставь же нас;
Прости! да будет мир с тобою.

Но мира Алеко не обрел и, когда кочевой табор снялся с места убийства, «с долины страшного ночлега» и скрылся вдали, в оставшейся

. . . . телеге темной,
Огня никто не разложил,
Никто под крышею подъемной
До утра сном не опочил.

Опыт крайнего своеволия оказался по Пушкину ведущим к неприкаянности, к самоубийству, небытию. И мы видим теперь, как глубоко волновала идея личного произвола воображение и совесть нашего двадцатичетырехлетнего поэта. И если Алеко погибает, то без наследников в творчестве Пушкина он не остается. Проследим же вкратце неизменно трагические судьбы, хотя бы некоторых из этих носителей духовного бунта.

В призрачной самоутвержденности, в бесплодной сосредоточенности на себе проводит дни Онегин. Он скучает с людьми, скучает с природой, скучает с самим собою. Внешних поводов, вынуждающих его к постылому одиночеству,

не существует. Причина, побудившая его к неприятию мира и людей, происхождения исключительно духовного: это та же гордыня, погубившая Алеко. Татьяна права в своих догадках об Онегине: ее герой — пародия. Однако какими бы масками, по выражению Пушкина, ни щеголял Онегин, он, «сей чужак печальный и опасный», «сей надменный бес», останется для нас подражателем не Байрона, как внушали нам в школах, а кого-то потустороннего, нездешнего, существа, которому, быть может, невольно и бессознательно, подражал в своих произведениях сам британский поэт. Да, на бунтующих героях Пушкина лежит отпечаток не литературной модно-байронической разочарованности, но подлинной демоничности, люциферичности. Не видеть этого — злая слепота, уже доводившая нас до нелепых социальных толкований искусства, порожденных русско-европейской школой второй половины XIX века.

Онегин, как и Алеко, стремится к призрачной воле, но истинной свободы не знает, потому что не ведает любви. Он отвергает даже Татьяну, «чистейшей прелести чистейший образец». И когда позднее он, влюбленный, домогается ее благосклонности, она, любя, в свою очередь, отвергает его, прикрываясь от соблазна святыней христианского брака. Татьяна высшим религиозным чутьем догадывается, что чувство Онегина всего лишь страсть, ослепление, наваждение.

Пушкин покинул своего героя внезапно «в минуту злую для него». Все же не трудно предугадать дальнейшую судьбу Онегина. Ему, уже исколесившему в тоске и скуке российские просторы, остается перенести свои скитания на чужбину. По крайней мере, немногим позднее такая участь постигла другого бунтующего героя Пушкина. Я говорю о Дубровском, возжелавшем самоуправно мстить своему обидчику, своевольно наводить порядки и перестраивать жизнь насильственно, по собственному произволу. Маша Троекурова, хоть и любит Дубровского, но отвергает его, ссылаясь, вслед за Татьяной, на незыблемость брачного таинства, успевшего по

Божьему Промыслу совершиться над нею в защиту от соблазна. Дубровский бежит за границу и рано или поздно за ним последует Онегин, ибо собор отвергает их обоих, одинаково против соборности прегрешивших.

Родина и женщина, как даятельница дыхания и жизненных сил, суть священные символы единения людей в любви. Онегин и Дубровский, отпавшие через грех своеволия от солнца живых в безымянную мертвую глубь, караются изгнанием во всем многозначущем объеме этого понятия.

Роковая участь, несколько иного характера, постигает Германа из «Пиковой дамы» и Евгения из «Медного всадника». Оба они, ради личной корысти, вступают в состязание с потусторонними силами и гибнут, сраженные безумием. Герман, сердце которого совершенно безлюбовно, равнодушно переступает через труп жалкой, на смерть им запуганной старухи. В своем стремлении достичь призрачной независимости, ложной свободы, он одержим корыстью чисто материальной и лишь невольно, играя случаем во имя достижения земного благополучия, сталкивается с губительным Роком.

В отличие от материалистического Германа, Евгением «Медного всадника» владеет корысть душевного порядка. За маленьким мирком собственных привязанностей, неожиданно опрокинутым стихией, он не видит сложных и великих судеб своего народа и оскорбляет в лице чудотворного строителя России, власть служебную, жертвенную, самим Богом данную.

И вот как это ни парадоксально на первый взгляд, некая скрытая нить связует бунтующего Евгения с мятежным героем «Полтавы», Мазепой. Недолговечного гетмана, минутного повелителя терзает ненасытная похоть власти, бесовская гордыня самоутверждения. Пусть по иному поводу, но он подобно Евгению тщится поднять мятеж на чудотворного строителя России, на власть служебную, миропомазанную, и извергается родиной вон, как негодный плевел. Мазепа, как и все властолюбцы, никого не способен любить. Увле-

кая Марию, он испытывает не любовь, не страсть, а всего лишь паразитарную потребность прильнуть к молодому существу.

Здесь нельзя умолчать о судьбе самой Марии, слабодушие которой противопоставлено Пушкиным духовному подвигу Татьяны. Одержимая страстью к Мазепе, Мария изменяет отчему дому и тем самым попирает священнейший для нас источник жизни, ибо по Пушкину —

Два чувства дивно близки нам
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.
На них основано от века,
По воле Бога самого,
Самостоянье человека,
Залог величия его.

Непокрытая святыней брачного таинства, незащищенная отчим домом, отвергнутая вслед за Мазепой отечеством, Мария познает библейскую мерзость запустения и лишается разума, подобно Герману, Евгению и Вальсингаму из «Пира во время чумы», возглавляющему мятежное собрание безумцев, упоенному, одновременно страдальчески и демонически, хулою на церковь и небо.

Недаром всю жизнь тянуло Пушкина к изучению всевозможных исторических смут. Вопреки невежественным измышлениям прогрессивных интеллигентов, французская революция тревожила нашего еще очень юного поэта совсем не политически, а религиозно-эстетически. Вслед за французской революцией его волнует греческое восстание, декабрьский заговор и мятеж и, наконец, пугачевский бунт. Он пишет «Бориса Годунова», «Капитанскую дочку» и монографию о пугачевских злодеяниях. Религиозно-мистическая проблема своеволия и духовного бунта — вот, что упорно привлекает творческое внимание Пушкина!

Борис Годунов, Самозванец, Марина Мнишек, Василий Шуйский и даже Швабрин и Пугачев, — вот ряд самоутверждающихся исторических героев Пушкина, жаждущих власти ради власти. За ними следуют символы, осуществленные исключительно силою творческого воображения: Скупой рыцарь, Сальери, и Дон-Жуан, — главный центральный у нашего поэта образ чистейшего человеческого своеволия. Все эти герои Пушкина или гибнут трагически, или выталкиваются, вытесняются благодатным потоком жизни в пустоту постылого одиночества. И происходит это совсем не из моралистических соображений, враждебных подлинному поэту, а благодаря таинственному преображению, свершавшемуся в Пушкине. Такому преображению предшествовал длительный внутренний процесс.

ЧЕРНЫЙ ЧЕЛОВЕК

Идейно-художественный замысел «Моцарта и Сальери»

«Моцарт и Сальери», краткое драматическое произведение в двух сценах, едва ли не самое таинственное, загадочное и сложное из написанного Пушкиным. Таинственнее всего, конечно, человек в черном, заказавший Requiem Моцарту. Вернее, в нем средоточие всей таинственности, которая, на первый взгляд, кажется нам какою-то нарочитой, подчеркнутой. О черном человеке, за исключением его гробной окраски, мы ничего не знаем. Мы не можем даже вообразить себе черты и выражение его лица. Не видел их и Моцарт. В противном случае, встревоженный странным посещением, он поведал бы о них Сальери. Однако рассказ Моцарта о черном человеке с внешней, описательной стороны звучал бы невыразительно и бледно, не будь он изложен короткими прерывистыми фразами, в ритме которых дышет предчувствие надвигающейся беды.

Недели три тому, пришел я поздно
Домой. Сказали мне, что заходил
За мною кто-то. Отчего — не знаю,
Всю ночь я думал: кто бы это был?
И что ему во мне? На завтра тот же
Зашел и не застал опять меня.
На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой. Кликнули меня;
Я вышел. Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся.

Итак, по наружности странный заказчик для Моцарта лишь »кто-то« и »тот-же«, »одетый в черном«, нечто почти астральное, бесплотное.

Любитель похоронной музыки учтиво вторгается в простую человеческую жизнь беспечного Моцарта. «Играл я на полу с моим мальчишкой». Чего же проще! И нет, по видимости, ничего мудреного и страшного в приходе к известному композитору человека с музыкальным заказом. Но вот с тех пор, — говорит Моцарт обращаясь к Сальери, —

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду,
Как тень, он гонится. Вот и теперь.
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

Чего же так испугался Моцарт, да еще исподволь, не сразу? Ведь принял же он роковой заказ и, по собственным словам, сел тотчас же и стал писать, а по окончании работы оказался радостно зачарованным ею и не хотел расстаться со своим творением, как с чем-то волшебным, живительным. Очевидно одно: страх проникал в Моцарта постепенно, под впечатлением воспринятых бессознательно в первое же мгновение безликости и безымянности черного существа.

В безличии »одетого в черном« душа Моцарта учуяла вестника смерти. Это очень понятно и просто. Так просто, что стоило Пушкину задержаться на этом лишнюю минуту, как охотникам до позитивных умозаключений открылось бы раздолье: «Пушкин в лице Моцарта вывел психологию заболевшего гения, подверженного галлюцинациям, который, под давлением самовнушения»... и т. д. и т. д.

Прежде всего, в таком толковании несостоятельна ссылка на галлюцинации: о посещениях черного человека Моцарту трижды докладывали другие. И если страх Моцарта перед безликим посетителем сравнительно легко объяснить болезненной впечатлительностью, то невозможно

заподозрить в ней уравновешенного, весьма позитивно настроенного Сальери — чистейшего законника, отчасти представителя и невольного защитника «реальных ценностей».

Правда, Сальери не боится черного человека, но о его существовании, о его исчерпывающем значении в судьбе Моцарта, наконец, о его *иотусторонности* он знает доподлинно и при том раньше и больше самого Моцарта. Иначе Сальери, уже заготовивший яд, чтобы отравить Моцарта, не мог бы скрыть смущения, слушая рассказ о черном человеке, заказавшем Requiem обреченному им же, Сальери, на смерть.

Сальери не тупой, бесчувственный злодей, а утонченный вершитель человеческой справедливости, законник, еще живущий остатками совести. Между тем, на замечание Моцарта о черном человеке, который сейчас, здесь, «с нами сам-третьей сидит», он тотчас, не задерживаясь, отвечает шуткой, ссылаясь на шампанского бутылку и на веселую «Женитьбу Фигаро». Сальери — сознательный союзник безликого посетителя — отвлекает Моцарта шуткой и усыпляет его внимание.

Все же и при таком толковании неисправимому эмпирику предоставляется подобие лазейки. «А что если сам Сальери, замысливший убийство, предварительно подослал кого-то к Моцарту с заказом похоронной музыки? Остается ли при такой упрощенной комбинации место для выхода с того света?»

Приняв такого рода положение, мы обречены утверждать, что сама жизнь, само бытие идет на помощь дьявольскому замыслу Сальери, достойно или недостойно дополняя его и доводя до полной меры. «Человек, одетый в черном» заходит к Моцарту трижды, дважды не застает его и, наконец, на третий раз вручает ему роковой заказ. Случайность? Но случайность не что иное, как свободная игра, происходящая в недрах своевольной жизни. Что же касается великого искусства, то в нем, как известно, случайностей не бывает. И вот, выходит, что жизнь *тремякратно* или, вернее, самим явлением *тремякратности*, творит совместно с

Сальери и черным человеком кощунственную пародию на что-то и на кого-то. Ведь все же Моцарту заказана заупокойная обедня — по себе самом (что уже в достаточной степени кощунственно), а сама христианская обедня обращена к Божественной Троице. Таким образом, троекратная настойчивость черного человека, с помощью жизни, приобретает особый, если угодно, вполне позитивный смысл — служения черной мессы, исполняемой параллельно заупокойной обедне, заказанной Моцарту. И вот Сальери, черный человек, а вместе с ними — позитивно понимаемая жизнь, безвозвратно погружаются в черную мистику, в злую потусторонность, а Моцарт и его *Requiem* возникают, как единственная и доподлинная реальность, как истинное бытие.

Конечно, вполне возможно, и даже должно, приняв построения Сальери, признать явлением нездешним именно Моцарта:

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!

Но пусть гениальность Моцарта, — нездешняя, сам-то он, без сомнения, не потусторонен, а живет среди нас, ест, пьет и спит, «играет на полу с своим мальчишкой».

Иное дело потусторонний, всему в мире черный человек.

Сальери отлично знает черного человека, хотя бы сердцем, хотя бы своей искаженной совестью — но знает, и сознательно причастен его деяниям. Эта сознательная причастность потустороннему безмерно осложняет сущность позитивиста Сальери, поклонника земной пользы.

Сам по себе черный человек имеет в творчестве Пушкина свою многоликую генеалогию. Все без исключения поэмы, драматические сцены, сказки и повести великого поэта в замысле связаны между собою единым важнейшим признаком: вторжением сверхестественной потусторонней

силы в человеческую жизнь. Часто у Пушкина эта сверхъестественная сила, в которой, кстати сказать, древний человек распознал бы древнюю идею рока, выбирает между людьми, своих бессознательных посредников, проводников потусторонней воли. Так, роковой сон Татьяны невидимо обволакивает Онегина, роком вторгающегося в бедную жизнь семейства Лариных и убивающего на дуэли «доброе малое» — Ленского. «Глас народа — глас Божий»: не даром степные помещики, соседи Онегина, отмечают в нем чужеродное начало, нечто заморское, «нездешнее»:

Он фармазон; он пьет одно
Стаканом красное вино.

В «Полтаве» иное соотношение. Там сверхъестественная сила — рок — с помощью Божьего попустительства сливается неведомыми путями со своим посредником и проводником:

Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь как Божия гроза.

Идея древнего рока — неумолимого закона, тяготевшего над павшим человечеством зародилась в бездумном творчестве молодого Пушкина и на первых порах приняла облик сказочного и одновременно карикатурного — Черно-мора. Тут — любопытнейшая черта! Древний человек не улыбался при мысли о роке и доведись ему прочесть «Руслана и Людмилу» он ужаснулся бы такому фамильярному обращению с неумолимым божеством. Нужны были долгие века христианства, чтобы в кровь, плоть и душу человека проникло чувство благодати, освобождающей Голгофы. Объяснить вольнодумством и вольтерьянством легкое на первом шаге обращение Пушкина с роком значило бы ровно ничего не объяснить: само вольнодумство (дурно понятая свобода) есть следствие светски, если угодно, ере-

тически воспринятого христианства. Пушкин был вполне новозаветным человеком и вряд ли не все его творчество устремлено на борьбу с древним ужасом рока, с ветхозаветной идеей закона и человеческой справедливости. Неопровержимо и ясно: Моцарт был для Пушкина символом новозаветного человека, светским символом восстановленного Адама.

Однажды зародившись в творчестве Пушкина, идея древнего рока росла и развивалась, грозила каменной досницей командора, скакала медным всадником за жалким неудачником Евгением и, наконец, опустилась на дно родной реки и стала мстительной русалкой. Но никогда и нигде она так страшно не выцветала, не делалась таким расплывчатым и вместе грозным пятном, как в тихой поступи, в неукоснительных движениях безликого черного человека. Еще один шаг, одно движение — и расплывчатое пятно превратится в воронку, в черную дыру, и толстовский Иван Ильич беспомощно забарахтается в ней. Что же касается обещанного нам сомнительного света в конце дыры, то едва ли сам Лев Толстой станет серьезно настаивать на его действительном существовании.

Сальери вступил в союз с черным человеком и во имя справедливости, во имя земного равновесия устранил из жизни чудо в лице Моцарта. Будучи человеком восемнадцатого века, он не позабыл при этом о свершении пародии на погребальный ритуал. Толстой — существо новейшего образца — в обрядах не нуждался. Лично уstraшенный черной дырою, он подружился с нею во имя других, на веки защемил в ней несчастного Ивана Ильича и коротким замыканием поспешил разделаться с евангельским чудом.

Однако, сущность пушкинского Сальери неизмеримо сложнее и глубже толстовской. Вообще, переброс от Сальери к Толстому — всего лишь частный эпизод, молниеносное пророчество Пушкина о поджидавшем нас яснополянском капкане, темном тупике девятнадцатого века.

Между Сальери и Толстым есть недоступная черта. Толстой ничего не знает о чуде и не верит в него. Знаме-

нитая дыра Ивана Ильича для Толстого — простая метафора физической смерти, с наивным привеском на конце, на всякий случай, чего-то вроде тусклой керосиновой лампочки. Чудо, по Толстому, необходимо устранить, как вредную для человечества пустую бредню. Трудно назвать мистерией, или хотя бы терпимой религиозной потугой, затеянную Толстым грандиозную морализацию вселенной!

Для Сальери открыто все мистическое. Ему не нужно верить, — он ведает и Бога и дьявола. Он не пугается черного человека, сознательно вступает с ним в союз и о херувимском чуде Моцарта отчетливо и просто свидетельствует сам. Сальери, в противовес Толстому, чрезвычайно и сложно духовен. Поэтому он никогда не опустится до родной Толстому области, иными словами — никогда не попадет в ловушку так называемой «социальной проблемы».

Где начинается социальное, там кончается духовное переживание добра и зла, там невозможны трагедия и мистерия, божественный розыгрыш в человеке и самим человеком внедренных в него свыше истин — «их же не преидеши». Социальное начало отменяет соборное и водворяется в жизни ровно в той мере, в какой самоутверждаются люди, отказываясь от Бога. Социальное существует, поскольку человек атеистичен.

Сальери не только не социалист (его стремление к самоутверждению порядка не атеистического, а непосредственно богоборческого), но и совершенно чужд всему социальному, государственному. При первом легковесном обзоре он скорее может сойти за морализирующего эстета — есть и такие. Но моралью он только прикрывается, как маской, нужной ему для усыпления остатков собственной совести для попытки оправдать зависть, которую он испытывает. К чему же и к кому питает он зависть?

Нет! Никогда я зависти не знал,
О, никогда! Нижэ, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Нижэ, когда услышал в первый раз

Я Ифигении начальны звуки.
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною вживе,
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую. — О небо!

Бесспорно одно: Сальери завидует не гению Моцарта. Ведь принял же он «великого Глюка», открывшего «глубокие, пленительные тайны» и, по собственному признанию, пошел за ним безропотно и бодро. Это признание наотрез уничтожает ходкое мнение о пушкинском Сальери, как о завидующей бездарности. И все же, об этом многие «писали — не гуляли», к тому же, упоминая всеу имя гениального Баратынского!

Следуя точно за умозаключениями Сальери, мы видим, что он нисколько не отвергает и не попирает ни чужой гениальности, ни чуда, как таковых. Глубокие, пленительные тайны, добытые Глюком упорным трудом, Сальери принимает благоговейно и самих по себе почитает их чудом. Потрудившийся гений Глюка он также принимает и перед ним преклоняется. Но дело в том, что сам Глюк, как личность, для Сальери совсем не чудо, а всего только потрудившийся человек.

В целом явление Моцарта неприемлемо потому, что он — «гуляка праздный», он не заработал своих райских песен, они достались ему даром. При таком положении сам Моцарт, как человек, являет собою воплощенное чудо. Слово сказано! Именно чуда, воплотившегося в образе человеческого, не принимает Сальери. В области творчества — единственно сущной для человека, — Сальери утверждает магию и отрицает благодать. Сальери очень точно называет себя гордым (самоутверждающимся). Он ждет свыше немедленных наград за труды и моления и как будто сам того не замечая, в действительности же лицедействует и ли-

цемеря, подменяет совершенное художником усилие труда — насилием над сферами иными, а моление — заклятием. Это очень нетрудно доказать, ибо ждущий немедленной награды за труды и моления прежде Бога успел оценить себя сам, и навязывает божественной правде собственное мнение о справедливости.

Признавая великим потрудившегося Глюка, Сальери совершает греховную подмену в свою пользу, он не видит благодатности сделанного Глюком усилия. Труд Глюка смиренен и бескорыстен, а потому благодатен. Работа Глюка равняется молитве, работа Сальери — заклятию. В своей самоутвержденности Сальери пронизан магией, он насквозь магичен. О, да, «это сказка тупой, бессмысленной толпы — и не был убийцею создатель Ватикана», не мог никого убить и Глюк. Этого, как будто, не понимает отравитель Моцарта.

Магическая, колдовская сосредоточенность на себе, доводит Сальери до самообожествления. «Нет правды на земле, но правды нет и выше!» — восклицает он. Но кто берет на себя судить и небо и землю и не видит правды ни тут, ни там, кто утверждает собственную правду, как единственную, и выбирая в жизни подсудимых — казнит их, тот — бог. Вот, что освещает Сальери серным люциферическим пламенем и не только делает умопостигаемой его связь с черным человеком, но и восстанавливает их злое тождество.

Пушкин — великий и мудрый поэт, всю жизнь трудившийся в поте лица, лучше кого бы то ни было знал, что такого художника-человека, как его Моцарт, действительность никогда не создавала и не создаст. Творя такого рода символ, Пушкин исходил из невозможного. Но для того, чтобы символизировать нечто, необходимо его наличие. И все мы знаем, что это «нечто», это чудо доподлинно было нам явлено во образе Богочеловека. Он же не сеял, не жал, жил как птица небесная, а из рук Его сыпался нездешний жемчуг. И вот теперь, неминуемо, облик пушкинского Сальери оборачивается для нас Иудой. Столь потрясающего раскры-

тия темной сущности предателя, такого толкования и развития простых евангельских слов о человеке, предавшем своего Бога, мировая поэзия не ведает!

Пушкинский Моцарт, подобно Богочеловеку, самым своим появлением на земле отменяет рок и законничество. Сальери, подобно Иуде, встает на защиту рока, присваивает себе его миссию и вытесняет из жизни воплощенное чудо.

В начале этого очерка Сальери назван позитивистом и *невольным* защитником «реальных ценностей». Ныне, когда символы Пушкина расшифрованы и раскрыты, необходимо сказать иначе: Сальери не позитивист, а существо, прикрывающееся позитивизмом для достижения своей метафизической цели. Сальери прежде и после всего — лицедей. Совершая свой злой пробег по чисто духовной орбите, он в поисках самооправдания — всегда необходимого злу — вынужден носить личину защитника всего земного, вещного, и помимо воли обнаруживать дьявольскую сущность всякого позитивизма вообще.

Любой актер не удовлетворяется одной ролью, одной маской, а хочет играть и носить их множество, бесконечно и призрачно перевоплощаясь. Сальери добровольно присваивает себе одну лишь роль черного человека, с помощью которого и при содействии жизни творит страшную пародию на Requiem Моцарта. Но, понуждая его к дальнейшему дроблению, изменчивая жизнь «с улыбкою двусмысленной и тайной», возвращает ему пародию сторицей, по пути выясняя, что Сальери совсем не моралист, а лишь прикрывающийся моралью лицемер. Когда, весело смеясь, Моцарт приводит к своему убийце старого уличного скрипача, искаженно играющего моцартовскую мелодию, Сальери слышит голос жизни, насмешливо говорящей ему: «Ты сотворил кощунственную пародию на Моцарта, ты хочешь убить его и встать на его место. Знай, самозванец, что этот жалкий старик-скрипач, это подобие ветхого Адама, не кто иной, как ты сам». В ответ, Сальери прикрывается моральным обоснованием и гонит старика прочь:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
Пошел, старик.

Эти слова внутренним подспудным течением соединяются с конечным восклицанием Сальери, —

...Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные.

Тут скрытый момент очищения, нужный не Сальери, а нам зрителям. Лицедей и самозванец изобличен и падает сраженным.

В «Моцарте и Сальери» необычное у Пушкина двустороннее вторжение сверхъестественных сил в человеческую жизнь ставит это произведение на совершенно особое место. Это можно выразить так: чудо Моцарта врывается в земные расчеты Сальери; в ответ отравитель, с помощью потустороннего черного существа, рассекает человеческое естество Моцарта.

Двустороннее вторжение мистического «в человеческое, слишком человеческое», выводит эмпирику за пределы развивающегося действия. Поэтому «Моцарт и Сальери» Пушкина встает перед нами как чистейший мистериальный опыт. Новозаветная мистерия не может избежать символизации Тайной Вечери. Тем самым предрешена трактирная трапеза (художественный прием снижения), за которой Сальери предает и отравляет Моцарта.

Воплощенное чудо Моцарт — оказывается замкнутым в магическом круге темных масок Сальери. Чудо должно быть вытеснено из жизни!

Сократ — отравлен, Христос — распят. Да сбудется положенное!

БАРАТЫНСКИЙ И ПУШКИН

(Вокруг старого спора)

Просматривая как-то «Русский Архив», журнал, к слову сказать, исключительно высокого культурного уровня, — я натолкнулся на давно и хорошо мне известные полемические статьи В. Брюсова, посвященные весьма интересному историко-литературному вопросу, не получившему, к сожалению, до сих пор окончательного разрешения. Статьи Брюсова невольно привели мне на память знаменитое определение Ницше. Редкую, мало кому присущую способность к равновесному неторопливому внедрению во все поры и складки художественного произведения немецкий мыслитель называл «искусством медленного чтения». Определение Ницше утвердилось на всех европейских языках и было усвоено многими, отчего, разумеется, несколько не увеличилось число людей, действительно способных всесторонне запоминать и постигать внешний и внутренний смысл, форму и содержание художественных творений. Искусством медленного чтения по-прежнему владеют немногие. У нас в России всецело обладали им, пожалуй, только Пушкин, Баратынский, князь П. А. Вяземский и позднее — Иннокентий Анненский, давший нам в своих двух «Книгах отражений» образцы того, как надо читать русских классиков.

Брюсов, при большом трудолюбии, был все же читателем, далеким от совершенства. Но, не лишенный от природы интуитивности, он умел иногда заострить трудный историко-литературный вопрос, никогда не доводя его до полного разрешения. Полемические статьи Брюсова, напечатанные в «Русском Архиве», за 1900 и 1901 годы, посвящены выяснению взаимоотношений Пушкина и Баратынского. Эти статьи на шумели в свое время в литературных кру-

гах, но не дошли до широкой публики. А жаль, ибо давно пора нам заняться, хотя бы в изгнании, жизнью и творчеством русских великих людей!

В 1900 году некто Иван Шеглов напечатал дилетантскую статью, в которой голословно, вопреки очевидности, утверждал, что будто бы Баратынский всегда завидовал Пушкину, и что, якобы, Пушкин, в свою очередь, уличил завистника, списав с него своего Сальери. Грубое, ни на чем не основанное утверждение Шеглова вызвало со стороны Брюсова исчерпывающее возражение, найти которое было, в сущности, очень не трудно. Доказывать серьезно, что никогда и ни при каких обстоятельствах Баратынский Пушкину не завидовал, значило бы ломиться в открытые двери. «Самое понятие о зависти, — справедливо писал Брюсов, — как-то неуместно, когда речь идет о двух истинных поэтах... Думать иначе — значит обличать свою собственную мысль, слишком привыкшую искать во всем грязных и низких побуждений».

Отношение Пушкина к дарованию Баратынского было неизменно восторженным. В продолжении всей своей жизни, в юношеских набросках, письмах, заметках, в стихах и, наконец, в большой статье, Пушкин отзывается о Баратынском чрезвычайно хвалебно, отводит ему, как поэту, первое место везде и сравнивает его в письме к Ивану Киреевскому с великими голландскими мастерами. А в отношениях Баратынского к Пушкину жила, наряду с восхищением, суровая, неустанная требовательность. Свое основное воззрение на великого поэта он высказал однажды в письме: «иди и довершай начатое, ты, в ком поселился Гений», — писал Баратынский Пушкину, — «возведи русскую поэзию на ту ступень, между поэзиями всех народов, на которую Петр Великий возвел Россию между державами. Соверши один, что он совершил один, а наше дело, признательность и удивление». В другом своем письме к Пушкину, Баратынский говорит: «Я пишу к тебе с тем затруднением, с каким обыкновенно пишут к старшим».

А ведь он был моложе Пушкина всего лишь на восемь месяцев!

Все это не мешало Баратынскому свободно и порою строго судить поэтические творения Пушкина. Говоря о «Евгении Онегине», он отмечает чересчур явную, по его мнению, формальную зависимость этой поэмы от «Дон Жуана» Байрона. Сказки Пушкина, в частности «Царя Салтана», Баратынский не очень любил, находя в них не до конца преодоленную самостоятельным творчеством сырую простонародную основу. Нередко случалось также Баратынскому винить Пушкина в легкомысленном поведении, но неизменно видел он в нем величайшего русского поэта. Смерть Пушкина, пережитая Баратынским как личное страшное несчастье, заставляет его вспомнить слова Феофана Прокоповича на погребение Петра Великого: «Что мы сделали, Россияне, и кого погребли!».

Браться за перо всего лишь с целью опровергать праздные домыслы Щеглова было бы для знатока русской поэзии несерьезным делом. И потому Брюсов не ограничился в своих статьях легкой полемикой, но, воспользовавшись случаем, постарался отыскать в письмах и особенно в творчестве Баратынского следы подлинных отношений поэта к Пушкину. В ходе своих изысканий Брюсов показал бесспорное исследовательское чутье, попал интуитивно на верный путь, но по досадному недосмотру, лишил себя возможности завершить вполне убедительно предпринятое дело.

Цель настоящего очерка установить к кому именно обратился Баратынский со стихотворением, заглавие которого впоследствии трижды менялось и вплоть до наших дней порождало споры недостаточно внимательных исследователей. Решить, к кому обращался Баратынский со спорным стихотворением, значило бы одновременно выяснить очень важный момент в его отношениях к Пушкину. Приводим эти стихи полностью:

Не бойся едких осуждений,
Но упоительных похвал:

Не раз в чаду их мощный гений
Сном расслабленья засыпал.

Когда, доверясь их измене,
Уже готов у моды ты
Взять на венок своей Камене
Ея тафтяные цветы, —

Прости, я громко негодую,
Прости, наставник и пророк!
Я с укоризной указую
Тебе на лавровый венок.

Когда, по ребрам крепко стиснут
Пегас удалым седоком,
Не горе, ежели прихлыстнут
Его критическим хлыстом.

В первой книге журнала «Благонамеренный», вышедшей в январе 1926 года в Бельгии, Модест Гофман, вступая в вопиющее противоречие с прежними своими, более счастливыми, предположениями, писал:

«Такова сила внушения, что эта пьеса, вплоть до академического издания, во всех изданиях сочинений Баратынского печаталась под заглавием «А. С. Пушкину» между тем, как во всех современных копиях жены поэта Ан. Л. Баратынской стихотворение озаглавлено «А. Н. М.», т. е. Андрею Николаевичу Муравьеву, ученику Баратынского в поэзии: не «наставнику и пророку», Пушкину, указывает Баратынский с укоризной на лавровый венок и делает ему наставление, а «наставник и пророк» Баратынский дает наставление юному начинающему поэту, своему ученику А. М. Муравьеву».

Трудно сказать, для чего, собственно, понадобилось М. Гофману тщетно и бездоказательно опровергать себя самого. Вот что напечатано в 1914 году в первом томе сочинений Баратынского под редакцией и с примечаниями М. Гофмана:

«К *** («Не бойся едких осуждений»)). Посмертными изданиями сочинений Баратынского этому стихотворению дано заглавие «А. Н. М.», хотя и прибавлено в примечаниях издания 1884 года, что правильнее было бы отнести его к А. С. П. (т. е. к Пушкину). Остается открытым вопрос — к кому обратился поэт с этим стихотворением. За Муравьева говорит: 1) тон наставления, 2) почти полное совпадение времени выступления Муравьева на литературную деятельность с временем написания этого стихотворения и 3) то, что почти во всех копиях А. Л. Баратынской стихотворению дано заглавие «А. Н. М.»; с другой стороны, выражение «наставник и пророк» мало применимо к начинающему поэту и гораздо более уместно по отношению к Пушкину, которому Баратынский приписывал желание приноровиться к публике, брать у моды на венок своей Камене «ея тафтяные цветы», и кроме того вряд ли Баратынскому нужны были ширмы трех звездочек, если бы речь шла действительно о Муравьеве.

Мне уже доводилось однажды указывать Модесту Гофману на вопиющую противоречивость его заявлений. Посмотрим, однако, можно ли допустить, что именно к А. Н. Муравьеву обращался со своим стихотворением Баратынский и, если нельзя, то к кому же оно собственно относится.

Достоверно известно вот что: 1) стихотворение «Не бойся едких осуждений» написано в ноябре 1826 года; 2) впервые напечатано в марте 1827 года под заглавием «К ***»; 3) не во всех, и не в современных, как утверждает Модест Гофман, а почти во всех позднейших копиях жены поэта оно озаглавлено: «А. Н. М.»; 4) во всех посмертных изданиях сохраняется, вопреки заявлению Модеста Гофмана, заглавие «А. Н. М.»; 5) в издании 1884 года сын поэта оговаривается, что стихотворение это «по более достоверным источникам следует озаглавить «А. С. П.».

Я утверждаю, вслед за Брюсовым, что стихотворение Баратынского «К ***» никакого отношения к А. Н. Муравьеву не имеет, а относится к Пушкину.

Прежде всего, Баратынский никогда и ни при каких

обстоятельствах не мог называть самого себя наставником и пророком, — это противоречило бы тону и стилю всех его творений и извращало бы его человеческий лик. Летом 1826 года Баратынский пишет Пушкину в село Михайловское: «Внимание твое к моим стихотворным безделкам заставило бы меня много думать о них, ежели бы я не знал, что ты столь же любезен в своих письмах, как высок и трогателен в твоих стихотворных произведениях».

В 1828 году он говорит в стихотворении «Муза»: «Не ослеплен я музою моею; красавицей ее не назовут». В 1835 году Баратынский возвращается к «Музе» и, уточняя смысл ее заключительных строк, прибавляет, что можно скорее, чем едким осуждением, почтить его поэзию небрежной похвалой.

Князь П. А. Вяземский говорил о Баратынском, как об обладателе «раздробительного ума», который долго нужно было буравить прежде чем добиться от поэта откровенного разговора. Мы знаем из творений Баратынского, как ненавидел он «беседу распашную».

И вот, вдруг, замкнутый, сосредоточенный в себе, на редкость скромный Баратынский распахивает душу перед двадцатилетним юнцом (Муравьев родился в 1806 году), громко негодует по поводу полуграмотных, детских, еще нигде не напечатанных стихов, мелодраматически указывает ему на лавровый венок и называет себя наставником и пророком.

Как можно поверить этому!

«Таврида» — книга стихотворений А. Н. Муравьева вышла в 1827 году: это было первое печатное выступление юного поэта.

В 1827 году в «Московском Телеграфе» появился известный отзыв Баратынского о «Тавриде». Целых пять месяцев отделяет стихотворение «К ***» от отзыва на первый стихотворный опыт Муравьева. Но никто из историков литературы не отнесся с достаточным вниманием к единственной критической статье, написанной Баратынским. Даже В. Брюсов интуитивно шедший верной дорогой, обна-

ружил в данном случае свое неумение владеть искусством медленного чтения. А между тем, одна многозначительная фраза, брошенная Баратынским, помогла бы В. Брюсову неизбежно утвердиться в своих догадках и заставила бы его оппонентов уступить и замолчать.

Баратынский пишет: «ежели мы прибавим, что в поэме г. Муравьева нет ни одной строфы, от начала до конца написанной истинно хорошими стихами, достоинство ее будет весьма невелико. «Таврида», кажется, первый опыт г. Муравьева». (Выделено мною. — Г. М.).

Баратынский ошибался: первый опыт Муравьева — поэма «Потоп» — так и остался нигде не напечатанным.

Итак, еще в 1827 году, уже по выходе в свет «Тавриды», Баратынский ничего определенного о поэтических опытах А. Н. Муравьева не знает. Хорош, подумаешь, учитель!

Баратынский часто говаривал: «Первые свои опыты поэт должен предавать сожжению, и приносить их в жертву богам». Баратынский, несомненно, отсоветовал бы. А. Н. Муравьеву выступать печатно с незрелыми стихами, но в том-то и дело, что он ничего не знал о стихотворениях Муравьева вплоть до выхода в свет «Тавриды».

В 1876 году в «Русском Архиве» ближайший родственник и друг Баратынского — Н. Путята и генерал С. Сулима поместили свои воспоминания о А. Н. Муравьеве, из которых явствует, что Муравьев с 1824 года по 1829 год проживал на юге России, в Киевской губернии, в Крыму и в Бессарабии. «Тавриду» и прочие свои стихи, вошедшие в книгу, Муравьев, по свидетельству Путяты, написал в самом начале 1827 года в Крыму. Путята прямо указывает на Семена Егоровича Раича как на учителя Муравьева в поэзии и поминает о литературных вечерах, которые устраивал Раич в Москве в 1819 г., с целью приохотить к литературе своего ученика Муравьева.

Баратынский с конца 1818 года до середины 1825 года проживал сначала в Петербурге, потом в Финляндии и не мог встречаться с Муравьевым по крайней мере до 1829 го-

да, когда Муравьев приезжал в Москву в отпуск, чтобы тотчас же отбыть на Кавказ в армию генерала Паскевича к своему брату, Муравьеву-Карскому.

В 1867 году Муравьев печатает свою юношескую трагедию «Битва при Тивериаде», написанную в 1827 году и в предисловии упоминает о пометках, сделанных рукою Жуковского на рукописи этой трагедии. В предисловии Муравьев говорит и о Пушкине, «принимавшем живое участие в моих литературных начатках», но о Баратынском Муравьев не говорит там ни слова.

Из всего сказанного, становится ясным, что А. Н. Муравьев учеником Баратынского никогда не был и быть не мог, приурочивать к Муравьеву спорное стихотворение Баратынского — недопустимо, и слова «наставник и пророк» не только неудобно, как говорит В. Брюсов, относить к самому автору, но и невозможно этого сделать, не исказив человеческий и поэтический лик Баратынского — воплощенную скромность.

Кого же, в таком случае, называл Баратынский «наставником и пророком»?

II

Прогрессивно настроенные русские интеллигенты, создатели нашего «общественного мнения» и свирепой революционной цензуры, всегда любили жалкие слова и потому именовали «ссылкой», чуть ли не каторгой, любовные отеческие меры, принятые императором Александром I для спасения Пушкина от окончательной духовной гибели. Свое праздное, порочное существование в Одессе и Кишиневе сам поэт определил впоследствии как «безумство губительной свободы». К счастью России, одесские забавы и пиры внезапно оборвались для Пушкина после его известного письма о некоем англичанине-атеисте, — уничтожающем по пути «и без того слабые доказательства бессмертия». В зрелые годы Пушкин со стыдом вспоминал об этом письме, называя его легкомысленным и глупым. Но в часы одесского «безумно-

го веселья» оно, вероятно, казалось ему остроумным, держащим и ослепительно новым. О письме узнал император Александр I и Пушкину пришлось расстаться с Одессой навсегда и окольными путями, заранее начертанными волею царя, пробираться, минуя крупные города, в отцовское поместье, в село Михайловское Псковской губернии. Длительное михайловское уединение спасло в Пушкине и человека и поэта, оно помогло ему несколько одуматься и приучило к упорному труду.

Уже не в первый раз спасали царские заботы силу и славу русской поэзии: одновременно с Пушкиным суровую школу жизни проходил Баратынский, искушавший, по желанию царя, свое темное своеволие солдатской службой «посреди печальных скал, под финским небосклоном».

По истечении долгомесячного испытания, в меру трудного для Баратынского, и слишком легкого для Пушкина, поэты встретились в Москве осенью 1826 года.

Недавно вступивший на престол император Николай I повелел в ту пору доставить Пушкина из села Михайловского, на перекладных с фельдъегерем прямо в кремлевский дворец. 8 сентября 1826 года Пушкина привезли в Москву. В ту же ночь, с глазу на глаз беседовал он с царем, счел себя окончательно прощенным и с прежним неукротимым буйством приступил к веселью и пирам. Его литературный успех осенью этого года достиг размеров небывалых дотоле в России. А склонность к тщеславию в Пушкине, мы знаем, была чрезвычайно большой. Невольно вспоминаются слова Пущина: «Пушкин часто сердил меня и вообще всех нас тем, что любил, например, вертеться у оркестра, около знати, которая с покровительственной улыбкою выслушивала его шутки и остроты. Случалось из кресел сделать ему знак, он тотчас прибежит, говоришь, бывало, что тебе за охота, любезный друг, возиться с этим народом? Смотришь, Пушкин опять с тогдашними львами!»

Так поминает Пущин юного поэта, едва успевшего выйти из лицея. Правда, по собственному стихотворному признанию Пушкина, север был ему вреден. Но разве более ос-

моторительно вел он себя на юге, в Одессе и Бессарабии? И как же должен был он соскучиться в уединении, в селе Михайловском, лишенный городского шума, движения, толпы.

Строгий к себе и другим, хоть и отзывчивый, но замкнутый, женатый и остепенившийся Баратынский ожидал после долгой разлуки встретить другого Пушкина. И вдруг он видит все того же подвижного, безмерно тщеславного и самолюбивого молодого человека, все, как ему казалось, расточающего свой великий дар перед праздною толпою. Что же мог подумать и сказать Баратынский? Ведь если позднее, в 1828 году, были у него веские основания бескорыстно предупреждать Мицкевича: «не подражай: своеобразен гений и собственным величием велик...», то с тем большим правом обратился он в ноябре 1826 года к своему «наставнику и пророку» Пушкину, упрекая его в тщеславной готовности «взять на венок своей Камене тафтяные цветы» скоропреходящей моды.

Эти стихи Баратынский озаглавил в печати тремя звездочками, но по смерти поэта почти во всех копиях сделанных рукою его жены, заглавие из трех звездочек уступает место инициалам «А. Н. М.».

В начале этого очерка мне удалось доказать, что эти стихи ни в коем случае не могли быть обращены к начинающему стихотворцу Андрею Николаевичу Муравьеву. Не следует также относить их к Адаму Мицкевичу, ибо этого польского поэта Баратынский в 1826 году знал очень мало и не стал бы называть своим наставником. Кроме того, у жены Баратынского не было бы оснований, двадцать лет спустя, все еще не называть имени Мицкевича полностью. А постараться скрыть под чужими неопределенными инициалами, что стихотворение это в действительности обращено к Пушкину, Анастасия Львовна Баратынская несомненно могла. На это имелись у нее серьезные причины. Пушкина она лично недолюбливала, как, впрочем, всех друзей Баратынского. Ревнивая жена, она старалась отдалить мужа от прежних знакомств и холостых привычек. И под ее влиянием Баратынский не раз менял и заново пересмат-

ривал свои и без того сложные отношения к Пушкину и Ивану Киреевскому. Умная и по существу очень добрая, Анастасия Львовна должна была испытывать по смерти обоих поэтов некоторые упреки совести. Она справедливо считала себя главной виновницей охлаждения, наступившего в их отношениях в последние годы жизни Пушкина. Вдобавок, следуя завету Баратынского никогда не посвящать биографов в подробности его личного существования, она поставила над стихами, явно обращенными к Пушкину, неверные инициалы.

Итак, нам остается безусловно довериться сыну Баратынского, утверждавшему в 1884 году, что именно Пушкина, а не кого-нибудь другого упрекал поэт в готовности служить моде. Ни наставительного тона, ни малейшей резкости в обращении Баратынского к Пушкину отметить нельзя, но трудно уловимый оттенок ложного понимания личности Пушкина есть в самом звучании этого стихотворения.

Современники не до конца понимали великого поэта. Недаром И. С. Тургенев упрекнул впоследствии Баратынского в недооценке гения Пушкина. Однако, Тургенев не знал еще, что мнение Баратынского о Пушкине не стояло тогда особняком. Письма Языкова и Хомякова от 1837 года неопровержимо свидетельствуют, что мнение о Пушкине, как о человеке легкомысленном и тщеславном, разделялось умнейшими и одареннейшими людьми того времени.

В стихотворении 1826 года Баратынский советует «наставнику и пророку» Пушкину бояться не «едких осуждений, но упоительных похвал» и «громко негодует», укоряя его в измене поэтическому призванию в угоду черни. Сопоставив с этими стихами некоторые замечания о Пушкине, рассеянные в более поздних письмах Баратынского, убеждаешься, что его сомнения в художественной мудрости великого поэта усиливались и как бы находили в себе с годами все большие подтверждения. Хвалы Пушкину, уже довольно сдержанные в письме к нему от 1828 года, совершенно исчезают из писем Баратынского до 1837 года, когда

сраженный смертью поэта, он снова горячо и беспристрастно пересматривает его бесценное поэтическое наследие.

Ища в творчестве Баратынского следов его отношений к Пушкину, Брюсов обратил внимание на любопытнейшую, третью от конца строфу поэмы «Осень».

Первоначальный набросок этой поэмы сделан Баратынским в начале 1837 года. Он пишет о ней князю Вяземскому: «Препровождаю вам дань мою «Современнику» — известие о смерти Пушкина застало меня на последней строфе этого стихотворения. Брошенную на бумагу, но далеко не законченную, я надолго оставил мою элегию. Многим в ней я теперь недоволен».

Вот нужная нам строфа в ее первоначальном виде:

Вот буйственно несется ураган,
И лес подьѣмлет говор шумной,
И пенится, и ходит океан,
И в берег бьет волной безумной:
Так иногда толпы ленивый ум
Из усыпления выводит
Глас, дикий глас, вещатель общих дум,
И страстный отзыв в ней находит.
Но высшего понятия глагол
Дол носится, не отзываясь дол.

В 1841 году Баратынский, по своему обыкновению, снова возвращается к «Осени», вносит в нее значительные изменения и, между прочим, так уточняет и проясняет не совсем прозрачный смысл двух заключительных стихов приведенной мною строфы:

Так иногда толпы ленивый ум
Из усыпления выводит
Глас, *пошлый* глас,
Вещатель общих дум,
И *звучный* отзыв в ней находит,
Но не найдет отзыва тот глагол,
Что страстное земное перешел.

Первые варианты этой строфы написаны целиком до смерти Пушкина и ясно, что лишь к себе и к своей поэзии мог относить Баратынский два последние стиха.

В 1841 году он возвращается к переделке «Осени», руководствуясь лишь эстетическими требованиями поэта, желающего уточнить в словах прозрение, посетившее его в начале 1837 года: в этом сказалась его предельная художественная требовательность к себе — и только!

Так невозвратно отпадает предположение Модеста Гофмана, уверяющего нас, что строки:

*Но не найдет отзыва тот глагол,
Что страстное земное перешел,*

Баратынский относил не к себе, а к Пушкину. Зато весьма правдоподобна интуитивная догадка Брюсова, утверждавшего, что под «ураганом» и «пошлым гласом» Баратынский разумел поэзию Пушкина. И напрасно пытался Модест Гофман отнести «ураган» и «пошлый глас» к Белинскому, которого Баратынский действительно глубоко презирал. С Белинским и его окружением поэт в 1842 году разделался кратко и вразумительно:

*Кого толкнул души моей порыв,
Тот вызвать мог меня на бой кровавый,
Но подо мной сокрытый ров изрыв,
Свои рога венчал он грозной славой.*

В 1846 году, Плетнев, ближайший друг Баратынского, исходя из личной беседы с поэтом, состоявшейся в 1843 году, пишет Гроту: «У Баратынского «сокрытый ров» означает разные пакости, которые делали ему юные литераторы... «Свои рога» есть живописное изображение глупца в виде рогатой скотины».

После столь выразительного пояснения Плетнева, с особой убедительностью звучат доводы Брюсова, полагающего,

что стихи Баратынского об урагане, приводящем в движение целый океан, не могут относиться к лицу сравнительно незначительному, к второстепенному дарованию, как, например, к Кукольникову, который как раз в то время пользовался некоторым успехом. Но еще меньше оснований относить их к Белинскому — глупцу в виде рогатой скотины, по меткому определению Плетнева и Баратынского.

«Тогда, — спрашивает Брюсов, — к кому же отнести эти стихи, как не к Пушкину?» И пусть не смущает скептических исследователей «пошлый глас» в применении к великому поэту, ибо в начале девятнадцатого века слову «пошлый» оскорбительного значения никто не придавал; «пошлый глас» означал тогда — ходкий голос, общеизвестный голос. С. Т. Аксаков в «Семейной хронике» вспоминает, как он, уезжая в деревню благодарил директора гимназии: «Я поблагодарил его довольно пошло», т. е. общепринято.

Слово «пошлый» Баратынский понимал чрезвычайно своеобразно. Вообще все эпитеты Баратынского всегда раскрывают зоркому читателю новый, неизведанный мир и потому нельзя искать в них налета обыденности. Поэту, сознание которого перешло за порог «чувственных примет», все земное казалось «пошлым», изведанным. Явления юдольного мира все были ведомы ему. Баратынский приветствовал «безжизненную весну» и с великим нетерпением ждал «весны несрочной». Он воспел лунную женщину, не будившую нас «как солнце к мятежным суетам». Для Баратынского — блистательна тень, она для него «сладострастней и телесней живых». Земной мир, воспринимаемый нами, как живой, для Баратынского давно умер и ныне «позлащает свой безжизненный скелет». Земная жизнь, в тех красках, в каких видим ее мы и великий выразитель наших чаяний — Пушкин, в сокровенные минуты представлялась Баратынскому пошлой, непристойной. Достаточно вспомнить один из его мало известных вариантов, чтобы окончательно убедиться в этом. Поэт, воспевая «светозарную красу» — смерть, говорит об умирающем:

И краски жизни беспокойной
С их невоздержной пестротой
Вдруг заменяются пристойной
Однообразной белизной.

Мою мысль легко понять превратно; мне слышится?
как, Баратынский был хулителем жизни? — О, нет! Но мировосприятие этого непонятого нами поэта было инопланетным мировосприятию Пушкина и нашему. Мы неизменно готовы воскликнуть вместе с Пушкиным:

«Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

А Баратынский скажет:

Толпе тревожный день приветен, но страшна
Ей ночь безмолвная, боится в ней она
Раскованной мечты видений своевольных.

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

То, что принимаем мы за приветную действительность, для Баратынского «грубый призрак», — вот ключ к «пошлому гласу»!

ИЗ КНИГИ О БАРАТЫНСКОМ

Введение

В 1819 году, в февральской книжке «Благонамеренного», появился короткий мадригал, подписанный, неизвестными тогдашней широкой публике, инициалами — Е. Б. Впоследствии, мадригал подвергся некоторым изменениям и в окончательной редакции читается так:

Взгляните: свежестью молодой
И в осень лет она пленяет,
И у нее летун седой
Ланитных роз не похищает;
Сам, побежденный красотой,
Глядит — и путь не продолжает.

Об этом шестистишии отозвался восторженно сам Жуковский, при содействии которого оно и было напечатано. Автор, девятнадцатилетний юноша — Евгений Абрамович Баратынский, недавно прибывший в Петербург, сразу же попал под покровительство Жуковского.

Что, главным образом, привлекло в этом маленьком стихотворении внимание нашего знаменитого поэта и в каких словах выразилась его похвала, мы в точности не знаем. Думаю, прежде всего поразился он очень лично, интимно: тема увядания неувядаемого была ему человечески близка, в ее художественной разработке он искал оправдания собственной душевной замедленности, своим частым внутренним остановкам, замираниям. Недаром, когда читаешь заключительные строки тючевского «Осеннего вечера», невольно вспоминаешь Жуковского:

Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья.

Но человеческой чуткостью Жуковский не исчерпывается — он был художник и при том тонкий и глубокий, а в юношеском мадригале, из темы столь ему лично близкой, рождался неожиданно и по-новому символ *телесной нетленности*, рождался не отвлеченно, не как умозрительная возможность, а опытно: жизненный факт прорастал в искусство. Чувственные приметы отступили, раскрывалась предельная цель их некогда буйного цветения, увядание обернулось духовной (осенней) красотой, поставившей преграду уничтожению, смерти, и само искусство лишь дополнило жизнь, отобразив ее, доселе скрытое, целеустремление.

Будучи поэтом, Жуковский не глазами читал — он слышал стихи, его несомненно изумила самобытная музыка этих строк, особое стечение звуков, свойственное данному поэту и неповторимое другим.

Всякий позитивный метод, формальный или иной, обречен в поэзии на грубые общие схемы, пренебрегающие личностью поэта, а, ведь, именно из первородной загадки личности возникает вторая тайна — непостижимая единственность звучания. Для острого слуха в стихе первичны звуки, в их сочетаниях уже кроется логика так называемого содержания. Чем совершеннее звуковая ткань стиха, тем явственнее объективируется его философия, излагаемые факты и события достигают как бы полного самостояния. Кратко говоря: содержание поэтического произведения есть инобытие его неразложимой звуковой ткани.

Все это, если и не знал, то чувствовал Жуковский, и был в отношении начинающих авторов прозорлив и в литературных суждениях безошибочен. Много лет позднее пришел к старому Жуковскому двадцатилетний Некрасов, он принес свой сборник стихов — «Мечты и звуки». Ни мечтаний, ни звуков в полуграмотных попытках, казалось, не бы-

ло. В беспомощном вздоре, Жуковский отыскал одну строку — зародыш будущей поэзии — и предсказал Некрасову талант.

Угадать же великую творческую судьбу автора нашего мадригала Жуковскому было не так трудно: тут, «как в росинке, чуть заметной», узнаешь солнце, дышал цельный росток поэтического мира.

БАРАТЫНСКИЙ

О родителях Баратынского мы знаем немного и это немного мало существенно для нашей цели. Отец — Абрам Андреевич — принадлежал к старинному дворянскому роду, один из представителей которого вышел из Польши в Россию в конце семнадцатого века. Абрам Андреевич служил на военной службе, был любимцем императора Павла I, разбогател, дослужился до чина генерал-лейтенанта, женился, вышел в отставку и поселился с женой в своем имении Мара, Тамбовской губернии Кирсановского уезда, где в 1800 году, 19 февраля ст. стилия, у него родился старший сын — Евгений, которому и суждено было стать поэтом. Александра Федоровна — мать Евгения Абрамовича — родом из старинной русской дворянской семьи — Черепановых. По отзывам всех знавших ее лично современников, она была женщиной образованной, непосредственно умной, чувствительной и, очевидно, сильного характера. Когда, в 1810 году, умер ее муж, она сумела единолично воспитать и поставить на ноги четырех сыновей и до конца сохранила на них влияние. Судя по письмам к ней Евгения Абрамовича, которого, кстати сказать, она пережила, Александру Федоровну можно отнести к разряду русских женщин, способных к безостановочному душевному росту. По крайней мере, в письмах к ней, датированных 1844 годом, поэт говорит полным голосом, по-видимому не сомневаясь в ее совершенном сочувствии и понимании.

Детство Баратынского протекало счастливо. В любви и внимании ребенок недостатка не ведал. Благодаря своему дядьке, итальянцу Боргезе, он очень рано испытал веянье западноевропейского, и притом итальянского, духа. С Италии началась мечтательная жизнь Баратынского — в Италии, и не случайно, оборвался навеки его жизненный путь.

Значение Италии для русской культуры 19-го века вообще неисследимо велико. Достаточно вспомнить Батюшкова, Гоголя, Тютчева, Ал. К. Толстого, художника Иванова, Майкова, жизнь и творчество которых неразрывно переплетены с Римом, Венецией, Миланом и Неаполем, чтобы признать Италию нашей неизбывной духовной категорией.

Ранней весной 1812 года, Баратынский впервые разлучился с близкими. Мальчика отвезли в Петербург и отдали в частный немецкий пансион для подготовки к поступлению в Пажеский корпус. Нежный, крайне впечатлительный ребенок был резко оторван от страстно любимой им матери, братьев, сестер и милого дядьки Боргезе. Понять детскую драму внезапного одиночества нам русским легче, чем кому бы то ни было другому: мы имеем беспримерное по правдивости свидетельство С. Т. Аксакова, и «Детские годы Багрова внука» увековечили для нас несказанный ужас разлуки, коверкающий детскую душу.

Первое же письмо маленького Баратынского к матери преисполнено болью и далеко не ребяческим разочарованием в людях. В этом необычайном письме уже чувствуется та раздробительная сила ума, которой, по отзывам кн. П. А. Вяземского, поражал избранных современников взрослый Баратынский.

«Нева теперь вся очистилась от льдин, сколько парусных лодок и кораблей! Но вместе с тем, маменька, без вас все мне кажется печальным. Когда я уезжал, я еще не чувствовал всей тяжести нашей разлуки, я не знал ее; но теперь, маменька, какая разница! Петербург поразил меня своею красотою, все мне казалось счастливым, но здесь со всеми были матери. Я думал, что с товарищами мне будет весело; но нет, всякий играет с другим, как с игрушкой, без дружбы, безо всего. Какая разница, когда мы были с Вами! Последние дни, хотя мне было грустно, я все же чувствовал удовольствие быть еще с Вами, и — сказать вам откровенно — я думал, уезжая, что мне будет гораздо веселее с мальчиками моих лет, чем с маменькой, потому что она уже большая; но, увы, я очень ошибся! Я думал найти дружбу,

а нашел лишь холодную притворную учтивость, расчетливую дружбу: пока у меня было яблоко или что другое, все были моими друзьями, но потом все было опять потеряно».

«Всякий играет с другим, как с игрушкой»... Поистине, человек человеку автомат! «Я думал найти дружбу, а нашел холодную притворную учтивость, расчетливую дружбу»... Как мог двенадцатилетний мальчик не только с беспощадной точностью определить автоматизм человеческих отношений, но и указать на иссякновение любви, дружбы, как на причину душевного омертвения, — вот, что решительно непостижимо! Это письмо — единственный, имеющийся у нас, внутренний свидетель юношеской драмы поэта. О ее дальнейшем нарастании, об организованном бунте и падении Баратынского мы располагаем лишь внешними и довольно отрывочными сведениями. К счастью, творческие признания самого поэта, хотя и очень скудные, открывают нам все и до конца.

В декабре 1812 года Баратынский поступил в Пажеский корпус и первый год его пребывания там прошел хорошо; его успехами и поведением начальство было довольно. 15 сентября 1813 года, тетка поэта, Панчулидзева, писала его матери: «Бубуша в корпусе уже другой раз; это место ему лучше всех нравится...» Казалось мальчик привыкал к новой жизни. Но все неожиданно переменилось! Доселе послушный и тихий, сосредоточенно занимавшийся своими любимыми предметами — математикой и рисованием, Баратынский бросает науки и заводит дружбу с пажами Ханыковым и Приклонским, отъявленными шалунами и бездельниками. Уже 1 ноября 1814 года Баратынский аттестуется воспитателем, как паж «поведения и нрава дурного». С этих пор начинаются беспрестанные колебания, переходы от шалостей к раскаянью чередуются весь 1815 год. Записи воспитателей о поведении Баратынского противоречивы, то называется он «примерным по поведению и нраву», то снова штрафуется и аттестуется «дурным». О том какого рода были проказы Баратынского, мы знаем из письма его к Жуковскому: «Иногда наши учителя находили свои шляпы

прибитыми к окнам, на которые их клали; иногда офицеры наши приходили домой с обрезанными шарфами. Нашему инспектору мы однажды всыпали толченых шпанских мух в табакерку, от чего у него раздулся нос... Выдумав шалость, мы по жребию выбирали исполнителя: он должен был отвечать один, ежели попадетсЯ; но самые смелые я обыкновенно брал на себя, как начальник».

Наступил 1816 год, роковой для Баратынского. В феврале на масляной неделе пажей распустили на краткие каникулы. Баратынский вместе с пажем Ханыковым получил разрешение посетить родственников, находившихся в Петербурге, о дальнейшем нам известно из всеподданнейшего рапорта главного директора Пажеского корпуса и начальника Кадетских корпусов, генерал-лейтенанта Клингера. 22 февраля 1816 года он доносил государю: «Баратынский и Ханыков были отпущены, в виде поощрения, на масленицу к родственникам, но они, вместо того, чтобы идти к родственникам с присланными за ними людьми, с коими из корпуса отпущены были, пошли к камергеру Приклонскому, по знакомству их с сыном его, пажем Приклонским, и вынули у него из бюро черепаховую в золотой оправе табакерку и 500 рублей ассигнациями. Директор корпуса, коль скоро о сем узнал, послал гофмейстера на придворный прачешный двор к кастелянше Фрейганг, у которой, по порученности от матери, находились, по случаю масленицы, два пажа Кремницины, у коих, по известной по корпусу между ними связи, предполагали найти и упомянутых пажей, Ханыкова и Баратынского, как действительно и оказалось. Пажи сии, по приводе их в корпус, посажены будучи под арест в две особые комнаты, признались, что взяли упомянутые деньги и табакерку, которую взломав, оставили себе только золотую оправу, а на деньги накупили себе разных вещей на 270, прокатали и пролакомили 180, да найдено у них 50 рублей, кои, вместе с отобранными у них купленными ими вещами, возвращены камергеру Приклонскому»...

Проступок мальчиков подействовал на Александра I угнетающе, тем более, что Пажеским корпусом царь доро-

жил чрезвычайно. 3 марта последовало высочайшее повеление не принимать Баратынского ни на какую службу, разве, если пожелает, на военную рядовым. Баратынского исключили из корпуса и отдали на попечение дяди со стороны отца, Богдана Андреевича. Просьбы о прощении остались тщетными: царь даже запретил упоминать при нем о провинившихся прежде чем он сам о них вспомнит. Таким образом, шестнадцатилетний юноша вдруг ощутил на себе мертвую тяжесть неумолимого закона. По собственному признанию поэта, он в первое время неоднократно был близок к самоубийству, но от полной гибели спасли его душевное просветление и любовь родных.

«Я ожидал укоров, — писал впоследствии Баратынский, — но нашел одни слезы, бездну нежности, которая меня тем более трогала, чем менее я был ее достоин. В продолжение четырех лет никто не говорил с моим сердцем; оно сильно встрепетало при живом к нему воззвании; свет его разогнал призраки, омрачившие мое воображение; посреди подробностей существенной гражданской жизни я короче узнал ее условия и ужаснулся, как моего поступка, так и его последствий».

Таков внешний ход событий в драме Баратынского. Вскрыть случившееся по существу можно лишь, доверившись творческим изъяснениям самого поэта.

В письме своем Баратынский пишет: «свет его (сердца) разогнал призраки, омрачившие мое воображение». Итак, человеческое сердце исконно светоносно, ни чем не омрачаемо. Тут сказывается цельное и очень древнее религиозное мирозерцание поэта. Мысль о непричастности сердца греху восходит к временам Египта по верованию которого сердце есть существо от человека отдельное, Бог живущий внутри нас; оно — узел, связующий тело с духом. Умерев, человек предстанет на суд и, если будет осужден за смертный грех, то лишится сердца: оно отойдет в вечную «Обитель сердец», а человек умрет второй, безвоскресной смертью.

Но покуда мы дышем земною жизнью, неодолимый

свет сердца может разогнать греховные призраки. Откуда они? На это Баратынский отвечает стихами о двойственном мистическом составе, погруженном в человека искони и побуждающем нас двусторонним воздействием к окончательному выбору.

В дни безграничных увлечений,
В дни необузданных страстей,
Со мною жил превратный гений,
Наперсник юности моей.

Он жар восторгов несогласных
Во мне питал и раздувал;
Но соразмерностей прекрасных
В душе носил я идеал.

.

...И поэтического мира
Огромный очерк я узрел,
И жизни даровать, о, лира!
Твое согласие захотел.

Лира — одно из бесчисленных проявлений светоносного сердца — и превратный гений, — вот, противоречивые данные. На их воздействие поэт должен ответить действенным выбором. Но, по Баратынскому, «две области — сияния и тьмы — исследовать равно стремимся мы». Потому то в процессе действенного выбора мы заранее обрекаемся и на отрицательный опыт. Выходит, как будто, что мы, потомки падшего Адама, неминуемо обязаны самостоятельно повторить его падение. Повод к падению не важен, пусть он мелок и даже ничтожен — все равно. По примеру праотца, достаточно споткнуться на яблоке:

Плод яблони со древа упадает:
Закон небес постигнул человек.
Так в дикий смысл порока посвящает
Нас, иногда, один его намек.

Нельзя уклониться от выбора и опыта, покой немислим: «жизнь для волнения дана, жизнь и волнение одно»! Здесь уже нет места предвечной свободе Достоевского, и догадливый упрямец из «Братьев Карамазовых», пролежавший квадриллионы лет, не только нелеп, но и просто невозможен. Ведь, даже, «мира невежда, младенец, как будто закон его чуя, первым стенаньем качать нудит свою колыбель». Но если в процессе выбора, свершающегося в вечном движении, необходим человеку двойной опыт, то неизбежен для нас, хотя бы кратковременный союз с превратным гением, бунт. Такой бунт может быть тоже двояким: сознательным и бессознательным, умышленным и неумышленным. В этом для Баратынского основная и великая разница. Бессознательный, душевно-биологический бунт. Баратынский определяет, как «безумие забав», — сознательный и, следовательно, духовный, как «пир злоумышления». «Легкие чада житейской суеты», люди неизбранные, приобщаясь ко злу, в безумьи забавляются, они не мыслят, они вообще неумышленны и их падение совершается в стихийном оглушении. Совсем иное происходит с поэтом. Мышление и поэзия, по Баратынскому, неразлучимы. Тяготение к мысли дано поэту по преимуществу:

Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! Тебе забвенья нет!
Все тут, да тут и человек, и свет
И жизнь, и смерть, и правда без покрова!

Счастливы избранные служители резца, органа и кисти: они не переступили за грань чувственного и оттого, пребывая «в златом бессмыслии», «в празднике хмельном», они свободны от злого умысла. Но бедный художник слова сопричислен злодеям, людям умышленно совершившим злое. Разница между поэтом и злодеем в данном случае состоит в том, что злодей уже *сделал* свой выбор и движется в плоскости, он последовательно однопланен, и по существу, плоскодно оптимистичен, а поэт, павший в процессе выбора,

осужден на противоречие в духе, его удел — трагедия. Все же, по Баратынскому, наперекор Пушкину, гений и злодейство совместны именно в лице поэта. Нет, не бездарный Сальери отравил благодатного Моцарта, а великий поэт, Баратынский, упразднил в себе не подверженного законам «гуляку праздного» и, упразднив, всем своим опытом взорвал положение Сальери: «есть правда на земле, но правда есть и выше», — мог бы сказать Баратынский. Он принял трагедию, низвел право и закон на землю свыше и осуществил опыт Моцарта павшего и снова творчески восстановленного.

Правда, в каком-то смысле, злоумышление поэту не простится, он останется одиноким и непонятым, его постигнет судьба Кассандры — люди не услышат его пророчеств. Но повода к ропоту на Бога за одиночество и непонятость у поэта нет, — надо только понять и принять карающий закон, вывести его из Божества:

Велик Господь. Он милосерд, но прав:
Нет на земле ничтожного мгновенья;
Прощает Он безумию забав,
Но никогда пирам злоумышленья.

Летел душой я к новым племенам,
Любил, ласкал их пустоцветный колос:
Я дни извел, стучась к людским сердцам,
Всех чувств благих я подавал им голос:
Ответа нет...

Внешне, по видимости, пиры злоумышления блистают разнообразием брашен, «но каждый из нас, от них отведавший, знает, что вкус один во всех», что все это лже-разнообразие преступлений в истоке своем сводится к одному: к похищению чужих ценностей. Всякое же похищение есть следствие в духе организованного бунта; косвенно или прямо оно вырастает из насилия. Прометей похищает небесный огонь из сострадания к людям: он обманы-

вает богов, он разрушает их доверие; сниженный, искаженный «Прометей» — Раскольников убивает ростовщицу с тем, чтобы на похищенные деньги утешить обездоленных; еще ступенькою ниже, вульгарный вор, считая лишь одного себя обойденным, учинит в свою пользу кражу со взломом. Прометей — бог, существо потустороннее, Раскольников — человек: «все что есть у вас, есть и у нас», — скажет чорт Ивану Карамазову, и на этот раз не солжет. Путь Баратынского ведет от Прометея к вульгарному вору и от вора, через двоякое нравственное ущемление, подвиг, к Моцарту восстановленному.

«Посреди подробностей существенной гражданской жизни я короче узнал ее условия и ужаснулся как моего проступка, так и его последствий». Иными словами: «Я признал себя стоящим ниже гражданского уровня и принял нравственный закон к руководству». Искренность своего заявления Баратынский подтвердил пятилетней, терпеливо перенесенной им, добровольной солдатчиной. Вот, явное нравственное ущемление, — тайное — коренится в поэзии Баратынского.

Идея о достижении счастья страданием и образ Прометея, безрассудного похитителя не выстраданного нами блаженства, одновременно и очень рано посетили Баратынского. В 1820 году, предвосхищая одно из главнейших положений Достоевского, тогда еще не родившегося, поэт пишет в послании к Коншину: «Поверь, мой друг, страдание нужно нам, не испытав его нельзя понять и счастья». И всего на три месяца позднее он обращается к Дельвигу:

Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти
в сей жизни блаженство прямое:
Небесные боги не делятся им
С земными детьми Прометея.

Похищенной искрой создание свое
Дерзнул оживить безрассудный;
Бессмертных он презрел, — и страшная казнь
Постигнула чад святотатства.

Но в искре небесной прияли мы жизнь,
Нам памятно небо родное;
В желании счастья мы вечно к нему
Стремимся неясным желаньем!..

Нам, чадам святотатства, всячески обреченным на отрицательный опыт, счастье прямыми путями не дается, мы можем прийти к нему лишь от обратного. Чем глубже и острее наши положительные переживания, наше непосредственное домогание счастья, тем неумолимее проявление этого закона. Полной власти его мы подвергаемся в половой любви. Тогда сама природа в лице женщины — носительницы стихийного начала, даятельница дыхания, отвечает гневом и мщением похитителю бытийственных сил, влюбленному. Образ Прометея творчески тревожил молодого Баратынского, иначе поэту не удалось бы погрузить миф в существование, слить его с устремлением собственных любовных чувств. В 1824 году, в стихотворении, посвященном графине Закревской, — Баратынский сжато излагает миф о сыне Япета и тотчас же с поразительной грацией и глубиной отождествляет преданье с насущным жизненным положением, с собой и любимой женщиной.

Огнем похищенным с небес
Япетов сын, гласит преданье,
Одушевил свое созданье
И наказал его Зевес.
Неумолимый, Прометея
К скалам Кавказа приковал
И сердце вран ему клевал,
Но дерзость жертвы разумея,
Кто приговор не осуждал?
В огне волшебных ваших взоров
Я занял сердца бытие,
Ваш гнев достойнее укоров,
Чем преступление мое.

Варианты последнего четверостишия, отброшенные автором, оттеняют подробности замысла:

В огне любезных мне очей
Я занял жизнь души моей,
За это мстили вы мне тоже...

По первому впечатлению, здесь чувствуется отголосок пережитого Баратынским бунта, как бы неприятие поэтом высшего суда. Однако, ключем к истинному пониманию стихотворения служит подчеркнутый нами стих: «Но дерзость жертвы разумея». Баратынский уловил нечто двойственное, двусмысленное в образе Прометея: безрассудный похититель, одновременно жертвенно дерзновенен, это его примеру последовал хромоногий Иаков, боровшийся с Богом. Баратынский понимал, что смириться, не испытав дерзновения, значило бы не жить, уйти в небытие. Безрассудное состязание с небом — божественно, — разумный раб, усмиривший в себе мятежные мечты — безумен.

Рабы разумные, покорно согласим
Свои желания со жребием своим,
И будет счастлива, спокойна наша доля.
Безумец! не она-ль, не вышняя ли

воля

Дарует страсти нам?
О, тягостна для нас
Жизнь в сердце бьющая могучею
волною

И в грани узкие втесненная судьбою!

Прометею наследовал поэт — «дитя и страсти и сомнения», его «бунтующая муза» переступает узкие грани чувственного, искру, вложенную в человека небесным похитителем, он развивает в беспредельный «неодолимый свет». Но все беспредельное становится запредельным; от того, между прочим, для Баратынского, в острых лучах по-

эзии и мысли «бледнеет жизнь земная». Поэт, подобно Прометею, должен стать жертвой своего дерзновения: его вдохновение будет ему «предтечей жизненных невзгод»:

Любовь Камень с враждой фортуны —
Одно! Молчу, боюсь я,
Чтоб персты, падшие на струны,
Не пробудили бы Перуны,
В которых спит судьба моя.

Итак судьба поэта небытийствует в спящих Перунах лишь до первого лирного звука. Творчество сопряжено с бедствием, тревогой, волнением, но — «жизнь для волнения дана» и не творить значит не быть. Отсюда встает для Баратынского последний и самый страшный соблазн всеобъемлющего бунта: надо «создать Лету», сделать так, чтобы уже при жизни быть, «как бы во гробе». Такое несказанное состояние совсем не есть покой, который, как полагает Баратынский, человеку в жизни, вообще, недоступен. Покой проповедует разумный раб (на то он и безумен животным, сытым безумием), свою проповедь покоя он подменяет существование мертвой пошлостью. Обращаясь к разумному рабу, Баратынский скажет:

Себе дивиться не спеши:
Не редкий ум на это нужен, —
Довольно дюжинной души.

Что же именно разумел поэт под созданной им Летою? Как это выразить? Не многим позднее Баратынского, — исходя из иного и к иному стремясь, — эту неизвестную область нечеловеческих состояний проходил Тютчев:

Тогда густеет ночь, как хаос на
 водах...
Беспамятство, как Атлас, давит
 сушу;
Лишь музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах.

Это четверостишие Тютчева является непосредственным продолжением одного, сравнительно раннего, произведения Баратынского, вот его вступительные строки:

Есть бытие, но именем каким

Его назвать, — ни сон оно, ни

бденье:

Меж них оно, и в человеке им

С безумием граничит разуменье.

Он в полноте понятия своего,

А между тем, как волны, на него

Одни других мятежней, своенравней,

Видения бегут со всех сторон;

Как будто бы, своей отчизне давней,

Стихийному смятенью отдан он.

Такое состояние и у Тютчева, и у Баратынского предшествует пророческим видениям, но оно глубоко двусмысленно: раскрывая полноту сознания, направленного на восприятие вневременного, оно наводит беспамятство, дает забвение прошлого и, тем самым, снимает с человека ответственность, приводит его в положение лжезавершенное, внебытийственное. «Бухнуться в Лету» по выражению Пушкина равно бесследному уничтожению, «создать Лету» по Баратынскому значит уйти между сном и действительностью, безумием и разумением в неизвестную область (быть может, в лоно Праматери природы, в родимый хаос?). Что называл Будда нирваной, нам в точности неизвестно. Не ее ли, неведомую смутно искал Баратынский? Так или иначе, но он замышлял вернуть билет немилосердному Творцу. Вдохновенный поэт хотел «отвергнуть струны», отрицать оправдание своего дыхания, свое право на бытие.

От искушения Летой, спасла Баратынского прежде всего «благодать страстей». Внешней волей дарованные нам страсти вынуждают нас, помимо желания, жить и волноваться. Лета оказывается упованием «холодных душ», а поэт — «дитя страсти», будет жить и искать оправдания жиз-

ни. Тут на помощь Баратынскому пришло его же собственное юношеское падение: вульгарный вор, преображенный покаянием, слишком глубоко познал незыблемость нравственных законов, необходимость искупления, чтобы когда-либо о них забыть. Нельзя отдаться Лете: ее утешенье нещадно, в ее «водах погибает без разбора память горестей и благ». Забывая благое, человек творит наигоршее зло. Прш-лое освящено состоявшимся добром и поэтому:

Прочь с нещадным утешеньем!
Я минувшее люблю.
И вовек утех забвеньем,
Мук забвенья не куплю.

Надо жить и, следовательно, принять и сознать страдание, как искупительный путь. Надо открыть себя скорбям. И вот поэт — «духовный боец» — есть не кто иной, как Ахилл наоборот. Древний Ахилл — «полнота дикой силы» — был уязвим лишь в пятю, поэт — «сын купели новых дней» — давший над собою полную волю страданию, уязвим повсюду, за исключением пяты, да и то, если ею встал он на «живую веру». Осененный духовной мукой, поэт — новозаветен, он — христианин потому, что не может не принять Креста. Поэту, подвизающемуся в подражание Бога-человека недостаточно испытывать личные скорби — нужно слиться воедино с мировой болью и тогда состоится «таинство печали», раскроется истинная цель страдания. Приобщение вселенским мукам равносильно нисхождению в ад. Богочеловек совершенен. Он — андрогин, и поэтому на путях в преисподнюю в спутнике не нуждается. Поэт — «дитя сомнения» — ушербен, он должен прежде пережить «все забывающую любовь», найти себе, в лице женщины свое дополнение, свое «второе бытие». Чудесное воссоединение двух любящих осуществимо, если женщина — дательница дыхания — любовно простит Прометею — поэту невольное похищение жизненных сил. Тогда окончится

увековеченный преданием «поединок роковой», возлюбленная (стихия бунтующая) станет женою поэта (стихией сми-
рившейся) и он обратится к ней:

Когда, дитя и страсти и сомненья
Поэт взглянул глубоко на тебя, —
Решилась ты делить его волненья,
В нем таинство печали полюбя.
Ты, смелая и кроткая, со мною
В мой дикий ад сошла рука с рукою,
Рай зрела в нем чудесная любовь.
О, сколько раз к тебе, святой и нежной,
Я припадал главой моей мятежной,
С тобой себе и небу веря вновь.

Вот очистительное мгновение, катарсис личной тра-
гедии Баратынского. Мы проследили, по мере сил, лишь
основные и самые интимные повороты в творчестве поэта.
Ими обусловлено у Баратынского творческое преображе-
ние и оправдание жизни.

ФАТАЛИСТ

(К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова)

Как прежде, так и ныне, нелюбимый опрос широкой публики с бесспорностью обнаружил бы, что у поэзии Лермонтова куда больше интимных друзей и поклонников, чем у поэзии Пушкина, чтимой подавляющим большинством русских людей довольно официально и холодно. Такое предпочтение гениального ученика величайшему и совершеннейшему мастеру объясняется прежде всего именно крайней молодостью Лермонтова, естественной незрелостью его юношеских чувств и дум. Недаром еще в 1828 году Баратынский писал Пушкину: «У нас в России поэт только в первых своих опытах может надеяться на большой успех: за него все молодые люди, находящие в нем почти свои чувства, почти свои мысли... Поэт развивается, пишет с большей обдуманностью, с большим глубокомыслием: он скучен офицерам, а бригадиры с ним не мирятся, потому что стихи его, всё же, не проза».

Залогом полнейшей правоты Баратынского служит его собственная вековая участь. Во всей мировой поэзии не отыскать большей обдуманности каждого слова, больших формальных совершенств и глубокомыслия, чем в творчестве Баратынского, и ничего нет печальнее его одинокой поэтической судьбы.

Высказанные мною соображения, конечно, несколько не клонятся к умалению неопределимых достоинств поэзии Лермонтова. Я хотел лишь отметить, что она всегда была любима публикой не за свою глубочайшую сущность, а за незрелость, за юношеские наивно-эффектные позы и слишком частое словесное несовершенство. Но здесь необходимо тотчас же оговорить, что Лермонтов несколько не повинен

в широком опубликовании своих ученических опытов. Более того, никто из русских поэтов не обладал такой огромной силой самокритики, как Лермонтов. Всё, что есть ценного в его поэзии, заключается в лирических стихотворениях и поэмах, напечатанных им самим при жизни. А всё, что было в его стихотворчестве внутренне и внешне незрелого, незаконченного, Лермонтов нещадно забраковывал и никогда в печать не пропускал. Так была забракована им, ставшая впоследствии знаменитой, поэма «Демон». Когда же двоюродный брат поэта, Столыпин, не испрося авторского разрешения, напечатал отрывок из этой поэмы, то Лермонтов сильно рассердился и долго не прощал самоуправства.

Часто упоминал Лермонтов, и в стихах и в прозе, о врагах, будто бы ему угрожавших, и даже о «хитрой вражде», которая, по смерти поэта, «с улыбкой очернит» его «недоцветший гений». В действительности никаких врагов у Лермонтова при жизни не было. Не нашлось бы их и после его смерти, не будь на свете безответственных, законом не караемых издателей и критиков, неумеренно преданных дидактике и морали.

Много существует разных методов, применяемых в художественно-литературной работе, но безусловно лучшему из них следовали у нас Пушкин, Баратынский и Гоголь, трудившиеся упорно, неотступно над развитием предварительно бегло написанного черновика. Только при такой неотступности поэт, подобно скульптору из стихотворения Баратынского, «властвует собой» вполне и познает до глубины собственный художественный замысел. Тогда, зажатый в его верной руке.

Неторопливый, постепенный,
Резец с богини сокровенной
Кору снимает за корой.

Иначе трудится над своими произведениями Лермонтов. Нередко, написав начерно стихотворение и даже целую поэму, он навсегда покидал их и брался за другие темы и стихи. Несомненно, что и при такой порывистой работе постепенно

копился Лермонтовым творческий опыт, создавались удачные отрывки и детали, достойные войти в новую поэму. Но все же в приемах Лермонтова не было постоянства и творческой экономии. И скоро минет сто лет, как недобросовестные и невежественные люди, пользуясь расточительностью поэта, помещают рядом с «Ангелом» и «Парусом» его беспомощные ученические опыты, вроде следующего:

Не смейся, друг, над жертвою страстей,
Венец терновый я сужден влачить,
Не быть ей вечно на груди моей!..
И что ж? Я не могу другой любить!
Как цепь гремит за узником, за мной
Так мысль о будущем — и нет другой.

Последствия такой издательской недобросовестности чрезвычайно тяжело отозвались на судьбах русского стихотворчества. И как ни парадоксально мое утверждение, однако, несомненно, что с Лермонтова, или точнее — с посмертных изданий его сочинений, начался у нас резкий упадок стихотворной культуры. Правда, вред, принесенный небрежным и неумелым опубликованием всех ученических упражнений Лермонтова, могли бы также причинить многие стихи лермонтовского предшественника — Полежаева, одареннейшего дилетанта. Именно он впервые пустил в обращение общие словесные сплавы, ничего не выражающие эпитеты и метафоры. Но Полежаев был и остался известным лишь крайне ограниченными кругами, тогда как стихи Лермонтова, и по преимуществу самые слабые, приобрели всероссийскую популярность. Все наши посредственные и просто плохие стихотворцы, вроде Фруга, Апухтина и Голенищева-Кутузова, неизменно подражали дурным образцам лермонтовской поэзии и довели русский стих до писаний Курочкина и Вейнберга. Но прискорбнее всего, что непонятный соблазн, источник стихотворными упражнениями Лермонтова, воздействовал на первостепенных наших поэтов: заставлял неустойчивого Некрасова снижать свое мастерство до уровня откровенно бульварных виршей; водил рукою одного из глубочайших русских поэтов, Случевского, когда он писал свои тя-

желовесно-нелепые странно-притягательные поэмы, и наконец усилил прирожденную бесстильность Фета. Кстати, напрасно объяснял Иннокентий Анненский эту бесстильность немецкими влияниями: от немецких поэтов, как и от Державина, Фет усвоил только наилучшее, а на литературные истоки своей бесстильности он сам невольно указал, вспоминая в одной маленькой поэме студенческие годы, проведенные им в доме родителей Аполлона Григорьева. Описывая свою студенческую жизнь с Аполлоном Григорьевым на антресолях замоскворецкого дома, Фет добавляет:

...Как нам казались сладки
Поэты, нас затронувшие все:
И Лермонтов, и Байрон, и Мюссе!

Можно ли определить точнее литературную генеалогию фетовской бесстильности! К счастью, не одни недостатки перенял Фет у Лермонтова: сложнейшая и тончайшая фетовская мелодика многим обязана лермонтовской поэзии. Впрочем, иначе и быть не могло. И если, характеризуя лермонтовское творчество, отваживаться на широкие обобщения, как сделал это Владимир Соловьев, то следовало бы, наравне с Лермонтовым, выразителем, по мнению нашего философа, ницшеанских идей в русской поэзии, упомянуть имя Фета. Но духовного родства этих двух поэтов, кажется, никто еще не отмечал. А сближают их не только идеи богорборчески-ницшеанского порядка, но и свойственный обоим особый дар воздушного касания к вещам и явлениям земного мира. Этим и объясняется тесная органическая связь мелодики Фета с музыкой поэзии Лермонтова. Тому и другому подобала Эолова арфа.

Имя Владимира Соловьева я упомянул здесь совсем не случайно. Ведь если были у Лермонтова истинные недруги, то уж, конечно, не Мартынов, убивший его на дуэли и всю жизнь молчаливым раскаянием искупавший свой грех, и не император Николай I, сердившийся на поэта за беспокойный нрав и на корнета за нерадение к службе. Нет, настоящим недругом Лермонтова, не считая корыстных и глупых

издателей, был и остался один Владимир Соловьев. Это он написал преисполненную дидактики и морали «христианскую» статью, в которой пытался доказать, что Лермонтов «попусту сжег и закопал в прах и тлен то, что ему было дано для великого подъема», и что, «облекая в красоту формы ложные мысли и чувства, он делал и делает их привлекательными для неопытных», и сознание этого теперь, после смерти поэта, «должно тяжелым камнем лежать на душе его».

Мораль и дидактика вынуждают у Владимира Соловьева жуткое утверждение, что «бравый майор Мартынов был роковым орудием кары», вполне заслуженной Лермонтовым за поведение в жизни и за полную соблазна и демонизма поэзию. Могут и должны люди, — по словам Владимира Соловьева, — попить обуявшую соль этого демонизма с презрением и враждой, конечно, не к погибшему гению, а к погубившему его началу человеко-убийственной лжи».

Неудивительно, что высказывая подобные мысли, Владимир Соловьев отрицает за Лермонтовым всякую способность к любви и к человеческим привязанностям.

«Прелесть лермонтовских любовных стихов, — пишет он, — прелесть оптическая, прелесть миража». Выходит, как будто наш философ стремится уличить поэта в эстетически-эротической подделке, произведенной с целью хоть чем-нибудь прикрыть от людей свою душевную и духовную пустоту. Такой вывод из сказанного Владимиром Соловьевым мог бы всё же показаться незаконным, но очевидно из желания довести дело до точки философ добавляет: «Любовь уже потому не могла быть для Лермонтова началом жизненного наполнения, что он любил главным образом лишь собственное любовное состояние, и понятно, что такая формальная любовь могла быть рамкой, а не содержанием его Я, которое оставалось одиноким и пустым».

Напрасно уверяет нас Владимир Соловьев, что всё, сказанное им о Лермонтове, внушено ему сыновней любовью к погибшему поэту и христианским желанием оградить неопытных от влияния этой демонической поэзии. Владимир

Соловьев, полагал, что, охраняя малых сих от соблазнов лермонтовской поэзии, он облегчает загробные муки погибшего поэта. Но для нас пребывает в силе остроумное замечание Мережковского: «если такова любовь, что вбивает кол в горло покойнику, то какова же ненависть?»

И все же в изуверской статье философа есть отдельные мысли о Лермонтове большой верности и глубины. Он первый назвал этого, во многом неразгаданного поэта «русским нищезанцем до Ницше», определив таким образом одну из важнейших категорий русской души, корнями своими уходящую в глубь российских веков. Конечно, еще до Владимира Соловьева русское нищезанство было ведомо Пушкину, что само собою ясно выступает хотя бы в «Пиковой даме», из которой целиком, органически вырастает «Преступление и наказание» Достоевского. При этом не только Пушкин, живший и творивший задолго до Ницше, но и Достоевский, не знали учения немецкого мыслителя о «сверхчеловеке», отбрасывающего, как негодную ветошь, во имя призрачных достижений, основы человеческого существования, начиная с религии. Отрицающий Бога, или, как Лермонтов, вступающий с Ним в борьбу, делается игральным древнего Рока, от нещадного ига которого избавило нас пришествие Христа. Отвергающий Божественную Жертву предопределяет, того не ведая, собственную судьбу, лишается духовной свободы и принимает последствия им же самим содеянного греха за нечто заранее предначертанное. Подменивший Богочеловека человекобогом или, по терминологии Ницше, сверхчеловеком неизбежно превращается в фаталиста.



Тема предопределения или фатума неразличимо слилась у Лермонтова с его таинственной способностью предугадывать свою собственную судьбу и в то же время помнить те нездешние свои дни, «когда в жилищах света блистал он светлый херувим». Вещун и прозорливец, он был околдован видением своего земного и загробного будущего, зачарован слышаньем своего домирного прошлого. И это не пустой

словесный оборот, а точное определение необычайных духовных способностей этого гения. И самое главное, самое важное для нас в Лермонтове — неотступное, чудесное стремление уловить сочетанием слов небесную мелодию, пропетую ангелом его еще невоплотившейся душе. Мы знаем, что Лермонтов достиг своей небывалой цели, ибо в самом звучании его стихов и прозы поистине слышится «арф небесных отголосок», что-то неземное, но сущное, неизъяснимое, но доподлинно райское.

Конечно, не внешним, а внутренним слухом воспринимаем мы эти отклики ангельского мира, и нет ничего наивнее попытки обнаружить хирургическим рассечением трепетной словесной ткани, ныне модным формальным методом, почему именно так, а не иначе, звучат творения Лермонтова. Чрезмерно увлеченные изучением поэтики мы забыли о тайнах поэзии, забыли вдохновенные слова Полонского о ветре неуловимом и невидимом:

Чу, поведай, чуткий слух,
Это ветер или дух?
— Это ветра звук для слуха,
Это вещей дух для духа.

О вешем духе Лермонтова, о его пророческом даре первым заговорил Владимир Соловьев. Вслед за христианским философом Мережковский показал нам подбором неопровержимых цитат, что поэт был не только провидцем собственного будущего, но и сохранял неведомыми путями память о своем домирном существовании. Мережковскому принадлежит также глубокая, к сожалению, лишь бегло высказанная догадка о происхождении лермонтовского фатализма. По мысли писателя, потому так сильно было в Лермонтове чувство Рока, что категория причины, необходимости, лежит для нас в прошлой вечности. Таким образом, человек, не оглушенный до конца земным рождением, но сохранивший, подобно Лермонтову, воспоминание о мистической прародине, предрасположен, в какой-то мере, к фатализму.

Неизменно чувствуя за собой дыхание своего нечеловеческого прошлого, поэт одновременно видел свое будущее, встававшее перед ним как прямое продолжение неизбежного, как нечто заранее предначертанное Богом. Отсюда выростала для Лермонтова неминуемость бунта, возникали его спор и тяжба с Творцом, якобы, немилосердно лишившим нас свободной воли.

Существо, извечно несвободному, остается призракный выбор — быть рабом покорным или уйти в своеволие, хотя бы по видимости заменяющее нам недоступную свободу. Поэт предпочел своеволие. И прав был Иннокентий Анненский, почуявший в Лермонтове родство не столько с отдаленным предком поэта, шотландским стихотворцем и пророком Томасом Лермонтом, сколько с русским разбойным бунтарем, удалым опричником Кирибеевичем. Недаром сам Лермонтов, словами своего героя, как бы признается нам: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце».

Русские своевольцы, конечно, не революционно нигилистические, а стихийные, народные, нигилистами отвергаемые, исповедывают единое незыблемое для них положение, выраженное в краткой поговорке: «чему быть, того не миновать». Эта безоглядная русская вера в предначертанность судеб — происхождения совершенно особого. Религиозная миссия России связана с концом истории, и в недрах нашего народа живут предчувствия неминуемой апокалипсической катастрофы. Неизбежность конечного крушения, порождаемую многовековыми грехами всего человечества, русская душа всегда воспринимала как нечто уже заранее предначертанное Богом.

Учение Православной Церкви о христианской свободе всегда встречало в России противовес в различных религиозных влияниях, принесенных с Востока, и до народного сердца доходило с трудом. Лермонтов, более чем кто-либо другой из наших поэтов, был носителем сокровеннейших рус-

ских чувствований, чаяний, воли и своеволия. Погруженный в самонаблюдение поэт лишь однажды оторвался от страшной сосредоточенности на собственной участи и обратился к судьбам России. Тогда-то и обнаружилось, что он, в духовном согласии с народными недрами, живет и дышит предчувствием всемирного конца. Смутно уловил Лермонтов, через пророческое угадывание грядущих судеб России, дыхание последних апокалипсических свершений, и остается непостижимым, как могли быть доступны такие видения внутреннему зрению существа, едва вышедшего из отроческого возраста. Пятнадцатилетний мальчик заносит в свою ученическую тетрадку стихи, так и оставшиеся незаконченным черновым наброском:

Настанет год, России черный год,
С главы царей корона упадет,
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,
И пища многих будет смерть и кровь;
Когда детей, когда невинных жен
Не защитит низвергнутый закон;
Когда болезнь от смрадных мертвых тел
Начнет бродить среди печальных сел,
Чтобы платком из хижин вызывать;
И станет глад сей бедный край терзать;
И зарево окрасит волны рек.
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь и поймешь,
Зачем в его руке булатный нож.
И горе для тебя, — твой плач, твой стон
Ему тогда покажется смешон.

В этих, еще детски неумелых, неуклюже сделанных стихах, пораженные, мы узнаем свершившееся на наших глазах и как бы видим темную ауру вокруг человека с булатным ножом, мистического предвозвестника всемирного конца.

Что должен был думать пятнадцатилетний мальчик, охваченный такими предчувствиями, видящий в непрерыв-

ном сне наяву свою и всеобщую судьбу? Неизбежность, порождаемую человеческим грехом, он принял за нечто Богом предначертанное, бунтовал, богоборствовал и укреплялся в своем своеволии. Тема предопределения или фатума как бы сама собой возникла в творениях поэта из его ясновидений и прозрений. Но с особой силой и четкостью развивалась она не в стихах, а в прозе Лермонтова. В этой прозе, как будто вчера еще только написанной, узнает современный читатель своего неумолимого и неотступного властелина, безраздельно владеющего его жизнью. Я говорю о том, кого так часто испытывали многие из нас в гаданиях и приметах, кому все мы ежедневно угождаем и служим.

Лермонтов был поэтом глубоко своевольным, бунтующим и потому резко отъединенным от соборно-христианского лона. Он ведал властвующего нами, сознательно испытывал его в поэзии и в жизни и бестрепетно искал с ним неравных встреч. Однажды, одолеваемый творческой тягой к познанию запретного, нечеловеческого, слишком близко подошел Лермонтов к истокам этой властительной силы и в грозовой июльский вечер собственным дыханием заплатил за дерзание. Можно сказать, что жизнь и творчество Лермонтова были всецело посвящены испытанию этой таинственной силы, разнородным состязанием с нею, проводимым с бесстрашием, невероятным для смертного человека.

Сам Лермонтов не знал, по-видимому, когда соприкоснулся он впервые с началом неведомым и губительным. По крайней мере, в одной поэме, написанной им незадолго до смерти, он пытается объяснить свою веру в предопределение, предначертанность наших судеб, влиянием небес Востока, якобы невольно сблизивших поэта «с учением их Пророка». Однако мы хорошо знаем, что еще в раннем отрочестве зародилась в Лермонтове невозможная мечта о единоборстве с предначертателем человеческих судеб, с древним Роком, самовластно владеющим нами, не принявшими Голгофской жертвы, не внявшими божественному призыву: «если пребудете в слове Моем, то вы истинно Мои ученики,

и познаете истину, и истина сделает вас свободными». (8, 31-32, от Иоанна).

Спасительность христианского смирения Лермонтов чувствовал глубоко, и не знаю, нужно ли в доказательство этого лишний раз сослаться на известного всем хрестоматиям кротчайшего Максима Максимовича, на молитвенное обращение поэта к Матери Божией, «Заступнице мира холодного».

Но сложная душа Лермонтова, до конца постигавшая и любившая в других всё смиренное и простое, искала для себя иных путей, иного подвига.

Со слов Льва Толстого и главным образом Чехова, лучшим прозаическим произведением Лермонтова признана всеми «Тамань». Бесспорно, эта маленькая повесть, совсем не случайно открывающая по замыслу автора «Журнал Печорина», содержит в зародыше не только основные религиозно-художественные идеи самого Лермонтова, но и завязь творческих грез Толстого и Чехова. Кроме того, читателю, обладающему искусством медленного чтения, «Тамань» дает возможность предощутить дыхание новой жизни, на рубеже которой все мы сейчас так томительно стоим. По торным, луннозавороженным путям «Тамани», по вольной морской стезе ее безвестных «честных контрабандистов» давно тоскует мир. И всё же эта начальная повесть «Печоринских записок» уступает в совершенстве их заключительному звену, в художественном отношении ни с чем не сравнимому «Фаталисту».

С «Тамани», сотканной рукой тончайшего мастера, еще не окончательно сошел налет романтических трафаретов, свойственных нашей литературе тридцатых годов прошлого века. Так, о пригородной мещанке, хотя бы преисполненной русалочьими соблазнами, не следовало Лермонтову говорить условным языком, безразлично применявшимся тогдашними литераторами к пейзажам и маркизам.

«Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои... Лицо ее было покрыто тусклой бледностью, избличавшей волнение душевное; рука ее без це-

ли бродила по столу, и я заметил в ней легкий трепет... вдруг она вскочила, обвила руками мою шею, и влажный, огненный поцелуй прозвучал на губах моих... я сжал ее в моих объятиях со всею силою юношеской страсти, но она как змея скользнула между моими руками»...

Правда, все эти условности вполне искупаются ритмическими чарами «Тамани», изумительной стройностью повествования, но отсутствие огненных поцелуев и ускользающих змей ничуть не повредило бы творчеству Лермонтова. А развивался он как художник с быстротой совершенно непонятной. «Фаталиста» отделяют от «Тамани» не годы, всего лишь месяцы, но в нем нет романтических штампов, в нем каждое слово до конца отражает беспощадную действительность. Даже хорошенькая дочка старого урядника, Настя, такая женственная при свете месяца, облечена в приметы, хотя и легкие, но строго реалистические.

«Она, по обыкновению, дожидалась меня у калитки, завернувшись в шубку; луна освещала ее милые губки, посиневшие от ночного холода. Узнав меня, она улыбнулась, но мне было не до нее. «Прощай, Настя!» сказал я, проходя мимо. Она хотела что-то отвечать, но только вздохнула».

Замечательно, что начало и конец Печоринских записок «Тамань» и «Фаталист» — одинаково развиваются от магии и в магии лунного света. Но если в «Тамани» декоративные подпоры условной романтики местами задерживают нарастание ночного волшебства, то в «Фаталисте» строго реалистический тон повествования, скептические, во всем сомневающиеся замечания автора лишь полнее дают ощутить скрытое присутствие в мире колдовской и безликой силы, безраздельно владеющей жизнью людей и уже намекающей среди нас очередного смертника.

Дальновидный и лукавый мастер Лермонтов знает, что ничто не вредит так искусству, как выраженная заранее восторженная вера в таинственное. Недаром признается Печорин, что присутствие энтузиаста обдает его крещенским холодом. Верить в «окультиные науки» Лермонтов предоставляет людям, подобным Грушницкому, а сам устами того же

Печорина спешит скептически отмежеваться от сомнительных астрологических опытов, соблазнительно придающих людям «уверенность, что целое небо, с своими бесчисленными жителями, на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!»

К этой явной насмешке над людьми, чрезмерно падкими на всё таинственное, Лермонтов добавляет с расчетом глубоко-художественным: «И много других подобных дум проходило в уме моем; я их не удерживал, потому что не люблю останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли, и к чему это ведет?..»

Лермонтова прельщали в «Фаталисте» не призрачно отвлеченные рассуждения на тему о предопределении, не романтически-страшные рассказы о потустороннем в уютной комнате, при мерцании догорающего камина, а подлинная способность безликой запредельной силы проявляться и воплощаться в суровой действительности. Лермонтов не соблазнился легкой безвкусной игрою с мистикой, снабженной вещающими привидениями и провалами в адские бездны, он спокойно и сдержанно, даже несколько сухо, рассказал нам жизненный случай, который, если его на самом деле не было, мог бы бесспорно и несомненно произойти. И одной мысли об этом в сущности достаточно, чтобы ужаснуться жизненной тайне, привычно и потому обесцвеченно называемой нами Роком, но неумолимой и неукоснительной, как пущенная в ход невидимой рукой машинная шестерня.

Конечно, труднее всего было для Лермонтова выбрать подходящего героя, могущего естественно и просто проделывать над собою опыт с пистолетом, показать на деле непоколебимость своей веры в предопределение, словом, предоставить собственную персону в распоряжение зрителей для проверки зыбкого метафизического положения неопровержимой эмпирикой. Однако, опыт опытом, а метафизическая авантюра здесь явно налицо! Кто же, спрашивается, способен на нее по преимуществу? Немец? Но при большой любви к метафизическим выкладкам немец не склонен производить их при помощи ненадежного курка. Прирожденный скептик

француз никакой метафизики, и в особенности авантюрной, не любит. Казалось, проще всего для Лермонтова было остановиться на русском, тем более, что всё действие повествования развивается в прифронтовой полосе, в среде офицеров российской армии. Но русский человек, несмотря на всегдашнюю свою готовность к небывалым опытам, недостаточно от природы выразителен, классичен. Притом, чтобы сделать повышенный жест правдоподобным в искусстве, требуется даль, перспектива, расстояние, примесь некоторой экзотики, чужеродности, непривычности. Выбор Лермонтова с удивительной остротой падает на серба. Славянин и младший брат русского человека, серб еще не утратил, подобно западноевропейцу, разностороннего вкуса к магическим опытам, хотя бы к самым прямолинейным и грубым. А выразительной внешности Вуличу было не стать занимать:

«Наружность поручика Вулича отвечала вполне его характеру. Высокий рост и смуглый цвет лица, черные волосы, черные пронизательные глаза, большой, но правильный нос, принадлежность его нации, печальная и холодная улыбка, вечно блуждающая на губах его, — всё это будто согласовывалось для того, чтоб придать ему вид существа особенно-го, неспособного делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи».

Целя себе прямо в лоб, Вулич нажал на гашетку заряженного пистолета: осечка! Скептический Печорин, за минуту до того державший пари, что никакого предопределения не существует, знаменательно себе противореча, обращается к Вуличу:

«...не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...»

Человек, только что преспокойно целивший себе в лоб, внезапно смутился: «...пари наше кончилось, и теперь ваши замечания, мне кажется, неуместны... Он взял шапку, — добавляет рассказчик, — и ушел».

Этот краткий разговор между Печориным и Вуlichem в высшей степени важен для внутреннего хода всего повествования Лермонтова. Печоринские скептицизм и сомнение ока-

зываются чем-то незначущим, внешним по отношению к чувству, заложенному в каждом из нас и безошибочно определяющему на лице ближнего скорую обреченность. Что же касается эксперимента с пистолетом, то по доказательности он сильно уступает боязни, охватившей Вулича при замечании Печорина. Опрометчивая выходка, даже самая отважная, не так убедительна, как безотчетно живущий в человеке и внезапно проявляемый страх перед неминуемостью судьбы.

Итак, короткий разговор-признание, разоблачающий наше подспудное знание о Роке, бесповоротно предрекает в «Фаталисте» распорядок дальнейших событий. После благословенной осечки вольные и невольные участники небывалого опыта расходятся по домам. При свете полного месяца, красного, как зарево пожара, Печорин возвращается домой пустынными переулками станицы. Его занимали всё те же привычно скептические мысли, когда внезапно натолкнулся он «на что-то толстое и мягкое, но по-видимому неживое». Присмотревшись, Печорин увидел, что это была свинья, зарубленная кем-то шашкой пополам.

Загадка со свиньей, по крайней мере с внешней стороны, разрешилась быстро. Два проходившие казака сказали Печорину, что они идут на поиски своего пьяного товарища-буйана, который, «как напьется чихиря, так и пошел крошить всё, что ни попало». В ответ Печорин объяснил им, что не встречал казака и «указал на несчастную жертву его неистовой храбрости». Эти слова Печорина мы могли бы принять за чистосердечный юмор рассказчика, не разыграйся дальнейших трагических событий, в связи с которыми случай со свиньей не только по существу не разрешается для нас, но еще приобретает некий поистине дьявольский оттенок.

Не успел Печорин, взволнованный поступком Вулича, заснуть в эту ночь, как услышал крики под окном: «Вставай, одевайся!». То были офицеры, пришедшие за ним. — «Что? — Вулич убит».

Стремительность событий, опять-таки с внешней стороны, объяснилась очень просто. Пьяный казак, зарубивший

свинью, на бегу повстречал возвращающегося Вулича и на вопрос: «Кого ты, братец, ищешь?» ответил: «Тебя!» и полоснул шашкой отважного испытателя судеб, разрубил его от плеча почти до самого сердца.

Конечно, у каждого — своя судьба. Свинья — свиньей, и Вулич — Вуличем. Но отделаться от дьявольского параллелизма, навязанного нам Лермонтовым, мы всё же не можем. Гибель человека, только что до того чудесно избежавшего смерти, гибель от шашки, замазанной еще не остывшей свиной кровью; рыскающий в ночи пьяный казак, одержимый вселившейся в него неведомой силой; при свете полного месяца, красного, как зарево пожара, неподвижная свиная туша — всё это невольно воспринимается нами, как нечто слитное, неразрывное и роковым образом породившее друг друга.

Крайне сжато и схематично всё это может быть истолковано так: метафизическая авантюра, предпринятая Вуличем, пробуждает разгневанный Рок, дремавший дотоле в умолкнувших Перунах, потерявший себя от вина пьяный казак, избранный орудием Рока, как злобой разнузданный дух, набегает на ненавистную ему плоть, но прежде чем зарубить Вулича, неминуемо встречает и рубит свинью — греховный символ Вуличевской попытки заглянуть в запредельное, потревожить Рок. Нечистая свиная кровь шашкой одержимого надругательски приобщается к крови человека, своевольно сорвавшего запоры с преисподней. И в довершение всего пьяный казак предается закону рукою изловившего его на следующий день Печорина, главного, хотя и скрытого виновника злой бури, подтолкнувшего Вулича на опрометчивый опыт с заряженным пистолетом. Символом неминуемой судьбы, воплощением Рока является в повествовании Лермонтова старуха, мать казака-убийцы, беззвучно шепчущая не то молитву, не то проклятие. Она сидела у нежилой хаты, в которую заперся не пожелавший сдаться властям ее преступный сын.

— «Побойся Бога! — обратился к нему старый есаул, — ведь ты не чеченец окаанный, а честный христианин. Ну, уж

коли грех твой тебя попутал, не́чего делать: с в о е й с у д ь б ы н е м и н у е ш ь ! (Подчеркнуто мною. — Г. М.).

— Не покорюсь! — закричал казак грозно, и слышно было, как щелкнул взведенный курок.

— Эй, тетка! — сказал есаул старухе: — поговори сыну; авось тебя послушает...

Старуха посмотрела на него пристально и покачала головой».

В безмолвном качании головой заключается ответ старухи. Ведь в это решающее для ее сына мгновение она олицетворяла собою неизбывную для нас, русских, поговорку: «Чему быть, того не миновать». И вряд ли, вопреки словам старого есаула, отличается чем-нибудь наша русская вера в судьбу от веры в фатум, завещанной Кораном «окаянному чеченцу».

Печорин, от лица которого ведется рассказ в «Фаталисте», несмотря на вызов, брошенный им судьбе, остается безнаказанным. Но за него, как и следовало ожидать, вскоре заплатил собственной жизнью сам Лермонтов, успевший до своей гибели поведать нам, по удачному выражению Владимира Соловьева, свой «сон в кубе»: Лермонтову живому снится Лермонтов мертвый, лежащий в долине, среди уступов желтых скал, которому, в свою очередь, снится женщина, одновременно видящая его во сне распростертым на песке злосчастной долины.

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснились кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня — но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

Лучшего дополнения к «Фаталисту» Лермонтов оставить нам не мог. Именно так, убитый на дуэли, лежал он на песке в долине, один, покинутый своим убийцей и свидетелями драмы. И секундант поэта, князь Васильчиков, на допросе у коменданта города Пятигорска невольно вспомнил эти стихи Лермонтова, говоря о крови, точащейся из раны по капле.

В час кончины поэта одна из его кузин присутствовала на празднестве в далеком Петербурге. Внезапно сердце ее сжалось темным предчувствием беды. «Я чувствую, — сказала она подруге, — что с Мишей (так называла она Лермонтова) случилось что-то ужасное».

Но с особой убедительностью, невольно заставляющей верить в существование предопределения, звучат заключительные слова в «Фаталисте». Ставка Лермонтова на христианскую свободу оказывается битой, ибо сам Максим Максимович, по видимости кроткий, смиренный христианин, неожиданно обнаруживает свою непоколебимую веру в судьбу:

— «Да-с, конечно-с! Это шутка довольно мудреная!.. Впрочем, эти азиатские курки часто осекаются, если дурно смазаны, или недовольно крепко прижмешь пальцем...

Потом он промолвил, несколько подумав:

— Да, жаль беднягу... Чорт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!.. Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано!..»



«Два демона», по слову Достоевского, утвердились в русской художественной литературе — Гоголь и Лермонтов. Один из них всё смеялся и, высмеяв человека, удалился, усиленный, быть может, злым духом, а другой бунтовал и грозил нам железным стихом. Всю свою сознательную жизнь Достоевский провел в творческой полемике с Гоголем, воскрешая и одухотворяя мертвые души. Совершенно самостоятельно пройдя через все соблазны человекобожества и преодолев их, по крайней мере, в своем творчестве, Достоевский частично осудил Лермонтова в лице Кириллова и Ставрогина. Спор Достоевского с Лермонтовым развивался скрытно, подспудно и лишь однажды явно обнаружился как бы случайно брошенным, но весьма знаменательным замечанием: по существу определяя Ставрогина, автор «Бесов» неожиданно добавляет, что у этого его героя «в злобе, разумеется, выходил прогресс даже против Лермонтова». Откуда взялось здесь это страшное даже? Достоевскому исполнилось двадцать лет, когда Лермонтов погиб на дуэли, и он еще при жизни поэта мог слышать о нем как о человеке отрицательные отзывы. В них недостатка не было. Тургенев, вспоминая свою мимолетную встречу с Лермонтовым в 1840 г. в петербургском салоне, заметил: «Недоброй силой веяло от него, невозможно было выдержать жёсткий взгляд его темных глаз». В том же году Баратынский писал жене из Петербурга в Москву: «Познакомился с Лермонтовым, который прочел прекрасную новую пьесу; человек без сомнения с большим талантом, но мне морально не понравился. Что-то нерадушное, московское». (Баратынский по многим причинам не любил Москвы. — Г. М.).

Так относились к Лермонтову почти все знавшие его. Но отсюда еще не следует, что он погиб для вечности, как предполагает Владимир Соловьев. С таким предположением Достоевский никогда не согласился бы.

ЖАЛО В ДУХ

Обморок веры живой

(Место Тютчева в метафизике российской литературы)

Глава 1

Перед кончиной «лицо его внезапно приняло какое-то особое выражение торжественности и ужаса».

Так говорит о Тютчеве его биограф, непосредственный свидетель его смерти.

Слово, жест, выражение лица умирающего много тайного могут поведать нам. Какую услугу оказал бы живым тот, кто пожелал бы собрать воедино различные свидетельства о предсмертных мгновениях людей, как великих, так и самых малых, обыкновенных. Смерть, хотя бы на миг, равняет всех в величии. В последние минуты своей жизни обыкновенный касается необычайного и самый малый становится безмерным.

Пушкин, умирая, просил присутствующих приподнять его на постели. — «Поднимите меня выше, выше!» — говорил он.

«Лестницу, скорее лестницу!» — были последние слова Гоголя.

Фет — существо неразгаданное — самый таинственный из всех наших поэтов, в предсмертном припадке грудной жабы, тщетно пытаясь вздохнуть, упал в кресло, глаза его в неведомом испуге вышли из орбит и, указав пальцем в угол комнаты: «чёрт!» — сказал он и, задохнувшись, умер. Застывшие веки мертвого Фета опустить не удалось. Пришлось накрыть его лицо в гробу особым покрывалом, чтобы утаить ото всех нездешний ужас, отобразившийся в зрачках.

О конечной, потусторонней судьбе Пушкина, Гоголя и Фета мы судить не в силах. Но их предсмертные порывы и слова все же дают нам возможность смутно предощутить уже бесплотное движение трепетных теней, загробное дуновение, уносящее отошедших в неведомое.

Последние порывы и слова Пушкина, Гоголя и Фета явно и неразрывно связаны с основным творческим делом всего их земного существования. Причем эта связь двоякая — у Пушкина и Гоголя положительная, у Фета отрицательная.

Пламенное устремление к новому миру, к новому небу, было присуще Пушкину с отроческих лет. Он сам об этом свидетельствует в стихах, обращенных к Жуковскому, своему наставнику на путях духовных. Никогда не забывал Пушкин тот час, когда будучи еще отроком, безмолвно он стоял перед старшим собратом по искусству и его душа, «подобно молнийной струе» летела к «возвышенной душе» Жуковского и, «тайно съединясь, в восторге пламенела». Эта детская устремленность к началу духовному, впоследствии столь окрепшая, возмужавшая в поэзии Пушкина, снова сказала, и не могла не сказаться, в отходный час поэта. Умирая, каждый из нас словом, жестом или выражением лица, возвращается к своему изначальному, исходному порыву. Так, выражаясь словами самого Пушкина, «мы близимся к началу своему», к новому, второму рождению. И как знаменательно, что как раз Жуковскому довелось присутствовать при кончине Пушкина и во исполнение последней просьбы поэта приподнять его под руки на смертной постели, уже не только для того, чтобы соединиться с ним собственной возвышенной душой, но и навстречу Всевышней Воле.

Гоголь всю жизнь тянулся к Пушкину, к его поэзии. Она была для него прообразом первозданного рая. По смерти поэта, только Жуковский, только он, и совсем не случайно, поддерживал и питал Гоголя духовно. Спустя девять месяцев после того, как Пушкин был убит, Гоголь, благоговейно и горестно восклицает: «О Пушкин, Пушкин, какой пре-

красный сон удалось видеть мне в жизни!» Это восклицание таинственно и навсегда связывает для нас три имени воедино: Пушкин, Жуковский, Гоголь.

В страшную минуту смерти к кому обратился Гоголь с последним самым насущным призывом? Невольно думаю, что именно к Жуковскому, тогда еще живому, и к давно умершему Пушкину, творчество которого неизменно обещало спасение автору «Мертвых душ».

«Лестницу, скорее лестницу!» — для перехода от земного существования ко второму рождению, от еще живого Жуковского, через неведомые мытарственные препятствия, к Пушкину в заочную обитель...

За день перед смертью Гоголь дрожащей, неверной рукою, заносит на бумагу: «нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, и всяк, прелазай иначе, есть тать и разбойник». Религиозный путь нации, духовный путь ее великих творческих представителей, есть нередко крестный путь. По невидимой лестнице, от Жуковского к Пушкину, мучительно восходил, «прелазал» Гоголь к Утешителю всех скорбящих, к Отверзающему двери на стук Жуковский, к тому времени почти совсем слепой, узнав о смерти Гоголя, писал Плетневу: «Какою вестью Вы меня оглушили и как она для меня была неожиданна!.. Я жалею о нем несказанно, собственно для себя...».

Гоголь умер в Москве 21 февраля 1852 года. 12 апреля того же года, в Германии, в Баден-Бадене, скончался Жуковский. В своей прекрасной книге о Жуковском Борис Зайцев говорит проникновенно: «Он исповедался, причастился с детьми вместе и совсем успокоился — началось торжественное, во всем высшем духе жизни его умирание — переход — усение... Именно он отчаливал».

...духовной чистотою

Он возмужал, окреп и просветлел.

Душа его возвысилась до строя:

Он стройно жил, он стройно пел.

К этим стихам Тютчева, написанным в 1852 году на смерть Жуковского, можно добавить теперь, что, прикоснувшись перед кончиной к истоку своей духовной стройности — детям и детскому, «приблизясь к началу своему», он и отошел стройно.

Замечательнее всего, что в 1873 году Тютчев незадолго до смерти, вспомнил Жуковского с ясностью необычайной. И непокорным, коснеющим языком (Тютчева постиг апоплексический удар) он продиктовал стихи на день рождения императора Александра II, воспитанника Жуковского:

На ранней дней моих заре,
То было рано поутру, в Кремле,
То было в Чудовом монастыре,
В уютной келье, темной и смиренной,
Там жил тогда Жуковский незабвенный,
Я ждал его и в ожиданьи,
Колоколов Кремля я слушал завыванье.

То было в «весенний первый день лазурно золотой», в час рождения наследника престола. Воспоминание о том дне, о том часе, слилось для Тютчева с воспоминанием о Жуковском: «Вся жизнь моя прошла под этим кротким, благостным влияньем». Однако творческие пути Тютчева, его жизненное, а следовательно и поэтическое предназначение, во многом были иными, далекими от такого влияния. И потому благодатные излучения, исходившие от Жуковского, не совсем предохранили Тютчева от чего-то очень страшного в последнее мгновение его жизни. На лице его, наравне с торжественностью, отобразился и ужас. По-видимому, это было всего лишь ядовитое веяние, лишь грозное приближение того черного ужаса, который через неполных двадцать лет охватил и сразил Фета — колдуна, волхва, волшебника и мага.

Внутренняя, подспудная зависимость поэзии Фета от поэзии Тютчева, в ходе развития и, наконец, в постепенной ущербленности российской — религиозно-понимаемой национальной идеи, весьма велика. Чрезвычайное значение этой зависимости становится особенно ясным, если принять во внимание, что связующим звеном, передаточной энергией между творчеством Тютчева и Фета служит богоборческая, почти полностью пронизанная демонизмом, поэзия Лермонтова.

Бунт Лермонтова осуществлялся путем открытого состязания с Небом, стремлением этого поэта уйти от всего человеческого, по возможности раствориться в космическом, расчеловечиться, если можно так выразиться, наперекор вочеловечившемуся Христу. Такое восстание на человека и Небо разрастается на наших глазах тем более явно, что Лермонтов не скрывает от нас своего особого, ему одному лишь данного знания о Боге. Именно знания, и потому вера в Всевышнего, в отличие от нас не знающих, Лермонтову была как бы не нужна. Он знал, он ведал Бога, он как бы видел Его в небесах и открыто вступал с Ним в единоборство. Прямое состязание с Небом привело Лермонтова к насильственной и притом внезапной, называемой на церковном языке «наглой», смерти. Что подумал, что почувствовал он в предсмертное мгновение, каково было последнее, еще живое выражение, мелькнувшее на лице его? Мы не знаем этого. Незадолго до гибели, он успел рассказать нам в стихах свой, по выражению Владимира Соловьева, сон в кубе: Лермонтову живому снится Лермонтов мертвый, которому в свою очередь снится любимая женщина, видящая его распростертым на песке кавказской долины. Но это, с совершенной точностью сбывшееся, прозрение не приближает нас к разгадке загробной судьбы поэта, оно лишь бесплодно томит нас своей неподвижной, неотвратимой четкостью.

Прямым, непосредственным наследником богоборче-

ской человеко-божеской идеи Лермонтова был Фет. Он, вслед за Лермонтовым, как истый, законченный колдун и волшебник, своевольно насытил свою поэзию отголосками небесных мелодий, райских напевов, до него недоосуществленных, но уже снившихся создателю «Мцыри» и «Ангела».

Фет с неистребимой языческой жадностью до конца своих дней заклинал красоту и ни разу не посчитался с творческим опытом Баратынского:

Любовь Камен с враждой Фортуны —
Одно. Молчу. Боюсь я,
Чтоб персты падшие на струны,
Не пробудили бы Перуны,
В которых спит судьба моя.

Но почему же судьба поэта грозит неблагоприятно пробудиться от легчайшего прикосновения к лире? Не потому ли, прежде всего, что это именно судьба, а не Богом ниспосланная благодать? Да и может ли поэт поручиться, что замороженные лирой силы, вызванные из областей неведомых и запретных, не опрокинут его самого — мятежного заклинателя, не преображенного подвигом святости? Трудно определить меру духовной ответственности того или другого художника слова, резца, органа и кисти. Степень своеволия, магической самоутвержденности, в каждом отдельном случае бывает своя, особая. Достоверно одно: светское художественное творчество новой христианской эры двулико. На нем опочило нечто благодатное, ангельское, но оно, как и встарь, движется магией, волшебством, оно преисполнено прелестью соблазна.

Творчество христианской эры, хотя и сопряжено с тревогой, болью, страданием и, следовательно, с какою-то отдаленной возможностью искупления греха, но все же художник «сын купели новых дней», похищая, по примеру древнего Прометея, небесную искру, вынужден снова и снова платить за насилие, претерпевать жизненные бедствия, не-

удачи, испытывать на себе вражду Фортуны. В религиозном отношении он пребывает в неустойчивом равновесии и на любом повороте, при чрезмерном уклоне в магию, его поджидает крушение, смерть, духовная гибель.

Однако Фет, несмотря на столь характерную для него полнейшую преданность волшебству, сумел сохранить видимое равновесие в течение всей своей долгой жизни, вплоть до конечной катастрофы. Между тем его восстание на небо куда страшнее и организованнее лермонтовского. Автор «Ангела» и «Мцыри» знал Бога, знания этого от нас не утаил и открыто противился Небу. А Фет восставал на Всевышнего, отрицая Его существование, причем такое отрицание было всего лишь изощренным способом, методом борьбы с Божеством. Да и можно ли серьезно ставить вопрос о неподдельном неверии любого истинного художника. Ведь подлинное творчество есть обличение вещей невидимых, обнаружение — пусть посредством насилия и похищения — тайных высших реальностей. Прежде чем решиться похитить «вещь», надо, если не знать, что она существует, то верить в ее существование, или, хотя бы смутно, надеяться на него. Надежда же никогда не покидает художника, если только творчество его развивается в плане не душевно-телесном, как, скажем, у Льва Толстого, а в духовном, и даже частично злодуховном, как у Фета. Словом, доподлинно гениальное и потому духовное творчество, открывая миры иные, обнаруживает высшие реальности, новые создания Бога, и тем свидетельствует о Нем.

Может ли художник действительно не верить собственному свидетельству? Фет намеренно и злобно утверждал таковое свое неверие. Ради борьбы с Творцом, он отрицал самое сущность человеческого творчества, подлинность того, что оно обличает и обнаруживает. В безумии противобожеского самоутверждения он уподобил свои стихи все еще доходящему до нас призрачному свету давно потухших звезд, назвал их посмертным призраком своего уже несуществующего вздоха... Такова была тактика Фета в борьбе с Божеством. Отрицая реальное, сущное значение че-

ловческого творчества, он хотел быть до конца логичным в безбожии. Но в отличие от безукоризненной последовательности настоящих безбожников, его атеистическая логика далеко не безупречна. Ибо для чего же нужны законченному атеисту призраки призраков, для чего понадобилось ему прибегать к сомнительным соблазнам внесущного иллюзорного искусства? В «Бесах» Достоевского Кириллов говорит о Ставрогине: «Ставрогин, если верует, то не верует, что он верует, если же не верует, то не верует, что он не верует». О Фете же можно сказать иначе: он так упорно хотел не верить, что он верует, что, в конце концов, стал веровать, что он не верует. Только благодаря такому злостному самовнушению, самообольщению, могло действительно произойти раздвоение, расщепление личности Фета, помогавшее ему до срока сохранять равновесие в быту: одна половина фетовского существа спокойно и практически жила повседневностью, а другая грезилась и ворожила над жизнью, вызывая, подобно гоголевскому колдуну из «Страшной мести», трепетную нежную тень давно уснувшей женщины. Фет сознательно и злостно культивировал в себе это духовное раздвоение, выводя из него свои шаткие, но тем не менее преступные богоборческие положения. И думается верующему христианину, что за пленительную ворожбу, за сознательно организованное восстание на Бога. Фет заплатил недешево, дороже во всяком случае, чем Лермонтов за открытое, бесстрашное и, быть может, рыцарственное единоборство с Богом.

Чем сознательнее и упорнее отрицал Фет существование Бога и высших светлых реальностей, тем ближе подходил он к познанию темных злодуховных сущностей и тем неизбежнее должна была обнаружиться перед ним в решающее предсмертное мгновение первопричина мрака, черного ужаса: он должен был повстречаться лицом к лицу с демоном отрицания и бунта, всю жизнь искушавшим его.

В стихах, посвященных памяти Фета, Владимир Соловьев как будто угадал нечто в высшей степени существенное в загробной судьбе погибшего страшной смертью по-

эта-колдуна. Ибо и теперь еще встает тревожная тень над душою того, кто, скорбя и сожалея, вспоминает о смертном часе непокаявшегося Фета. Этой тревожной тени по-прежнему хочется слез из сердца живого:

Слез чужих, чьей-нибудь бескорыстной кручины
Над могилой безумно отвергнутых грез.

Глава 3

Светлый отход Жуковского, героическая кончина Пушкина, смиренно-покорное, непостижимо-безвольное умирание Гоголя, двулика, совместившая в себе торжественность и ужас смерть Тютчева, вызывающе внезапный конец Лермонтова, черная гибель Фета... Какое неуклонное наше движение от света к тьме, от рая к преисподней! Нужды нет, что Тютчев умер на 32 года позднее Лермонтова — у метафизики имеется своя хронология. Религиозный смысл свершающегося подлежит особому исчислению, нередко отличному от внешнего распорядка событий... В росте, ходе и развитии российской нации Тютчев не только хронологически (он родился в 1803 году), но и метафизически, как поэт, как творец, старше Лермонтова, родившегося в 1814 году. Умирая, Тютчев «близился к началу своему», предвещающему и внешне, и внутренне, «начало» лермонтовское.

Поэзия Тютчева обретается как раз на первом переломе, ведущем российскую нацию от краткого религиозно-эстетического и государственного ренессанса к ущербу и падению. Она отобразила одновременно торжественность нашего божественного многосложного цветения и ужас приближающейся гибели. Особое выражение торжественности и ужаса, появившееся на лице умирающего Тютчева, лишь повторило, подтвердило бытийственно запечатлевшееся до толе в творчестве этого поэта.

«Ночь хмурая, как зверь стоокий», подчас в представлении Тютчева — «святая», хаос временами для него «родимый», «всепоглощающая бездна» иногда в его постижении

— миротворная, приветствующая разверстым зевом бесповоротное уничтожение человека, «свершившего свой подвиг бесполезный» — вот прямые и грозные предвозвестники безоглядного бунта Лермонтова, организованного восстания на Небо и роковой гибели Фета, ставшей, в свою очередь, прямой предвозвестницей всероссийской катастрофы. Злостное духовное расщепление, раздвоение Фета, им сознанное и преступно оправданное, осуществилось лишь потому, что «вещая душа», «тревожное сердце» Тютчева уже билось «на пороге как бы двойного бытия», колеблясь в выборе между днем и ночью, не ведая, что оправдать окончательно, чему отдаться и что полюбить — ткань благодатную блистательного покрывала или темный роковой мир, лишь до времени прикрываемый златотканым ковром. Поэзия Тютчева трагически двойственна, двулика: ее светоносная сущность исходит из чудом возникшего и, как глыба, цельного творчества Державина, а некоторыми своими темными корнями, по сию пору не исследованными, она касается надлома, надрыва, в те годы еще только назревавшего в глубинах нашего национального духа. Светлое, еще не тронутое грехом, ядро тютчевской поэзии повторяет, отображает в сложных многоликих символах наше общее соборное цветение и являет собою неотъемлемую органическую частицу русского имперского творчества.

Поверхностные славянофильские идеи Тютчева — тленная дань моде, московским славянофильским салонам, — никакого отношения к духовному ядру его поэзии не имеют. В отличие от славянофилов, типичных народников справа, подменивших во имя «народа» вселенское православие бытовым исповедничеством, Тютчев был предан отбору лучших — нации, понятию абсолютно духовному, неотделимому у нас в России от Империи и имперского созидания. Народ, как толпа, как население страны, взятое в целом, всегда страшил и томил Тютчева своею непреодоленной животностью. Недаром именно Тютчев учуял и заклеил эпиграммой тогда только что зарождавшееся народничество Толстого. Когда вышли в свет ныне знаменитые «Севасто-

польские записки», Тютчев, будучи пожилым человеком, известным дипломатом и поэтом, первый поехал знакомиться к юному Толстому. В его лице он, как принято говорить, хотел приветствовать новую надежду России. Но стоило появиться «Казакам», как тютчевское восхищение Толстым тотчас сменилось иронией. Обильных художественных деталей этой повести для Тютчева оказалось недостаточно. Он первый с поразительной проницательностью отметил в «Казаках» нарождающуюся склонность Толстого к уравниванию неуравнимого, к опрощению и первобытной туземщины, будто бы таящей в себе какую-то божественную правду. Глубокое отвращение в Тютчеве вызвало именно то, что вся эта возня смиряющегося аристократа Оленина с Марьяшками и Лукашками, это искание абсолютной истины по коровникам и огородам, происходит чуть ли не у самого подножья Казбека. Не все лежит на Тютчеве отблеск превысшей поэзии Державина. Читая «Казаков», он ужаснулся за будущее России, за ее державную и духовную мощь, воздвигнутую доблестью самоотверженных поколений, воспитанных в традициях строжайшей иерархии... Для Тютчева, творчески воспринявшего учение немецкого философа о первородной тождественности явлений, горные вершины были символом земной устремленности к Небу. Такое понимание метафизической сущности горных вершин вполне соответствует имперскому сознанию Тютчева. Отсюда, как нечто неизбежное, вырастает для него мистическая идея монархии. Альпийская «венценосная семья» «льдыстым ужасом» уже нездешнего сияния разит равнины и моря и внушает человеку, свившему себе гнездо в долине, бескорыстную жажду возвышенного. Тютчевская вера в одушевленность природы и тютчевское имперско-национальное сознание неразрывны и в высшей степени монолитны. Имперское величие, неотъемлемое, несмотря на игру в салонное славянофильство, от всего духовного облика Тютчева, подсказало поэту жестокую, во многом пророческую эпитаграмму на «Казаков» Толстого:

Негодный смысл сего рассказа
Изобразить бы можно так:
То грязный русский наш кабак
Придвинут к высотам Кавказа.

Так заклеил Тютчев, конечно, не талант Толстого, а только проклятый порок, унаследованный Петровской Россией от жаждущей самоуничтожения и самоистребления, разлагавшейся Московии, все глубже и безнадежнее погружавшейся до Петра в туземное болото. Неукротимая воля Петра вырвала таки Русь из этнической трясины, преобразила ее в Россию и высоко вознесла над разбитым мужичьим корытом. Тютчев всецело чувствовал и сознавал это, будучи по существу весьма далеким от славянофильства с его туземной идеологией. Но, созерцая величавую мощь единственной в мире христианской империи, постигая Россию, как некое живое и духовное, соборное существо, он не уберег, да и не мог уберечь своей вещей души и тревожного сердца от иных тягчайших сомнений. Часто, слишком часто ему казалось, ему мерещилось, что и сам он, по примеру окружавших его русских образованных атеистов позитивного 19-го века, безвозвратно утратил веру, не только в личное бессмертие человека, но и в существование Единого Сверхразумного Творца. Повторяю, Тютчеву лишь казалось, что он потерял веру, но как поэт, как творец, как неотъемлемая от России частица российской нации, он, в данном случае, совсем не случайно, а напротив того — провиденциально, обречен был принимать кажущееся за неоспоримое, дабы со всею непосредственностью отразить в себе и потом выразить в слове темную суть порока, постепенно разлагавшего образованный, ведущий слой русского общества.

К середине XIX века этот порок, а имя ему — безбожие, вызвал неисцелимый надлом в глубинах российской нации, тогда же отмеченный людьми, обладавшими исключительно зорким зрением. Безбожие, ставшее к XX веку нашим незамолимым грехом, и привело Россию к крушению. Но никто не заметил того, что именно Тютчев, будучи во-

семнадцатилетним мальчиком, первый заговорил в стихах, в 1821 году, о разуме, отмежевавшемся от сердца, разуме, объявившем себя автономным и потому превратившемся в выхолощенный рассудок.

«Скованный наукой, раб ученой суеты» отрекся, во имя рассудка, от истинного, сердцем руководимого разума, и вот, — говорит юный Тютчев:

Нет веры к вымыслам чудесным,
Рассудок все опустошил
И, покорив законам тесным
И воздух, и моря, и сушу,
Как пленников их иссушил.

Эти юношеские стихи Тютчева никто в те годы толком не усвоил. Только в 1842 году, когда вышли в свет «Сумерки» Баратынского, яростно спохватились сторонники полунауки. В пророческих стихах, ни с чем не сравнимых по совершенству, Баратынский говорил о грядущем безбожном, материалистическом, промышленном веке, шествующем путем своим железным. Дорого заплатил Баратынский за свою отвагу! Преданные полунауке недоучившиеся семинаристы, бывшие тогда в моде, надолго похоронили даже память о его имени.

Тютчева испытывало неверием само Провидение — да воплотится в слове и станет явным, дотоле неясно обнаруженный грех. Конечно, все мы не знаем положительно, верим мы или не верим, мы всегда сомневаемся и в том и в другом. Трагедия Тютчева, ниспосланная ему свыше, состояла в том, что он порою несколько не сомневался в своем полном неверии. Тогда, по его словам, ему становилось страшно тяжело, тогда открывалась его внутреннему зрению некая мертвая, пустая область, созерцать которую было не по силам его одинокому сознанию и заброшенному сердцу.

О Тютчеве писали сравнительно много и многие. В статьях Вячеслава Иванова, Франка, отчасти Владимира Соловьева и других, высказано о нем немало значительного,

даже весьма существенного. Однако, до сих пор поэзия Тютчева воспринималась всеми, как начало, само себе довольствующее и далекое от общего потока российских событий и свершений, метафизически понимаемых, она рассматривалась, как нечто отдельное от нашего творческого семейственного очага. Здесь, и это надо усиленно отметить, я говорю и буду говорить не о внешних русских или иностранных литературно-философских влияниях, испытанных Тютчевым, не о его общекультурной дисциплине и выучке, а о его внутреннем, от его сознания и воли независящем, религиозно-эстетическом, сокровенном родстве с великими творцами русского художественного слова.

В недрах нации, в ее существе, беспримесно духовном, между ее особо избранными представителями, между творческими ее частицами, существует, ими не созданная, органическая круговая порука. Эти творящие частицы взаимно вытекают одна из другой, они друг друга порождают, живут и питают, духовно обосновывают и искупают, они отвечают друг за друга. Так, например, нельзя поставить полностью вопроса о судьбе Гоголя, как человека и писателя, вне судеб Жуковского и Пушкина, гоголевских старших братьев, и вне судьбы Достоевского — гоголевского антипода, обусловленного и вызванного к творческой жизни автором «Мертвых душ». Творчество Достоевского возникло в муках из духовных недр российской нации еще и как последняя попытка утолить завещанную нам Тютчевым тоску по Боге, по человеческому бессмертию, исцелить отчаяние, унаследованное нами от этого поэта, и наконец искупить гибельный бунт Лермонтова. Всего этого, мы знаем, Достоевский достиг не вполне. Тогда-то и приблизилась к нам вплотную угроза нашего общего крушения, первой вестницей которого суждено было стать поэзии Тютчева — творческому отображению его вещей души и тревожного сердца, бившегося на пороге как бы двойного бытия.

Разоблачить первичную непосредственную суть, жизненную основу многоликих символов, созданных художником, можно только любовно прикинув сердцем к его сердцу, прильнув душою к его душе. Тогда по трепетному ритму, по звуковой волне, по еле ощутимому дуновению «дрожащих напевов», постигнешь все недоговоренное, все скрытое поэтом. Чтобы обнаружить и обнажить жизненное значение художественных прообразов, найти первопричину, побудившую художника творить, надо предварительно проникнуть в «чистый храм» его души, неприступный для позитивного рассудка. «В этот девственный тайник», — говорит Фет от себя и от лица каждого подлинного творца, — «хотя б и мог, скорей иссохнет, чем путь укажет мой язык». По заверению самого Фета, в неприступном храме его души пребывало нетленно только то, что судьбою посылается нам в отраду. Но в девственном тайнике Тютчева хранилось, наряду с отрадным, очень много горького, слезного, беспредельно печального. Тютчев затаил в себе неутолимую боль, великую человеческую обиду на быстротечность земного существования, даже тень которого нам сладка и в сладости своей обманна. Как некий Гераклит новейших времен, Тютчев яснее, чем кто-либо другой, сознавал, что все течет, и не только течет, но и утекает, уходит, исчезает бесследно, безвозвратно, навсегда. О, какая пугающая правда содержится в этих безутешных словах! И как страшилось их всеуничтожающего смысла неукротимо живое, любящее сердце Тютчева. Он боялся не собственных предсмертных мучений, не своей личной смерти, как боялся их душевно-телесный Толстой. В этом отношении простому и такому жизненному явлению Тютчева невольно веришь до конца.

Бесследно все, и так легко не быть!

При мне, иль без меня — что нужды в том?

Все будет то-ж — и вьюга так же вить,

И тот же мрак, и та же степь кругом.

«Дни сочтены» — добавляет поэт, — и смерть не страшна, ибо «утрат не перечесать». Нет, не своего уничтожения во всепоглощающей бездне страшился Тютчев! Он трепетал перед непрестанной угрозой навсегда потерять еще здесь, в земной жизни, им любимых и им любимое, он боялся утратить вот это самое и этих самых — незаменимых, единственных. Не может быть примирения с их бесследным исчезновением в ненасытной пропасти, в разверстой пасти природы, поедающей своих же собственных детей. Или каждому из нас дано свое неповторимое, незаменимое и, следовательно, вечное лицо, — дано здесь, на земле, сейчас и навсегда, — или некто, вернее же безликое нечто, издевательски тешит нас иллюзией бессмертия. В этом круговороте разлук, уходов, утеканий, исчезновений, в земной, неумолимой смене существ и явлений, теряя близких, принимая их смерть за провал в небытие, Тютчев порою переставал ощущать былое, как действительно бывшее, а настоящее принимал он тогда за призрак:

Былое было ли когда?
Что ныне — будет ли всегда?
Оно пройдет.
Пройдет оно, как все прошло,
И канет в темное жерло
За годом год.

За годом проходит год, за веком век, и бесплодно негодование человека — быстро вянущего земного злака — и не последует с неба никогда и никакого отклика на «души отчаянный протест». Нет оправдания бесцельному чередованию дней и ночей, нет ни смысла, ни утешения в том, что снова будут розы цвести. Ведь прежних, навсегда увянувших роз все равно не вернуть. Для покинутого одинокого сердца — о, как страшно одинокого! — остается лишь боль и страдание от потери близких, во веки веков никем не заменимых. Пусть все вокруг цветет заново:

Но ты, мой бедный, бледный цвет,
Тебе уж возрожденья нет,
Не расцветешь!

Оттого-то часто, слишком часто, быстротечная жизнь казалась Тютчеву призрачной. Если нет бессмертной личности у моей любимой, у моего дополнения, у моего, по выражению Баратынского, второго бытия, то нет и моего бессмертия, и тогда нельзя утвердить самостояние моих переживаний и мыслей, признать их за что-то особое, отличное от общего потока внешних явлений. Дурная, кошунственная аналогия напрашивается тогда сама собой:

Дума за думой, волна за волной —
Два проявленья стихии одной!
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,
Здесь в заключении, там на просторе,
Тот же все вечный прибой и отбой,
Тот же все призрак, тревожно пустой!

Все призрачно, все пусто, везде провал, бездонная, пугающая глубина. Конечно, совсем не случайно, вслед за Паскалем, называл Тютчев человека «мыслящим тростником». Пропасть Паскаля, везде его сопровождавшая, повсюду двигавшаяся вместе с ним, была ведома и Тютчеву. Скорбь и ужас Паскаля он, должно быть, ощущал ежедневно. Однако, великий французский мыслитель не только страдал, перед ним, благодаря вере, никогда его не покидавшей, все же изредка приоткрывалась дверь туда, «где радость теплится страданья», но эта дверь была наглухо закрыта для Тютчева, как для темного зверя. Напрасно стучал он в нее, напрасно взывал к Богу от себя и от лица своего безбожного века: «Впусти меня, я верю, Боже мой, приди на помощь моему неверью!..» Через испытание неверием Тютчев принужден был пройти до конца.

И вот все призрак! Грустно тлится существование человека «и с каждым днем уходит дымом». Нужное слово наконец отыскано: жизнь — дым, ветром носимый соблазн, майя, обман.

В частом повторении найденного всеопределяющего слова Тютчев испытывал, по-видимому, какое-то горькое для себя утешение. Вон в лунной вышине светлеет дымный столб, а внизу скользит неуловимо его темная тень. Она-то и есть существование человека. Да, наше дыхание, наша жизнь, даже «не светлый дым, блестящий при луне, а эта тень, бегущая от дыма». Замечательно, что именно дым, только дым, пытается уподобить Тютчев чему-то реальному. Дым дарован призрачной земле взамен высшей реальности, если где-то, быть может, и существующей, то во всяком случае не для нас, ибо не дано ничтожной смертной пыли дышать божественным огнем. С затаенной трагической иронией, с особым юмором, лишенным хотя бы и намек на улыбку, с юмором отчаяния Тютчев хочет как-будто сказать нам, что для него, безутешно скорбящего по навеки утраченной вере, дым, светлый дымный столб и есть на земле столп и утверждение истины. Итак, да здравствует столп истины — дымный столб! Мы же, тень от него бегущая, если и дышимся, сгорая в тоске, то лишь, как дуб, сраженный Перунами, как жертва, принесенная этому неумолимо безмолвному божеству.

Дым и мгла владеют всем и царствуют над нами. Вот, вместе с солнечным лучем, что-то порхнуло в окно — «дым-но-легко, мгlistолилейно», край неба дымно гаснет в лучах, настает мгlistый вечер. И в каком-то угрюмом упоении поэт восклицает:

Дым над дымом, бездна дыма
Тяготее над землей!

Тютчев встречает стихами едва вышедшую в свет повесть Тургенева «Дым». Она для поэта лишний повод, чтобы подвести «итог всем итогам». Кто опустил дымную завесу, спустил ее от неба до земли? — спрашивает он.

Что это: призрак, чары ли какие?
Где мы? И верить ли глазам своим?
Здесь дым один, как пятая стихия,
Дым безотрадный, бесконечный дым!

Дым, как пятая стихия — вот итог всех итогов, вот, если угодно, единственно существующая реальность, которую самому Тютчеву очень хотелось бы признать за призрак:

Нет! Это сон! Нет, ветерок повеет
И дымный призрак унесет с собой...

Но сном и призраком неизменно оказывалась слабая надежда самого Тютчева. Снова наступала ночь, со всеми своими страхами и мглами, и легкий ветерок — дитя эфемерного дневного мира, сотканного из летучих облаков, воздушных красок, цветов и запахов, превращался в поющий страшные песни, ноющий, воющий ночной ветер, взрывающий в нас ответные неистовые звуки.

Да и на солнце весною мглисто дышит и дымится тающий, исчезающий снег. По воле всепоглощающей бездны, ничего не помнящей о былом, чуждой нашим призрачным годам, вскрывается весною лед на реке и возникающие льдины плывут по ожившей воде в океан. Они все вместе, малые, большие, плывут лишь затем, чтобы слиться, «безразличны, как стихия», с роковой бездной. И Тютчев снова и снова бесстрашно проводит кощунственное сравнение и ставит роковой вопрос:

О, нашей мысли обольщенье,
Ты, человеческое «я»!
Не таково ль твое значенье,
Не такова ль судьба твоя?

Но если человеческое «я» всего лишь угодливое обольщение мысли, если оно всецело приравнивается к безразлично тающей льдине, то вывод отсюда один, и Тютчев его сделал. Обращаясь к любимой женщине, по-видимому, обманувшей его живые чаяния и тем лишней раз показавшей, что нет в ней бессмертной души, как нет ее ни в ком из нас — льдин и людей, безвозвратно исчезающих в быстротечном

потоке, в круговороте обманной майи, в прожорливом водовороте, — Тютчев в беспредельной тоске взывает и стоит:

Мужайся, сердце, до конца!

И нет в творении Творца

И смысла нет в мольбе.

Но, несмотря на такое, казалось бы окончательное, решение задачи, все же что-то остается невыясненным. Если нет в нас бессмертной души, нет Бога и бесцельна молитва, то для чего же мужаться, да еще до конца, для чего добровольно длить бессмысленное самообольщение? А Тютчев не только призывает нас жить, быть, существовать, вплоть до неизбежного абсолютного исчезновения, вплоть до провала в безликую бездну, но он еще создает некий пафос безбожия — пафос отчаянной, героической борьбы с судьбою и роком.

Мужайтесь, о други, боритесь прилежно,

Хоть бой и неравен, борьба безнадежна.

Над вами светила молчат в вышине,

Под вами могилы, молчат и оне.

.

Мужайтесь, боритесь, о храбрые други,

Как бой ни жесток, ни упорна борьба!

И, внезапно почерпнув в собственной духовной глубине выражение небывалой, сверх-дантовской, сверх-державинской силы, Тютчев судорожно бросает нам ослепительный и ужасный образ:

Над вами безмолвные звездные круги,

Под вами глухие, немые гроба.

Над головою у нас раскинулись непостижимые узоры мерцающих звезд, под ногами, под тонким слоем земли, лежат истлевшие кости наших отцов и матерей. Это все!

Для чего же борьба недолговечных существ с надвигающимся роком и кому нужна, кого способна утешить бессмертная красота нашей смертной борьбы с безымянной бездной?

Несколько позднее Тютчева убеждал нас и Лев Толстой, катать все тот же сизифов камень, но на этот раз уже без всякого пафоса, а ради смирения и «уничуждения паче гордости». В старческом, намеренно ровном голосе Толстого, проповедывавшего неустанное катание камня, чувствовалось желание досадить безымянной бездне. Духовный бунт, помимо воли самого Тютчева, зародившийся в нем, перешел по наследству к Лермонтову и, безмерно окрепнув, хлынул, разливаясь по двум различным руслам, по двум направлениям — к Фету и Льву Толстому. Автор «Вечерних Огней» боролся с Богом, лукаво отрицая Его существование, а Толстой, подменив Новый Завет специально для того придуманным рациональным «Моим Евангелием», отрицая чудо и благодать, сумел под маской мнимого смирения укрыть от людей неискусшенных свою титаническую гордыню. Но в Тютчеве не было лицемерной гордыни и тем более не было в нем желания намеренно, в целях самоутверждения, отрицать бытие всемогущего Божества. Он, как подлинная жертва всевышней воли, скорбел и тосковал за себя и за нас по утраченной связи с Небом. Тютчев был избранною жертвою Бога, ниспославшего и к нему своего шестикрылого серафима, чтобы дать ему, как позднее Достоевскому, жало в дух, преградив ему доступ к вере живой. Апостолу Павлу, чтобы он не превозносился чрезмерностью откровений, дано было жало в плоть, к нему допущен был Ангел Сатаны, удручать его, чтобы он не возгордился. А Тютчеву дано было жало в дух, и уязвленная вера этого гения пребывала в глубоком обмороке, дабы он научился во всеуслышание стучать в наглухо запертые двери, стучать неотступно в подтверждение сказанного: «Царство Божие нудится». Тютчев, несмотря на свою гениальность, или, напротив того, в силу ее, был человеком слабым, обуреваемым всеми страстями, и потому до глубины познавшим отчаяние. Однако, как

это ни кажется противоречивым, именно в часы полнейшего отчаяния обретал он на мгновение чувство бессмертия. Он порою вполне уподоблялся Вальсингаму — пушкинскому герою из «Пира во время чумы». Отчаяние доводило его, как и Вальсингама, до упоения гибелью, упоения, будившего в нем безошибочное чувство духовного самостояния.

Признание Вальсингама, обезумевшего председателя чувовищного пира, Тютчев мог бы повторить от себя:

.....я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,
Сознаньем беззаконья моего...

Да и может ли не отчаяться, не сознать своего беззакония, не носить в душе страшного воспоминания тот, кто, как Тютчев, вполне постиг за себя и за нас, что все мы любим убийственно, что всего вернее мы губим как раз того, кого любим, что соединенье, сочетанье любящих есть длительный роковой поединок, на котором неизменно изнывает, погибает тот из двух, чье сердце любит нежнее. Из такого совершенно особого отчаяния, из особого сознания своего беззакония, из особого воспоминания о чем-то очень страшном рождалось в Тютчеве, как в Вальсингаме, стремление к вызову, к борьбе, возникало греховное, быть может, чувство ликования, возгорался пафос безбожия. Тогда-то и призывал поэт каждого из нас отречься от призрачного, как полагал он, человеческого «я», чтобы хоть на миг приобщиться «к жизни божески всемирной», раствориться в потоке безличного и потому, прибавлю от себя, в существе своем безразличного, весеннего цветения.

Глава 5

О любви Тютчева к природе, о его страстной привязанности ко всему земному, о его пантеизме, о его близости к языческим, главным образом индусским учениям, было

сказано и написано немало. Но о том, откуда приходили, из чего рождались в нем эти любовь, привязанность и близость, этот пантеизм поневоле, совсем по существу не убедительный, никто, никогда и ничего, насколько мне известно, не говорил и не писал. А ключ к поэзии Тютчева надо искать совсем не в его иногда чрезмерно схематических сопоставлениях космоса и хаоса, не в его пантеистических устремлениях, а в том, что именно толкало его к ним. Надо нащупать и обнаружить причину, по которой он порывался порою уйти от всего человеческого, хотел «вкусить уничтоженья», слиться с сумерками, с миром дремлющим.

Во всяком случае, знаменитая статья Владимира Соловьева не может, как думали до сих пор, служить ключом к поэзии Тютчева. Она, несмотря на очень дельные детали, слишком абстрактна, подчеркнута философична и в целом к творчеству поэта непосредственного отношения не имеет. Ее положения и выводы вырастают не как органическое продолжение и развитие тютчевского стихотворного текста, они лишь кружатся около него, не касаясь его дышащей, трепетной ткани, не проникая в его живую и, как все живое, страждущую сердцевину. Вообще наша критическая и философическая литература о Тютчеве и в особенности о Достоевском грешит, за редчайшими исключениями, дурной отвлеченностью, пренебрегает существом их искусства, хочет видеть в них каких-то философов, писавших трактаты в стихах и романах. «Я все ждал», — писал не без яда Иннокентий Анненский, — наитончайший ценитель художественного слова, — «что после рассуждений о философии Тютчева заговорят, чего доброго, о философии Полонского.» Упоминание о Полонском звучит в данном случае особенно смешно, ибо нет поэта с более детским мироощущением и мировосприятием, чем он. Находились такие любители, возводившие абстрактные построения вокруг поэзии Фета, пытавшиеся отыскать и в ней подобие философской системы. Они забывали при этом, что в предвидении такого рода попыток, Фет не без задора и вызова писал о себе и своей Музе:

Безобидней всех и проще,
В общем хоре голосистом,
Ранним утром в вешней роще
Раздражал я воздух свистом.

Нет, Тютчев, благодарение Богу, был поэт, а не философ. Его мысль не терпела философских абстракций, она «наклевывалась в нем, как из яйца цыпленок» (выражение Достоевского). Тютчев чувствовал в себе зарождение мысли; он знал, как и Достоевский, что, родившись, она должна оставаться на услужении у сердца, что отрываясь от сердечной жизни, уходя в бесплодные отвлечения, она из верного слуги превращается в завистливого лакея, ищущего гибели своего господина. Мысли Тютчева рождались из его непосредственного жизненного опыта, из мучений и радостей поэта. Благородно сухие, беспримесно духовные, они возникали стремительно, как сыплются искры от удара конских подков по кремню. Этот сухой блеск мысли лишний раз сближает Тютчева с Гераклитом. Но все же надо твердо помнить, что Тютчев не древний грек и не индус, а сын великой христианской страны, душа которого, несмотря на волновавшие ее роковые страсти, была «готова, как Мария к ногам Христа навек прильнуть». Кровный, духовный сын России, хотя в бытовом отношении всячески отчужденный от русской толпы, Тютчев всецело сознавал, что нет для человека иной опоры, кроме Евангелия. Посылая своей дочери Новый Завет, он призывает ее, в часы, когда рассвирепеет жизни зло, припадать всей душою к этой книге, как к изголовью. Он сердцем и сознанием зовет Христа прикрыть своею чистою ризою народные грехи и язвы. Он хотел верить, скорбел о вере, скрытно от его сознания пребывавшей в нем в глубоком обмороке, и не в силах, как ему казалось, обрести ее, добывал себе взамен знание о Боге и бессмертии человека дерзанием, граничащим с демонизмом. Тютчев, и в этом уподобляясь Вальсингаму, бесстрашному герою Пушкина, ведал упоение «бездны мрачной на краю и в разъяренном океане, средь грозных волн и бурной тьмы».

Он, по собственному его признанию, любил «сие незримо во всем разлитое таинственное зло» и мог бы, как и Вальсингам, восхвалить дуновение чумы. Сливаясь душою воедино с гимном безумного председателя, Тютчев мог бы полностью повторить его слова:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!

Итак, надо дерзать, ибо дерзаньем мы добываем — пусть своевольно, насильственно — знание о нашем бессмертии. К этой грозящей гибелью точке, к этой вере в необходимость дерзания, неизменно устремлялись все величайшие российские гении. Вначале беспредельное дерзание и лишь потом смирение, искание помощи у церкви и ее святых. Вот путь, поистине пролегающий над бездной, извилистый и узкий путь российского богосыновства!

Как у Данте, после его прохождения через Ад, навсегда остались на щеках как бы следы от inferнальных ожогов, так у Тютчева, слишком долго созерцавшего безымянную бездну, могли уловить его современники в глазах скользящее отражение ужаса. В предсмертную минуту этот ужас появился на лице поэта наравне с выражением торжественности. Как будто одновременно с божественным величием собственного бессмертия он узрел приближение Ангела Смерти, «судеб посланца рокового», так долго соблазнявшего его при жизни.

Россия накануне своего крушения стала двуликой. В ее больших городах, в особенности в столицах, чувствовалось, даже сознавалось, что надвигается страшное, совершенно новое, до того небывалое. Мгновениями все вокруг казалось неустойчивым, зыбким, как будто асфальтовая мостовая уходила из под ног, уплывала, проваливалась. В начале XX столетия эту жуткую шаткость первыми ощутили безмерно чуткие души двух российских поэтов.

Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты,
Я не знаю — где вы и где мы...

Так писал Иннокентий Анненский осенью 1909 года, незадолго до своей смерти. И вдруг, как призрак, возникший из желтого пара, предстал перед поэтом великий строитель России, медный всадник на медном коне и извивы змеи, прижатой конским копытом:

Царь змеи раздавить не сумел
И прижатая стала наш идол.

Какое двуликое угрожающее видение!

В 1908 году, за год до прозрения Иннокентия Анненского, Россия все еще казалась Блоку цельной, вековой:

А ты все та-же — лес до поле,
Да плат узорный до бровей.

Только в 1913 году почувствовал Блок начинающееся расщепление, раздвоение России:

На пустынном просторе, на диком,
Ты все та, что была, и не та, —
Новым ты обернулась мне ликом...

Этот новый, ускользающий, шаткий, зыбкий лик суждено было увековечить Блоку в «Двенадцати»:

Черный вечер,
Белый снег,
Ветер, ветер,
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер на всем Божьем свете.

Не двуликость ли России заблаговременно и пророчественно отобразили в себе поэзия и смерть Тютчева? Да и можно ли вообще отрешить жизнь, поэзию и смерть великого поэта от духовной глубины породившей его нации? В творчестве Тютчева, как из души самой России, звучат два голоса. Первый говорит нам о том, что мы мгновенны и смертны, в отличие от богов, блаженствующих на Олимпе; второй, более громкий и настойчивый, зовет нас подняться выше олимпийских, иными словами языческих, богов и тем обрести истинное, возможное для нас бессмертие. Но для этого мы должны, по Тютчеву, проявив величайшее дерзновение в борьбе, пасть сраженные роком, умереть, подобно посеянному зерну, дабы восстать в духовном теле. Только тогда обнаружится для нас, как совершенная высшая реальность, наше по-новозаветному постигаемое богосыновство. Тютчев дает нам краткий пятый акт пережитой им трагедии, несущий в себе катарсис, духовное очищение:

Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

Победный венец, или же на языке Пушкина — залог бессмертия, добываемый дерзновением человеческих существ, призванных самим Богом быть, как боги.

И вот, надо признать, что пантеизм Тютчева, его близость к языческим учениям, его любовь к природе, поскольку она находится за пределами единственно сущного человеческого «я», всего только прохождения великого гения через начала отрицательные и в конечном итоге призрачные. Все это было дано ему, как искушение, и являлось следствием пережитого его духовной глубиной обморока веры живой.

Творческий путь Тютчева, исходя из державинского искусства, всецело посвященного Богу Отцу и созидатель-

ным делам человека, развиваясь, касается пушкинской поэзии — Адама первородного, как бы еще не знающего греха, — прорастает сквозь творчество Баратынского, завещавшее нам слово о падшем и снова восстановленном Адаме, и внезапно, уклоняясь прочь от всего человеческого, приближается к самому краю безликой и безымянной бездны. Здесь творческое устремление Тютчева пресекается надолго. Происходит мучительная остановка, дающая начало гибельному бунту Лермонтова и колдовскому своеволию Фета. Затем, пройдя по узкой и скользкой переправе, наброшенной над черной пропастью, творческая воля Тютчева, взамен веры, дерзновенно достигает некоего знания о Боге и нашем бессмертии, знания, равного всего лишь искре, сухой и малой, однако же неугасимой. От этой искры возгорелась впоследствии пламенная воля Достоевского, преодолевшая мертвые души Гоголя, оправдавшая человека падшего, но способного встать и удостоиться бессмертия.

От дерзновенно-похищенной Тютчевым искры должна затеплиться наша надежда на всероссийское спасение, но от приближения этого поэта к безымянной бездне произошел ужасающий обвал, на наших глазах все еще разрастающийся.

Поэзия Тютчева остается двуликой, но у нее должны мы научиться плодотворно скорбеть и тосковать по утраченному отечеству, застывшему ныне в глубоком обмороке, как стыла вера Тютчева.

Перейдет ли Россия, как перешел Тютчев, через пропасть по узкой и скользкой переправе? Достигнет ли она, подобно своему поэту, дерзновенно выстрадавшего ею знания о Боге и собственном бессмертии? Во всяком случае вопрос, заданный некогда Тютчевым, остается все еще без ответа:

Ты долго ль будешь за туманом
Скрываться, русская звезда,
Или оптическим обманом
Ты обличишься навсегда?

Ф Е Т

В 1814 году при прохождении победоносных русских войск через города Германии на Париж, остановился на отдых в одном из второстепенных немецких селений лейб-гвардии кавалерийский полк. В названном полку находился беспечный и богатый русский помещик ротмистр Афанасий Неофитович Шеншин, владелец в то отдаленное время чуть ли не всей Курской губернии. Праздный гуляка видел в заграничной военной экспедиции нечто вроде увеселительной прогулки: ни стычек, ни боев, шествие войск помпёзное, торжественное; почему же не поприбавлять! Но постой полка в упомянутом селении оказался для ротмистра отчасти роковым. Остановился он в доме богатого немецкого банкира Беккера и, познакомившись с семейством последнего, не замедлил влюбиться в молодую, по рассказам изумительно красивую, банкирскую дочку Каролину Беккер. Любовь довела легкомысленного дотоле ротмистра даже до предложения руки и сердца. Однако чопорная немецкая семья взглянула на скоропалительное увлечение весьма подозрительно и Афанасий Неофитович получил отказ наотрез. Решительный отпор стариков, не только не образумил его, а лишь больше распалил и без того пылавшую голову. К тому же Каролина Беккер отвечала ему полной взаимностью. Это побудило ее родителей ускорить намеченную незадолго до того свадьбу дочери с неким прозаическим шталмейстером Фетом. Тогда отважился Шеншин прибегнуть к старинному славянскому обычаю умыкания невест. И вот в день свадьбы, при выходе из кирхи повенчанной Каролины, по фамилии уже не Беккер, а Фет, верные начальнику кирасиры схватили замужнюю красавицу и тою же ночью увезли с собою за уходящим по направлению Парижа полком. По окончании похода, поселилась счастливая,

хотя и незаконная пара, в родовом имении Шеншиных в Курской губернии и, по русской дворянской беспечности, Афанасий Неофитович просто забыл сочетаться со своею возлюбленной законным браком, хотя это и было вполне возможно. Между тем родились у него трое детей: старшая дочь, названная в честь матери Каролиной, младшая, прозванная в семье мечтательной золотоволосой Надей и в 1820 году наш поэт Афанасий Афанасьевич Фет-Шеншин. Мальчик рос, ему исполнилось 14 лет, приходилось серьезно подумать о дальнейшем образовании и тут то, при подаче документов в благородный московский пансион, обнаружилась его незаконнорожденность. Оказалось что права носить отцовскую фамилию он не имел. Вместе с именем отца терял он и права наследства. Пришлось числиться под фамилией законного супруга матери, давно всеми забытого шталмейстера Фета. Очень способный юноша, кончил успешно курс гимназии, в 1840 году поступил на историко-филологический факультет московского университета и вскоре подружился с двумя своими сверстниками — в будущем весьма талантливым критиком Аполлоном Григорьевым, так мало, к сожалению, в наше время известным, и выдающимся, каким мы знаем его теперь, поэтом Яковом Полонским; позднее к этой группе даровитых молодых людей примкнул, вернувшийся из Италии Майков.

В современном сознании очень прочно утвердилась мысль о нераздельности имен поклонников и жрецов чистой красоты трех русских поэтов — Майкова, Полонского и Фета. Однако таковое убеждение происходит лишь от нашей национально-русской небрежности, от нежелания вдуматься до конца в ход и развитие нашей поэтической литературы. При более пристальном рассмотрении дела становится очевидным, что ни Майков, ни Полонский, при всей их несомненной талантливости, встать вровень с поистине гениальным Фетом не могут никак, и давно пора резко отмежевать великого единственного в мире лирика от каких-либо рискованных параллелей и сравнений. Ведь 100 лет прошло со дня его рождения, и кто же из нас, русских, может

похвастаться знанием Фета? Из года в год, с удручающей мертвой последовательностью переиздаются учебники русской словесности и неизменно в каждом из них милостию отводится по три строки на долю Фета, Тютчева и Баратынского, лежащим под спудом слезно-гражданских социалистических идей. Как будто бы без красоты и вдохновения, — по слову Достоевского, — может создать человек хотя бы ржавый гвоздь! В 1840 году, в год поступления в университет, попытался Фет издать первый сборник своих юношеских стихотворений под заглавием «Лирический Пантеон», встреченный очень сочувственно критикой, в том числе и знаменитым Белинским. Но сборник этот, при беспристрастном рассмотрении, обнаруживает подражательность юного автора немецким писателям, в особенности Гейне. Вообще дарование Фета, в противоположность скороспелому Лермонтову, развивалось очень медленно, и лишь в глубокой старости достиг он полной самостоятельности и поэтической зрелости. Несмотря на исключительные способности, Фет, по примеру многих наших выдающихся людей, медленно усваивал сухие филологические науки. Тому было много причин, одна из них, наиважнейшая, это охватившая поэта длительная и глубокая любовь к девушке, имя которой удалось ему скрыть от зорких поисков своих будущих биографов. Мы подходим к одной из главных черт характера Фета, при незнании которых немыслимо вскрыть основные элементы его сложной по содержанию и форме поэзии. Я упоминал уже о сестрах Фета, старшей Каролине, женщине исключительно твердого характера, разума трезвого, практического, с сердцем не знавшим увлечений, и о младшей сестре-мечтательнице Наде, впоследствии сошедшей с ума под напором обуревавших ее грез. Фет, в силу тайных законов наследственности чудодейственно воссоединил в себе оба противоположные друг другу характера своих сестер, но соединил их как бы механически, не сливши их разнородности в один цельный неразрывный душевный монолит. Получилось небывалое, трагическое в религиозном отношении раздвоение личности. С одной стороны,

сухой практик, настойчиво стремившийся к возобновлению утраченных дворянских привилегий, расчетливый наживатель денег, собиратель благ земных, прозаический помещик и мировой судья, с другой — воздушнейший эфирный поэт, мыслитель, рассматривающий вселенную под своим, совершенно самостоятельным углом зрения. В дни любви, в дни, когда душа человеческая обнажается до дна, когда ясно выступают ее основные исконные качества, со всей силой сказалась присущая Фету от рождения психическая роковая раздвоенность. С трудом и небрежно заканчивал он свое образование. Числясь незаконнорожденным и потому бесправным гражданином, решил Фет добыть себе дворянство поступлением на военную службу, и вот в 1844 году, кончив курс университета со званием действительного студента, зачислился он вольноопределяющимся в один из уланских кавалерийских полков с тем, чтобы по истечении известного срока быть произведенным в офицеры. Наступили тяжкие дни расставания с любимой девушкой. Дело в том, что Фет, как он сам бегло говорит об этом в своих воспоминаниях, считал недопустимым жениться, имея всего навсего 300 р. месячного дохода, будто любовь исчислялась когда-либо размером получаемого денежного оклада, а так как скорого материального благополучия не предвиделось, пришел Фет к жестокому решению порвать с безумным по его мнению, увлечением раз и навсегда.

И я доверился предательскому звуку,
Как будто вне любви есть в мире что-нибудь
Я дерзко оттолкнул писавшую вас руку,
Я осудил себя на вечную разлуку,
И с холодом в груди пустился в дальний путь.

Так горевал поэт уже в глубокой старости над грудой запыленных женских писем, единственных свидетелей весны души его и призрачной зимы. Дерзко оттолкнув протянутую руку, с холодом в груди отправился Фет к месту своего служения, но, доехав до первой станции, был останов-

лен спешным посланным и тотчас вернулся обратно. Дело объяснилось просто: сердце покинутой девушки, не выдержав пытки разлуки, подсказало ей страшную месть. В безумии горя она облилась с ног до головы керосином и, собственными руками поджегши на себе платье, сгорела живо. Вернувшийся Фет застал ее обуглившийся труп лежащим на столе. На этот раз злосчастному поэту действительно не оставалось ничего другого, как, похоронив останки некогда любимого им человека, пуститься в дальний путь не с холодом в груди, а со жгучей незаживающей раной в навеки надорванном сердце. Таким образом ознаменовалось для Фета его первое вступление на самостоятельный жизненный путь. Поведение его в приведенном мною случае исключительно характерно, с уверенностью можно сказать: Фет, поэт и мечтатель, в скрытой глубине души своей живущий грезами, не верил в их жизненное реальное осуществление, в возможность их конкретизации и воплощения. Человек, как существо плотское и серое, подверженное железным законам природы, реально обречен жить и двигаться в плоскости беспросветных будней, и потому да не дерзнет он на осуществление золотых, дарованных ему небом грез, таковая безумная попытка приведет его лишь к комическому крушению, ибо несбыточны мечты, следовательно нельзя пытаться проводить их в жизнь, потому и решил Фет бежать от нахлынувшей на него страсти, затаив в груди несбыточную в нашем бедном мире любовь. Иными словами, говоря языком религиозным, Фет не верил в доподлинное воскрешение Лазаря, в необходимость устремления духовных сил на преображение косного плотского мира. Христианскому подвигу и вере предпочел он глубокое, безнадежное раздвоение, как бы окончательное рассечение личности. Два противоположных, враждебных друг другу мира, созерцал он одновременно. Один из этих миров включил, по мнению Фета, царство животное и растительное с его ежедневными будничными проявлениями и отправлениями, иной мир — душа и мысль человеческие, устремленные ввысь, к постижению потусторонних божественных тайн. Смешивать то и

другое начало, по Фету, является действием преступным и неразумным. Итак, обрушив на себя, как человека, всю тяжесть железных законов природы, продолжал он свое прозаическое жизненное движение, но второй мир, заключенный в душевной глубине, властно требовал проявления и выражения, следствием чего явилось воздушнейшее, освобождение от всякой конкретизации и видимой логики, творчество Фета, благовонное, ароматное, как вешний сад среди цветов. Поэтическое развитие его двигалось медленно, но неуклонно, причинами замедленности являлись, главным образом, тяготы военной службы николаевского времени, а дворянского ценза так и не удавалось ему достигнуть. По мере продвижения Фета по службе повышались и требования на необходимый ему ценз, наконец, так и не достигнув желанной цели, вышел он в 1855 году в отставку в чине шт-ротмистра. К тому же году относится его сближение с Тургеневым, Львом Толстым и Некрасовым. Тургенев и Толстой навсегда остались лучшими друзьями Фета, почитателями и ценителями его редкого дара. «Что говорите Вы мне о Гейне, — пишет Фету Тургенев, — Вы выше Гейне, потому что шире и свободнее его». «Ваши стихи, любезный дядюшка Фетушка, эмблема всего наивысшего, — прибавляет Толстой, — они — пробный камень для человека; непонимающий Ваших стихов, не понимает поэзии». Тютчев тоже спешит засвидетельствовать свое преклонение пред музой Фета: «мне, — пишет Тютчев Фету:

Достался от природы инстинкт пророчески-слепой,
И с ним я слышу, чую воды и в темной глубине земной.
Великой матерью любимый (подразумевается — природой)
Стократ завидней твой удел.
Не раз под оболочкой зримой ты самое ее узрел.

Иными словами Тютчев приписывает Фету прозрение в самую сущность космических тайн природы, не только инстинктивное, но и непосредственное лицезрение ее божественной души, раскрытие ее законов.

В 1857 году, 37 лет от роду, Фет женился на сестре

своего давнишнего приятеля Марье Петровне Боткиной и на 20 т. приданных денег жены купил в Мценском уезде, по соседству с имением Тургенева, усадьбу с 800 дес. земли. Тогда началась для него деятельная полоса хозяйничанья. Но литературной работы он все же не бросал, а приступил к целому ряду переводов с латинского. Так появились на русском языке, переведенные Фетом почти полностью, Катулл, Проперций, Гораций и Вергилий. Вышел в печать, в двух частях, полный перевод Фауста Гете и множество лирических стихотворений Гейне, Рюккерта, Мюссе и других. К середине 70-х годов состояние Фета достигло размеров богатства, и только тогда решился он, опочив от дел практических, предаться на свободе творчеству. Он зажег свои «Вечерние Огни», ставшие волею судеб, алмазами нетленными, откровением гениальной старческой души. К середине 80-х годов относится его знаменательное сближение с нашим христианским философом Вл. Соловьевым, воспринявшим от Фета не только его магический певучий стих, но и часть мирозерцания великого лирика. Творчество Фета наложило неизгладимую творческую печать своего влияния на самую сущность философии В. Соловьева. Как в центральном произведении последнего, в «Оправдании добра», так и во многих его статьях ясно слышится отголосок творческих прозрений Фета, а пять блестящих статей, исчерпывающих вопрос о половой любви, целиком построены на предпосылках поэзии Фета. Дружба этих двух замечательных русских людей психологически весьма интересна и сложна. Всякий, знающий основы религиозного учения Вл. Соловьева, конечно помнит, что в центре всего культурного процесса он ставит личность Христа, в Нем, Едином, видел философ оправдание и смысл нашего существования. Более того, Соловьев верил в постепенное, как бы органическое, внедрение божественной проповеди в умы и сердца человеческие, верил, следовательно, в неизбежность просветления и преображения косной материи. А маловерный Фет подверг вселенную жестокой вивисекции. Он отверг возможность реального одухотворения, он не признал и не

принял своих, духом внушенных ему, творческих грез. Исправимый Фома неверящий, собственную поэзию признавал он за ложь, а христианскую проповедь — химерой, ослабляющей человека на его трудном жизненном пути. Тщетно пытался Соловьев доказать Фету несообразницу подобного рассечения личности, последний твердо стоял на своем и до слез доводил философа едкими насмешками над его якобы бесплодными, надеждой и верой. Несмотря на все, взаимная дружба продолжалась вплоть до самой смерти 72-летнего Фета, последовавшей в 1892 г. 21 ноября. Но и после кончины его продолжал горевать Соловьев над могилой поэта, безумно отвергнувшего свои святые грезы, и потому не пришедшего в лоно всепрощающей, всеразрешающей веры.

850 лирических коротких стихотворений, из коих 300 незначительных написанных на случай, — вот все оригинальное наследие, оставленное нам Фетом, между тем выраженное в нем так цельно и глубоко, так замечательно по содержанию и форме, что ставит Фета в ряды величайших имен русской и западно-европейской литературы. Почему же вплоть до наших дней так мало известен Фет читающей массе? Тому причин чрезвычайно много; одна из них та, что за шумихой жизни очень трудно расслышать его тихие слова, самые тихие из всех, сказанных когда-либо. Они утончены, эфирны и легки, как реющие sylfфы, -легкокрылые, летят они к любимым звездам. Такой тяжеловесный в жизни, в поэзии стремился Фет уловить все бесплотное и мгновенное. Свои стихи мудро назвал он «призраком вздоха». Не богиня гордая в расшитой епанче повелела ему как древле Гомеру прельстить слух смертных рассказом о конях и шлемах кованных, и сломанных щитах, нет, муза тихая под дымкой покрывала указала поэту иную молодость:

«Цветы последние в руке ее дрожали,
И речь ее была полна печали,
И женской прихоти, и серебристых грез,
Невысказанных мук и непонятных слез.
Какой то негою томительной волнуем,
Он слушал как слова встречались с поцелуем.

Но бессильны и грубы слова — их даже нашёптывать стыдно, никогда не выразят они несказанного стремления души, безмолвные муки сказались людям веками, как же хотя намекнуть о том, что, буйствуя в груди прозрачною волною, стремится сердца людей к таинственной любви? О, как трудно повторять живую красоту воздушных очертаний юной девушки и где найти силы дабы, схватив их на лету, закрепить певучей рифмой! Иногда кажется поэту, что усердные поиски сладко бьющегося сердца, венчаются успехом, но это лишь иллюзия, и сердца бедного кончается полет одной бессильною истомой. И если дивится красавица богатству и блеску ея внушенных стихов, то Фет спешит разуверить ее в заблуждении:

«Не я, мой друг, а Божий мир богат.
В пылинке он лелеет жизнь и множит,
И что один твой выражает взгляд,
Того поэт пересказать не может.

В таком случае — кому же присудить победный венец, — женщине ль — царице дум — живому сосуду красоты, — или в зеркале ее изображению — искусству и поэзии. Самой ли розе, пурпурной колыбели мая, или певучему сочтанию слов, навеки закрепившему ее благоуханные лепестки и завои? Но смежившаяся, распустившаяся роза по осени увянет, мгновенное порождение грезящей природы, как всякая плоть обречена она смерти, и пусть так ласковы извивы волос любимой женщины, но рок нещадного закона увядания коварно настигнет ее цветение, и перестанет биться омертвевшее сердце, и никого не будет уже любить. Даже средь радости сближения идущие по саду влюбленные могут заметить изсохший свалившийся лист — символ их следующего дня, угрожающего кончиной. Вообще всякая вещь, все предметы предметного мира — тленны и преходящи, они призрачны, они — сон мимолетный, важно и вечно лишь их излучение немеркнущий свет внутренней мечтательной жизни. И вот задача истинного поэта, это — усилить

бой бестрепетных сердец, схватить налету и закрепить словами томный бред души и трав неясный запах. Нет, всемогущен поэт! Это только недостойная слабость его неверия слову, и совсем уже не важно, что лютая зима, пришед осеребрила его голову, сжала холодом старческую грудь. Не страшна старость, ибо она верховна и мудра. Личные страсти, перегорев в горниле страданий, лишь с большей силой заставят устремить душу к постижению вековых грез, они повсюду пьянящие, в каждом движении, в каждом смертном вздохе! Верховный жрец с бородою седою возложит поэт душистый венец на женственные кудри, он осыплет их «нетленною солью горящих речей, и раскроет потемку минувшего мгла, что на свете всех чище ты сердцем была». И если радуется девушку светлое утро, если только верит она в пышную примету, пусть, хоть на единый миг полюбив поэта, подарит она ему ею сорванную подругу розу.

Хоть полюбишь кого, хоть снесешь
Не одну ты житейскую грозу,
Но в стихе умиленном найдешь
Эту вечно душистую розу.

Итак, задача поэзии — увековечить преходящее, творческим усилием вырвать, похитить у времени хотя бы каплю, с ним убегающей, утекающей красоты, в награду самой вечностью присудится победный венец не смертной красавице, а в зеркале ее изображению, искусству неумирающему. Человеку совсем не нужны рациональные, мертвые выводы мертвых наук, необходимо лишь почуять и воспринять таинственную со всех сторон идущую на нас радость жизни, эманацию весеннего блаженства и ликования. Необъятный непонятный, благовонный, благодатный раскинулся перед нами мир любви, и кто же виновен, если сами мы раздробляем возможное счастье преступными умозаключениями и логикой! В век точных сухих изысканий призывал нас Фет к погашению бесплодного разума, к бессознательному стихий-

ному торжеству, что же удивительного, что не удостоили его признанием современники? Характерен для Фета эпитет «непонятный»

Ветер. В лесу одному
Шумно, и жутко, и весело.
Я ничего не пойму . . .

Фет погасил разлагающий разум, холодный и разделяющий, ненужен он поэту, ибо от века жива поэзия священным безумием, постижениями интуитивными, опровержением закона непроницаемости предметов. В стихийной республике мира все одинаково равноценно и важно. В чуть заметной росинке можно найти отображение великого солнца, первоисточника жизни и совершенно уже непонятно почему человек приписал себе одному живую душу — он лишь такая же мимолетная греза природы, как и травы и деревья и птицы, и потому так легко Фету проводить глубокие жизненные аналогии между явлениями природы и чувством, охватившим человека; и когда слышим мы первый гром, веянье весеннего тепла, то это невольно, неизбежно приведет нас на память вчерашнее столкновение двух любящих, а расцветающий воздушный белый ландыш девственной негой своею напомнит нам легкий вздох юной девушки, благоухающий избытком молодой жизни.

Днем, в смятенности творения, мы, непосредственные участники жизненного буйства, не можем постичь истины — она открывается лишь во мраке когда подступают в ночи пытливые очи синего неба, живые хороводы звезд, мигающих золотыми ресницами, тогда оживает в пристани волшебный челн, уносящий нас к первоистокам бытия. В такие редкие, непременно ночные, ясновидящие минуты дух окрылен — не мучат тяжкие дневные утраты и обнажаются перед нами потаенные изгибы души близкого любимого человека — мы видим его доподлинный истинный лик, не искаженный дневными сутолочными заботами, в дальней звезде отгадываем мы отбывшего брата. Нужно только суметь отдаться мощному духу окрыленной ночи и она рас-

кроет перед нами целый мир неведомых дотоле возможностей. Ни одно чувство, испытанное когда-либо, не пропадает всуе, затраченная жизненная энергия может всегда сторицей вернуться к нам обратно. Так, стоит ночью, в напряженном уединении, вспомнить тоску пережитой некогда разлуки, как повеет вневременной жизнью и встретишься с любимым. В этом изумительном раскрытии сущности эмоциональных энергий, в знании — как владеть ими, куда стремиться, Фет шел путем, ведомым только индусским мудрецам. Дитя европейского века, Фет опередил современников на целые тысячелетия. Его поэзия — некий безмерно чуткий аппарат, восприимчик и рассыльник тончайших излучений души. Словно мановением волшебного жезла распылил он упорный предметный мир, и снова собрал его в единый вздох, в одно славословие прекрасному.

Полуразрушенный, полужилец могилы, старец седой, как певчая птица славил он таинство любви и юного цветения, весь трепет жизни молодой, внятный ему отовсюду, собрал и включил он в звенящие строки.

По меткому и глубокому слову ученого филолога Чехина, никто как Фет не заслужил женской благосклонности и внимания, ибо никто и никогда не воспевал ее красоты столь безкорыстно и вдохновенно. Не скульптурно осязаемый образ греческой богини, подобно Майкову, явил нам Фет в лице воспеваемой женщины, нет, он уловил, чародей, исходящие от влюбленной девушки, светящиеся голубоватым светом лучи, огненный нимб вокруг душистой головки, небесные искры, бегущие из глаз в глаза. И вот, оказывается по Фету, что в высоком напряжении обостренной половой любви каждый из нас, пусть на мгновение, но все же прозревает самую доподлинную сущность души любимого. Серый человеческий облик временно отпадает, — мы восходим на недостигаемые для нас в житейском состоянии высоты, и необходимо лишь удержаться в горней области, тогда достигнем мы перевоплощения, эманации блаженных грез, состояния астрального, и потому так страшно снова обрушиться вниз, в прежний будничный облик.

Ты вся в огнях, твоих зарниц
И я сверканьями украшен.
Под сенью ласковых ресниц
Огонь небесный мне не страшен.

Но я боюсь таких высот,
Где устоять я не умею.
Как сохранить мне образ тот,
Что придан мне душой твоею?

Боюсь на бледный облик мой
Падет твой взор неблагоклонный,
И я очнусь перед тобой
Угасший вдруг и опаленный.

Тут, в утверждении мистической подоплеки любви, бес-
сознательно сходится Фет со своим постоянным оппонен-
том-философом Вл. Соловьевым, последний утверждал, что
понятие о половом влечении, о так называемой влюбленно-
сти, в корне искажено естествоиспытателями, во главе с Дар-
виным. Рационалистический взгляд на дело, как известно,
весьма прост. Чувство повышенного стремления разнополюх
индивидуумов к воссоединению друг с другом европейские
ученые объясняют обманом, созданным природой для более
интенсивного размножения себе подобных. Рядом блестящих
доказательств и выводов опроверг Соловьев нелепое миро-
понимание своих противников и, победоносно водрузив зна-
мя интуитивного постижения вселенной, восславил божест-
венное христианское происхождение половой любви. Вели-
кий философ вторил великому поэту, призывая мир к вы-
сокому наслаждению и счастьем, к одухотворению и просвет-
лению плоти. Но глухой мир, некогда бесстрашно распявший
Бога, мог ли учуять дуновения духа? И певучие легкокрылые
слова Фета стали достоянием немногих избранных.

Три пути спасения, три восхождения в вечность завещал нам престарелый поэт. Первый из них — бескорыстное поклонение красоте, приятие искусства, перерождающего, возвышающего души; в нем усматривал Фет некий целительный бальзам, освобождающий нас от тлетворного давления ненавистной ему материи, в лице искусства приветствовал он священное безумие вещающей пифии. Путь второй — любовь, ведущая к растворению личности в грезах и снах, к распылению замкнутой субъективности, к слиянию с существом иного пола, к неизбежному пониманию другого как самого себя, к победе над тленным неподвижным себялюбием. И третий путь — приобщение своего человеческого я, своей частной бедной жизни, к радостному потоку весенних проявлений пробуждающейся природы. Нужно раствориться в ней и, забыв о повседневном, постичь душой вечные таинства великой матери земли. Но разгадать ее скрытую от человеческих глаз суть, можно не путем разлагающего опыта и разума, губителей всякой жизни, а лишь первородным безотрезным путем. Для святого слияния с древней природой нужно суметь стряхнуть с себя печальные наследия тысячелетней культуры, и, как первому жителю рая, Адаму, не вкусившему от горького плода познания, взглянуть в глаза первобытным лесам и морям, ибо тот лишь станет соучастником вселенского пира, кто в пример себе поставит весенних певцов — соловьев и жаворонка, певчих птиц, бездумно прославляющих творчество Бога. Тогда исчезнут человеческие деления и дробления. мыслящий тростник перестанет роптать; как прах могильный, отпадут в людские толпы, добро и зло, понятия ненужные духу, и косный мир преобразится в светлый поток, в дуновение грез, в благоуханное дыхание любви и красоты, и сотрутся резкие грани тяжкой вещественности, все потечет в ликующем слепительном ритме. Со всем не нужно чтобы слова выражали собой какие-то точные логические понятия, пусть свободно слетаются, сплетаются они, пусть безумно звучат, выражая трепет горя и радости. Мир — это пир, пир это — мир, светлый круг вдохновений! И кто знает, кто осмелится возразить поэту, что есть еще на

свете что-либо, кроме лучистого взора, кроме душистого убора головки, поникающей под тяжким узлом светло-русых кос. Царит она над всем, властительница чувств, женщина сияющая, окруженная, опьяненная резедой и георгинами, то томными, веселыми и грустными, то нескромными, пылкими лицами цветов. И кто замыслил этот буйственный праздник бытия, это пышное цветение! Тот желал и жаждал нашего безумия, кто смежал этой розы завои, и блески, и росы, и двинул на нас звонкоголосую волну весенней пернатой жизни. Радость, безотчетная радость чудотворных песен идет на нас со светлых страниц Фета. Он воздвигнул, волшебник, новый мир трепетного счастья и, вознесенный грезами, не признал ни страдания, ни боли, ни смерти. Он завещал нам, единственный во всей мировой литературе клич: горе призрачно — счастье вечно!

К немой, как дух бесплотной лунной майской ночи устремил он свои молитвы и помыслы, от нее, веющей прохладой и ароматами безгрешных цветов, ждал он окрыленного спасенья.

Как нежишь ты серебрянная ночь!
В душе восторг немой и тайной силы.
О окрыли и дай мне превозмочь
Весь этот тлен бездушный и унылый.

И чародейка ночь, ниспосылающая нам сны и прозренья нездешние, вняла вдохновенной мольбе поэта, она придала ему легкие, могучие, поистине ангельские, крылья и в благодарность как сомнамбул или лунатик, утративший весомость и тяжесть, он бросил ей восторженный ответ и привет.

Мой дух, о ночь, как падший серафим,
Признал родство с нетленной жизнью звездной
И окрылен дыханием твоим
Готов лететь над этой тайной бездной.

Из единого порыва, дыханья вселенной, славящей Бога, разве можно незаконно выделить какой-либо образ, разве

можно чему-либо отдать предпочтение? Нет, и горе и муки и радость пусть сольются в одно славословие жизни, и когда затрепещет звенящая мелодия Шопена, то не лучше ли душе сразу покинуть смертную оболочку, горнило тела и улететь вслед за чарующими звуками.

Пусть же сердце полно муки
Торжествует час разлуки
И когда загаснут звуки
Разорвется вдруг.

СЛУЧЕВСКИЙ

Наша поэзия лишь краткие дни ведала радостную волю, слышала дружественные отклики. Это было в те солнечные дни, когда юный русский читатель в простодушном упоении повторял и заучивал девственные строфы «Руслана и Людмилы» и «Пиров». Но уже в 1828 году Баратынский с ядовитой проникновенностью писал Пушкину: «я думаю, что у нас в России поэт только в первых своих опытах может надеяться на большой успех: за него все молодые люди, находящие в нем почти свои чувства, почти свои мысли... Поэт развивается, пишет с большею обдуманностью, с большим глубокомыслием: он скучен офицерам, а бригадиры с ним не мирятся, потому что стихи его, все-таки, не проза». Пушкин в 1830 году, подробно развивая мысль Баратынского (что делал он чрезвычайно часто), произнес над русским читателем горький поднесь справедливый приговор: «у нас литература не есть потребность народная».

Едкую правду говорили поэты! А, ведь, двадцатые и тридцатые годы — наш поэтический расцвет! Не говоря о Баратынском и Пушкине, даже никем не знаемые Трилунный и Зайцевский писали тогда стихи, не уступающие по силе и стройности произведениям многих наших современных божков. Причины такой высокой стихотворной культуры частично объясняются своеобразной крепостью тогдашнего быта. Как пренебрежительно ни относилось общество того времени к «бесполезному стихотворчеству», поэт, как человек, не делался от этого изгоем, пил с народом из общей чаши жизненные соки. Вот почему не нарушались в нем, по изумительному выражению Тургенева. «тихое медленное одушевление, неторопливость и сдержанность движений и сил» — духовное здоровье.

Сороковые годы ясно обозначили роковой уклон. Нахлынувшие разночинцы, люди без роду и племени, ополчаются на поэта — «тунеядца и крепостника, поправшего идейность». Писание стихов постепенно становится зазорным делом. Поэты уединяются, пишут урывками. Резко понижается стихотворная обработка. Но только к шестидесятым годам со всей силой сказалось непоправимое отъединение истинных поэтов от народа. Носителем этой трагической разрозненности, ея страстотерпцем суждено было стать Случевскому.

Немногим памятно даже самое имя Случевского, а читателей, знакомых, хотя бы поверхностно, с его творчеством, за редчайшим исключением, не осталось совсем. Судьбы русского стихотворного слова всегда были незавидны, но ни одному из наших малых и великих поэтов не приходилось подвергаться таким злобным гонениям со стороны журнализма, как именно Случевскому. Радостных дней ободрения и признания за всю литературную жизнь он видел не много. Это прежде всего объясняется тем, что родился Случевский в конце тридцатых годов прошлого столетия; отделенный двумя десятилетиями от старшего ему поколения поэтов — от А. Толстого, Полонского, Фета, Майкова, Некрасова и Ап. Григорьева, — он не имел сверстников по поэтическому призванию, если не считать родившегося в 1834 году и затравленного впоследствии Платона Кукова; рос совершенно одиноко и встретил еще далеко не окрепшим столь неблагоприятные всякой художественной деятельности нигилистические шестидесятые годы —

Когда был в моде трубочист,
А генералы гнули выю;
Когда стремился гимназист
Преобразовывать Россию...

Преобразования эти, как известно, надолго вселили полное пренебрежение к отечественной поэзии не только в восторжествовавших гимназистов, а и в униженных генералов.

Лжевозрождение поэзии в России конца девяностых годов застало Случевского полуслепым стариком, правда духовно бодрым, творчески свободным и уж, конечно, не склонным щеголять в шутовском колпаке дедушки русского декаданса, поднесенном ему в ту пору кучкой столичных знаменитостей во главе с Зинаидой Гиппиус и В. Брюсовым. Ксати сказать, «великий маг» — Валерий Брюсов предварительно пытался примерить упомянутый головной убор на Вл. Соловьева; но христианский философ поступил с юным честолюбцем, как некогда древний Аполлон с незадачливым родителем знаменитого Козьмы Пруtkова:

...Собрав «прутков» длинней,

Его с Парнаса — вон! — чтоб был он поскромней!

Итак, на старости лет, накануне смерти, осенила Случевского смешная слава!

Напомнить ли вкратце литературные мытарства поэта? Отрывочные сведения о них вряд ли любопытны не изучающим подробно истории нашей общественности, тому же, кто знаком с течением русской жизни не по одной наслышке, достаточно намек на обстановку, в которой воспитался и вырос поэт, чтобы многое уяснить себе в его творчестве.

Случевский родился 29 июля 1837 года в Петербурге, в хорошей дворянской семье. Таким образом по рождению, он принадлежал к сословию, давшему России ее политическую и государственную мощь, науку и самобытнейшую в мире литературу. По окончании 1 кадетского корпуса, он вступил в 1855 году прапорщиком л.-гв. в Семеновский полк, откуда перешел в л.-гв. Стрелковый Его Величества батальон. 1858 год застает Случевского в Академии Генерального штаба. И вот, в 1861 году он внезапно выходит в отставку и уезжает за границу! Причины, толкнувшие его на такой шаг, почти легендарны; они с отменной яркостью живописуют нам сумбурно-нелепую эпоху так называемого «освободительного движения».

Стихотворения Случевского впервые появились в печати в 1857 году в «Общеобразовательном вестнике» и

прошли незамеченные. В 1860 г. он перешел в «Современник», редактором которого был тогда Некрасов, и сразу обратил на себя всеобщее внимание. Возгорелась буйная полемика. Партию, дружественную Случевскому, возглавляли Ап. Григорьев и Достоевский, травили и бранились либералы и нигилисты, — их возмущало отсутствие в стихах поэта всякого «общественного элемента». Вскоре и Некрасов не пожелал более печатать стихотворений Случевского. Все же полемика не унималась и перешла в бесстыдную, задевавшую офицерское достоинство, брань. Случевскому оставалось либо снять мундир, либо стреляться с целой сворой журнальных оскорбителей, что поставило бы его, гвардейца, в смешное положение перед однополчанами. Обеспеченный денежно, он предпочел отставку и тотчас покинул родину. Так изумительно завершаются иногда неразумные попытки человека обнаружить перед другими свой поэтический дар!

По приезде за границу Случевский поселяется в Париже, где в течение года слушает лекции в Сорбонне. В конце 1862 г. он переезжает в Берлин, а оттуда в Гейдельберг для поступления в тамошний университет. В 1865 г. Случевский сдает экзамены на звание доктора философии и весной 1866 года возвращается в Россию. Пятилетняя жизнь у истоков европейской цивилизации укрепляет и ободряет молодого, духовно возмужавшего поэта. Увы, едучи на родину, он не ведал и сотой доли происходившего там за время его пребывания в Европе. О печатании стихов, о нескрываемом пристрастии к искусству, незапятнанному соображениями базарного порядка, и думать запрещалось! Старшее Случевскому поколение поэтов заметно поредело, новых поэтов не нарождалось.

В 1862 году безвременно погиб слабовольный Лев Мей, хрупкое дарование которого грубо исказили бессовестные советчики. Умер в 1864 году, 42-х лет от роду Ап. Григорьев. Упорно молчал престарелый кн. Вяземский; свидетель золотого века русской поэзии, друг Пушкина и Баратынского, — с какой язвительной улыбкой смотрел он на мо-

лодых невежд! Истерзанный личным горем Тютчев с потрясающей простотой признавался Полонскому:

Во мне глухая ночь, и нет для ней утра!
И скоро улетит, во мраке незаметный,
Последний скудный дым с потухшего костра.

Он, действительно, допевал свои последние, никем не слышимые, все реже и реже звучавшие стихи. Живший в своем имении, в глуши черниговских лесов, А. Толстой остро и метко отшучивался в стихах, однако, не очень легко дышалось ему на родине и его заграничные поездки все учащались. Находившийся в те годы в Петербурге в самой гуще разнузданной писаревщины Я. Полонский, когда-то, по справедливому определению Языкова, — «пленительный певец», понемногу забывал те дни, когда был он соловьем. Уединившийся в деревне Фет замкнулся в себе, писал крайне мало и ничего не печатал. Поэзию Ап. Майкова слегка одобрял знаменитый Писарев, усматривая в ней «законные требования молодого организма», но сам поэт по-прежнему предпочитал «чудное небо классического Рима» похвалам снисходительного нигилиста. Н. Щербина немногим позднее сам рассказал нам о себе:

Тогда в бездействии влачил
Я жизни незаметной бремя,
И счастлив, что не знаем был
В сие комическое время.

Лукавый ярославец Некрасов ухитрялся иногда в целом море ужасающих виршей проводить в печать настоящую поэзию: за гражданскую скорбь прощалась даже красота. Проще всего поступили с несправедливо забытым в наши покаянные дни Платоном Кусковым: его с 1862 года решительно перестали печатать. Он умолк и, по собственным словам, скрылся в жизненном лесу до 1889 года, когда неожиданно выпустил замечательную книгу стихов — «На-

ша жизнь», не обратившую на себя внимание читателей. Ф. Н. Глинка, талантливейший поэт, некогда любимец Пушкина, после долгого молчания напечатал книгу под заглавием «Таинственная капля». Дружный смех и дикое улюлюканье встретили ее появление. Вот каково было положение многострадальной русской поэзии ко дню приезда Случевского на родину. Он быстро понял, что о печатании стихов не может быть и речи, но сдаться без боя не захотел: осенью 1866 года вышла его небольшая книга, заключавшая в себе три очерка, острием направленные на Чернышевского и Писарева.

Особенно умно и ядовито звучал очерк »О том как Писарев эстетику разрушал«. Журналы предпочли об этой книге умолчать и она бесследно канула в разрастающейся толчее «разумного, доброго, вечного». Случевский замолчал надолго и, по примеру своего сверстника Платона Кукова, безвестно ушел в жизненный лес.

Молчание Случевского длилось семнадцать лет. В литературном мире о нем совершенно забыли. И вдруг в 1877 г. в «Новом Времени» и «Русском Вестнике» одновременно появились его произведения — поэма «В снегах» и «Картинка в рамке». С тех пор Случевский не переставал печататься до самой своей смерти. Литературное наследие Случевского многообразно, — оно состоит из чистой лирики, поэм, рассказов и статей об искусстве и поэзии. Шеститомное собрание его сочинений тщетно ожидает пересмотра и больших пополнений. Случевский умер 25 сентября 1904 года. Доныне никто не потрудился составить хотя бы краткую биографию поэта. Мы знаем, что он служил в министерствах внутренних дел и государственных имуществ, состоял редактором «Правительственного вестника», — пост, который перед ним занимал выдающийся романист Г. П. Данилевский, — ездил в свите великого князя Владимира Александровича на Мурман, в Сибирь, на Урал, в калмыцкие степи, снова посетил западную Европу и в старости нашел приют в своем «Уголке» на берегу Наровы. Это все! По слову современного нам поэта, «жизнь, как могила в поле

молчалива», в особенности наша русская жизнь, такая непонятная, такая жуткая преступным презрением к собственному прошлому.



Поэзия Случевского — вещая горбуня. Глубокие искривления ее словесной ткани — формальные изъяны, о которых так много говорили, внутренне всегда оправданы: они порождены душою поэта, жаждавшей стройности и благообразия в быте и бытии и пораженной внезапно нелепым ликом жизни, точнее, вольной и невольной искаженностью жизненных соотношений — «это — летопись страданья исковерканных пластов». Стихи Случевского крепко сцеплены с неумолимой действительностью. Отсюда корявая сила, жесткая простота их ритмической поступи. Даже на мечте его, мгновенной и воздушной, лежит оттенок яви. В этом свойстве лирики Случевского кроется разгадка ее особой обаятельности, некогда вскользь отмеченной Вл. Соловьевым. Поэт прозревал телесность мысли и мечты. Потому-то в одной своей поэме, говоря о густом кленовом лесе, в глубине которого «глухим охвачены покоем лежат опавшие листья», он добавляет с тою же спокойной зрительной четкостью:

...и над глубокой тишиною,
Безмолвно вызваны луною,
Снуют виденья и мечты.

Он ведал душевное состояние, в котором незримое становилось, как бы видимым ему, и в такие мгновения со страстной верой утверждал, что в недра наших душ «корни некие спускаются от неба», скрепляющие в нас мечтательное с явным в единую преображенную плоть, во вселенскую доподлинность. Случевским владела неуклонная тяга к воплощению всего грезного и отвлеченного, его душа *волила высокой предметности*. Многоликие дети природы, — камни, реки, растения, животные, — осуществляют собою Божью многосложную грезу. Продолжая волевое устремле-

ние Создателя, они творят в себе и из себя свое неповторимое мечтание, силясь вырастить его в осязаемый и видимый лик. Тенистый клен, слегка озолоченный осенней желтизной, но еще полный, как плеском бег реки, голосистыми напевами птиц, свесил с плеч своих монисты — семян созревших мотыльки. В них, говорит Случевский клену, —

...бывший цвет — твои воспоминанья,
Остатки чувств, испытанных тобой.

С необычайной зоркостью подмечал поэт тончайшие переливы и изменения, совершающиеся в природе, улавливал сокровеннейшие движения ее дум, вот-вот готовых осуществиться, или изменчивых и зыбких, как те таинственные профили, что проходят в облаках «в живой игре теней и всяких изменений». Не они ли, не эти ли профили, пройдя через множество текущих обликов, превращаются, наконец, в дерево, зверя, человека, чтоб снова и снова излучать живой мечтательный жар, ищущий все новых и новых воплощений? Поэту казалось, что иногда в предельном напряжении духовного внимания, он видит какие-то прозрачно-телесные тени теней, отражения отражений идущие от уплотненной статности земного мира в непознанную бездну и обратно к солнцу, вставая в нашу явь. И как бы проверяя себя, Случевский спрашивает нас:

Откуда, скажите, берутся
Рисунки растений, что выются
На нашем пруду в холодок
Чуть сложится первый ледок.
Иль это нашли воплощенья
Кустов и дерев отраженья,
Которые в летние дни,
Мечтая, роняли они!

Уходившие мечтательные тени теней не ветром ли и звуком, в жажде телесного созревания возвращаются к нам?

И, быть может, скрытый смысл искусства — сладостное содействие человека мировому стремлению к совершенной предметности! Это ясно раскрывается нам в девятой симфонии Бетховена:

Слушаю, слушаю долго, — и образы встали
Носятся шумно... Но это не звуки, а люди.
И от движенья их ветер меня обвивает.
Нет, я не думал, чтоб звуки могли воплощаться.

Живая коловратность вселенского брожения, всеобщее взаимное втекание, проникновение друг другом, властно ощущаемая Случевским, вселяли в него неколебимую веру в одушевленность всего вещного. Живы камни, живы реки, живы изделия человеческих рук — и куклы простые и колокола, рождающие видения, преображенные, пронизанные светом! Все живет. Средоточие жизни — повсюду. Можно странно-чудесно почувствовать другого продолжением себя, а себя другим и, одновременно — самим собою. Мучительно и радостно улавливал Случевский во всем смутную волю к воссоединению, предвосхищал всесовершенную сродненность всего в нечто единое и неразрывное. И было в этом предвосхищении что-то зачарованное, лунатическое. Так, лунатик, скользя по краю крыши, не упадет: колдовским сном перенесен он в мир слияния и цельности.

Какая ночь! Зашел я в хату,
Весь лес лучами озарен,
И, как по кованному злату,
Теньями ночи зачервлен.

Сквозь крышу, крытую соломой,
Мне мнится, будто я цветок,
С его полуночной истомой,
С лучами месяца у ног.

Вся хата-то мои покровы,
Мой цветень и листва моя...
Должно быть, все цветы дубровы,
Теперь мечтают так, как я.

Но быстро проходит мимо целостное мгновение. Ребенок бросил куклу. Глухо стукнулась о землю, сломилась скорбная фигурка, отобразив в изломе линий боль и страдание: сказалось извечное зло и в сочувственном сердце дрогнула жалость. Мир в сознании поэта раскололся на двое: на благое и злое, ночь и день. «Ночь, как парник, дающий овощи, возвращает злое», ночью повесился Иуда, а первые лучи восходящего солнца озарили Христа на пути к селу Эммаус. Все же, по Случевскому, трагична для природы и человеческой души не мыслимая возвышенным умом мировая раздвоенность, а невозможность жизненно провести грань между светом и тьмою — побороть сумерки. Трагедия бытия в подмене божественного закона взаимного проникновения мертвым смешением понятий и явлений, зыбких и неверных дурной текучестью («зло от добра порой неотлично; в их общей вялости болеет мир»). Можем ли мы с уверенностью сказать себе: вот день и вот ночь? Разве погруженная в мрак половина земного шара вся отдана успокоению сна?

Бессонных множество. Смеясь или кляня,
Они приводят в ночь живую ярость дня.
И правда ли, что ровно половина земли
объята светлым днем?
А все образчики классической дремоты,
Умов, охваченных каким-то столбняком.
Нет полон день земли, в котором бьемся мы,
Духовной полночью, смущающей умы.

Поэт, пытающийся обожествить обманную стройность земных обликов обречен на постоянную смену своих кумиров, сменяемых в его сознании лишь призрачно совмещенными враждебными силами. Цель истинного художни-

ка — не подражание природе, а религиозная победа над нею, немощно признавшей и жизнь и смерть, бессильной примирить любовь и озлобление, не могущей даже, отказавшись от сумеречного смещения, хотя бы безразлично расслоиться в себе, явив незамутненными первичные основы мироздания. Призвание богоизбранного поэта — живописать трепетное напряжение зла, разоблачать его лукаво ускользающую плоть.

До того непреодолимо и неотступно ощущал Случевский телесность зла, что детски простодушно допускал возможность ее научного раскрытия. «Тут временный пробыл в могуществе наук», — убежденно восклицает он и тотчас, как бы жалуясь на наши несовершенные времена, горестно добавляет: «ни взвесить на весах, ни сделать измерений добра и зла — нельзя, на то нет средств и сил».

В тревожных поисках самовыражения, поэт и не подзревал, кажется, насколько тонки и чувствительны были его собственные поэтические весы. Вообще, тяжкие сомнения в могуществе средств и сил поэзии чрезвычайно свойственны Случевскому, ум и сердце которого неустанно враждуют. Недаром углубленно точно сравнивал он противоречивость своих душевных движений с океанской волною, и камень, и себя о камень разбивающей, свершая в грезах полусна веления судеб неведомых. Страдальческое раздвоение своего духа воспринимал поэт, как залог высшей органичности, обещанной человеку, как несознанную им самим *до конца*, смутную жажду одолеть мертвенное смещение и выйти в чистую область уже не безразличного расслоения, а напряженно религиозного разделения добра и зла.

Лирика Случевского, прежде всего — многоликое, трудное действо самоочищения, достигаемое путем вытравливания темных начал жизни из себя и мира в словесные теснины, — отныне носительницы жутко живой, закрепошенной плоти зла. Вот почему, подчас, такой угрюмой мощью дышат крепко сбитые, самодельные стихи поэта: темнице не пристало небесное великолепие, ей подобают скудная строгость

очертаний, суровая ритмическая простота. Многие творения Случевского — сгустки крошечного мрака, предел мучительной одержимости, в них — небывалое слияние яви и сна, обнажающее доподлинность греха, некое губительное цветение злой существенности.

Как бы ни были соблазнительно разнообразны и сложны взаимной зависимостью и по отдельности лирические изъяснения больших художников слова, есть у каждого поэта лишь по одному созданию, вполне непреложно отображающему духовное средоточие своего творца, — истинная заостренность всегда единственна. Так, например, средоточие Баратынского — «Недоносок» — свершившееся, наконец, долгожданное поэтом, развоплощение в полях небесных мятущегося духа, взалкавшего Божьего строгого рая. Окончательная незыблемость пушкинского треножника в «Русалке». Ведь неизбежное во всех без исключения крупных произведениях Пушкина таинство разъятия естества силами сверхъестественными завершается прозрачно и печально, именно этой премудро женственной мистической былью, наказующей, но и умиротворяющей ненасытное сладострастие чело- века.

Ядро творческих углублений Случевского — «Цветок, сотворенный Мефистофелем»:

Когда мороз зимы наляжет
Холодной тяжестью своей,
И все, что движается, свяжет
Цепями тысячи смертей;

Когда над замершею степью
Сиянье полночи горит,
И, поклоняясь благолепию
Небес, земля на них глядит, —

В юдоли смерти и молчанья,
В холодных блещущих лучах,
С чуть слышным трепетом дрожанья
Цветок является в снегах.

Нежнейших игл живые ткани,
Его хрустальные листы
Огнями северных сияний,
Как соком красок налиты.

Чудна блестящая порфира,
В ней чары смерти, прелесть зла
Он — отрицанье жизни мира,
Он — отрицание тепла.

Его, рожденного зимою,
Никто не видит и не рвет,
Лишь замерзающий порою,
Сквозь сон едва распознает.

Слезами смерти он опрыскан,
В нем звуки есть, в нем есть напев.
И только тот цветком тем взыскан,
Кто отошел, окоченев...

Зрительные противоборства тьмы и света, столь частые у Случевского, уступают место в этом стихотворении осязательному столкновению смертоносного холода с жизнедеятельным теплом. Торжество холода, отрицателя жизни, вырастает злым цветением, доступным только восприятию замерзающего: коченеющим телом, отмирающим чувствилищем постигнет человек средоточие греха. Путь осязательный необходим здесь для вящей явности вживания в плоть постигаемого зла. Конечно, далеко не случайно роднит Случевский поэтов с Фомой неверующим, «припавшим к осязанью и поклоненью язвам рук и ног»: упорное стремление Случевского к возведению самого непосредственного органа чувств во вселенские проводники запредельных сущностей. не есть ли повторный, глубоко иудаистический порыв Фомы вложить персты свои в язвы воскресшего тела Христова? От беглых, светлых догадок о всесовершенной цельности, ожидающей мир, через безумное раздробление личности, потря-

сенной лицецерением смертной казни, чинимой людьми над человеком, через правду живого страдания пришел Случевский, таинственным усилием души, к чудесному сращению того, что здесь, с тем, что там, ибо не умрет умерший, а воскреснет преображенный и даже «облик свой во век удержит он».

И для обитателей загробных
Не нужно вовсе сфер иных,
Таких, которым нет подобных
В подлунной, на путях земных.

И я приветствую порою
Мечту чудесней всех других:
Я жив, но мертвые со мною,
Они при мне и я при них!

Нерушимейшей опоры для своей словесной храмины, более корневого вывода из своего творчества Случевский воздвигнуть не мог. Высокой предметностью духа напитал он и претворил земные лики и тем оправдал жизнь.

НЕУЗНАННЫЙ ПОЭТ БЕССМЕРТИЯ

К. К. Случевский

(1837—1904)

I

Некий литературовед назвал однажды Случевского «косноязычным гением», Демосфеном с вырезанным языком.

Определение чрезмерно резкое, но во многом верное. И это несмотря на то, что подчас удавалось Случевскому самодеятельно сколачивать стихотворные храмины такой великой крепости и мощи, каких далеко не всегда достигали даже самые изощренные мастера словесного искусства. Все же замечательнее и парадоксальнее то, что все шершавые словечки и неуклюжие речевые обороты, будучи изнутри, органически присущи поэзии Случевского и потому от нее неотъемлемые, обладают особой притягательной силой. В молодые годы сам Случевский, очевидно под воздействием пошлых журнальных насмешек, которым он постоянно подвергался, пробовал иногда, забывая мудрое французское изречение: *Le style c'est l'homme*, искусственно выправлять свой слог, пытался бежать от самого себя, отказаться от своей самобытности. Но из таких попыток доброго не получалось: кряжистая, трущобная могучесть его стихов подменялась тогда гладенькими рифмованными строфами, штампованной красотой, непримиримо враждебной подлинному искусству.

На старости лет он написал свои «Загробные Песни» и в них обращался к нам, говоря как бы уже «оттуда», из мира потустороннего. Надо было еще при жизни пройти — провести самого себя — через подобие смерти, чтобы так

писать о бессмертии, как писал Случевский. Надо было окончательно победить в себе страх перед возможностью своего исчезновения, чтобы так думать о смерти, как он о ней думал.

«Загробные Песни» увенчали творчество поэта, они явились на свет неизбежным выводом из всех его творческих усилий и устремлений.

Но тема смерти пришла и водворилась в творчестве Случевского не сразу, как у Баратынского, с нею и для нее родившегося, а постепенно, после долгого созерцания всевозможных искажений и нелепостей земного существования. Только длительное лицезрение всех здешних земных ужасов и преступлений, лицезрение метафизики или, точнее, — употребляя термин о. В. Зеньковского, — метаэмпирики зла, побудило Случевского заглянуть в запредельное, приступить к оправданию смерти как тернистой тропы, ведущей к бессмертию. И это бесстрашное пребывание у истоков зла, с упорным стремлением разоблачить его сущность, привело поэта к тому, что можно назвать косноязычием. Зло отомстило за себя и внедрило в его творчество так называемые — «формальные изъяны». К этим изъянам Случевского вполне по существу применимо его же собственное четверостишие:

Спросите каменный утес,
Зачем он здесь и так пророс.
Когда он трещины давал,
Он глубоко до недр страдал.

Случевский искал абсолюта красоты и потому подошел вплотную к разгадке смерти. Если само бытие, чудом возникшее, в глубине своей есть красота и ею создается, то ее абсолют следует искать в запредельном, следует оправдать смерть не как уничтожение, а как *переход к бессмертию в красоте*.

Для Случевского «нет исчезаний и смерть лишь мираж исчезаний». Конечно, — говорит он в «Загробных Песнях», — жизнь есть добро, а смерть есть зло, но человеческая му-

дрость состоит в том, чтобы не преклонять слуха к различным неисчислимым пугалам, главное же — не верить обманному облику умирания, не бояться его. Страхи умирания — призрачны, и смерть обречена, подобно скорпиону, попавшему в безвыходный огненный круг, жалить самое себя. Она хочет ввергнуть каждого человека в отдельности в бездну небытия, но, того не желая, приводит его к вечной жизни. Таким образом, она изобличает свою собственную небытийственность. Смерть лишь для самой себя и в самой себе есть смерть, но для человека, проходящего через нее и сквозь нее, она всего лишь мука, сильнейшая боль, безмерное терзание нового, «второго» рождения.

При первом рождении человека — сюда, на землю, — страдает и мать, его рождающая, и сам он, встречающий, по выражению Фета, «болезненными криками» свое земное бытие. «Мира невежда — младенец, — говорит Баратынский, — первым стенаньем качать нудит свою колыбель». Но если первое рождение начинается криком и стенаньем, то при умирании, слабея и срываясь — рождаясь в запредельное, человек не обладает даже детской силой, чтобы таким же резким криком встретить свое бессмертие — «цветущий брег за мглою черной» непереносимых мук и страхов ложного исчезновения.

Душа человека — это «клетка», ячейка «в подлунной: для жизни загробной». Земная плоть, в том числе и человеческая, — от «клетки» материальной, биологической, но люди умершие, поступающие в новый загробный мир, растут и одухотворяются уже не из «клетки» плотской, а из «клетки» душевной — из семени бессмертия.

Женщина после родильных потуг радуется, родив дитя, радуется и младенец обретенной им земной жизни. Точно так же радуется душа человека, ввергнутая отмирающим телом в бессмертное бытие, и падает в признательном смирении перед оправданным Промыслом. Это потому так, по Случевскому, что в том и другом случае: «свет счастливой новой доли себя в младенце знать дает».

В младенце феноменальном и нуменальном одинаково возгорается непостижимый благодатный свет бытия. Но этот свет в истоках своих обусловлен спазмами, судорогами, потугами и столбняками. Таинственное разлитие в мире боли, мучений (а мучается все живое — «вся тварь совокупно стенает», «во всем — страданье, боль испуг») происходит от непостижимого присутствия во вселенной зла, плоть которого, лукаво ускользящая, еще не изобличена, не обнаружена наукой.

Здесь замечу, что для Случевского дело ученого исследователя и дело поэта — прирожденного Колумба, открывателя новых миров — в конечном выводе совпадают или, по крайней мере, должны бы совпадать, не будь в жизни полунауки и лженаучных материалистических учений, мешающих творческому труду, научному и художественному.



Все усилия Случевского как творца направлены на то, чтобы слить воедино в высшем синтезе ум логический, головной, с умом сердца, оправдать и примирить религиозно науку и искусство. Только тогда будет окончательно уличена и изобличена первичная «клетка» зла, его «черная» плоть. Дружным усилием слить воедино труд ума и сердца — это значит сделать первый шаг к искуплению греха и хотя бы частично понять и постичь Голгофскую жертву, принять в ней участие, бесстрашно и сознательно взяв на себя, пусть всего лишь малую, долю страдания. Тогда будет легче и жить и умирать. Добро и зло пришли и стали быть через человека.

Они лишь в людях проявились.
В борьбе их людям тяжело,
Но вы на то на свет родились.

Вся тяжесть ответственности за мировое зло и страдание — на человеке. Он один отвечает за всех и вся:

Природа в жизни не вольна.
Она свои свершая были,
Подножьем быть обречена,
Чтоб люди ей венцом служили.

Во смерть — что ниже! Но когда
Возникла жизнь людского тела
В нем небывалая звезда
В заре сознания заблестела.

Возникли связи с Божеством...

Благодаря этим связям, данным нам с Неба чудесно и
благодатно, осуществилось воплощение Божества, родился
Христос:

Он почку нового цветка
Раскрыл, спустясь лучом неожиданным,
Замкнулись мертвые века
С их прошлым темным и туманным.

Душа в бессмертии растет
И к персти нет ей возвращенья,
Когда в ней зверь совсем умрет
И не случится извращенья.

Чтобы не случилось такого извращения, делающего из
человека уже не зверя, а добычу ада, нужно органически
воссоединить все выводы ума и сердца, чувств и сознания,
восстановить в себе взорванного грехом Адама.

Случевский как поэт опередил свой век на многие и
многие годы; этим объясняется, почему его современники
и последующие поколения ничего в нем не поняли и не
хотели понять. Как принято говорить в таких случаях, его
творчество принадлежит к весьма еще отдаленной и несо-
мненно более счастливой эпохе, до которой мы вероятно не
доживем.

По собственному выражению Случевского, его одинокое

сердце «билося не по времени, не в роде, не в племени». Однако лютой болезнью своего века, расколом ума и сердца, он страдал долго и бездонно глубоко. Разница между ним и нами была и есть лишь в том, что мы по сю пору носим в душе эту болезнь неосознанно и, следовательно, неисцелимо, а он сознавал ее в себе до конца и повел с ней творческую борьбу не на живот, а на смерть. Не в пример современникам, он видел, с чего надо начать борьбу, признавал собственное раздвоение и прямо говорил о себе: «сердцем я мешать уму любил, а сердцу жить мешал суровой правдой мысли».

Мучительно неся в себе безобразную язву девятнадцатого столетия, раскол всего своего существа, Случевский постиг, что в таком рассечении личности нет ничего окончательно губительного, а есть одно прискорбное; он понял, что в подобном душевном расщеплении кроется для человека залог его *высшей духовной органичности*, что оно ниспосылается нам как искушение, как испытание и как задача к исполнению. Разрешить эту проблему значит приобрести уже не первичную бессознательную цельность дикаря или ребенка, но сознательную монолитность духа. Это значит покончить в себе с атеизмом.



Ко всем творениям Случевского следовало бы поставить эпиграфом его же двестише:

Я Богу пламенно молился,
Я Бога страстно отрицал.

Отрицание ради отрицания и было язвой, доставшейся нам по наследству от позитивного XIX века. В поисках спасения, Случевский стремился найти выход из тупика и этим стремлением победил в себе неверие и удостоился высокого духовного звания.

Осведомленность Случевского в любой области искус-

ства и науки, говоря без всякого преувеличения, была огромной, что чрезвычайно помогало его творческой диалектике. Последовательным развитием логической мысли, всегда бесстрашно доводимым до предела, художественной интуицией и молитвенным вдохновением достиг Случевский примирения в себе ума и сердца, и примирил религию, искусство и науку. Он совершенно самостоятельно, в полном одиночестве разбил материалистические учения своего безбожного века.

Истинно-научное, опытное мышление и метафизически-художественное прозрение Случевский иногда ценил как будто наравне, но чаще отдавал явно предпочтение глубинной силе искусства. Тогда значение научных выводов и гипотез казалось ему, хотя и неопровержимым, но все же второстепенным по сравнению с интуицией художника, и он признавался, что для него:

Все эти доводы людского
Наукой гордого ума
То — старого, полуслепого,
Больного нищего сума.

И тут же добавлял, религиозно оправдывая подлинную сущность ума:

Сумы никто не отрицает,
Кой-что удержится и в ней.
Тот, кто науку убивает,
Тот против Бога и людей.

Наш ум, то посох наш в дороге,
Ум и сомнение — одно,
И сомневаться даже в Боге
Святое право нам дано.

Нет правды, если нет сомнений,
В них не стрихнин, не сулема!
И разве Бог боится мнений
Им сотворенного ума?

Но для наук, как будто стыдно
Бессмертья душ не допускать,
Оно и в них так очевидно
Для всех, кто хочет увидеть.



В одном видел Случевский безусловное превосходство художественного опыта над научным — в фантазии служителя искусства. Фантазия не беспредметна, не призрачна, она открывает своему сыну-поэту высшие реальности. Художник проникает в сокровенное, для науки темное. Его зрению открыты запретные пути, для него нет невозможного. Он постигает истину полнее, чем познает ее ученый и для него дважды два никогда не равняются четырем. Художником нередко руководит священное безумие и ему:

Мало верить опыту, чужд он осторожности.
«Так должно быть», скажет он и осилит знание,
Связанное путами правил и возможности.

Но только умершему, перешедшему за порог всего земного, может раскрыться полностью творческая праведность художника, и только умерев — родившись вторично — увидит наконец сам поэт насколько права и безошибочна была его фантазия.

Чтобы вырваться из мира установившихся косных условностей, надо его внутренне не принять. Творческая фантазия и есть неприятие законов земного мира. Для нее закон тяготения не существует, она прозревает загробный **неодолимый** свет. Воображая себя умершим и уже приобщившимся к мирам иным, Случевский говорит, что здесь на земле этот загробный свет: «только мнился мне сквозь обещанья веры и смутно грезился сквозь ткани грез порой» — сквозь религию и искусство. Чтобы устремиться, доверяясь творческой фантазии, «туда», художник должен вычеркнуть «здесь», не приняв никаких установившихся условностей.

На земле даже свет и тьма — условны, и «в каждой тьме есть некий свет», потому голословны все наши речи, и нет меры лжетолкованиям. Творить великое искусство, по Случевскому, можно только исходя из отрицания всего существующего, выводя все заново из небытия:

Нет, с отрицаньем не шутите,
Оно от Бога вам дано,
Его ничем не сокрушите,
Творит в вас именно оно!

Отрицая решительно все существующее, художник тем самым утверждает «ничто», но утвержденное «ничто» тотчас переходит в свою противоположность и рождает из своего небытия новое, искусством преображенное бытие.

Только после смерти, памятуя свой страшный мучительный переход к бессмертию, проверит художник всю безошибочность избранных им творческих путей и увидит воочию, насколько был он прав, опровергая искусством установленные меры и мерки — плотность, непроницаемость, застылость земных очертаний. Случевский как бы опередил непосредственный опыт собственного умирания и перехода в запредельное:

Уже несметная бесчисленность видений
В минуты смерти, сонмы грез моих,
Разрушили во мне понятия измерений:
Душа по мерке не вместила их.

Так значит меры нет? Что плотность? Очертанье?
К чему причинность и нужна ль она?
Непроницаемость исчезла как преданье —
Как смолкший звук она тут не нужна.

Где правда ваших цифр, где сила тяготенья?
Не предрешен движениям предел!
Да, только в творчестве и в грезах сновиденья
Пока я жил, я эту мощь имел.

Здесь в этой мощи суть! Мой ум не отягченный
Докучной плотью, ясен, светел, скор.
Ты, ясновидящий художник вдохновленный,
Вы, — грезы снов, вы чаянья, — не вздор!

Искусство постигает наукой доньше не постигнутое. Оно в основе религиозно, пневматологично, сверхрационально. Художественное творчество душевно психологического уровня — всего лишь первичная рациональная стадия искусства, но для художника духовно-телесного склада психологию, всегда позитивно по мерке отмеряемую, опрокидывает иррациональная живая психика, никакому учету и никаким измерениям не поддающаяся. Как не вспомнить при этом огненных слов Достоевского, сказанных им о себе, но применимых к любому поэту пневматологу, в том числе и к Случевскому: «Меня зовут психологом. Неправда! Я писатель высших реальностей».



По верному замечанию Пушкина, «наука движется вперед, поэзия пребывает на месте». Это хорошо знал Случевский и, будучи сам большим ученым, верил в поступательное движение науки, верил, что рано или поздно она в своих выводах встретится с искусством и религией и подтвердит и оправдает дело языческого жреца, христианского святого и великого поэта. Но, несомненно, религия, а вслед за нею и поэзия — в наивысшей пневматологической стадии своей — пребывают на месте, потому что и та и другая питаются абсолютным, вневременным, вечным.

Конечно, наука, по Случевскому, особенно в том виде, каком она существовала при нем, всего лишь «жалкого, полуслепого, больного нищего сума». Слепой и глухой старухе, на исходе долгих дней проникшейся чувством веры, непосредственно открывается то, о чем пока не мечталось науке. Для старухи:

Все, что в жизни — только сон,
Там вся суть, там воплощенья,
Там все правды и закон.

Здесь, людей не различая,
Вся туда ушла она,
Богоматерь, в стогах рая,
Ей так явственно видна.

.

Ждет старуха обновленья,
Смерти жаждет с каждым днем.

Совсем не то происходит с нами на путях научного познания, и никакие ученые не в силах понять умом духовного парения древней старухи. Им мешают лжесвидетельства собственного рассудка, отравленного предвзятыми материалистическими доктринами, беспомощными, постоянно сменяющимися теориями. Все эти ученые мужи, усыпившие в себе мертвой теоретичностью живое чувство веры, люто боятся рухнуть в небытие, потому что на шатких, неверных путях рационализации жизни лжет им ум, лжет смерть сама:

Страшным обликом пугает,
Люди в страхе верят ей...
А старушка все взывает
Поскорей бы, поскорей!

Детское представление слепой старухи о рае и вечности Случевский явно предпочитает ученым изысканиям «больного нищего суме». Все же, над этой сумой он никогда не собирался подшучивать; крохи истины, сложенной в нее, ценил высоко и твердо верил в отдаленные времена, когда поумнеет наконец «подлунный идиот», а вместе с ним и ученый стряхнет с себя лженаучные наваждения и освободится от безбожных пут материализма.

Не следует бояться заболевания неверием, сразившим нас в прошлом веке и поныне погружающим в потемки наилучшие умы. Болезнь и наваждение неизменно готовят по милости Творца к преображению. Первоисток искусства и науки — один и тот же, и в этом залог синтетического слияния их конечных выводов. Они равно исходят из спасительного «ничто», из отрицания; оно же, по заверению Случевского, дается нам Богом. Настанет лучший день, и вслед за искусством и наука уловит в свои тенета ускользающие от нас, однако вполне реально существующие, тела добра и зла.



Искусство и наука, по Случевскому, встретятся и сольются воедино на путях их общей победы над злом. Оно уже уловлено искусством в словесные сети, в очертания, краски и звуки, и оно будет позитивно изобличено наукой.

Случевскому как поэту дано было познать великое множество разнороднейших тел. Для него во вселенной все телесно, потому что все предметно. В силу этого, видения и мечты, сонные грезы людей у него «снуют», как могли бы сновать для нас насекомые, птицы, животные, а тени в лунную ночь лежат у него «повалившись одни на других». Недаром спешит Случевский отметить в одном стихотворении, как зиюмо не подняться в небо даже дыму «так он грузен и слоист»... Всё, решительно всё у Случевского имеет свой вес. Но это вес не предметов, существ и явлений, а их сущностей. И Случевский верит, он убежден, что когда-нибудь в более разумные и счастливые дни, чем наши, зло и добро будут взвешены на весах ученым. Он верит в мощь человеческой мысли, куда бы ни направляла она свой бег и полет. Только не надо ничего страшиться, *не надо бояться отрицания всего*, ибо сам Бог возжелал людского дерзновения, крайнего самостояния человека. Случевский верил, постигал и недоступным для нас образом знал, что «будут чудеса, придут и встанут въяве». А чудеса, как и всё инстинное, приходят из отрицания всего существующего, из «ничто»:

Не существует мнимых величин,
Но невозможное становится возможным!
Их можно взять в расчет, от них пойдут почин
К большим задачам и решениям сложным.

Несуществующей как бы величиной
Наш мозг орудует и, сделав вычисления,
Он властно действует и ставит над землей,
Как диво техники, свои сооружения.

«Ничто» орудует? Возможно ли понять,
Чтобы «Ничто» участвовало в деле!
Уж ежели «ничто» способно плотью стать,
Так что ж с вопросом о душе и теле?

Но мысль людей свободна и дерзка —
Так Бог велел! Она быть дерзкой вправе,
Ответов не дает на многое пока,
Но будут чудеса, придут и станут въяве.

Сумеют люди вскрыть причинности добра,
Зло расчлениат и в нем паи отметят.
Мы в полночи теперь, далеко до утра,
В нас только проблески сознания слабо светят.



Сознание дано нам прежде всего для того, чтобы мы во всем сомневались. Сомнение — первичное проявление подлинного ума. А в целом человеческий ум, для Случевского есть наивысший синтез всех сил и энергий, данных на земле природе и самому человеку. Именно поэтому удостоился бессмертия, по Случевскому, только ум, только преображенное жизненным опытом сознание человека. Оно предстанет перед престолом Божиим, как результат, как одухотворенный итог всего земного процесса. Ум совсем не есть сообразительность, рассудок, практический разум, о котором

сказано в Писании, что он «мерзость перед Господом». Ум по существу неопределим. Всё предметное определяется сознанием, но нельзя сознание определить сознанием, ум — умом. Человеческий ум сам в себе и самим собой непостижим, но он духовен и потому бессмертен. Вот почему, — говорит Случевский:

Я смерть любил, я смерти верил,
Я был безмерно убежден,
Что ум, который небо мерил,
Не может быть похоронен.

Случевский снова и снова на все лады призывает нас думать даже во сне. Он зовет нас к дерзновенному сомнению, к проверке каждого шага, каждого чувства. Им всецело владеет духовная бессонница ума. Поэтому как поэт, как творческая личность он проникновенно духовен, пневматологичен, свою поэзию, глубоко проникая в самую сущность искусства, он сознательно выводит из «ничто». А для этого необходимо взять всё существующее под сомнение.

Есть у Случевского стихотворение, написанное в 1880 году, следовательно, за 22 года до «Загробных Песен». Оно показывает, что вряд ли не всегда сознавал он, что лишь из сомнения во всем существующем рождается творчество.

Взятое в отдельности стихотворение кажется загадочным, не до конца понятным, и только в ходе и развитии всей поэзии Случевского оно становится ясным. Именно в добавление к сложному обоснованию Случевским сущности человеческих сомнений, оно объясняет нам, почему он с такой настойчивостью сравнивает поэта с «Фомой Неверящим, припавшим к осязанию и поклоненью язвам рук и ног». Он прикрывает от возможных нападков и оправдывает свою поэзию примером Христова апостола. Это стихотворение — исток творчества Случевского:

Я задумался и — одинок остался;
Полюбил и — жизнь великой степью стала,
Дружбу я узнал и — пламя степь спалило;

Плакал я и — василиски нарождались.
Стал молиться я — пошли по степи тени;
Стал надеяться и — свет небес погаснул;
Проклял я — застыло сердце в страхе;
Я заснул, но не нашел во сне покоя...
Усомнился я — заря зажглась на небе,
Звучный ключ пробился где-то животворный.
И по степи, неподвижной и алкавшей,
Поросль новая в цветах зазеленела.

Случевский подметил здесь некий непоколебимый закон отрицания, нечто основное и чрезвычайно важное: все во вселенной зиждется на отрицании, из него рождается бытие, из него неопровержимо вытекает бессмертие наших душ. Наше бессмертие постижимо, оно может быть установлено творческой фантазией. Сильна и порою всеильна человеческая фантазия, она являет собой «беспутнейшее свойство мышления». Но это свойство не греховно, а священно, это — беспутство мыслящих богов. В нашей фантазии, в процессе ее развития, возникают явления «вне всяких правил и статей». В этих явлениях нет ни плоти, ни формы, они, свершаясь и верша, не признают никаких норм, счетов, мер и сил земных:

А между тем они витают,
На почве мозга в рост идут,
Порой всеильными бывают
И человека насмерть бьют.

Фантазия устанавливает прямое общение между плотским и духовным, обнаруживает в себе и собою их метафизическую противопоставленность, для фантазии нет препон, ее прикосновение к вещам бессмертно», и это ли не высший закон! Поэт, по слову Баратынского, — «сын фантазии», его миссия — обнаружить при ее помощи таинственную связь между жизнью человека во плоти здесь на земле, и его духовным существованием по смерти в загробном мире. Фантазия, отрицая все земные нормы и меры, устанавлива-

ет таким отрицанием наивысшие законы, наивысшие реальности, согласно которым — говорит Случевский:

Скончавшийся и тот, кто жив,
То светопись и негатив.
Живущий там, умерший тут,
Как отрицание живут.

Это молниеносное для посвященных открытие показывает всю правоту одного утверждения Случевского: поистине еще при жизни на земле умом мерил он небо и потому выражал сущую правду, говоря, что не боится смерти. Случевский вслед за Баратынским, но конечно совершенно самостоятельно и уединенно, принимал творческую фантазию за наивысшее отправление ума, она была для него сверхрациональным мышлением. Поэту усыновленному фантазией, открываются миры иные. Руководимый воображением — верховной стадией ума — он обретает власть облекать в духовное тело слов то, что для других кажется абстрактным, не существующим. Но заблуждается не поэт, а ошибаются именно эти другие, принимающие за призрак то, что для творческого ума — заочная реальность. Одна из таких реальностей это «пути для дум рожденных нами». Рождаясь, наши мысли устремляются по сияющим для них путям и поступают в особые сферы, называемые Случевским *мысленным миром*. Этот мир живет и сосуществует с миром идей, открытым Платоном за тысячи лет до Случевского:

Когда за много тысяч лет
Философ думал, заблуждался,
Там, где и я оставив след
И я с тем следом повстречался.

То как же можно не признать,
Что есть особенные сферы,
В которых мыслям в их путях
Свои сияют фотосферы.

Определяя суть творческой фантазии, Случевский многозначительно встретился с Баратынским. Оба они, подобно Достоевскому, художники мышления, и их творчество следует назвать чистейшим искусством мысли. Но стихи Баратынского — метафизические формулы, выраженные с математической точностью, тогда как стихи Случевского всегда конкретны, они ищут проявить заключенную в них мысль посредством жизненных аналогий, сравнений, облеченных в плоть, и часто, через будничные приметы. Тем ценнее встреча этих двух поэтов, столь разных по форме и по приемам. Для них творческая фантазия одинаково определяется, как *сверхрациональное мышление*, которому открыт доступ в загробный мир.

По Баратынскому, поэт — сын фантазии, счастливый баловень благодатных фей, он веселый семьянин, привычный гость на пиру «неосязаемых властей». Поэт в отличие от непосвященных не боится мрака и смерти. Коснувшись в темноте нетрепетной рукой ночного облака, он проникает в обитель духов, ему открываются загробные законы бессмертного существования. Баратынский пытался, и подчас более чем успешно, отразить эти законы прежде всего формально, преобразовывая стихотворный язык, властно ломая синтаксис соответственно своей небывалой задаче, и его зрелые стихи нередко звучат, как «арф небесных отголосок». Диалектические пути и перепутья, приведшие Баратынского к открытию инопланетных нам сущностей, он тщательно скрыл от нас, убрав наведенные его мыслью мосты и оставив нам в стихах лишь одни строго и сурово проверенные итоги-формулы, оттиски своих фантастических изысканий.

Случевский, напротив того, не скрыл от нас своей словесной мастерской — поэтической кухни. В ней вырабатывал, готовил и развивал он диалектику, переносившую его мысль в загробный мир, где уже успела побывать до того деятельная фантазия Баратынского.

Если подлинность мысленного мира, открытого Случевским, подтверждается существованием мира идей, обнаруженным Платоном, то не менее убедительна для нас встре-

ча автора «Загробных Песен» с Баратынским на пути одинакового постижения и определения ими обоими сущности творческой фантазии. Для них она являла некие умственно-духовные щупальцы, осязающие чувственно не осязаемое. Нельзя ничего вообразить более органичного, чем восприятие Случевским и Баратынским миров земного и загробного, выводимых друг из друга с несокрушимой последовательностью. Именно совершенная органичность, духовно-телесная цельность интуитивных догадок давала Случевскому основание и право обращаться вполне конкретно и крайне просто к нам, жителям земли, от лица умерших «здесь», но живущих «там» и уже познавших необозримость загробного мира на его путях к дальнейшим и бесконечным совершенствам:

Вдали, вблизи, всегда, повсюду,
Со всех высот, со всех глубин
Он, непостижный, созерцает
Живущих вас; в вас наш почин.

Без вас нас не было бы вовсе!
Все завершения земли
Для нас лишь зелень прорастаний,
Движенья семени в стебли.

Вы — начинанья, поросль, всходы,
Мы — жизнью данные плоды...

Постоянные творческие прорастания из жизни земной в бытие загробное равно уничтожили в Случевском и Баратынском страх перед «вторым рождением». Оправдав жизнь, даровав ей, по выражению Баратынского, «согласие лиры» — гармонию поэзии, оба они устремили все свои силы на оправдание смерти как перехода в иное существование. Прочь боязнь и все сомнения! Страх остается на долю непосвященных, но тому, кто выстрадал себя, не пугаясь доводить до конца все свои мысли, и тем добровольно приобрелся к таинству страданий и печали, тому дано предвкушить радость

второго рождения. Вот почему торжествующе восклицает Баратынский:

Я не страшуся новоселья,
Где б ни жил я, мне все равно!

Этому крылатому восклицанию вторит Случевский, как бы уже «оттуда», из мира иного, еще решительнее приветствуя смерть:

Как это мог не уверовать я
В правду иного, чем мир, бытия?
Бога в деяньях дерзал умалить
Будто бы Бог ограничен творить,
Будто бы то лишь и создано Им,
Что постижимо мышленьем людским.
Вечный томительный круговорот
Без пониманья, что можно вперед.
О, поскорее, смелее сюда!
Жизнь не сокровище, смерть — не беда.

Завидев в лесу развесистый дуб и замшившуюся ель, Случевский мечтает:

Опуститься б в тени,
Посмотреть на закат,
Как ночные огни
В небесах заблестят.

И с темнеющим днем,
Всем своим бытием,
Как и день, отойти
На иные пути.

Какая глубина дыхания в этом восьмистишии, какая полнота предвкушения неодолимого света незакатного дня! Постоянные мысли о смерти, присущие Случевскому и Бара-

тынскому, сближают порою мирочувствие этих двух столь различных во всем остальном поэтов. И неопровержимо прав был Случевский, когда, проводя свою мысль по неведомому ей дотоле лучезарному пути, он проверял ее безошибочность на знаменательных встречах со схожими мыслями другого, не менее отважного исследователя нездешних сфер, проходившего некогда тою же стезей. Всё это можно пояснить сопоставлениями и примерами.

Однажды, после долгого отсутствия, посетил Баратынский усадьбу, в которой родился и вырос. Он был горестно пронзен запустением роши, когда-то насаженной и взлелеянной его покойным родителем. В умирании, в оскудении почувствовалось поэту присутствие священной для него отчей тени. Давно заросшие, постигнутые разрушением тропы, проведенные в отдаленные годы опытным художником, нерушимо сохранились в памяти Баратынского. Но если ранее вели они его к беседке или гроту, то теперь «их своенравный бег», местами прерванный обвалами, далеко унес мечты и думы поэта. Заглохший, но все еще прекрасный Элизей, казалось, согрет дыханием того, кто его так любовно создавал. После перенесенных Баратынским утрат и горестей, после долгой разлуки с родимым гнездом, запустевшая роща стала для него символом, инобытием своего усопшего господина:

Давно вокруг меня о нем умолкнул слух,
Прияла прах его далекая могила,
Мне память образа его не сохранила,
Но здесь еще живет его доступный дух.

Неизменно звучит здесь потрясающий эпитет: «доступный дух», дух того, кто еще недавно, преклоняя слух к таинственному шуму тех кленов и дубов, «в душе своей питал ему сочувственную думу». Вещи, дома, растения и животные, принадлежавшие человеку, связаны с ним, они им освящены, очеловечены, они и в загробном мире сохраняются навсегда в его памяти. Вот почему через них стал доступен Баратынскому дух отошедшего дорогого существа:

Здесь, друг мечтанья и свободы,
Я познаю его вполне.
Он вдохновением волнуется во мне,
Он славить мне велит леса, долины, воды.

Таким образом, по Баратынскому, пусть косвенно, но устанавливается связь между живущим «здесь» и существующим «там». В такой связи, восстановленной через предметы, насыщенные флюидами отошедшего, кроется залог бессмертия человека. Домашние пенаты, вещи, животные, деревья навсегда остаются верны тому, кто в своей земной жизни оберегал и любил их. Они проводники его загробных дум. В сочувственном, таинственном шуме дубов и кленов духовным слухом улавливал Баратынский отчий голос, доносившийся до него из заочной обители, из страны нерушимой.

Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую не срочную весну,
Где разрушения следов я не примечу,
Где в сладостной тени невянущих дубров,
У нескудеющих ручьев
Я тень священную мне встречу.

Поэзией владеют животрепещущие символы, аналогии, сравнения и приметы, но главнейший ее властелин — звучание стиха — у каждого поэта непременно свое собственное, незаменимое, неразложимое, никем и ничем не доказуемое. Если «вера в религии есть «обличение вещей невидимых, как бы видимых», то в поэзии, от религии неотъемлемой, веру заменяет творческая фантазия — сверхрациональное мышление, которым в одинаковой мере должны обладать поэт и отражающий его творчество, с ним сотворчествовающий, читатель.

Размышляя в стихах о почивших, о смерти в иной форме, чем Баратынский, Случевский встречается и совпадает с ним в обнаружении метафизической сути вещей и идей и

притом настолько глубоко, что творческие прозрения, предположения и догадки обоих поэтов могут быть взаимно проверяемы друг на друге.



На стихи Баратынского о родимой роще как о таинственной посреднице между ним и его покойным отцом, на предвкушение встречи поэта со священной ему тенью у нескучеющих ручьев, Случевский фатально, неминуемо должен был откликнуться. А такого рода отклики и встречи особенно драгоценны, потому что будучи совсем не преднамеренными, они возникают органически из глубочайших недр бытия и, что интимно ближе нам, из творческих духовных глубин российской нации, метафизические судьбы которой можно по ним постигать и в какой-то мере предопределять.

Многодумные усилия постичь сущность смерти и наступающего вслед за нею бессмертия привели Случевского к мысли: возможно ли непосредственное общение между отошедшими в вечность и нами, живущими на земле? Случевский многократно, упорно и настойчиво отрицает такую возможность. В этом, по-видимому, не расходился с ним и Баратынский. Зато оба они говорят о посредниках между умершими и нами, о «магии» вещей — проводниках запретельных сущностей. Случевский, невольно перекликаясь с Баратынским, посвящает этой «магии» особое стихотворение:

Я привязан был в жизни к различным вещам,
Их мне близкие люди дарили;
Чуть посмотришь на вещь — вспомнишь этих людей,
И они предо мной проходили.

И один вслед другому почтили они,
Совершивши свои назначенья,
Но пока я не умер — от памяти их
Шли по мыслям мои дуновенья.

Если смерть, смерть вполне, то откуда ж тогда
Дуновенью такому начало?
Где река, чтобы не было ей родника,
Нет реки, чтоб родник свой рождала.

Этот вовеки непресекаемый пречистый родник — бессмертие отошедших: они тут, возле нас, мы можем порою ощутить их дыхание, доходящее до нас дуновением вещей, которые они дарили нам при жизни в залог своей загробной встречи с нами. Вещи-подарки, по определению Случевского, суть прообразы живых дышащих памятней опочивших людей. *А память и есть бессмертие.*

Кто же из отошедших хочет по преимуществу войти с нами в общение через дуновение вещей? Для Случевского и Баратынского — это наши родители, ибо кровное родство не случайное, оно, данный нам на земле символ установленной Богом духовной иерархической лестницы, ведущей к Нему по восходящим ступеням. Думая о вещах, как думали Случевский и Баратынский, мы, поднимаясь постепенно по иерархической лестнице, придем к освященным церковью иконам, по слову Флоренского, этим окнам, открытым для нас в вечность, а в звоне благовествующих церковных колоколов ощутим преображенную духом материю. Проникновенное почитание иерархии повлечет нас в загробном мире к встрече с нашими родителями. Отец и мать откроют нам доступ к ногам Христа. Воображая себя умершим, Случевский с детской непосредственностью и простотой переносит с собой в заочные обители теплоту сыновней любви. То теплота, завещанная и оставленная нам на земле преимущественно матерью, первородная теплота птички, выводящей птенцов.

Случевский, обращаясь к нам, мог бы сказать: в поисках Бога, пройдя вслед за мною через бездны неверия и сомнений, будьте теплее и проще, ибо ваше, как и мое, бессмертие облечется навеки в сияющую и греющую простоту. Он так и говорит: «тайна вечности — спокойна и проста»... Но это упрощенное определение не так просто, как может показаться: страдание стоит неотступным призраком за каж-

дым словом поэта; неизменно чувствуешь, что добывал он свои выражения великой болью сердца, как подобает большому художнику, всегда пребывающему с жизнью не в ладу.

Однако же надо было на старости лет примириться с нею, чтобы принять вслед затем смерть как второе рождение. Больной, полуслепой пишет Случевский свои «Песни из уголка», предвещающие «Загробные Песни».

В «Песнях из уголка» он говорит о примирении с жизнью на пороге умирания:

Здесь счастлив я, здесь я свободен,
Свободен тем, что жизнь прошла,
Что ни к чему теперь не годен,
Что полуслеп, что эта мгла

Своим могуществом жестоким
Меня не в силах сокрушить,
Что светом внутренним, глубоким
Могу я сам себе светить.

И что из общего крушенья
Всех прежних сил, на склоне лет,
Святое чувство примиренья
Пошло во мне в роскошный цвет.

Духовный свет навсегда рассеял потемки в примиренной с жизнью душе Случевского и привел его к оправданию смерти, предвкушению загробной встречи с родителями, воспетой им с каким-то, я бы сказал, домашним радушием, с простотой, преисполненной мудрости.

Две первые встречи: отец мой и мать,
Как их в легионах других не узнать!
Сказали, что ждали меня уж давно,
Боялись, что дальше им ждать суждено.
Что в дни предпоследней болезни моей
Для них, в созерцаньи духовных очей,
Казалось вот-вот я тогда отойду!

Но нет, я припомнил, что в ярком бреду
Тогда, в той болезни, когда умирал,
Я чудные очи сквозь дымку видал.
Склонились два светлые лика ко мне,
Но вдруг все погасло тогда в полусне,
Я будто бы слышал, чуть стало светло:
«Лекарство мы дали ему, помогло!
Пульс бьется, испарина есть, будет жив!»
И жил я еще, от лекарства вкусив.
«Хвала медицине», кричали тогда.
Я долгие прожил за этим года.
Но вот, совершилось, пришел мой конец!
Голубушка, матушка, здравствуй отец!

Кто способен, пройдя чрез многолетние тяжкие испытания ума и чувств, рассказать по-детски просто, как средневековый Данте, о своей загробной встрече с родителями, тот непосредственно вслед за таким лучезарным свиданием должен лицемерить в своем творчестве — хотя бы на мгновение — Христа.

И скоро было мне неожиданное виденье;
То был Христос, как не узнать Христа!
Я опустил глаза в мгновенном ослепленье,
Молиться стал — не двигались уста.
Он виделся вдали. Я молча преклонился.
Был светлый день тогда, загробный мир светился,
Но чудный блеск сияющего дня
Пред Светом истинным, что от Него струился,
Совсем бледнел, — тот Свет, Он грел меня.
И я исполнен был такого наслажденья,
Такую радость вдруг все чувства обрели,
Что всех земных блаженств счастливые мгновенья
В острейших видах их сравниться не могли.
Пока он уходил, те чувства погасали,
И день бессмертия мне снова засветил.
Христос чуть видимый исчез в далекой дали,
Да, да, исчез. Но все же приходил.

Здесь всё держится крайней рудиментарностью и временно прозрачной простотой. Однако, Случевский не избежал столь характерной для него стихотворной корявости: «В острейших видах их сравниться не могли». Но вот попытайтесь сгладить шершавость такого стиха и вы убедитесь, что сделать этого нельзя, не повредив стихотворения в целом, лишний раз убедитесь на опыте, что косноязычие Случевского присуще ему изнутри, органически, что форма в его творчестве неизменно и правдиво отражает свершившееся в духовной глубине.

II

В удивительном по самобытности замысла рассказе, написанном еще в 1891 году и озаглавленном — «*Профессор бессмертия*», Случевский устами этого небывалого профессора выражает многие свои заветные мысли и, к слову, приводит замечание Шиллера о полном сходстве процесса, происходящего в зерне до зарождения ростка с тем, что свершается в душе художника до появления на свет его произведения. Развивая эту мысль, Случевский утверждает, что «в природе между миром неорганическим и органическим существует связь самая полная и непрерывная. Перегородок между царствами природы фактически нет никаких, их можно и должно возводить только для удобства исследования и изучения».

Если так, то в биологии человека есть не что иное, как дальнейшее, последовательное, целостное и неразрывно развивающееся дело природы. Случевский не только приходит к такому выводу, но, идя безостановочно дальше, полагает, что «все плоды человеческой деятельности: наука, искусство, законодательство, военные сооружения, симфония, дом, мост, философская система суть дальнейшее творчество природы через человека и сквозь него, нечто подобное тому, что совершает дерево, наливая плод и давая семя».

Как же характеризовать плоды всех, только что перечисленных человеческих деяний или, иными словами, что же такое результаты творчества природы, явленные ею через че-

ловека? Случевский называет их *психическими организмами*, наделенными собственной жизнью, и настаивает на том, что в его построении они чрезвычайно важны, так как есть основание научно полагать, что последующий рост родов и видов животных осуществится уже не в физике, но развитием мозговых отправления человека. «А ведь это и есть мои психические организмы», утверждает он.

Итак мы видим, что еще задолго до «Загробных Песен» созрела в Случевском мысль о человеке, как о *Corona Triumphalis* природы, ее «триумфальном венце». То был совершенно последовательный вывод из всего глубоко органичного мироощущения поэта. Но тут догадки Случевского мучительно пресекаются. Он чувствует и сознает, что для дальнейших умозаключений наука не может служить ему опорой, и с другой стороны, что в ходе рассуждений его профессора нет места для религии, нет взаимной связи между человеком и Богом и нет, следовательно, веры в Творца в одушевленном, но не одухотворенном «венце природы». Получается какое-то жутко позитивное вечное существование человека без Бога.

Не следует ли отсюда, что покуда нет веры, нет достаточных оснований сходить за профессора бессмертия? Не точнее ли было бы ему называться профессором дурной человеческой бесконечности? И Случевский признается нам устами своего еще не уверовавшего посредника, своего *porte parole*: «Я только указываю вам на дверь, ведущую к бессмертию». Правда, Случевский предвидит в будущем полное слияние научных подсчетов и открытий с искусством и религией, но до этого еще далеко: улитка едет, когда-то будет. Во всяком случае, «улитка» еще не доехала, а мы живем и дышим теперь, сейчас, вот в это самое мгновение! И нужно, для оправдания жизни, чужой и собственной, чтобы каждое из этих мгновений было согрето нашей пламенной верой. Да и кто даровал нам внутреннее право холодить холодом безбожья породившую нас землю?

Случевский, подобно Достоевскому, носил в себе с самого раннего детства образ Христа. Все же на путях и пере-

путях жизни, он часто, как Достоевский, не только сомневался и терял веру, но доходил до страстного отрицания Бога. Что же в такие дни отрицания думал он о Христе? По видимому, как и для Достоевского, образ Спасителя даже тогда не померк в нем окончательно, а стоял перед ним, хотя бы только как наивысший идеал совершеннейшего человека. Ведь писал же Достоевский одной декабристке, пройдя через угрозу расстрела и сидя на каторге, что Христос для него всего-навсего «симпатичная личность». А писал он это уже вполне сокрушенный судьбою. Вот до чего мучительно-медленно нарождался в нем новый пламенный человек прообраз восстановленного Адама! Не через меньшее страдание и сомнение прошел Случевский, прежде чем бесповоротно уверовать в Христа как в Чудо, как в Бога, прежде чем стать православным.

К нашему национальному стыду, биография Случевского донныне никем из русских людей не написана. К счастью, в своем творчестве он очень автобиографичен, и «профессор бессмертия» — во многом его прототип. Какую личную душевную катастрофу перенес Случевский, нам не известно, но что был он однажды душевно сокрушен до самых своих оснований, в этом сомнения нет.

«Мои давние погасшие мысли и забытые чувства, — говорит в одном стихотворении Случевский, — вы мумии бедной моей головы, время Египта в прошедшем моем». Именно таким Египтом, такою мумией был для Случевского времен «Загробных Песен» его профессор бессмертия, еще не уверовавший в Бога. Но когда с профессором, бесплодно тосковавшим по вере, случилось внезапно несчастье — утонула в реке им любимая жена, он проснулся к новой жизни во Христе и стал предвозвестником «Загробных Песен».

«Всегда, перед лицом смерти, — говорит профессор, — в особенности в первые минуты сообщения о том, что смерть скосила кого-либо из родных или друзей, чувствуется холод. Уж не та ли это мистическая потеря тепла, когда человек в себе самом сокрушен? Тут место одной только вере».

Эту мысль своего профессора Случевский настойчиво

развивает включительно до «Загробных Песен». Он опрокидывает учение материалистов о том, что человеческая душа неотделима от плоти, что она погибает вместе с нею и, как некая материальная энергия, никуда не улетучиваясь, поступает в круговорот атомов. На такую нелепость он откликается стихами:

Весь этот вздор не ставьте в строку,
Из-за дерев не виден лес.
Что электрическому току
Мощь тяготения и вес?
Так отчего ж вне тяготенья
Душе свободной не витать?..

Мысль Случевского свободно устремляется из мира физического в заочные сферы. Поэт верен своему мировосприятию, говорящему ему о целостности, о *всеединстве вселенной*, пронизанной таинственным, всеобъемлющим духовным током. Для Случевского тепло физическое лишь *символ мистического тепла*, присутствующего в мире через человека и благодаря ему. Поистине нет никаких перегородок между началами неорганическим, органическим и духовным.



Итак, по Случевскому, вера укрепляется в нас через душевное сокрушение. Лишь тогда посещает человеческую душу действительно духовное просветление, и все дотоле естественным путем объяснимое в ней уступает место сверхъестественному, науке еще недоступному. Вера открывает нам наивеличайшую из всех высших реальностей — Христа. Он становится близок сердцу в сокрушении. «Это потому так, — говорит профессор бессмертия после того, как даровало ему веру сразившее его несчастье, — что явление Спасителя катаклизм в духовном бытии людей».

Личное несчастье, обрушивающееся на человека, общает его к этому всеобщему катаклизму.

Так раскрывает Случевский религиозный смысл страдания. То — особый болезненный процесс внедрения в мир

и человеческую душу божественного начала, причем муки физические и душевные одинаково ведут мир к преображению в Духе. Боль телесная сливается с болью душевной. Оттого-то звучит глубоко верно сравнение современного нам поэта: «прорезываться начал дух, как зуб из-под припухших дёсен». А Баратынский говорит нам о таинстве страдания и печали. Только моральный подход ко Христу для Случевского греховен и позорно смехотворен.

«Я думаю, — говорит уверовавший профессор бессмертия, — что многое в Св. Писании может найти научное подтверждение и объяснение. Наука, сомневающаяся во всем, даже в самом Боге, испытующая все, даже самого Бога, дерзающая исследовать всё, даже молчаливую молитву человека, исполнит призыв молитвенного стиха: Всякое дыхание да хвалит Господа, — всегда сомневающаяся наука восхвалит Бога».

Вот мысль, предуготовляющая пути «Загробным Песням» за одиннадцать лет до их написания. Случевский времен «профессора бессмертия» уже предощущал, что суждено ему создать «Загробные Песни», иными словами — перейти еще при жизни для всех запретную грань, опровергнув тем самым в какой-то мере собственное утверждение:

Нам с миром мертвых нет общенья
И между двух миров запрет.

Я сказал — «опровергнув в какой-то мере», потому что лишь для чрезвычайно редких избранных отменяется тот или иной закон, да и то в порядке творческого чуда.

Надо помнить однако, что не всегда дважды два равняются четырем и не всегда справедлив классический пример из учебника логики, гласящий: «все люди смертны. Кай человек, следовательно Кай смертен».

Перед сияющим ликом Христа уверовавший профессор бессмертия стоит в благоговейном изумлении, сознавая, что никакими научными доводами объяснить явление Спасителя нельзя. Но почему? «Мне думается, — отвечает Случевский устами своего, ставшего православным, посредника, —

что появление Сына Божия здесь на земле, а не на какой-нибудь другой планете, совершилось в силу того, что высшей умственной потенцией во всем мироздании является человечество. Если душа человека действительно высшая возможность материальных миров, если право на дальнейшее, высшее развитие по смерти имеет только та душа, что сотворила «благая», то Богочеловек еще здесь, на земле, перешел грань земного развития, и это именно изображено наглядно в вознесении Христа».

То, что находится за гранью земного развития, не подлежит научному, рациональному исследованию. На этой грани, на этом пределе в человеке пребывают лишь вера, надежда, любовь и высшая художественная интуиция, творческая фантазия служителя искусства, сверхрациональное мышление, — иконопись Андрея Рублева, обещающая нам бессмертие в красоте.

После всего пройденного Случевским, после всех исканий, отрицаний, падений, пришел он к охраняемой земными законами запретной черте, но как поэт, как творец, остановиться и застыть на ней он не захотел. Он духовно не терпел ни остановок, ни вращений по кругу, он всем своим существом хотел преодолеть:

Вечный томительный круговорот
Без пониманья, что можно вперед.

Случевский не выносил неподвижности, для него оставаться неподвижным имеет внутреннее основание лишь то, что нашло полноту истины в нездешней красоте, пребывающей в вечном торжественном покое. Такой красотой и таким покоем живет и дышит на земле только христианская церковь, по преимуществу православная, она содержит в себе абсолют истины и красоты.

«В минуты полной расшатанности человека, — говорит Случевский, — когда он сокрушен в себе, а следовательно, для него сокрушен весь мир, Церковь в ее неподвижности от века, в ее текстах и речениях, замшившихся в бесконеч-

ной давности, церковь, чуждая изменяемости, в смысле моды и развития, одна только остающаяся неизменною, неподвижною в верчении времен, становится вполне необходимою. Только такую несомненно неподвижную во времени церковь мне нужно, потому что только за такую церковь, не изменяющуюся в изменяемости всего, всего решительно, могу я, утопающий ухватиться. И можно ли представить себе тот великий восторг, когда эта церковь в ее вечности и неизблемости, в ее безвременном могуществе со всеми подвижниками веры и полным представительством их лучезарного страдальческого сонма, приходит к вам, к ничтожеству в лице ее служителя, священника, приходит сама со всею своей благодатью, приходит на ваш зов, на зов маленького, в конец сокрушенного человечка и, встав над вами, говорит: «встань»!

Но подняться на ноги с благословения церкви, это значит, по Случевскому, снова и снова идти вперед, познавая жизнь и смерть, людей и самого себя. Надо тогда творчески заново врасти в жизнь и смерть, в души близких людей, — прорастая сквозь них, присвоить их себе и, сделав их собою, духовно слиться с ними. Итак, надо неустанно двигаться в поисках самостояния здешнего и нездешнего. Надо пытаться еще при жизни проникнуть в запредельное.

Тут Случевский вступает, конечно, только по видимости, в противоречие с самим собою. С одной стороны, он упорно утверждает, что загробный мир для нас на земле непостижим, а с другой — пишет свои «Загробные Песни», являющие собою не что иное, как творчески дерзновенную попытку переступить запретную грань.

Да, вне всякого сомненья, прямого общения между живыми и умершими быть не может, устами своего профессора бессмертия Случевский говорит, что, например, весь спиритизм есть нечто вроде слабоумия или даже идиотизма в мышлении человека. Но иное дело художественное творчество; в нем, по словам Случевского, невозможное становится возможным и неуловимое порою уловимо. Для нас, людей:

Бог создал не один, а два великих мира:
Мир видимый для нас, весь в красках и чертах,
Мир тяготения. От камня до эфира
Он в подчинении, в бессильи и цепях.

Но подле мир другой! Из мысли человека,
От века рожденной, он, что ни день растет.
Для мысли дебрей нет, и ей везде просека,
И тяготения она не признает.

Необходимо напомнить, что здесь под словом «мысль» Случевский понимает по преимуществу творческую фантазию, сверхрациональное мышление. Но как и с какими средствами приступить к уловлению, казалось бы совершенно неуловимого и к постижению невозможного? Эти средства Случевский черпает отовсюду: из науки, с ее вычислениями, гипотезами, догадками и аналогиями, из снов и грёз, непосредственно из повседневной жизни, от древней, глухой и слепой старухи, уже ушедшей душою «туда», и даже от бесноватого, потому что не следует пренебрегать ничем, отчаливая подобно Колумбу от родимых берегов, чтобы открыть заочные обитатели. Решаясь на невиданное и неслыханное, надо собрать и захватить с собою обильные многовековые посевы человеческих мыслей. Всё может пригодиться вплоть до бесноватого! Ведь и он что-то думает и постигает:

Сквозь лохмотья дум бессвязных
У бедняги иногда
Вспыхнет вдруг и тут же гаснет
Яркой мысли борозда.

И эту борозду следует запечатлеть в памяти, и она может стать орудием к постижению нездешних сущностей, несуществующих по мнению позитивиста.

Но прежде чем тронуться в путь, прежде чем приступить к своим, с точки зрения материалиста, безумным изысканиям новоявленного Дон Кихота, нужно истинному по-

эту и подлинному ученому признать как раз несуществующее, начиная, хотя бы, с чисел.

Чисел нигде не отыскать, их семян и гнезд нигде не найти, а между тем, нет без них ни научного, ни художественного пути. Не существует мнимых величин, но, не приняв их заранее в расчет, нельзя произвести вычислений и построить что-либо технически. Не существует вещественно и самой человеческой мысли. Но если сквозь звуковую волну, ее не пресекая, проходит луч света, а звук проникает сквозь световой луч, нисколько ему не мешая, то ведь и мысль человека, стремясь неведомой для нас стезею, проходит сквозь все. Ни лучу, ни звуку, ни мысли, чтобы бытийствовать, не нужно места. Материально не существуя, они между собою не столкнутся, для них доступно совмещение...

Так же точно живут и души умерших людей, но, вполне от всего земного отрешенные, они тоньше, чем мысль и для них уже возможно наивысшее — сознательное соборное взаимопроникание, взаимосовмещение.

Всё в мире тайна. Рождение кристалла, как и все в мире концы и начала, великая тайна. Если можно было бы спросить основания, причины и условия, порождающие в дружной работе кристалл, знают ли они, что суждено им когда-то сложиться в формы, стать твердыми и отразить солнечные лучи, то как бы они удивились такому вопросу. Но вот, однако, глянул на свет кристалл, точно так же глянет за гробом наше бессмертие.

Мысли, доводы, догадки и предположения Случевского, непрерывно органически возникающие, ведут его порою к поистине небывалым открытиям и определениям. И вот оказывается, что если чисто физические основы, причины и условия формируют, сами того не ведая, кристалл, то мы, люди, являем собою здесь, на земле, всем нашим душевно-телесным составом не что иное, как основы, причины и условия, подготовляющие во времени ожидающее нас за гробом бессмертие. Причины и условия, создающие кристалл, не сознают ни самих себя, ни своего предназначения. Но мы наделены Богом в предвидении нашего бессмертия спо-

собностью к самопознанию. До появления человека не существовало на земле ни реальной возможности, ни идеи бессмертия. Откуда было бы им взяться? Но как глянул кристалл, так глянет наша загробная жизнь. По совершенно потрясающему, пронзительному определению Случевского: она глянет «полным начальных основ и причин отрицаньем». Иными словами, наше вечное бытие и есть отрицание нашего временного существования на земле, где мы были всего лишь начальными основами и причинами ожидающего нас бессмертия. Именно из этого интуитивного круга, из таких неустанно порождающих друг друга умозаключений явилось молниеносное открытие — определение Случевского:

Скончавшийся и тот, кто жив,
То светопись и негатив.
Живущий там, умерший тут,
Как отрицание живут.

Для Случевского это так. Казалось бы и для всех маловеров это должно быть так. Если науки допускают всего лишь возможность нашего бессмертия, то по Случевскому, непреложная логика мысли отвечает им: «необходимость». Если же не признать ни того, ни другого, тогда перед лицом созерцающего разума вся жизнь тотчас обращается в безумие, « глупый пролог к воцарению глупейшей Нирваны!» Бог любви, творя миры, задумывал осуществить при их посредстве не чудовищную глупость, не накопление бессмысленных катастрофических случайностей, а бесконечную вереницу во веки веков непрерываемых, непрекращаемых и все возрастающих совершенств.

Такой вывод подсказан Случевскому религией, искусством и подлинной наукой одинаково. В творчестве Бога, полагает он, неизменно присутствует недоступный нам полностью небесный, божественный расчет.

Поэтому-то и священны для Случевского числа. Человек, и лишь он один, сотворен по образу и подобию Божию, и потому числам — бессмертным началам — дано вопло-

щаться только в человеческую мысль, только в нее одну. Числа бессмертны! Но если наш мозг способен вместить в себе то, что вечно и нетленно, он тем самым изменен в существе, его плотская сущность преобразается. И тогда, — восклицает Случевский, —

Пусть он не прочен и пусть бытие скоротечно,
«Я» зогорелось навек! Смерть ему не закон.

Все духовные свойства чисел и математических выкладок будут в загробной жизни нам присущи. Тогда и мы, подобно им, станем непререкаемой правдой, вместим в себя духовный закон. И Случевский, подводя итог своим мыслям о мистической сути чисел, излагает с лукавой иронией утверждения материалистов и не просто делает вывод из всего этого, но, я сказал бы, творит внезапно ослепительную догадку:

Дух отлетает! Вот если б в окно!
Было бы просто и ясно оно.
Можно б, пожалуй, увидеть, схватить!
То-то б мы стали уверенно жить.
Численных выкладок тоже нельзя
Видеть, схватить! Где-то, как-то скользя,
Силой полны, бестелесно вершат
И материальное в мире творят.
Вовсе не так уже просто сказать: —
«Глупо бессмертие вам сочинять.
Жизни и смерти задача проста
Нет их обеих, а есть суета.
Было вот что-то, и нет ничего,
Только и есть что одно естество
В вечном брожении начал и концов,
В странствиях люлек людских и гробов».
Но так иль иначе надо признать:
Численных выкладок в гроб не вогнать,
Видеть нельзя их и сгнуть им нельзя;
Значит дана им другая стезя!

Знать, естество их иное совсем:
Плоть логарифмов, корней, теорем
Вне тяготенья, вне правды земной...
Что, если то же и с нашей душой?

Замечательна здесь «плоть» логарифмов, корней, теорем. Я уже отмечал, что для Случевского все во вселенной телесно, потому что все предметно. И хотя за гробом ждут нас иные формы, и в смерти произойдет полная потеря нами «всех мер, весов и цифр земных», а в словах «смотреть, идти, смеяться» не будет бывшего смысла, и не будет ни пространств, ни времен (им негде взяться в беспредельности), но сохранится духовная сущность всего, а дух по Случевскому — предмет.



На первый взгляд, кажутся глубоко парадоксальными в творчестве Случевского соотношения формы с содержанием. Стихи Случевского бывают часто грациозны и одновременно неуклюжи, изящны и косолапы. Не сразу можно различить, что происходит это от особого синтетического соединения рудиментарной, грубо непритязательной формы с крайне гибкой и быстрокрылой мыслью подвергаемой до того, как позволить ей воплотиться в стихи, длительной тренировке и дисциплине. Воплощаясь в первобытную форму, тончайшие и мгновенные мысли поэта становились осязаемыми, предметными. А этого-то он, последователь Фомы Неверящего, как раз и добивался!

Я говорил о том, что слова «снова», «снужу», «снужут» были у Случевского одними из любимейших. А ведь телеснее, осязаемое их ничего и не придумаешь.

Исследователь сфер заочных должен научиться воплощать невиданное и неслыханное, улавливать неуловимое, признавать небывалое и подвергать сомнению существующее, он должен принять к руководству двустороннее современное нам поэта:

Счастлив, кто падает вниз головой:
Мир для него, хоть на миг, да иной.
(Вл. Ходасевич)

А Фет, бывало, говаривал: «тот не поэт, кто не бросается в стихах с седьмого этажа с уверенностью встать внизу на ноги». Всё это знал Случевский и во свидетельство человеческого бессмертия призывал позитивную арифметику с ее цифрами, но лишь для того, чтобы в следующее мгновение опрокинуть ее вниз головой и тем обличить скрытую за нею, но реально существующую мистику чисел:

По арифметике я цифры создаю
И, при посредстве их, как бы в мирах сную.
Когда бы сам я мог стремиться цифрам вслед,
Что значили бы мне пространства, сонмы лет!
За неизвестностью признав особый знак,
Я букву «икс» ввожу в расчет и так и так.
Все свойства выкладок не будут ли оне
Присвоены и нам в загробной тишине?
Повсюду проникать мгновенно, без препон,
Быть правдой, творчеством, вмещать в себе закон.
Все эти свойства цифр, все эти силы их
Предстанут свойством душ, в былые дни земных.
Желать, уметь и сметь повсюду проникать
При этом чувствовать и непременно знать.

Можно ли вообразить себе что-либо более неожиданное и многопланное по мысли по умозаключениям и более тяжеломерно выразительное по форме!

Для Случевского земная планета есть центр всего мироздания, ядро вселенной, действительно решающее ее судьбы. На вопрос, почему он полагает, что земля единственная избранница среди всех бесчисленных планет, и почему только на ней, по его убеждению, живут люди, предназначенные Богом к бессмертию, Случевский отвечает, что он не видит причины, почему бы земле не быть исключением.

Не только племя Израиля, но все людские племена, взятые вместе, это мощный очаг, подготовляющий во времени осуществление пророчеств Св. Писания. Может быть, — говорит Случевский, — на планетах других солнечных систем живут какие-то избранники Бога, но схемы их развития, их пути и судьбы совсем иные, чем наши. Вполне допустимо, прав Юнг со всею странной для нас догадкой, поддержанной Джевенсоном, что есть неизвестные, нам неведомые независимые миры, проникающие друг друга в одном и том же пространстве. Отсутствие прямых доказательств — не есть отрицание: «мало ли что нам придется в грядущем узнать!» Однако стараться разрешать теперь же все эти задачи для Случевского — «не дело людского мышления». Он как истинный поэт никогда не забывал мудрого предупреждения Гёте: «тот не художник, кто не умеет себя ограничить».

Мысли Случевского неизменно ищут земной опоры и, лишь от нее отталкиваясь, стремятся не в беспредельное, а в запредельное. В этом великая разница! В беспредельности, преисполненной неисчислимыми, нам во всем инопланетными существами и сущностями, человеческая мысль теряется и повисает в пустоте, тогда как в запредельном обитают людские души, пребывающие в бессмертии. Выражаясь иначе, Случевский верховным чутьем улавливал направление невидимых путей, и они приводили его мысль к вратам заочных обителей, населенных опочившими, ему дорогими и близкими существами.

Таким образом, грани, предназначенные человеку самим Богом, для Случевского органически раздвигались, но его мысль из них никогда не выпадала, неизменно оставаясь во всем человеческом, как земном, так и загробном.

Какая же сила владела Случевским в его изысканиях? То была приобретенная им в борьбе и страдании творческая монолитность духа, *высшая органичность*. Первичная всего лишь душевная органичность, содействующая дикарю в колдовстве и волховании, утрачивается нами на путях культуры, и только крайне редкие избранники среди

нас получают взамен такой утраты высший дар духовного постижения.

Им обладал Случевский. Духовная органичность не только возвращала Случевскому как поэту цельность чисто душевного восприятия, чувство неразрывности всего на земле, но давала ему возможность предощутить, хотя бы смутно, загробную судьбу людей. Верный последователь Фомы Неверящего, он как бы въяве нащупывал творческими шупальцами бессмертие человека. На старости лет, накануне «второго рожденья», он своей одухотворенной волей отталкивался от того, что здесь, предвосхищая то, что ждет нас «там». Но для этого одного диалектического опыта недостаточно. Надо было еще непосредственно вразить воображением во все ужасы и стадии собственного умирания, провести самого себя сквозь гроб и тление. Бесстрашие творческой фантазии Случевского не имеет себе равного.

III

Иннокентий Анненский отметил однажды склонность всех поэтов усиленно бояться собственного исчезновения и одновременно представлять и жалеть себя в гробу. Но, прочитав «Загробные Песни», он лишний раз убедился бы, что нет правил без исключения: Случевский глубже и постоянное всех поэтов воображал себя умершим, однако ни страха, ни жалости при этом на старости лет не испытывал. Вряд ли в зрелом возрасте испытывал их и Баратынский, «позабыв, как бы во гробе, но добровольно, шумный свет».

«Загробные Песни» открываются стихотворением, в котором Случевский видит себя закопанным в могиле «с лишком сорок лет» тому назад. Говоря о своем истлевшем трупе, он преодолевает распад и небытие, подтверждая, как бы на опыте, библейское пророчество: «Поглощена смерть победою». Иннокентий Анненский, так боявшийся своего исчезновения, описывая себя в стихах умершим, обращается

к родным, завещая завернуть в саван его мертвое тело и похоронить «этот ужас, эту жалость в снежном поле до расцвета», укрыть как можно скорее ото всех позор трупного разложения. Совсем не то и не так у Случевского. Мы следуем вслед за ним в его воображаемую могилу и видим совершившееся дело природы, поглотившей плотскую оболочку умершего, уже ненужную его одухотворившейся душе.

Кому из нас не случалось проснуться летним утром и увидеть проникающий сквозь щель закрытых ставень в полутемную комнату ликующий солнечный свет и его радужное отражение на стене. Как радостно бьется сердце навстречу такому лучу! В свою могилу проводит Случевский творческим чудом неугасимый свет бессмертия, и дело естества становится от этого не страшным, но совершенно простым. Ничего нет ужасного для Случевского в бранных человеческих останках. Они для него — эмблема счастья, потому что был человек, а теперь он безболезнен и вечен. Череп умершего — «алмаз драгоценный, цветок из Эдема, он, как и всякий цветок, на земле скоротечен».

Страшна не смерть, поедающая бесчувственное тело, но физические и душевные муки умиранья, бред и кошмары прохождения через предсмертные мытарства. Страшна начинающаяся в преддверии могилы расплата за грехи и пороки, за злые деяния. Но именно мыслей о всех фазах своего умирания, мыслей, доводимых до конца, не страшился Случевский. Творческой фантазией, сверхрациональным мышлением учился он заранее преодолевать муки, ведущие человека ко *второму рождению*. В страдные часы кончины, в перерывах, все с большей силой возвращающихся приступов физических терзаний погибающего тела, раскрываются умирающему глубины содеянного им в жизни, ведением и неведением, злом. Тогда-то и обнаруживается беспощадно, что малая душа одиночного человека вмещает в себе все мировое зло, что за чудовищную громаду человеческих преступлений и грехов отвечает каждый из нас, и что всяк за всех виноват.

Случевский, как бы уже существуя в загробном мире,

вспоминает все свои предсмертные страдания и видения. Он знает теперь, как были верны слова блаженного Августина и св. Василия Великого о том, что на Страшном Суде «каждому придут на память дела его худые и добрые и ум с чудной скоростью увидит их».

Предсмертные состояния человека предваряют, по Случевскому, Страшный Суд. Милостью Бога даруемое тому или другому из нас болезненное постепенное умирание избавляет в загробном мире от грозных последствий внезапной, так называемой, «наглой» смерти. Телесные смертные муки и душевные страхи, пусть всего лишь частично, но очищают нас предварительно. По мысли Случевского, видения зла, содеянного вольно и невольно человеком при жизни, так ужасны в предсмертные часы, что боли чисто-физические приходят к нему как бы на помощь, они смягчают непереносимые приступы угрызений совести, ведущие к раскаянию, к относительному искуплению греха.

В процессе «второго рождения» все жизненные положения в нас опрокидываются, и наши обычно лицемерные, лживые заявления о том, что мы больше боимся более душевных, чем физических, на пороге загробного мира становятся правдивыми: душе, приближающейся к преображению, духовное важнее всего, и упреки совести заглушают терзания отмирающей плоти. Одни вслед за другими проходят перед умирающим совершенные им злые дела. В умирающем человеке работает некое подобие чистилища:

Как это мыслимо, как это быть могло,
Чтоб малая душа так много зла вмещала?
Ничто ее в миру к ответу не влекло,
Ни в чем людской закон она не нарушала.
Но вот теперь он въявь, весь стыд прошедших дней!
Свет озарял его спокойно, безучастно.
Десятки, тысячи, нет, тьмы от тём очей
Глядели на меня пронзительно и властно.
О, как хотелось мне хоть что-нибудь сокрыть,
Исчезнуть самому. Все жгучие мученья

Болезни, мнилось мне, явились облегчить
Весь ужас первого, предгробного виденья.
Казались мелочи громадно велики —
Размеров и пространств утратил я сознание...

Надо неотвратно пройти перед кончиной через апокалиптические видения, увидеть прообраз Страшного Суда и тлетворное приближение небытия. И вот уже, как бы пройдя сквозь смерть и обретя бессмертие, вспоминает Случевский бред и кошмары своего умирания и среди них в особенности «картину мозговой толчеи». Если бы можно было перевести такое выражение на язык очертаний и красок, получилось бы творение Гойи — чудище-великан, исчадие ада, вонзающее зубы в черепную коробку еще живого человечка, зажатого им, как в тисках, в своих когтистых пальцах. Человек, умирая, испытывает такую мозговую толчею как возмездие за то, что Богом данный ему разум, призванный к сверхмышлению, он добровольно развращал мертвыми материалистическими теориями, подменил ум рассудком, высший дар понимания и постижения высших сущностей — холодной практической сообразительностью. Мы не хотим думать, но очень склонны рассуждать, мы больше всего боимся мыслить и снижаем ум до меркантильных расчетов и подсчетов. И когда в бредовом видении смерть пожрет на глазах умирающего всё, всё живое, и наступит совершенное молчание, он всем телом ощутит действие жуткой таинственной силы, связующей его, плотского и тленного, с землей. Он почувствует собственную мертвую тяжесть, испытает на себе метафизически всю мощь земного притяжения, неумолимый закон тяготения. Но это лишь предварительное мгновение перед верховным решением, когда будут взвешены на весах Страшного Судилища, ведомых еще древнему Египту, все грехи подсудимого, и он узнает — быть ему или не быть, достоин ли он бессмертия, сотворил ли он в жизни благое.

В чем же заключается сущность благого? что же такое добро? Ответ, даваемый Случевским на этот вопрос, чрез-

вычайно важен для понимания всех мыслей и догадок поэта о загробной жизни. Нет добру определения по существу, и нам дано познавать лишь некоторые его признаки, свойства и качества. Но и этого одного для нас много. Добро — звено между живыми и умершими, оно — особая руда, обретающаяся в людях и служащая связью двум мирам. В плоти людей, говорит Случевский, — добра возникновение, а в бесмертии его дальнейший рост. Добро, и только оно одно, соединяет нас с тайным миром духа. При этом человеческая совесть служит добру «цементом», скрепляющим общение между мирами земным и загробным. Совесть как понятие о зле и добре присуща только людям. В ней таинственное начало, залог нашего общения с Божеством. Добро греет людей и продолжает созидать и совершенствовать все в вечном бытии. Как кровь пробегает по венам, как стремится световой луч по эфиру, так проходит добро по человеческим душам, объединяя и обобщая живых с умершими. Обращаясь к нам «оттуда», Случевский говорит:

Верить хотите иль нет — ваше дело!
Есть между вами и нами звено —
Чувство «добра», то, что в жизни нас грело,
То, чему здесь созидать суждено.

Нет ему, давнему, определенья,
И как лучу световому эфир,
Так ему служит средой прохожденья
Душ человеческих трепетный мир.

В них пробегает добро, как по жилам
Кровь, обобщая нас, здешних, и вас;
Мост перекинут, доверьтесь перилам
Раньше, чем в крайний, последний ваш час.

Общий в нас пульс и его напряжение,
Явственна связь промеж нас и живых.
В тех, кто не видит, отсутствует зренье,
И не услышать речей от немых.

Можно ли проявить большую цельность, монолитность ума и сердца! Пребывая порой в равновесном напряжении всех своих душевных и духовных сил, улавливал Случевский биение вселенского пульса, всеобъединяющий божественный ток. Именно в этом — наше истинное — вполне реальное общение с умершими. И тому, кто приобщился к такому творческому опыту, какими убогими кажутся досужие рассказы о вещающих привидениях, о призраках, порожденных неизменно больным воображением:

Одна из мыслей самых диких —
К живым умерших призывать,
Их непостижных, их великих —
Знать, видеть, чувствовать, слышать.

На основаниях непреложных,
Необъяснимых во плоти,
Умерший в тайнах нетревожных
Нашел особые пути.

Множество разнородных тел и сфер, множество друг другу инопланетных путей во вселенной познал Случевский и, познавая, увидел, что жизнь, развиваясь, неустанно стремится вперед. И нет обратных дорог для существ, завершивших ту или иную фазу своего развития.

И возможно ль в вашем мире
Полность тождества найти,
Повторяются ль в эфире
Звезд пройденные пути?

Звездам дважды не стремиться
По покинутым путям,
В том же месте не светиться
Тем же блещущим лучам.

К счастью, в звездах нет сомнений
В том, что вечно нов их путь
И в законности движенья
Их не сбить, не обмануть.

Но к несчастью не всё обстоит так же благополучно с людским мышлением. По причине взорванного грехом Адама, оно подвержено различным извращениям и нередко заблуждается. Одно из таких заблуждений — смешивать собственный бред с явью, принимать ирреальный призрак за вполне реальное явление, допускать подлинное существование выходцев с того света.

В «Загробных Песнях» умершие обращаются к нам, еще живущим на земле, убеждая нас не предаваться бесплодным выдумкам, не доверять болезненным галлюцинациям:

Мир скончавшихся не слышен,
Для живых не ощутим,
Подле них мы обитаем,
Но не ведомы мы им.

Не последнее в нас слово
И цела в нас жизни нить,
В Божьем помысле готово
То, чему в грядущем быть.

Души — мы не ощутимы,
Но порою вас и нас
Двигут те же состоянья
В сладкий час, в прекрасный час.

Но совсем иное происходит с нами в часы умирания. Тогда действительно становится в некоторой мере доступным нашему восприятию, точнее — восприятию нашей отходящей в вечность души, то, что существует за пределом обычных человеческих понятий и чувств. Во всяком случае, следует верить в искупительный смысл предсмертных

страданий и кошмаров, как верим мы в спасительность ожидающих нас за гробом мытарств.

По Случевскому, в душах отошедших людей сохраняется нетленно «жизни нить», иначе говоря — дар к непрерывному, вечному самосовершенствованию.

О человеческой душе, бесповоротно отрешившейся от своего земного тела, не сказано и никогда не будет сказано Богом последнего слова, ей предстоит бесконечно осуществлять в запредельном то, что уже готово в Божьем помысле.

О милосердии Творца Случевский вспоминает редко, зато всегда с особой верой. Он почти никогда не говорит прямо о Божьей милости, он ее творчески показывает. Так, пусть безмерно тяжело умирать, пусть непереносимы предсмертные терзания, но ведь именно тогда неожиданно наступают для нас блаженные мгновения небесного просветления, постижения нами божественного бытия. Внезапно, на миг открываются для умирающего в его близких, в людях, окружающих его смертную постель, невероятный, немислимый райски-радужный свет, данный нам Богом при сотворении — образ Божий, вложенный в нас. И одно такое мгновенное видение могло бы сторицей вознаградить человека за все перенесенные мучения, когда бы мог он в тот же миг до конца постичь просиявшее перед ним пасхальное ликование. Проходя в предсмертных видениях через подобие Страшного Суда, умирающий близится к своему воскресению, он уже слышит трубный призыв Архангела, но вот:

В трубных звуках родные звучат голоса,
Звуки склянок... я вижу движенье,
Ясно вижу родных, от окна полоса
Света солнца дает освещенье.

Мне легко, хорошо, знать в себя я пришел?
Память действует, мысли так ясны,
Боли нет; я взглянул и глазами повел:
Как все люди добры и прекрасны!

О как жить хорошо, о как радостен свет,
И как дорого в людях вниманье...

.

Да, да, да! И опять надвигается тьма,
Облик смерти ко мне приступает,
Ум мой гаснет, но действуют клочья ума:
Просветленье пред смертью бывает.

В этом *внезапном просветлении* — обет спасения, обретаемый нами в прохождении сквозь смерть.

Однажды, в минуту творческого упоения, Баратынский воскликнул: «Велик Господь, Он милосерд, но прав!» Замечательна здесь эта оговорка, это неожиданное «но». Не только потому, что Господь милосерд, но еще потому что прав, Он дает умирающему в залог его бессмертия возможность мгновенно увидеть, как прекрасны люди, Им, Богом, сотворенные. Образ Божий в человеке умереть не может. Он вечен. Воскреснем и мы!



Художник всегда одинок — творчество уединяет. Но из всех служителей искусства невозможно найти более покинутых на самих себя, чем Случевский и Баратынский. Потому что люди боятся мыслей о смерти, отгоняют их, и уже одно заглавие — «Загробные Песни» пугает многих.

Одиночество обрекает рано или поздно на заблуждения, недаром сказано в Библии: «Не хорошо человеку быть одному». Вот почему каждый самостоятельно мыслящий светский художник, как бы ни был он предан, подобно Случевскому, христианской Церкви, должен на путях своих одиноких исканий, отрицаний и утверждений уклониться в том или ином от чисто церковных догматов, впасть, в какой-то мере, в ересь или хотя бы почувствовать к ней некоторое влечение. В ереси самой по себе нет ничего страшного, она лишь тогда становится по-настоящему греховной и опасной,

когда уверовавший в нее начинает фанатически проповедовать собственное заблуждение. Но мы никогда не должны забывать слов апостола Павла: «И надлежит быть ересям между нами, дабы открылись искуснейшие».

Чуть заметный уклон к ереси обозначился в Случевском, когда постиг он умом и сердцем всеполноту божественного милосердия и увидел, размышляя о смерти, насколько в замысле Творца прекрасны люди. Тогда-то и поддался он, к счастью, всего только призраку соблазна, испытанному полностью за многие столетия до того великим Оригеном. Но тут Случевский, всегда до безумия отважный, прямой и резкий, очень осторожно и нерешительно излагает свою «дерзкую» мысль:

Свет в князе тьмы совсем погас,
Он полный мрак. А между тем,
Мысль дерзкая во мне скользит.
Что Бог и сатану простит.

Возражения церкви на это заблуждение были, вне всякого сомнения, Случевскому хорошо известны.

Ныне наша общая русская судьба стала необычайной, неповторимой. Ведь, вслед за Случевским, еще при жизни творчески прошедшим сквозь смерть, сквозь гроб, стали и мы двусмертными, двугробными. Путь, ведущий нас к возрождению здесь, на земле, проходит через творчество Случевского. «Загробные Песни» приобрели двойной великий и насущный смысл. Проходя через небывалый опыт, мы, быть может, близимся по стопам Фомы Неверящего, по стопам Случевского, «к осязанию и поклонению язвам рук и ног».

Творческим воображением — верховной стадией ума — подошел Случевский к возможности своего преображения:

Я никогда не устаю,
Страсть не волнует грудь мою,
Чтоб ни видал, чтоб ни слышал,
Я чист и светел, как кристалл.

Ему дробить лучи дано,
Что отразит он всё равно.
Но я, как он, не недвижим,
Я вездесущ, неуловим.
Могу я быть где захочу,
Меняя место, не лечу
И не иду... я тут, я там,
По всем годам, по всем местам.
Особым свойством бытия
Во мне божественное «Я»!

В чаянии обрести необретаемое будем же верить твор-
честву поэта, верить высшей реальности.

О ПРОЗАИКАХ

ЗАМЕТКА ОБ ОДНОМ СТАРОМ ЗАБЛУЖДЕНИИ

В одном номере «Современных Записок» была напечатана статья Чижевского о «Шинели» Гоголя. Статья, во многих отношениях очень ценная, отмеченная в свое время с большой похвалой покойным Ходасевичем, на страницах «Возрождения». Чижевский впервые, с исключительной убедительностью показал нам, как далеко отстоял Гоголь в своем творчестве от какой бы то ни было «социальности» и неразрывно связанной с нею ложной и всегда безбожной «человеческой справедливости». Показать на «Шинели» полную отчужденность гоголевского искусства от всех наших слишком земных дел и чаяний было со стороны Чижевского очень тонким и верным ходом. Ибо можно с горькой уверенностью утверждать, что именно в корне своем абсурдное социальное толкование «Шинели», пущенное в обращение чуть ли не с первого дня появления в печати этой повести, привело в тупик всю последующую русскую литературу, а вслед за нею и все русское общество. Правда, еще задолго до Чижевского, благодаря плодотворным усилиям Мережковского и Розанова, легенда о «социальности», сатиричности, изобличительности и наконец дидактичности творчества Гоголя оказалась сильно подорванной. Но интуитивно-метафизический опыт Мережковского и Розанова многим, не в меру положительным людям представлялся вполне эфемерным. С точки зрения положительных существ, этому опыту не хватало, выражаясь словами Чехова, чего-нибудь такого, существенного, за что бы держаться можно было. Чисто формальный конкретный метод Чижевского раз и навсегда уничтожает недоразумение: основной замысел «Шинели» не менее чужд всему социальному, чем, например, «Портрет» или «Вий». И если для Гоголя бедный Акакий Акакиевич все же достоин мучитель-

ного сожаления, то уж конечно не за свою безысходную нищету, а за чрезмерную привязанность к тленным земным благам. И вовсе не так-то легко, по мнению Гоголя, разрешить вопрос — что духовно страшнее и губительнее для нас: возжелать большего богатства и великих земных почестей, подобно герою «Портрета», безраздельно, вплоть до измены родине и долгу, отдаться, как Андрий, страсти к женщине, или позабыв о жизни и людях, неовозвратно уйти в томительные грезы о новой шинели. По Гоголю выходит как будто, что чем ничтожнее предмет нашей страсти, тем глубже и безнадежнее наше падение. Во всяком случае ничего не сказано у Гоголя о загробных тревогах художника Черткова и Андрия, тогда как несчастный Акакий Акакиевич решительно не находит себе успокоения в смерти, и закланной тенью неизменно возвращается к ночным петербургским улицам, местам, где так внезапно и жестоко лишился он своей бессловесной и бездушной возлюбленной, вожденной новой шинели. Очень метко приводит Чижевский, в подтверждение своей основной мысли о «Шинели», слова Гоголя из «Переписки с друзьями» о том, как необходимо человеку, отказавшись от страстной привязанности к предметам внешнего мира, сковать в себе самом нерушимую духовную скрепу. Вообще на «Переписке с друзьями» долгие годы тяготел запрет, наложенный грубой рукою невежественного безбожника. Да и теперь лишь немногие согласятся с простым и по существу неопровержимым утверждением, что «Переписка с друзьями» была не безумием, не катастрофой, а, напротив того, нормальным, и при том единственно возможным, выводом из взятой в целом творческой натуры Гоголя. Скрытый в недрах искусства религиозный процесс с годами вырвался на поверхность и потребовал от Гоголя уже не художества, а пламенно-проповеднических изъяснений. Наружной же комической оболочке гоголевского художества всегда грозило крушение. Не потому ли, за исключением «Ревизора» и «Шинели», так слаба у Гоголя архитектоника, что невозможно построить равновесного здания на кратере клочущего вулкана? Что же касается равновесия

«Ревизора» и «Шинели», то ведь и она совершенно особого порядка. Художественный замысел этих двух произведений дивно совпал с глубочайшим очагом религиозного мирочувствия Гоголя. А такого совпадения Гоголь обыкновенно сознательно избегал. Слишком боялся он собственной аскетически-средневековой глубины, своих апокалиптических предчувствий, чтобы спокойно воплощать их в искусстве. Художнику-Гоголю грозил Гоголь-аскет, трепетавший в предвидении Страшного Суда. И только дважды вполне отважился художник пойти навстречу аскету — тогда-то и получился потрясающий финал «Ревизора», истинный прообраз грядущего Страшного Суда, внедренный Гоголем в жизнь, а не переданный в форме далекой древней легенды, как в «Страшной Мести». Финал «Шинели» достойно дополняет «Ревизора». Здесь уже не грядущий, а как бы состоявшийся суд, и участь бедного Акакия Акакиевича, неудержимо влекущегося после смерти к недостойному предмету своей страсти, стоит дантовского девятого круга.

Но кто же первый покусился на мистическую ткань «Шинели», кто навязал величайшему творению Гоголя одиозную «социальность», и, навязав, гуманитарно возрыдал над прорехами старой шинели Акакия Акакиевича? Явно, но зато в достаточной степени наивно и поверхностно, сделал это, как всем должно быть известно, молодой, духовно еще не созревший Достоевский. Однако настоящим вдохновителем этого сентиментального и следовательно злого дела надо считать Белинского, совратившего на краткий срок неопытный ум Достоевского.

Противоестественный союз Достоевского с Белинским, к счастью, длиться не мог. Он кончился злобой и ненавистью Белинского, отвращением и презрением Достоевского. «Бедные люди» обманули нашего доморощенного якобинца, чутьем профессионального революционера уловившего в Достоевском начало ненавистного религиозного брожения, творческое начало. Надежда на Достоевского, как на будущего автора сентиментально-социальных повестей и романов, оказалась бесплодной; оставалось только поно-

сать «изменника» в беседах с приятелями и в письмах к различным литераторам. А Достоевский на протяжении всей своей жизни вспоминал Белинского с насмешкой и отвращением, вложил излюбленные домыслы «великого критика» в уста тринадцатилетнего мальчика и припомнил-таки наставнику своей юности пошлейшие слова о Христе, Который, «живи Он в наш просвещенный век, без сомнения, стал бы во главе социалистического движения». Видимо, очень полюбилось Белинскому такое самобытное мнение о Христе, иначе не стал бы он разрабатывать тему в своем, как ему казалось, написанном для потомства, письме к Гоголю. Ничего не понимая в религиозной трагедии величайшего русского писателя, он осмелился обратиться к нему с изобличениями и наставлениями, открыто обвиняя истерзанного Гоголя — в желании подыскаться к правительству «Перепиской с друзьями». Книгу к Богу воззавашего мученика, Белинский принял «за хитрую, но чересчур нецеремонную проделку для достижения небесным путем чисто земной цели».

В иступлении бесноватого называя православную церковь исконной опорой кнута, надругиваясь по пути над всякой церковью вообще, Белинский укоряет Гоголя в нежелании видеть в Христе какого-то бравурного предтечу французской революции, провозгласившего впервые, еще до великого Робеспьера социальные лозунги свободы, равенства и братства. Белинский стыдит Гоголя за отсталость от цивилизованного века, воспитавшегося на французских энциклопедистах. «Смысл Христова слова — пишет он — открыт философским движением прошлого века. Вольтер — сын Христа, плоть от плоти Его, кость от кости Его... Неужели вы этого не знаете? А ведь это не новость теперь для всякого гимназиста!»

Несомненно, наилучшим словом этой пылкой тирады следует почитать беззаветно прогрессивное «теперь». Ведь недаром же пришла Достоевскому идея приписать сентенции Белинского разбитному подростку — школьнику. От бесспорной склонности русских простолюдинов к богохульст-

ву, (не в большей, конечно, чем у любого другого народа), Белинский в восторге. Он с восхищением тычет Гоголю гнуснейшую народную поговорку об иконах — «годится молиться, да не годится горшки покрывать», и с удовольствием добавляет от себя, что «русский человек произносит имя Божье, почесывая себя кое-где».

Неистовое глумление над именем Божиим Белинский увенчивает многознаменательным обращением к Гоголю: «Вы не заметили, что Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, а в успехах цивилизации... Ей нужны не молитвы, а законы, сообразные не с учением церкви, а с здравым смыслом и справедливостью».

Вот именно здравого смысла и справедливости захотел Белинский от искусства и навсегда обиделся, не находя в нем желанного безбожия и сословно-классовой ненависти. Кое-какие слова знаменитого немецкого философа, побочно касающиеся искусства и рабски повторенные молодым Белинским, не могли, разумеется, направить на верную дорогу блуждающих мыслей невежественного Виссариона. В зрелом возрасте, с злостным упорством недоучившегося семинариста навязывает Белинский всем писателям и поэтам поочередно свои излюбленные социальные тенденции. Но потом, в припадке бесплодного героизма, разоблачив самообман, честит вчерашнего кумира проповедником кнута, апостолом невежества, поборником обскурантизма и мракобесия. И уж если кому-нибудь должны мы быть благодарны за туман в голове, за прутковскую смесь картуза с альмавивой, так это как раз Белинскому, непостижимое влияние которого на русскую школу отравило не одно поколение. Невыносимо совестно вспоминать теперь чувствительные пожелания Некрасова о том, чтобы как можно скорее наступили на Руси времена, когда осчастливленные мужички «Белинского и Гоголя с базара понесут...» Однако не боясь ошибиться, с радостью утверждаем мы, что такой нежелательной идиллии никогда на земле не приключится, ибо навеки останется Гоголь доступным лишь для немногих искусшенных в искусстве и вере, людей.

А Белинского, вот уже двадцать лет, пропагандируют свыше красные хозяева России, лишив предварительно всех и вся даже отдаленных воспоминаний о каких бы то ни было базарах.

Гоголь для немногих. Но это вовсе не означает, что мы не должны охранять его творчество от искажений и с мудрой постепенностью увеличивать круг его читателей. Но для этого прежде всего необходимо избавиться от давних грехов и заблуждений, от стремления смешать небесное с земным, Божье с кесаревым.

ТРУДНЫЙ ПУТЬ

*Место Гоголя в метафизике российской литературы
(К столетию со дня смерти (21 февраля 1852 г.)*

1

«Ну, брат, состряпал ты чёрта!», — восклицает у Гоголя в «Портрете» весельчак живописец, обращаясь к приятелю, тоже художнику, запечатлевшему на полотне страшный образ таинственного ростовщика. Темная, безотчетная тревога, неизменно проникавшая в сердце при взгляде на собственное творение, побудила художника уступить его своему собрату по ремеслу. Злое отображение ростовщика, глядевшее из рамы, по выражению Гоголя, «демонски-сокрушительно», не только вселяло в своего бедного творца мистический ужас, но, присутствуя в доме, приносило ему несчастье за несчастьем, терзало его душу, дотоле легкую, радостную, приливами злобы и зависти. И уже совсем приготовился он покончить с ненавистным портретом, изрезать его в куски и бросить в огонь, когда в комнату вошел весельчак живописец, чрезмерно, быть может, преданный искусству.

«Что ты делаешь, что собираешься жечь?» сказал он и подошел к портрету. «Помилуй, это одно из самых лучших твоих произведений. Это ростовщик, который недавно умер; да, это совершеннейшая вещь. Ты ему просто попал не в бровь, а в самые глаза залез. Так в жизнь никогда не глядели глаза, как они глядят у тебя... Остановись, ради Бога! отдай его уж лучше мне...»

Получив изображение ростовщика в полную собственность, гость, чрезвычайно довольный подарком, утащил его с собою. А художник, расставшись с портретом, тотчас почувствовал облегчение: «Как будто бы свалилась тяжесть с его души». Однако спокойствие вернулось к нему не надолго и «скоро одно обстоятельство еще более потрясло его». Однажды он собирался проводить веселого живописца, как вдруг тот сам неожиданно посетил его и после первых же взаимных приветствий заговорил о портрете.

— Черт его побери, в нем есть что-то страшное... Я ведьмам не верю, но воля твоя: в нем сидит нечистая сила...

Чересчур ревностный охранитель художеств не выдержал чар рокового портрета, ибо с тех пор, как водворил его у себя, «почувствовал тоску такую, как будто бы хотел кого-то зарезать». Желая избавиться от неведомого колдовства, он подарил изображение ростовщика племяннику, который, в свою очередь, испытав на себе бесовские козни, продал нежданный подарок какому-то собирателю картин. Но и тот не выдержал чертовщины и сбыл свое приобретение с рук.

С тех пор гуляет злосчастный портрет по свету, смущая, соблазняя людей, вселяя в них нечистые желания, черные помыслы, принося с собою испытания и горе. Было ли это творение действительно произведением искусства, или чем-то другим, неизведанным и страшным? Кто знает! Во всяком случае рассказ весельчака произвел на художника сильное впечатление:

«Он задумался не в шутку, впал в ипохондрию и, наконец, совершенно уверился в том, что кисть его послужила дьявольским орудием, что часть жизни ростовщика перешла в самом деле как-нибудь в портрет и тревожит теперь людей, внушая бесовские побуждения, совращая художника с пути, порождая страшные терзанья зависти и проч. и проч.»

Автор страшного портрета решил оставить свет. Он стал монахом, подвижником, отшельником, «удалился с благословенья настоятеля в пустынь, чтоб быть совершенно одному». Там «изнурял он свое тело, подкрепляя его в то же

время живительною силою молитвы». Лишь через несколько лет, он вернулся снова в обитель и сказал твердо настоятелю: — «Теперь я готов; если Богу угодно, я совершу свой труд».

Темой его нового произведения было Рождество Христово. По истечении года картина была готова.

«Вся братья поверглась на колена перед новым образом, и умиленный настоятель произнес: — Нет, нельзя человеку с помощью одного искусства произвести такую картину: святая, высшая сила водила твоею кистью, благословение небес почило на труде твоём».

Так, от лица рассказчика повествует Гоголь о чудодейственном художнике, постом и молитвой, с помощью Божией, одолевшем чёрта, долго владевшего его искусством по своему бесовскому усмотрению.

2

Последняя редакция «Портрета» была завершена Гоголем в 42 году, вскоре по написании первой части «Мертвых душ», переписанной набело лишь осенью 41 г. Вторая часть «Портрета» в его окончательной редакции есть очень точное отображение, *описание* внутренней духовной жизни самого Гоголя. И это совершенно бесспорно. Трудясь над завершением «Портрета» в 42 г., Гоголь в письмах к Языкову прямо говорит о том, что он собирается посетить Иерусалим, дабы у Гроба Господня почерпнуть силы для нового, на этот раз положительного и светлого своего создания, что он готов теперь стать монахом, что нет выше удела на свете, как принять монашеский чин. В те решающие поворотные для Гоголя дни «демонски-сокрушительно» смотрели на него глаза, хоть им не названного по имени, но тем не менее главного и единственного реального героя «Мертвых душ». Эта сокрытая от читателя, не названная фигура, лишь для видимости обернувшаяся Чичиковым и через него как бы воплотившаяся, была никем иным, как старым знакомцем Гоголя, истинным героем всех без исключения художествен-

ных его произведений. Не названный по имени старый знакомец, в жажде своего совершенного воплощения превратившийся из фантастического ростовщика, в прозаического стяжателя и приобретателя, не стал от этого менее страшен. Напротив того, чем обыденнее выглядела его личина, чем более походила она на живого человека, тем вероятнее казалась возможность его окончательного земного осуществления, его кощунственного воплощения, одно помышление о котором ужасало Гоголя, пламенно, по-средневековому, верившего в Бога. Ведь если кисть художника, послужившая, по словам Гоголя, дьявольским орудием, перенесла на полотно всего лишь малую частицу подлинной жизни ростовщика, походившего в земном своем облике на оборотня, на выходца с того света, то ведь под видом Чичикова перо Гоголя почти в совершенстве воплотило старого потустороннего знакольца. Я говорю «почти», ибо как ни трудилось перо околдованного Гоголя, как ни старалось оно под видом благопристойного Павла Ивановича явить замаскированного черта, но все же предпринятое дело удалось ему не совсем. Казалось, сошлись все концы с концами и не нуждается Чичиков, совершенное подобие человека, ни в шапке, ни в рукавицах, как нуждался в них выгнанный из пекла бес «Сорочинской ярмарки», чтобы укрыть от смертных взоров свое inferнальное происхождение, свои рога и когти. Временами, однако же, некоторые движения и навыки слегка выдают «не слишком толстого, не слишком тонкого, но недурной наружности» приобретателя умерших. Однажды, например, не подошел, а подкатил он на бале к дамам, каким-то уж чересчур «дробным мелким шагом» и, посеменивши направо и налево, как-то уж слишком подчеркнуто и вульгарно, «подшаркнул тут же ножкой, в виде коротенького хвостика или же на подобие запятой». Не напомнил ли он при этом собою ведьму из Вия, передвигающуюся также «мелким дробным шагом», и одновременно чёрта из «Ночи перед Рождеством», семенившего ножками перед Солохой и целовавшего руку «с такими ужимками, как заседатель у поповны»? Да ведь и на самом деле походка приобре-

тателя умерших подчас только тем и отличалась от походки ведьмы, что семенил он ногами «дробно и мелко», а она «мелко и дробно». Разница же между чертом и Чичиковым главным образом состояла в том, что Павел Иванович был плотнее, подороднее, поувесистее, как впрочем и полагается бесу, переселившемуся из надзвездных пространств и гремящих эфиров на землю, с положительным намерением остепениться, приняв на себя с виду почтенный буржуазный человеческий облик, нисколько при этом не изменив своему основному ремеслу приобретателя умерших.

Вполне ли соответствует истине, или нет, такое вперые намеченное Иннокентием Анненским, Мережковским и Розановым толкование Чичикова, а вместе с ним и всех подсобных персонажей «Мертвых душ», но достоверно, во всяком случае, одно: Гоголь ужаснулся своего творения, он устрасился его до дрожи в костях, до кровавого пота. По окончании первой части «Мертвых душ» он увидел, что со страниц его произведения поднимаются. идут на него неведомые чудища, о которых он позднее сказал в своем «Завещании»:

«Соотечественники, страшно... Замирает от ужаса душа при одном только предслышании загробного величия и тех духовных высших творений Бога, пред которыми пыль все величие Его творений, здесь нами зримых и нас изумляющих. Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не подозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся». (Выделено мною. Г. М.).

«Не подозревая и не слыша!..» А между тем уже в 1843 году и, следовательно, до «Завещания», составленного в 1845 году, Гоголь, определяя в одном из своих писем тайное значение собственного творчества, его ото всех сокрытый смысл, в страхе роняет по пути многозначительные и от страха косноязычные слова: «Если бы кто видел те чудовища, которые выходили из-под пера моего вначале для меня самого, он бы, точно, содрогнулся».

Итак, страшилища, глядящие на нас с гоголевских страниц — всего лишь бледные списки с чудовищ, виденных Гоголем наедине. Они, если верить утверждениям автора, были показаны нам во избежание пущего соблазна, в смягченных, несколько обесцвеченных обликах. И все же, эффект их появления на Божий свет из черных провалов гоголевской души, иллюзия их подлинного земного существования получились потрясающими. По заверению Гоголя страшилища «Мертвых душ» ввели, правда всего лишь на миг, в заблуждение даже аполлонистически трезвого Пушкина, человека, по своему духовному складу принадлежавшего XVIII веку, насмешливому и скептическому.

«Когда я начал читать Пушкину первые главы из «Мертвых душ», в том виде, как они были прежде, то Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться все сумрачнее, сумрачнее, а наконец сделался совершенно мрачным. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: «Боже, как грустна наша Россия!» Меня это изумило. Пушкин, который так знал Россию, не заметил, что все это карикатура и моя собственная выдумка. Тут-то я увидел, что значит дело, взятое из души, и вообще душевная правда, и в каком ужасающем для человека виде может быть ему представлена тьма и пугающее отсутствие света».

Эти строки Гоголя в высшей степени и многообразно поучительны. Прежде всего потому, что основная истина, в них выраженная, может быть обобщена и распространена на все без исключения произведения искусства, когда-либо и кем-либо созданные. Искусство изображает не то, что есть в жизни, а то, что возможно в ней будет, но может и не быть, и не осуществиться. Художественное творчество есть символическая проекция во вне наших душевных и духовных состояний, светло-обещающих или мрачно-угрожающих воплотиться в жизни. Вот почему может внезапно обнаружиться, подтвердиться на жизненном опыте, проро-

ческий дар, присущий каждому художнику. Искусство по Гоголю не сколок «с растрепанной действительности», а интуитивно-волевое, иногда же созерцательно-медиумическое, созидание в недрах души новых образов, новых людей, существ и сущностей.

Искусством по Гоголю руководит внутренний религиозный процесс, положительного или отрицательного порядка, создающий в нас и через нас новые миры.

Злые символы Гоголя облеклись в «Мертвых душах» в столь естественные, земные детали и приметы, что даже Пушкин, несмотря на свое действительное знание России, на свой великий ум и громадный творческий опыт, хотя на миг, но поддался иллюзии и поверил не только потусторонней, но и здешней реальности новоявленных Гоголем страшилищ.

Именно эта кажущаяся, но неотвратимая явность собственного злого живописания испугала Гоголя. Он также, сам того не замечая, поддавался иллюзии и поверил, что серая, липкая бесовская скука или же, по выражению Тютчева, «бессмертная людская пошлость» навсегда водворилась в России и во всем мире. Гоголь очутился в положении куда более безвыходном, чем его художник, закрепивший на полотне всего только глаза ростовщика, глаза — отображение на земле небесного или inferнального, но во всяком случае нездешнего пламени. Автор же «Мертвых душ» написал еще и смешную повесть о носе и, вообще, высмеял все решительно части человеческого тела, не пощадив по пути и животных, ни даже бездушных предметов, изделий человеческих рук. Можно и должно сказать, что, написавши свой «Нос», Гоголь навсегда остался в духовном отношении с носом. «Мертвые души» были всего лишь продолжением, развитием и завершением этого, как с заглавной буквы, так и нарицательного гоголевского «носа». При этом нельзя не заметить, что и Чичикову и всем прочим окружавшим его персонажам весьма повезло по сравнению с майором Ковалевым. Заряженные, нагальванизированные чуждой силой, эти, сами по себе, не живые фигуры могли свободно дви-

гаться и действовать, словом, могли хоть иллюзорно, но «жить». Приехавшему из Рязани поручику никто не мешает примеривать, хоть всю ночь напролет, новые сапоги, поднимать ногу и обсматривать бойко и на диво стаченный каблук». Прокурор может невозбранно и сколько «душе» его угодно поводить густыми своими бровями, «хлопать левым глазом и бить себя платком по бороде, сметая оттуда табак». Почтмейстеру также никто не возбраняет вволю выражать на лице своем «мыслящую физиономию, т. е. покрывать нижнюю губою верхнюю и уснащать речь свою множеством разных частиц, как-то: «сударь ты мой, этакой какой-нибудь, знаете, понимаете, можете себе представить, относительно так сказать, некоторым образом и прочим, которыми сыпал он мешками, помогая всему этому подмаргиванием, прищуриванием левого глаза, что придавало весьма едкое выражение многим его сатирическим намекам». Был доволен по-своему и медвежьеобразный Собакевич, доезжавший в один присест, в четверть часа с небольшим, многофунтового осетра — основательное произведение природы по определению полицмейстера — известного всем мздоимца, «отца и благодетеля города». Чичиков, в свою очередь поддержанный вдохновлявшей его на жизненные подвиги силой, мог по целому часу пребывать перед зеркалом, рассматривая свое лицо, которому «пробовалось сообщить множество разных выражений: то важное и степенное, то почтительное, но с некоторою улыбкой, то просто почтительное без улыбки и это в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французские, хотя по-французски Чичиков не знал вовсе».

Все это сборище страшилищ и чудищ, благодаря мнимо-реалистическим, по существу же импрессионистическим приемам Гоголя, вполне сходило за человеческое и лишь иногда обнаруживало свою прямую зависимость от злой потусторонней силы, пускаясь в пляс на званых вечерах у губернатора, поражая уродством ужимок и ухваток, причудливым, жутким ритмом движений, носясь по зале рой за роем и, подобно пушкинским бесам, надрывая тоскою

сердце ошарашенного читателя. Даже повидавший виды, бывалый Чичиков и тот несколько попятился назад, когда по самому носу дернул его целый ряд локтей, обшлагов, рукавов, концов лент, шемизеток и платьев. «Галопад летел во всю пропалую: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чапхайхилидзе, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Берендовский — всё поднялось и понеслось».

Эта обманчивая подвижность гоголевских уродов, их устремление и разряжение в ничто лишь прикрывают собою оцепенение и застой давно умерших душ. Внешнее разнообразие изощренного уродства приводит к тому, что перестаешь различать одну от другой искаженные личины и все, весь мир проваливается в безмерную ужасающую пустоту. Здесь замечу, кстати, что напрасно Тургенев и Чехов, в подражание Гоголю, сыплют смешными фамилиями, желая этим оттенить душевное, психическое убожество некоторых своих персонажей. Особый интерес к психологии есть удел художников более упрощенного вида, а изобретенные Гоголем фамилии уже потому не психологичны, что давно покинула Психея его уродов и души у них не имеется. Нет, нелепые фамилии у Гоголя лишь подчеркивают злодуховность его персонажей и развивают некую небывалую и невозможную дьявольскую пневматологию. Герои «Мертвых душ» и других произведений Гоголя не то что одержимы, они насквозь пропитаны магической сверхестественной силой, но, не сознавая этого, кажутся сами себе наделенными самостоятельной жизнью. С майором же Ковалевым приключилось нечто худшее. Чуждая сила, зарядившая и его, как и других героев Гоголя, руководившая всеми его желаниями и несложными помыслами, решила однажды посмеяться над ним, отойти от него, чтобы понаблюдать со стороны, что же станет он делать, покинутый своим властелином. Чёрт, невидимо приставленный к Ковалеву заботливым пеклом, неожиданно отделился от него в весеннюю мартовскую ночь, захватив с собой в залог

нелепейшую часть человеческого, в данном случае именно ковалевского тела. И вот поутру проснулся Ковалев без носа. Всегда ли нос олицетворял своей персоной майорский двойник, или же этот двойник, лишь уходя и унося с собой нос, превратился в него, вопрос хоть и сложный, но второстепенный. Важно одно: уходя под видом ковалевского носа, чёрт очень ловко и каверзно оставил Ковалева с носом: прекратилась подача бесовской энергии, и тотчас остановилась ежедневная деятельность несчастного майора. Но корыстный чёрт, паразитарно живущий за счет человека, не долго тешился беспомощностью покинутого Ковалева и снова, как ни в чем не бывало, осел на его лице в виде прежнего носа, вернув таким образом обрадованному майору способность действовать и по-прежнему предаваться жизненным удовольствиям. И каковы же они были эти удовольствия: «снова видели все улыбающегося майора, преследующего всех решительно хорошеньких дам и даже остановившегося один раз перед лавочкой в Гостином Дворе и покупавшего какую-то орденскую ленту, неизвестно для каких причин, потому что он сам не был кавалером никакого ордена».

4

Вдоволь поизмывавшись в лице Ковалева над человеком вообще, показав свою власть и свое превосходство, злая сверхестественная сила навсегда внедрилась и укрепилась в творчестве Гоголя подобно носу, непоколебимо укоренившемуся, по возвращении своем, на лице повеселевшего майора. Но чем игривее делался «исцелившийся» майор, тем печальнее и мрачнее становился Гоголь.

То, в чем единственно видел Гоголь свою творческую миссию, по его личному горькому убеждению, ему не удалось. Рушился весь его жизненный замысел. Гоголь оказался не в силах победить, не только главный источник зла, но даже самого мелкого из существующих демонов, ничтожного беса пошлости.

Художник из «Портрета», перенесший на полотно

«только глаза» ростовщика, только отблеск адского зарева, еще отыскал в себе силы пройти через аскетический церковный опыт и восхвалить своею кистью Рождество Того, Кто воистину попрал и смерть и дьявола. Участь гоголевского художника в сущности разделяет в той или иной мере всякий по-настоящему одаренный служитель искусства. «Тень Люциферова крыла» (выражение Блока) неизменно ложится на все светское внецерковное творчество и в частности на творчество каждого, взятого в отдельности светского поэта и художника. Все они вынуждены платить всяк по своему, личным страданием и несчастьем за совершаемое ими, по примеру Прометея, насильственное похищение небесного или inferнального огня. Но Люциферово крыло касалось каждого из них, за исключением Гоголя, лишь слегка и оттого они сохраняли, — правда, некоторые из них лишь до поры до времени, — хотя что-то похожее на жизненное бытовое равновесие. С Гоголем же случилось иное. Он с очень юных лет замыслил посмеяться над бесом и тем победить врага человеческого рода. И по началу, как верно заметил Мережковский, это небывалое намерение Гоголя осуществлялось им довольно удачно. Так, молодецкому кузнецу Вакуле, благодаря его набожности, находчивости и решимости, посчастливилось даже прокатиться верхом на чёрте от села Диканьки до Царева дворца в Петербурге и, вернувшись обратно на спине хвостатого исчадия, наградить его за услуги увесистыми ударами хворостины. Правда, вскоре затем незадачливому Хоме Бруту солоно пришлось от нечистой силы. Был он, конечно, не так находчив и набожен, как кузнец, и, пренебрегая постом, «ходил к булочнице против самого Страстного Четверга». Трагическое приключение Хомя Брута еще нисколько само по себе не опровергает возможности осуществить идею Гоголя — высмеять собственную персону чёрта и тем разбить его наголову. Свою систему борьбы с чертом, путем обнаружения его смешного и позорного ничтожества Гоголь излагает довольно подробно в письме к С. Т. Аксакову, приунывшему однажды под наплывом покаянных чувств.

«...Ваше волнение, — пишет Гоголь, — есть просто дело чёрта. Вы эту скотину бейте по морде и не смущайтесь ничем. Он — точно мелкий чиновник, забравшийся в город будто бы на следствие. (Совершеннейший Хлестаков! Г. М.). Пыль запустит всем, распечет и раскричится. Стоит только немного струсить и податься назад — тут-то он и пойдет храбриться. А как только наступишь на него, он и хвост подожмет. Мы сами делаем из него великана; а в самом деле он черт знает что. Пословиц не бывает даром, а пословица говорит: «хвалился чёрт всем миром владеть, а Бог ему и над свиньей не дал власти». Его тактика известна: увидевши, что нельзя склонить на какое-нибудь скверное дело, он убежит бегом и потом подъедет с другой стороны, в другом виде, нельзя ли как-нибудь привести в уныние; шепчет: «смотри, как у тебя много мерзостей, — пробуждайся!», когда незачем и пробуждаться, потому что не спишь, а просто видишь его одного. Словом, пугать, надуть, приводить в уныние — это его дело. Он очень знает, что Богу не люб человек унывающий, пугающийся, — словом, не верующий в Его небесную милость, вот и все!..».

Гоголь возможно был прав, расписывая так ничтожество черта, обнаруживающееся при непосредственных встречах с ним человека, умудренного верой. Возможно, что близка к истине и русская пословица, приводимая Гоголем. Ведь стоило бы только слабовольному Хоме Бруту, с молитвой заключившему себя в круг и произносившему заклинания, «которым научил его один монах, всю жизнь видевший ведьм и нечистых духов», не уступить темному любопытству, послушаться внутреннего голоса, шептавшего ему: не гляди!, и не взглянуть на Вия, уставившего на него свой железный палец, и он был бы спасен, а злые духи — посрамлены. Даже художник «Портрета», своевольно живописавший бесовские глаза, и тот замолил свой грех и победил повстречавшегося ему черта. Но над Гоголем, как над писателем, бесовское лукавство восторжествовало полностью. Прямо осмелеть самого рогатого лукавца Гоголю показалось недостаточно, он захотел еще олицетво-

рить и высмеять грехи и пороки как свои собственные, так и своих ближних. Он думал таким способом избавиться от беса, прочно засевшего в нас. Здесь перед Гоголем во всей своей чрезвычайной важности встал вопрос — можно ли, основываясь на религиозных чувствах, как основывался на них автор «Мертвых душ», высмеивать человека — творение Бога, или хотя бы только человеческие пороки и грехи. Жизнь произведениями самого Гоголя ответила ему: «нельзя». Начав с высмеивания наших грехов, Гоголь скоро перестал отличать живого человека от его порока и порок от того, кто его сеет и выращивает в нас. Черт разыграл свое дело чисто и пресек-таки художеству Гоголя все пути к искуплению и спасению. В творчестве Гоголя открылся особый и страшный процесс, приводивший к подмене человеческого лица бесовской личиной, к симуляции бесовского воплощения, в действительности невозможного, но, под напором гоголевского околдованного дара, кажущегося осуществимым. Злой, насмешливой силе, овладевшей пером Гоголя, удалось на славу умертвить и уничтожить человека. И автора «Мертвых душ» окружили нерасторжимым кольцом им же самим сотворенные страшилища. Он, подобно своему председателю Палаты, въехавшему на дрожках во двор к протопопу, очутился безвылазно «среди чавкания, шлепанья грязи, свиного хрюканья». А сраженные гоголевским смехом когда-то живые люди требовали от своего умертвителя оправдания и воскрешения.

5

Художник из «Портрета» встретился лицом к лицу с чертом, принявшим облик ростовщика. А в том, что черт и ростовщик — одно, автор не оставляет места никакому сомнению. Чтобы дать внимательному читателю возможность наглядно ощутить потустороннюю суть ростовщика, Гоголь вмещает его земное пребывание, как в раму, в дугообразно убегающие линии, окружает его призрачный домашний быт атмосферой псевдоцерковности, жуткой религиозности

навыорот, и убегающие дуги уводят загадочного азиата не к небу, как уводят, возносят они молящихся в католических храмах, но в некие безымянные бесовские бездны.

Когда художник, захватив с собою палитру и кисти, вошел к ростовщику, его поразили «дугообразные окна, сундуки, покрытые странными коврами, и сам необыкновенный хозяин, севший неподвижно перед ним».

Впрочем, для тех, кого не убеждают летучие намеки и беглые детали, Гоголь приводит более «существенные» данные в подтверждение нечеловеческих свойств азиата «с запаленным лицом непостижимо страшного цвета».

«Никто не сомневался, — говорит Гоголь устами рассказчика, сына художника, — о присутствии нечистой силы в этом человеке... Встречаясь с ним на улице, невольно чувствовали страх. Пешеход осторожно пятился и долго еще озирался после того назад, следя пропадавшую вдаль его непомерно высокую фигуру. В одном уже образе было столько необыкновенного, что всякого заставило бы невольно приписать ему сверхъестественное существование... Отец мой всякий раз останавливался неподвижно, когда встречал его, и всякий раз не мог удержаться, чтобы не произнести: «Дьявол, совершенный дьявол!»

С этого-то дьявола и написал портрет художник, сосредоточивая все свое внимание на глазах азиата.

На просьбу Вакулы указать ему дорогу, ведущую к чёрту, казак Пацюк, лично знакомый со всеми бесами, резонно отвечает: «Тому не нужно далеко ходить, у кого чёрт за плечами». В самом деле, в мешке, перекинутом через плечо, кузнец, сам того не подозревая, держал притаившегося чёрта. На восклицание изумленного весельчака-живописца, «ну брат, состряпал ты чёрта!», можно было бы разумно ответить, переиначивая слова Пацюка: тому не нужно стряпать нечистого, к кому он сам обращается с просьбой перенести на полотно его сатанинскую образину. В действительности состряпал чёрта совсем не художник, написавший портрет ростовщика, а Гоголь, вынудивший ду-

шу живую из беспощадно им осмеянного человека. Природа же не терпит пустоты, и в провалы, проделанные злым опустошающим смехом, в обездушенных персонажей Гоголя вселился бес, дабы по своему усмотрению пользоваться ими, как личинами. Во второй части «Мертвых душ» Гоголь пытался воскресить умерщвленного его смехом человека. Но из этой попытки получилось наихудшее: на сцену выходили неживые куклы, манекены, марионетки, наспех напичканные моралью и, как по заказу, автоматически раскланивались с публикой. Гоголь настаивал, он истово молился, он по примеру своего художника хотел идти в монастырь, стать отшельником, он поехал к Гробу Господню. И казалось ему, что его смехом умерщвленный человек поднимается из гроба, ополчается на него — своего смешливого палача, как ведьма на Хому Брута. Он слышал угрожающие шуршанье и шепот страшилищ, слышал подобно Хоме, «как нечистая сила металась вокруг него, чуть не зацепляя его концами крыл и отвратительных хвостов; видел, как стояло какое-то огромное чудовище в своих перепутанных волосах, как в лесу, сквозь сеть волос глядели страшно два глаза, подняв немного вверх брови. Над ним держалось в воздухе что-то в виде огромного пузыря, с тысячько протянутых из середины клещей и скорпионных жал, черная земля висела на них клоками. Все глядели на него, искали и не могли увидеть его, окруженного таинственным кругом».

Но насколько Гоголь был несчастнее своего художника, ибо своим искусством не приобщил людей к солнечному божественному свету, настолько он счастливее Хомя Брута. Погрузив нас во тьму, Гоголь так и не дал нам нового рождения. Однако, от полного растерзания и гибели он все же спасся, включенный невидимой рукою в таинственный круг своего предназначения, своего призвания, неразрывно органически переплетенного с творчеством великих российских художников слова и вместе с ним и через него с духовными судьбами всей российской нации, всей России.

Гоголь спасся не только личным подвигом, но и творческим соборным усилием наших гениев. А на свое место в метафизике российской литературы он сам невольно и бессознательно указал, определяя религиозную суть поэзии Пушкина, истоки ее зарождения. Понять личную и творческую судьбу Гоголя можно, только погружаясь в существо нашей литературы XIX века, разбираясь в ее, с духовной точки зрения, центральном, основном явлении: в творчестве Пушкина, Баратынского и Достоевского, и в прямой связи с ним и в зависимости от него в творчестве самого автора «Мертвых душ».

Пушкин, Баратынский, Гоголь и Достоевский — вот четыре совершенно особых имени, объединенных особой духовной миссией и потому стоящих отдельно от имен всех остальных малых и великих русских поэтов и писателей. Дело в том, что творчество этих четырех художников слова всецело и исключительно посвящено человеку, духовная сущность которого обретается над природой. Недаром природа у этих четырех авторов или служит всего лишь декорацией к человеческой жизни, как это часто бывает у Пушкина, или же пассивно отображает светлые и греховные состояния и устремления человеческого духа. Причем поэзия Пушкина пребывает у духовных истоков российской нации, она — русский первородный Адам, еще не знающий грехопадения; поэзия Баратынского приурочена к самому концу всего нашего духовно-культурного процесса, она Адам, прошедший через искушение и грех, падший и снова восстановленный. В середине же религиозно-культурного российского процесса обретаются Гоголь и его антипод в плане духовном — Достоевский. Творчество Гоголя обнаружило и явило нам духовную смерть российской нации — распад и совершенное раздробление Адама. А творчество Достоевского было ничем иным, как многотрудною трагическою борьбою с Гоголем, попыткой его опровергнуть титаническим усилием, направленным на восстановление российского Адама.

Идеи, символы и мысли великого служителя искусства не случайны, а органичны, они не отделимы от потока национальной и общей человеческой жизни. Это не значит, конечно, что гений рождается народом, напротив того, одухотворяемым и следовательно заново рождаемым гениальностью. Нет, Гений повторяет полет пушкинского шестикрылого Серафима с неба на землю. Он слетает к своему избраннику свыше, и не подражателем природе и тем паче ее порождению — народу, а подражателем Творцу и, как долу снизошедший небожитель, воздействует на людей сверху, из атмосферы. Приникая к истокам человеческой и природной жизни, вдохновляясь и подвигом и грехом, гениальность, как дерево корнями своими, сходит вглубь могил и там, по выражению Фета, ищет сил у смерти, чтобы снова бежать навстречу вешним дням.

Великий художник проникает во все поры бытия, ему открыта и смерть, как особая переходная стадия существования, как мучительный акт нового рождения. По свидетельству Баратынского, поэт еще при жизни, бывает привычным гостем в заочном мире, на пиру неосязаемых властей. И все же, если только художник не принадлежит всецело церкви, полагающей благодатные пределы его стремлениям, он ищет по преимуществу отображения зла. Отчего это так — вопрос сложный, и его подробное обсуждение увело бы нас очень далеко от нашей основной темы, но, повторяем, великий художник слова или кисти, не руководимый непосредственно церковью, как это было во времена Андрея Рублева, избирает своею темой основную и центральную идею зла, присущую его народу, а все солнечное, благодатное, оказывается в лучшем случае в периферии его творчества. Он загипнотизирован, околдован этим злом. Оно встает перед ним грубым призраком, преграждающим ему и его народу путь к спасению, заслуженный, а не магический доступ к райским обителям.

Художники трех последних столетий были отчуждены от церковного, соборного начала и потому обречены преодолевать в одиночку злую мистику народного коллективного греха. Но им не хватало на это и долголетней жизни, и они духовно умирали в пустынном одиночестве, в неравной схватке с обступившими их чудищами зла. Не говоря о других, классической в этом отношении была судьба Бодлера и престарелого Гойи, а у нас Достоевского и особенно Гоголя, взявшего на себя непосильное бремя всех русских грехов и пороков. Гоголь погиб испепеленный, а на смену ему и на преодоление его страшных писаний пришел Достоевский, религиозно-художественная миссия которого была в сто крат труднее гоголевской. Ему предстояло, как художнику, вложить живые души в напитанных флюидами зла, нагальванизированных мертвецов, в Чичиковых и Собакевичей, и, таким образом, поправ смерть, победить губительное русское оцепенение, восстановить живую органическую связь с Пушкиным, как с первоисточником светской российской культуры.

Пусть наше утверждение прозвучит для многих парадоксально, оно не сделается от этого менее реальным: полная удача Достоевского, счастливое завершение его неслыханной по трудности миссии, были бы явным признаком того, что Россия исцеляется от постигшего ее тайного духовного недуга и что угроза всероссийской революционной катастрофы бесследно миновала.

Но Достоевский не мог в одиночку справиться с такой задачей. Бесстрашно обнаружив, вслед за Гоголем, истоки русского зла, он успел лишь предупредить нас о надвигающейся неминуемой гибели. Только в одном одержал Достоевский победу над Гоголем: он показал нам в своих романах-трагедиях, романах-мистериях, что почти никогда не бывает такого падения, при котором утратил бы человек совершенно безвозвратно данный ему от рождения образ Божий, что за редчайшими исключениями не может зло омрачить до конца внутреннего солнца души, что даже при тягчайших пороках остается в ней бледный ого-

нек, который в чаду и копоти греха — пусть неверно и шатко — а все же продолжает теплиться.

Тусклое мерцание в крошечной душевной тьме, — вот что оставил Достоевский России в залог ее спасения. Но наше падение и наше прохождение через гибельный опыт, он неизменно считал совершенно неотвратимым.

Какую же тьму, какие провалы подстерег и раскрыл Гоголь в душе российской нации? На этот вопрос полностью дает нам ответ то, что ныне происходит на нашей родине. Но не одну тьму видел Гоголь, он видел и свет, видел его в пушкинской поэзии. Это он — Гоголь — впервые постиг ее солнечную сущность и завещал нам о ней не умирающие слова. Постараемся же, по мере наших сил, разобраться в них сейчас.

7

Со смертью Державина отошел величественный и грозный период русского стихотворчества. Наступило время для русской поэзии живое и солнечное. Созрели таланты Батюшкова и Жуковского. Недавно окончивший Лицей молодой Пушкин вступил равноправным членом в семью петербургских писателей. Такого оживления, такого жадного любопытства буквально к каждой новой стихотворной строке ни до, ни после того времени в России не было.

Внезапный общий рост самосознания возник не от Державина — явления чудесного, но вполне одинокого. Лишь органическое противоположение, порождаемое недрами культуры, напрягает соборное внимание к слову — стремление к самосознанию; только игра художественных контрастов побуждает к движению.

Первым органическим противоположением русской культуры XIX века были Батюшков и Жуковский. На это с отменной остротой указано Гоголем, критический дар которого вообще исключителен и, к сожалению, еще не достаточно воспринят.

«В то время, — говорит Гоголь, — когда Жуковский стоял еще в первой поре своего поэтического развития, от-
решая нашу поэзию от земли и существенности и унося ее
в область бестелесных видений, другой поэт, Батюшков,
как бы нарочно ему в отпор, стал прикреплять ее к земле
и телу, выказывая всю очаровательную прелесть осязаемой
существенности... Он слышал, выражаясь его же выражени-
ем, «стихов и мыслей сладострастье». Казалось, как бы ка-
кая-то внутренняя сила, пребывающая в лоне поэзии нашей,
создала этого поэта именно затем, чтобы в то время, когда
один станет приносить звуки северных цветов Европы, дру-
гой обвеял бы ее ароматическими звуками полудня, чтобы
даже и самый стих, начинавший принимать воздушную не-
определенность, исполнился той, почти скульптурной вы-
пуклостью, какая видна у древних, и той звучащей неги, ка-
кая слышна у южных поэтов новой Европы».

В приведенном отрывке содержится едва ли не всё са-
мое характерное для русской словесности XIX века: душев-
но-телесная языческая скрепа — мир явный, возвеличен-
ный художественным оправданием быта, великодержавно-
сти, земного устройства, красоты чувственной (Батюшков,
Некрасов, Лев Толстой, Чехов, отчасти Пушкин), и воля к
утончению, распылению через особую душевную усложнен-
ность во имя духа (Жуковский, Тютчев, Достоевский, отча-
сти Баратынский).

Жизненности такого сопоставления нисколько, разу-
меется, не противоречат методологические парадоксы, ска-
жем, в лице Фета, стремившегося распылить «мир упор-
ный», но совсем не во имя духа, а с целью магически рас-
крепостить плотские эманации, излучения.

Каждый в отдельности из упомянутых здесь авторов
служит примером одностороннего творческого процесса по
отношению к возможной синтетической идее и требует се-
бе дополнения способом чрезвычайно сложным перекрест-
ных противоположений с авторами обратной ему группы.
Исключение — Пушкин и Баратынский: они владели всеми
элементами идеи, трагически после них раздробленной, всей

полнотою ее брожения. Как тот, так и другой явили слияние Жуковского и Батюшкова и лишь в пределе своих творческих выводов оказались поэтами инопланетными друг другу, что инородно распадным противоположениям, возникшим впоследствии и не по их вине в глубинах нашей национальной жизни.

Многосложный процесс, направленный на воссоединение двух разнородных начал, сравнительно легко проследим у Пушкина. И это потому, что этот поэт с раннего детства, с двенадцатилетнего возраста пытался отразить в стихах сладостно-тревожную тягу едва намечавшегося в нем внутреннего роста. Даже ошибки неопытного в слове поэта-отрока помогают исследованию. Разрывая спайку зачастую предвзято соединенных приемов, они приоткрывают ход к непосредственным душевным движениям.

8

Смешение двух стилей, — вот что характерно для юного Пушкина. Голоса Батюшкова и Жуковского перемежаются, переплетаются у него, вначале не сливаясь. Шестнадцатилетний Пушкин обращается к Музе бестелесной:

Ты, горним светом озарясь,
Влетала в скромну келью
И чуть дышала преклонясь
Над детской колыбелью.
О, будь мне спутницей младой,
До самых врат могилы!
Летай с мечтаньем надо мной.
Расправля легки крылы.

Но вскоре затем Муза предстала ему чувственной Лилой:

Итак, уж ты вкусила,
Все радости любви;
Ты чувствуешь, о, Лиля,

Волнение в крови.
И с трепетным смятеньем,
С пылающим лицом
Ты дышешь упоеньем,
Амура под крылом.

Достаточно сопоставить оба эти примера и станет ясным: мы присутствуем при попытке слить духовное с телесным. При таком понимании, — а другого как будто и быть не может, — эротика второго восьмистишья теряет самоцель, это лишь воссоединительный, дионисический путь, ведущий дух к телу, некая синтезирующая сила.

Расходясь и совпадая, попеременно уступая друг другу первенство, иногда нерасторжимо сливаясь, два голоса, два ангела, небесный и земной, неотступно сопровождают лицейского Пушкина. От застольной песни, исполненной «неги сладострастья», напитанной «изнеженными звуками», он резко переходит к жалобам на «уныние» и «безнадежность». Тогда его «душа полна невольной грустной думой», его «стезя печальна и темна», и стих, соответственно теме изменяя сладкозвучию, скользит бесплотно, почти потусторонне, напоминая блаженные елисейские тени.

Снова необходимо заметить, что «грусть» и «печаль» в поэзии Пушкина являются не романтической самоцелью, а трагическим средством.

Печаль поэта таила пламень, в котором как-то мгновенно одухотворяясь, он возносился «во области заочны».

Две стези — души к духу и души к телу — были ведомы Пушкину.

Он полностью сознавал, что на пути к горнему свету его единственным водителем был Жуковский и, обращаясь к учителю, отождествлял себя в духе с ним, намеренно придавая стиху литургийный оттенок.

Благослови поэт! В тиши Парнасской сени
Я с трепетом склонил пред музами колени.
Могу ль забыть я час, когда перед тобой

Безмолвно я стоял, и молнийной струей
Душа к возвышенной душе твоей летела
И тайно съединясь в восторге пламенела.

К такому ясному свидетельству нельзя ничего добавить. Поэзия Батюшкова, напротив того, претворялась Пушкиным безотчетно: чувственное влечение погашает сознание. Однако, погружаясь в стихию Батюшкова, испытывая с ним «стихов и мыслей сладострастье», Пушкин отождествить себя с Батюшковым уже не мог. Кто «сердцем возлетал во области заочны», тот язычником под солнце не возвращается. Он может умереть, застыть в медлительном осеннем ущербе, как Жуковский, или вернуться к людям пророческим призраком, выходящем с того света, подобно Достоевскому и Гоголю.

Пушкин в призрак не обратился и стремительности не утратил, но, вспыхнув «молнийной струей», умер благодатной смертью и заново родился вторым рождением. Иными словами, своим творчеством он показал чудо не условного, а доподлинного духовного воплощения.

Ниспосланный поэту шестикрылый Серафим коснулся его «перстами легкими, как сон», и. — говорит Пушкин, —

...внял я неба содроганье
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

В то мгновенье для мира и людей — он умер:

Как труп в пустыне я лежал...

Серафим, коснувшись поэта, даровал ему лишь благодатную смерть — духу, подобному себе, раскрыл ангел единство вселенной!

И Бога глас ко мне возвал:
Восстань, пророк, и виждь, и внемли...

Вот миг второго рождения! В этом божественном повелении, — жить во плоти уже не душе, а духу, — заключается весь тайный смысл пушкинского творчества.

Исполнишь волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

Каким же образом мог исполнить Пушкин волю Пославшего его? Ему оставалось одно: творчески повторить полет шестикрылого Серафима, устремившегося к нему с неба на землю. Отныне душа поэта — средостение двух путей — перегорала в молнийном огне, пути сливались воедино и направление сверху вниз, духа к телу, окончательно предрекалось пушкинской поэзии.

К такому постижению Пушкина ближе всего подходил Гоголь, но завершающего слова всё же не сказал.

«Два разнородные поэта (Батюшков и Жуковский), — пишет Гоголь, — внесли вдруг два разнородных начала в нашу поэзию; из двух начал вмиг образовалось третье: явился Пушкин. В нем середина. (Точнее было бы сказать, в нем синтез. Г. М.). Ни отвлеченной идеальности первого, ни избытка сладострастной роскоши второго. Все уравновешено. На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты, до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы его смутившей, он откликнулся, так же, как откликнулся на все, что ни есть в природе видимой и внешней... Не вошла в его поэзию растрепанная действительность. А между тем все там история его самого. Но это ни для кого не зримо. Читатель слышал только одно благоухание; но какие вещества перегорели в груди поэта за тем, чтобы создать это благоухание, того никто не может услышать».

Во всяком случае не слышали того трое: сам Гоголь, так близко подошедший к истине, и Константин Леонтьев с Достоевским.

Язычески чувственный, мятежный Пушкин Леонтьева превращается у Достоевского в смиренного христианина сла-

вянофильского толка. Несомненный и великий героизм пушкинской поэзии, воспринятый Леонтьевым в аспекте чисто языческом, в понимании Достоевского исчезает бесследно. Они не могли постичь идеи слитной, синтетической, взятой в плане духовно-телесном и подлинно осуществленной. Христианский героизм Пушкина от них ускользнул.

9

Не Достоевский, а Гоголь впервые отметил пушкинский дар проникновения во все человеческое и природное и, что еще важнее, дар свободного переселения во все и всех — способность утрачивать, конечно, только по видимости, собственную личность, в сущности же, тем самым ее соборно приобретать.

«И как верен его отклик, — восклицает Гоголь, — как чутко его ухо! Слышишь запах, цвет земли, времени, народа. В Испании — он испанец, с греками — грек, на Кавказе — вольный горец, в полном смысле этого слова; с отжившим человеком он дышит стариною времени минувшего. заглянет к мужику в избу — он русский с головы до ног: все черты нашей природы в нем отозвались».

Казалось бы вывод отсюда приходит сам собою, но Гоголь его не сделал и сделать не мог.

Таинственное, для него, перегорание в Пушкине учуял Гоголь симпатически. Он тоже горел, но горением иным, второго рождения дано ему не было. В припадке отчаяния, в порыве аскетическом, он, как истый средневековец, сжигал всё плотское, и сам испепелялся. В творчестве Пушкина благоуханно сгорала душа, в творчестве Гоголя чадила, сжигаемая слезами и смехом, неодушевленная плоть, и дух самого автора неприкаянным призраком витал над пожарищем.

Вся «Переписка с друзьями», все, случившееся с Гоголем по написании второй части «Мертвых душ», должно быть истолковано, не как переворот, основанный на принципиальном отрицании искусства, а как сокрушившийся

опыт радикального раскрытия художественных символов. Игру, не удавшуюся его искусству, Гоголь силился разыграть бытийственно: он пытался на новый лад вдохнуть дух живой в мертвую плоть. Так искал он преобразить Собакевичей и с ними самому преобразиться. Но труп не оживал, карикатура в «перл создания» не обращалась, замкнувшись символы в жизни не растворялись. На деле выходила всё та же страшная симуляция духовного воплощения. Совесть Гоголя ужаснулась. Одного он не понял: никогда в нем не было души. Он обрекался жечь и сжигаться.

Замечательны слова С. Т. Аксакова, страстного поклонника Гоголя, как писателя. Он вспомнил его лежащим в гробу: «Я не знаю, любил ли кто Гоголя. Я думаю, нет; да это и невозможно. Вот до какой степени Гоголь для меня не человек, что я, который в молодости ужасно боялся мертвецов, не мог произвести в себе этого чувства во всю последнюю ночь».

С. Т. Аксаков, за долгие годы общения с великим писателем, привык к его «мертвенности» и перехода Гоголя от жизни к смерти как-то не заметил. Оборотни не живут, зато и не умирают; в глазах людей живых они симулируют и жизнь и смерть.

Итак, отметив перегорание «веществ» в пушкинской поэзии, Гоголь *существа* их не постиг, в противном случае ему раскрылась бы и причина, по которой Пушкин свободно переселялся во всё и во всех. Точнее говоря, дух Пушкина, как некая священная кровь, протекал одновременно по всем мировым венам, усиливая пульсацию тут или там, по мере творческой надобности. Оттого так враждебна Пушкину самозамкнутость бунтующей личности. Все не соборное гибнет у него, как Дон Жуан и князь из «Русалки», или хирургически отсекается, извергается из жизненного течения, как Алеко и Онегин.

Гоголь не услышал «какие вещества перегорели в груди поэта», но знал интуитивно, что совершившееся в Пушкине — спасительно. Потому-то всем своим измученным существом он к Пушкину тянулся.

Судьба Гоголя — видеть, слышать, обонять мир, и одним своим прикосновением мир искажать. Дух его искал воплотиться, но при приближении к плоти умерщвлял её нечеловеческим дыханием. Именно этим до конца объясняется, почему Гоголь, отдавая должное поэзии Баратынского, чрезвычайно высоко ее оценивая, все же ее чуждался. Он даже назвал однажды Баратынского «темным».

Только из осторожности, да из уважения к творениям другого Гоголь окрестил Баратынского темным. В действительности же сложнейшая символика телесной нетленности должна была показаться автору «Мертвых душ» по крайней мере нелепой.

У Достоевского в «Бесах» Шатов напоминает Ставрогину его насмешливую фразу: «Чтобы приготовить соус из зайца, надо прежде зайца поймать». Так вот, живая дышащая плоть творчеству Гоголя неведома. Душевно-телесный мир, расцветший впоследствии у Льва Толстого, до ужаса у него явный, всеобъемлющий, для Гоголя даже не фантастика, а нечто ирреальное, трупный призрак. Благоговейно восприняв спасительную цель Пушкина, средств к ее достижению Гоголь разгадать был не в силах. Он чувствовал в Пушкине рай первозданный, но ключей от входа не нашел. Трепетавший в ожидании Страшного Суда Гоголь умиротворялся от одного приближения к поэзии Пушкина, в сиянии которой отражался для него образ первородного Адама, еще не знавшего грехопадения. Гоголь влекся к изначальному и трепетал конечного. Апокалиптической грозы суда немилосердного он избежать не чаял, и старец Зосима «провонял» для него задолго до возвращения с каторги будущего автора — «Братьев Карамазовых». Идея телесной нетленности была чужда, темна и непонятна мировосприятию Гоголя и так или иначе являлась завершением, *концом*, словом страшным испепелявшемуся гению. Забыть о конце всех концов, вот чего хотелось бы ему!

Чтобы одухотворить начало душевно-телесное, — а это и было предназначением Баратынского, — надо его от рождения в себе носить; мало того, нужно с самого детства на-

долго отвергнуть соблазн его художественного отображения. Необходимо внутренне стать отшельником, пройдя через период молчаливчества. И только личная, очень рано пережитая драма способна даровать художнику аскетические силы на свершение такого подвига. Пушкин с двенадцатилетнего возраста начинает писать стихи, — восемнадцатилетний Баратынский впервые серьезно берется за перо. Шестилетнее запоздание в молодые годы — не шутка! Здесь намечается нечто весьма любопытное. Откуда изумительная свобода и легкость в развитии Пушкина? С отроческих лет поэта как будто сами собою приходят к нему нужные слова (неизбежные ошибки в данном случае не в счет — это просто технические недочеты). Не связана ли непосредственно у Пушкина райская свобода самовыражения с основным и тайным смыслом всего его творчества — с темой духовного воплощения, с Адамом первородным, не знавшим греха? Не отсюда ли первичность Пушкина в русской культуре? Он первое полновесное слово нашей еще ничем не раздробленной национальной идеи. Но тогда не есть ли Баратынский — предвосхищение нашего зиждательного конца, утешительная полновесность нашего последнего слова? И кому же как не ветхому Адаму, человеку истории, утомленному долгим путем, нужна обновленная нетленная плоть?



На «Переписке с друзьями» долгие годы тяготел запрет, наложенный грубою рукою ничего не понявших в ней современников Гоголя. Да и теперь лишь немногие согласятся с простым и по существу неопровержимым утверждением, что «Переписка с друзьями» была не безумием, а напротив того, нормальным и притом единственным возможным выводом из взятой в целом творческой натуры Гоголя. Скрытый в недрах искусства религиозный процесс с годами вырвался на поверхность и потребовал от Гоголя уже не художества, а пламенных проповеднических изъяснений. Наружной же космической оболочке гоголевского искусства всегда грози-

ло крушение. Не потому ли, за исключением «Ревизора» и «Шинели», так слаба у Гоголя архитектуроника, что невозможно построить равновесного здания на кратере клокочущего вулкана? Что же касается равновесия «Ревизора» и «Шинели», то ведь и оно совершенно особого порядка. Художественный замысел этих двух произведений дивно совпал с глубочайшим очагом религиозного мироощущения Гоголя. А такого совпадения Гоголь, обыкновенно, сознательно избегал. Слишком боялся он собственной аскетически-средневековой глубины, своих апокалиптических предчувствий, чтобы спокойно воплощать их в искусстве. Художнику-Гоголю грозил Гоголь-аскет, трепетавший в предвидении Страшного Суда. И только дважды вполне отважился художник пойти навстречу аскету, тогда-то и получился потрясающий финал «Ревизора», истинный прообраз грядущего Страшного Суда, внедренный Гоголем в жизнь, в самую гущу жалкого и презренного человеческого быта. Финал «Шинели» достойно дополняет «Ревизора». Здесь уже не грядущий, а как бы состоявшийся Суд, и участь бедного Акакия Акакиевича, неудержимо влекущегося после смерти к недостойному предмету своей страсти, к вожаденной новой шинели, стоит дантовского девятого круга.

Подлинное религиозное ядро творений Гоголя ускользнуло от его современников. Да и в нашем двадцатом веке открылось оно немногим. Тому виною, прежде всего, сам Гоголь, долгое время укрывавший от всех свои религиозные порывы и блуждания под искусственными, им самим придуманными моралистическими рассуждениями. А между тем ложное, социальное толкование его произведений, в особенности «Шинели», наделало много непоправимых бед, направив русскую литературу второй половины девятнадцатого века по ложной дороге. Гоголь, как всякий великий художник, выводил свое искусство не из морали, а из религиозных чувствований. Он не выдержал, да как художник и не мог, при своем внутреннем строе, выдержать возложенной на него миссии — единоборства с виновником вселенского зла. Для этого надо было быть не Гоголем и не Достоевским, а

Баратынским, поэтом неразгаданным, частично понятым лишь Пушкиным, слов не находившим, чтобы достаточно его восхвалить.

По сожжении второй части «Мертвых душ» Гоголю оставалось одно — умереть. За несколько дней до своей кончины, слабеющей дрожащей рукою записал он слова, нездешним огнем опаляющие человеческие сердца: «аще не будете, яко дети, не внидете в Царствие Небесное».

«Помилуй меня грешного, прости, Господи! Свяжи вновь сатану таинственную силою исповедимого Креста...

Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, и всяк пролазай иначе есть тать и разбойник».

Несложному, но цельному Погодину дано было высказать над свежей могилой Гоголя очень глубокую мысль:

«Если бы он не умер так, он не мог бы и жить так, и не живи так, не мог бы и писать так».

ФЕДЬКА КАТОРЖНЫЙ

1.

З о н т

О Федьке Каторжном до его ночной встречи с Ставрогиним мы почти ничего не знаем. В дни его жизни, предшествовавшие солдатчине и каторге, он был крепостным человеком Степана Трофимовича Верховенского, либерала-идеалиста, целых тридцать лет простоявшего перед отчизной воплощенной укоризной. Такое почтенное положение, добровольно принятое в пространстве, весьма располагало идеалистов к посещению общественных мест, главным образом, губернских клубов, где можно было, не теряя укоризненного вида, вкусно поужинать с шампанским и перекинуться в картишки. В один неудачливый клубный вечер обозначилась судьба дотоле безвестного Федьки: Степан Трофимович решил отдать его в солдаты в уплату за карточный долг. Неизвестно в точности, по какой причине хозяйский выбор пал именно на Федьку. Вероятнее всего, был он малым, не в меру живым, от барщины уклонялся, любил хоро-воды и девок, а может статься, по барскому примеру, пристрастился к картишкам, играя на грош и уже успел полоснуть кого-нибудь ножичком для пробы, слегка и невзначай. Во всяком случае, как-то без лишних слов и авторских замечаний, чувствуется в Федьке исключительная темпераментная одаренность, особо присущая, по опытному мнению Достоевского, нашим уголовным из простонародья. Ни к чему не приуроченная, шалая русская одаренность не уживается с тяглом и барщиной. В старинные времена угодил бы предприимчивый Федька в казаки, а тут, накануне всероссийских либеральных преобразований, попал он в солдаты

по воле капризного барина, пошаливающего картами и афоризмами Паскаля. О дальнейших событиях Федькиной жизни до бегства его из Сибири Достоевскому и упоминать не стоило. Желание избавиться от солдатчины, несомненно, открыло Федьке единственную, не им впервые протоптанную, дорожку: неоднократное дезертирство с ограблением и убийством из нужды, потом каторга, снова бегство, длительное варначество по сибирским лесам и тундрам и, наконец, самовольное возвращение в родной город, крадучись, воровским способом, неизвестно зачем. Но сам того не ведая, подоспел он на родину во-время.

Нередко случается, что жизнь какого-нибудь захолустного города, текущая обыденно и ровно, внезапно попадает в тиски нелепых и смешных, иногда же трагических происшествий. Ни государственных потрясений, идущих из столицы, ни военного нашествия для этого не требуется, — достаточно заезда ничего не значущего Хлестакова, чтобы бесповоротно изменить и даже сокрушить сонное существование обывателей. Так уж устроено в мире, что вслед за Хлестаковым налетают власть имущие ревизоры, нещадно сортирующие людей, или, за недохватом высших начальников, вылезают на свет подпольные деспоты самовластно покоряющие умы и завладевающие начавшейся неурядицей. По неизменному закону природы, первый толчок к брожению дается всегда новоприбывшими личностями, всячески чуждыми местному распорядку. Тогда, по слову поэта, пробуждаются наши судьбы, годами спавшие в умолкнувших Перунах, громоздятся события, вспыхивают пожары, кого-то убивают и, наконец, все пребывавшее в тайне становится явным.

До появления Федьки Каторжного, ознаменовавшегося убийством церковного сторожа и ограблением алтаря, судьбы жителей губернского города Н. дремали в неслышных Перунах. Правда, еще за четыре года до того приключилось нечто, породившее обильные разговоры: приехавший из Петербурга навестить мать, молодой и богатый помещик Ставругин, по изысканному прозванию принц Гарри, схватил и

протащил за нос всеми уважаемого престарелого дворянина Гаганова и, будучи вызван на объяснение властями, слегка прикусил ухо добрейшему губернатору. Отыщись при этом дальновидный человек, он без труда догадался бы, что не существует же в мире отъединенных, ни с чем окружающим не связанных, поступков, и что не все же обстоит благополучно кругом, если кто-то открыто покушается на родовитые носы и начальственные уши. Но общество повозмущалось, поволновалось, и все до поры до времени въехало в прежнюю колею, а выходку Ставрогина по внешности объяснили его неожиданным, и к счастью временным, помешательством. К тому же сам Ставрогин вскоре отправился в дальнейшее путешествие.

Деятельность нагрянувшего Федьки, в свою очередь, никого особенно не напугала, — ее, как полагается, вписали в уголовную хронику, а поймать преступника предоставили полиции. Однако случилось так, что вслед за Федькой пожаловали в город заграничные гости. Приехал Кириллов, вернулся из дальних странствий Ставрогин и одновременно с ним прибыл сынок Степана Трофимовича, долгие годы живший на чужбине — Петруша Верховенский. Тут-то и довелось Федьке попасть в категорию и определиться до конца!

Заграничные посетители привезли с собою очень сложную и темную интригу, восходившую к сравнительно отдаленным временам их совместного пребывания в Петербурге. Из прихоти развращенного барчонка Ставрогин проживал тогда по трущобным углам и однажды, по-видимому из той же прихоти, повенчался там с Марьей Тимофеевной, полоумной и уже пожилой хромоножкой, сестрой постоянно пьяного Лебядкина, служившего когда-то интендантским чиновником. Брачными свидетелями были Кириллов и Петр Верховенский, некогда крестивший свою подушку на сон грядущий, а теперь одержимый идеей не то социалистического, не то откровенно мошеннического переворота.

Хотел ли того Ставрогин или нет, но его кошунственный, шутовский брак обернулся многогранной пародией на

паломническое хождение в народ русских аристократов и образованных людей. По внешнему ходу романа Достоевского невозможно определить, почему своевольный Ставрогин так крепко попадает в революционные сети к Петру Верховенскому. От подпольных заговорщиков, представляемых Петром Верховенским, он не зависит ни денежно, ни явно-идейно. Его связь с революцией исключительно и глубоко мистична и становится понятна только через издевательский брак с простонародной хромоножкой, безумной пифией, приникающей к таинственным истокам Матери-Земли. Знаменательно добровольное участие Кириллова и Петра Верховенского в кощунственном надругательстве над незапятнанным естеством, олицетворенным в хромоножке. Противобожеская идея Кириллова, замышляющего стать человекобогом, и безбожная похоть власти, обуревающая Верховенского, дружно содействуют Ставрогину в попрании естества и благодатного тайнослышанья. Между действующими лицами, как бы заключается тройственный союз: Ставрогин берет на себя миссию беспричинного попирателя жизни, дарованной свыше; Кириллов своим человекобожием отвергает Божественную Жертву; а Петр Верховенский, утверждая безбожное властолюбие и насильственно-земное устройство вне Бога, покушается на Дух и тем самым произносит на Него хулу. Тройственное устремление к надругательству над «нищей духом» навсегда соединяет злые силы сознательного бунта. Правильность такого толкования проверяется развязкой «Бесов», когда Петр Верховенский, рукою Федьки, убивает хромоножку; Ставрогин сознательной пассивностью и денежным задатком, кинутым Федьке, на убийство соглашается, а Кириллов, укрывавший у себя Федьку и знавший о назревающем злодеянии, сам берет на себя в предсмертной записке вину за свершившееся. Но, по примеру Достоевского, мы несколько забежали вперед.

Хоть и не очень испугались обыватели решительной деятельности Федьки, но толчок к событиям был дан, оставалось лишь развивать начатое дело, направляя его в подобающее русло. Необходимо заметить, что еще задолго до

Федьки поселился в городе самозванный капитан Лебядкин с хромоножкой — законной супругой Ставрогина. Нелепый ставрогинский брак тщательно скрывался, и на болтливые уста Лебядкина, давно завербованного под винными парами в подполье к Верховенскому, была наложена строжайшая печать молчания. Но в частые дни опьянения печать не совсем помогала, и бедный капитан отдаленными намеками разносил тайну по трактирам. К приезду наших гостей слух о тайне дошел до Варвары Петровны — матери Ставрогина. И потому, тотчас по своем прибытии, Петр Верховенский поспешил переселить Лебядкина с хромоножкой подальше, на самую окраину города, убрать их с глаз долой. Разглашение тайны грозило разрушить его сложнейшие замыслы. Надо было войти в доверие к властям, сплести по всей губернии сеть революционных пятерок и, главное, устроить так, чтобы освобожденный от позорных уз Ставрогин, «столь исключительно способный к преступлению», мог возглавить под видом Ивана-Царевича затеваемую великую смуту. В близких сроках всеобщего восстания Петр Верховенский не сомневался, в воображении своем полагая себя единственным знатоком революции. Конечно, не нам, неоднократно назначавшим обратные сроки, винить Верховенского в ошибке на полстолетие. И все же порочная теоретичность весьма характерна для наших кровавых смутьянов. Все они и всегда ошибались, касаясь непосредственной жизни. Недаром Федька Каторжный говорит о Верховенском: «Петр Степанович — астролом и все Божие планиды узнал, а и он критике подвержен. У него коли сказано про человека — подлец, так уж кроме подлеца он про него ничего и не ведает. Али сказано — дурак, так уж кроме дурака у него тому человеку названия нет. А я может по вторникам и по средам дурак, а в четверг и умнее его».

Подвластная правящему слою русская народная стихия символизирована в «Бесах» двояко, в своих противоположениях: девственной чистотой ясновидящей хромоножки и падшей мужественностью Федьки. Зачинатель сознательного бунта для поголовной раскачки в них-то как раз

и нуждается. Осмеяние духовной чистоты и убийство ее носительницы достигают первичной революционной цели: рассеивается призрак невеждами придуманного Боженки и навсегда скрепляется неповинной кровушкой круговая порука главных виновников злодеяния. Чтобы покорить народную стихию, сознательный бунт ищет опоры в бунтарях, слепых и бессознательных. Иными словами, злая духовность тщится поработить злую биологию. И в высшей степени примечательно, что Петр Верховенский, собственноручно убивающий Шатова, для уничтожения хромоножки пользуется Федькой! Так темное начало народной стихии как бы само по себе поглощает светлое, и все самоубийственно погружается в довременную темноту, во исполнение безликого повеления: да будет мрак!

Как подобает атеистам, Верховенский не учитывал жизни живой. Мастер хитроумных расчетов, он не знал, что всяк человек дышит на собственный лад. В ночь решающей встречи Ставрогина с хромоножкой, Верховенский намекает ему на расторопность ко всему готового Федьки. Втайне Верховенский полагал, что держит Федьку в руках обещанием фальшивого паспорта и что может использовать бандита в нужную минуту. Но очевидно думал он об этом под самый четверг, когда, по словам Федьки, оказываются дураки умнее революционных психологов. В промозглую осеннюю ночь дожидаясь своевольный Федька запоздавшего Ставрогина, притаившись на мосту, ведущем к уснувшим лачугам городского предместья. О намерении Ставрогина посетить хромоножку Федька выведал у пьяного Лебядкина. Но так неожиданно вынырнул он из ночного тумана, так вкрадчиво-осторожно встал под раскрытый Ставровиным зонт, что мог бы сойти и за призрак. Здесь удалось Достоевскому нечто безмерно трудное, редко достигаемое даже наитончайшими художниками слова. Ни единого звука о мистике, лишь в самом темпе ночных движений и разговора, предполагающего возможность удачного кровавого торга, чувствуется что-то двойственное. Намеренный подбор телесных примет, еле различимых в темноте,

витиеватость мещанской речи, ужимки пристающего бродяги — все это, живое и знакомое, переплетается с фантастикой недосказанных злых вожелений и падает в черноту мрачной осенней поры. Говорит и движется не то доподлинный Федька, не то принявший человеческие формы призрак, порожденный тайными умыслами самого Ставрогина. Поразительнее всего при этом — сознательность Достоевского, его способность видеть вторым зрением подспудный ход собственного творчества! На следующий день Ставрогин скажет сердобольной Дашеньке:

— Слушайте, Даша, я теперь все вижу привидения. Один бесенок предлагал мне вчера на мосту зарезать Лебядкина и Марью Тимофеевну, чтобы порешить с моим законным браком, и концы чтобы в воду. Задатку просил три целковых, но дал ясно знать, что вся операция стоит будет не меньше как полторы тысячи. Вот это так расчетливый бес! Бухгалтер! Ха-ха!

— Но вы твердо уверены, что это было привидение?

— О, нет, совсем уж не привидение! Это просто был Федька Каторжный, разбойник, бежавший из каторги... Я отдал ему все мои деньги из портмоне, и он теперь совершенно уверен, что я ему выдал задаток!

Но говоря с Дашенькой, Ставрогин умолчал о главном, о том, почему и при каких обстоятельствах бросил он деньги Федьке.

II.

Н о ж

В одном успокоил Ставрогин встревоженную за его здоровье Дашу: он встретил на мосту не привидение, как пошутил сначала, а просто Федьку Каторжного. Однако, от этой встречи и шутики Ставрогина остается в душе сомнение, — существует ли реальная грань, отделяющая нас от мира привидений, и уж не фантастичнее ли всякой фантастики наша земная действительность? Очевидно, стоит толь-

ко своевольно порвать условную оболочку повседневной нормы, как обнаружится неразрывное соответствие того, что здесь с тем, что «там», и мгновенно исчезнет мираж воображаемой потусторонности. Чёрт, принявший облик обыкновеннейшего господина, не солгал, когда немногим позднее поведал Ивану Карамазову: «Все, что есть у вас, есть и у нас».

Перед ночным свиданием с хромоножкой, тотчас после беседы с Петром Верховенским, вскользь намекнувшим на ко всему готового Федьку, Ставрогин уснул, неподвижно сидя в кресле. Он проспал более часу, потом открыл глаза и «по-прежнему не шевелясь, просидел еще минут десять, как бы упорно и любопытно всматриваясь в какой-то поразивший его предмет в углу комнаты, хотя там ничего не было ни нового, ни особенного». Мы не знаем, к чему так внимательно присматривался Ставрогин, но неотвратимо ощущаем жуткую связь поразившего его безвестного «нечто» с уже притаившимся на мосту бродягой. Вслед за Варварой Петровной, заглянувшей в комнату сына, мы видим Ставрогина погруженным в мертвенный сон: решительно, — говорит Достоевский, — он походил на бездушную восковую фигуру. Варвару Петровну вдруг охватил страх, «если бы она осталась еще на три минуты, то наверное бы не выдержала этой летаргической неподвижности и разбудила бы его». Не отображала ли собою, как в зеркале, эта бездушная восковая застылость представший Ставрогину призрак? Не привиделся ли ему собственный духовный двойник, уже порешивший убить хромоножку? Вожделения Ставрогина и Федьки встречаются, — оба они на гибели хромоножки хотят восстановить свое утраченное равновесие. Но отверженный людьми, практический вершитель явного зла — Федька стремится создать для себя лишь подобие бытового равновесия и на ложных путях не колеблется, не видя и не ведая духовных глубин. Носитель бунтующей сущности греха, Ставрогин хочет мистического самоутверждения во зле ради зла. В поисках «нездешнего» равновесия, он внешне даже как будто бездейтелен и только за-

ражает, или, точнее, заряжает злом других, паразитарно пользуясь их деятельными услугами, как вехами на пути к духовному небытию. Отпавший от солнца живых в безымянную мертвую глубь, Ставрогин по внешности загадочен, у него не лицо, а таинственно-колдовская маска. Оттого окружающим он кажется принцем Гарри, Иваном-Царевичем, и лишь вечно женственная сила Матери-Земли в образе хромоножки, разоблачает в нем самозванца. Общая мечта неизменно притягивает к призрачному. За исключением ясновидящей хромоножки, прирожденной отшельницы, все окружающие Ставрогина живут в миру, как в тумане, принимают видимость за сущное, личину за лицо. Рационально действующий Федька не менее других склонен к мечтательным заблуждениям: он видит в Ставригине настоящего господина, которому такой «астролом», как Петр Верховенский, годен разве в чистильщики сапог. Любопытнее всего, что определяя так своих «работодателей», Федька невольно устанавливает нечто параллельное бесовской лжеиерархии, причем Люцифером почитает Ставригина, а себе берет мелкую исполнительную роль бесенка из самых нечиновных.

Конечно, все равно из чьих рук получать деньги за работу, но чистильщик сапог при расплате, обыкновенно, бывает туг и нечестен, жалуется царю, да не милует пса, — приблизительно так рассуждал Федька. с раннего вечера поджидая Ставригина на мосту. За пазухой у бродяги лежал припасенный для всякой оказии короткий сапожный нож. И вот мало ли о чем мечтается и что мерещится нам при взгляде на какой-нибудь блестящий предмет! Недаром опытный фокусник усыпляет внимание простоватых зрителей самоцветным перстнем, надетым на палец. Достоевский, разумеется, не фокусник, и не все его читатели простоваты, но история с Федькиным ножом, внезапно блеснувшим в руке бандита, проведена с хитроумным искусством и поставлена автором «Бесов» на острие повествования.

Федькины расчеты оправдались не сразу: спешивший к хромоножке с особыми целями, Ставригин в кровавом за-

датке отказал наотрез, да еще пригрозил полицией. Но вопреки неудаче, изощренное чутье варнака пророчило Федьке поживу. Он покорно отстал на ходу и снова застыл в темноте дожидаясь возвращения капризного благодетеля. Между тем Ставрогин входил к хромоножке. Что привело его к ней? Справедливо ли полагал Шатов, что боролась Ставрогина новая грозная мысль? Нет, Шатов за личиной не видел лица и принимал не впервые бездушную гордыню за очистительную жертву. Ставрогин вознамерился взять на себя тяжкое бремя, объявить во всеуслышание о своем браке с полоумной нищей. И уже в этом одном сказалась непомерная гордыня, ибо истинно смирившемуся бремя бывает легко. Вряд ли верил Ставрогин в пути обновляющие. Во всяком случае, его мертворожденное решение не обмануло ни Федьки, терпеливо поджидавшего удачной минутки, ни преданной вещим снам хромоножки. «Встаньте сейчас, — сказала она, обращаясь к Ставрогину, — и уйдите за дверь, в ту комнату... Я буду сидеть, как будто ничего не ожидая, и возьму в руки книжку, и вдруг вы войдите... Я хочу посмотреть, как это будет...». Очевидно она еще колебалась, ее бедное сердце хотело наглядно проверить — кто перед ней: истинный князь и жених, грядущий в ночи, или неведомый оборотень, несущий смерть и погибель.

— За кого ты меня принимаешь? — вскочил он с места с исказившимся лицом... Он схватил ее крепко, повыше локтя, за руку...

— У, идиотка!...

— Прочь, самозванец! — повелительно вскричала она, — я моего князя жена, не боюсь твоего ножа!

— Ножа!

— Да, ножа! у тебя нож в кармане! Ты думал я спала, а я видела: ты, как вошел давеча, нож вынимал.

Он бросился бежать. Но она успела ему еще прокричать, с визгом и хохотом, с крыльца, в темноту:

— Гришка От-репъ-ев, а-на-фе-ма!

О каком ноже говорила хромоножка? У Ставрогина лежал в кармане всего лишь кошелек с деньгами.

«Нож, нож», повторял Ставрогин в неуголимой злобе, широко шагая по грязи и лужам. Он очнулся на мосту и тут снова натолкнулся на Федьку. В ярости схватил он и повалил Федьку, чтобы связать ему руки шарфом, но внезапно передумал и оттолкнул его от себя. В тот же миг в руке вскочившего бродяги блеснул короткий сапожный нож. Но стоило Ставрогину *приказать*, и нож мгновенно исчез, как и появился. Ставрогина острее всего поразила при этом мысль: почему он совершенно забыл о бродяге, и забыл именно в то время, когда сам ежеминутно повторял про себя: «нож, нож».

Вспомним теперь о таинственном «предмете», столь поразившем Ставрогина, восковой фигурой застывшего в кресле, и сопоставим некоторые отдельные события, внешне как будто разнородные.

Ставрогин спит не спит, но видит ему одному представший призрак; ясновидящая хромоножка отождествляет с ножом кошелек с деньгами, лежащий в кармане Ставрогина; разоблаченный «Гришка Отрепьев» бежит от нее, наталкивается на Федьку, и в руке бандита появляется нож, мгновенно исчезающий по приказанию Ставрогина.

Внутреннее, духовное единство всех этих событий ощущается сразу, но при первом впечатлении кажется необъяснимым, загадочным. Дело в том, что средоточие происходящего, как всегда у Достоевского, заключено в беглый намек, заброшенный в складки повествования. Достоевский мельком замечает, что Ставрогин совершенно забыл о существовании Федьки, пока повторял про себя «нож, нож». Это единственное слово, подобно заклинанию, на время как бы восстанавливает распавшуюся личность Ставрогина. Духовный двойник, отображенный восковой фигурой и уже порешивший убить хромоножку, воссоединяется через это магическое слово со своею явной, «земной» половиной, шагающей по грязи и лужам. Ставрогин на мгновение обретает призрачную цельность, волю к самостоятельному действию, и тогда Федька, за ненужностью, выпадает у него из памяти, забывается. Но это особое состояние, сходное

с лунатическим, рассеивается от прикосновения с действительностью, а Федька живет, ищет применения своему «ремеслу» и нужен Ставрогину взамен утраченного духовно-волевого двойника. Именно этим объясняется неотвратимо ощущаемая связь между призраком, представшим Ставрогину, и притаившимся на мосту бродягой. Из этой связи возникает двойственность самого Федьки, зоологический облик которого освещен мертвым заемным светом адского пламени, пожирающего Ставрогина. Выходит, что Ставрогин не совсем шутил, рассказывая Даше о своей встрече на мосту не то с бесом, не то просто с разбойником, бежавшим с каторги.

Ясновидение хромоножки проникает вглубь, сквозь обманную видимость в сущное. Кошелек, лежащий в кармане Ставрогина, для хромоножки есть инобытие Федькиного ножа, его второе обличье: в кошельке припрятан кровавый задаток, непосредственно приводящий в действие Федькин нож. Не Федьку — лицо производное — а Ставрогина разоблачает хромоножка. Она видит в его руке астральное тело Федькиного ножа. И этот астральный нож, в свою очередь, есть действенный символ ставрогинского духовного двойника, ищущего смерти хромоножки. Так замыкается круг темных и злых перелицовок жизни! Все возвращается к Ставрогину: он — настоящий владелец и властитель смертоносного оружия. Вот почему достаточно его приказания, чтобы нож, блеснувший в руке бандита, исчез до времени.

Разоблачая Ставрогина — не князя, а купчишку, не сокола, а филина, — хромоножка видит в нем не только своего будущего убийцу, а еще и Гришку Отрепьева, замаскированного водителя сознательного бунта, дьявольский символ всероссийской гибели. Нельзя ни на минуту забывать, что Петр Верховенский — профессиональный революционер и следовательно убийца по убеждению — связан со Ставрогиным по тем же законам, что и Федька Каторжный — убийца по ремеслу. Темные перелицовки жизни, исходящие от Ставрогина к Верховенскому, проходят параллельно перелицовкам,

связующим Ставрогина с Федькой, и тем же способом могут быть раскрыты. Разница лишь в том, что в прямом соотношении с Федькой Ставрогин проявляется в частном порядке, как купчишка и филин, а в связи с Верховенским он перемещается в метафизическое русло исторических смут и оборачивается для нас Гришкой Отрепьевым. Но в трагическом ходе жизненных событий эти две разные личины Ставрогина неразрывно срastaются, взаимно отображаясь. Оттого Федька — обыкновенный грабитель — оказывается втянутым в затеваемую всеобщую смуту, а социалистические намерения Петра Верховенского сливаются с простой уголовщиной. Неспроста в припадке циничной откровенности он говорит о себе Ставрогину: «Я ведь не социалист, а мошенник, ха-ха!». Это замечательное признание по существу означает, что всякий мошенник в зародыше социалист, а всякий русский социалист — мошенник.

— Режь еще, обокради еще! — говорил Ставрогин, шагая по длинному и глухому переулку, ведущему от моста к центру города. Федька шел позади Ставрогина, не отставая ни на шаг.

— То же самое и Петр Степанович, как есть в одно слово с вами, советуют-с, потому что они чрезвычайно скупой и жестокосердный насчет вспомоществования человек-с. Окромья того, что уже в Творца Небесного, нас из персти земной создавшего, ни на грош не веруют-с...

Ставрогин веровал в Творца Небесного ничуть не больше Петра Степановича, зато, в отличие от Верховенского, веровал в беса, о чем и сообщил своевременно епископу Тихону, проживавшему в монастыре на покое. А упрямый бродяга, несмотря на недавнее приключение с шарфом, упорно не отставал, клятвенно обещая Ставрогину навеки сохранить «операцию» в тайне.

— Так три-то рублика, ваше сиятельство, соблаговолите, али нет? Развязали бы вы меня, судар, чтоб я, то есть знал правду истинную, потому нам чтобы без вспомоществования никак нельзя-с.

Что же оставалось делать Ставрогину? Разоблаченный хромоножкой, он искал иных путей, чтобы насытить свою гордыню, и мертвым комом уже катился в пропасть. Он громко захохотал и вынув из кармана кошелек, в котором было рублей до пятидесяти, стал бросать в Федьку мелкими кредитками, наконец, швырнул в него всей пачкой, разлетевшейся тотчас по ветру, и пошел по переулку дальше, на этот раз один. Долго ползал Федька в грязи, собирая кровавый задаток, и слышались в темноте его отрывистые вскрикивания: «Эх, эх!»

Мы еще встретим впоследствии Федьку, благоговейно внимающим у Кириллова чтению Святого Писания. И Кириллов скажет о нем Петру Верховенскому, встревоженному таким превращением:

— Он и то христианской веры. Не беспокойтесь, зарежет. Кого вы хотите зарезать?

А о том, куда непосредственно направился Федька, подобрав кредитки, у Достоевского ничего не сказано. Однако, можно безошибочно предположить, что пошел он прямохонько к куме, к которой, по его словам, вообще «без рублей не являйся».

На груди у бродяги, возле самого сердца, по-прежнему покоился короткий и широкий сапожный нож.

ГРАЖДАНИН ЦИВИЛИЗОВАННОГО МИРА

1

Наши отцы и деды в прогрессивно-либеральных речах и беседах частенько и с превеликим почтением ссылались на «победоносный век железных дорог и пароходов». Нередко случалось даже, что в пылу просветительных устремлений доходило у них до обезьяноподобного черепа допотопного человека. Эта, якобы, обнаруженная учеными, долгожданная реликвия, окончательно доказывала, что Бога нет, и потому-де отныне никто не мешает нам упразднить ненавистную букву «Ђ», и учинить повсеместно на земле полное равенство и братство.

Напряженное, вполне передовое внимание, оказанное нашими предками собственным и чужим, человеческим и обезьяньим скелетам — выражаясь традиционно — увековечено корифеями российской изящной словесности. Так в «Соборях» Лескова некий учитель Препотенский холит и моет, и варит в котле приобретенные им человеческие кости. В рассказе Бунина «Чаша жизни» неповторимый Горизонтов, опять-таки учитель, семинарист и притом академик, собирается в Москву «по делам»: «Веду переговоры с анатомическим театром Московского Императорского университета. Московский Императорский университет, получив от меня фотографическую карточку во весь рост и предложение купить после смерти моей мой костяк, ответил мне принципиальным согласием». Упорную склонность старого поколения к анатомическим упражнениям отметил также Тургенев. Его Базаров за свой короткий век изрезал немалое количество мертвых тел. В конце концов, заразившись трупным ядом, он не просто умирает, как все мы умрем, а дей-

но-демонстративно погибает на своем натуралистическом посту.

Знаменательное пристрастие наших предков к «натюр морт» не лишено научности и одновременно живописности: тут и «царство науки не знает предела», и красиво-эффектная гибель самоутвердившегося гордого человека, и, наконец, отечественный лопух на могиле, с успехом заменяющий Царство Небесное. Только, все же, у Тургенева что-то с Базаровым не вышло, в итоге получилась какая-то романтическая и, по словам Достоевского, неясная смесь Ноздрева с Байроном. Очевидно, Тургенев слишком поспешил откликнуться на злобу дня. К тому времени нигилистическая идея едва успела вылупиться из змеино-го яичка, завезенного с запада на Святую Русь досужими путешественниками. Она еще не успела должным образом обработать жаждущих просвещения и прогресса русских разночинцев. Да и самому Тургеневу, мягкому, женственному и подчас кокетливому, справиться с этой отравой было не по плечу. Зато, спустя полвека, бунинский Горизонтов удался на славу и нигилистического знамени не посрамил. Во всяком случае, романтикой и Ноздревым его не попрекнешь.

Дело в том, что Препотенский с Базаровым служат идее принципиально. Но, именно, чрезмерная идейность и нарочитая принципиальность делают их неясными. Заведомая предвзятость не позволяет им категорически утвердиться в жизни, вынуждает к бахвальству и обволакивает каждого из них по-своему мутной романтической пеленой. Препотенский смешон, Базаров, наперекор авторскому замыслу, провинциально-театрален. К сожалению, волею судеб и российской действительности, такая жизненная и идейная неудача не мешает им по праву числиться в ряду наших доподлинных предков: ибо все, тщетно соблазнявшее отцов, становится для детей желанным и осуществимым. Жуткое порождение всероссийских порывов к нигилизму, точнее, к ничтожеству и духовной смерти, Горизонтов отцовских ошибок не повторил. Он живое воплощение девиза: «образ жизни должен соответствовать ее цели».

По-видимому, сама природа решила размахнуться, заново воспроизводя, с какими-то неведомыми целями, этот зоологический образец первых ступеней человеческого развития: «к старости он еще более раздался в кости, стал еще более велик, сутул, неуклюж — и был прозван в Стрелецке Мандриллой. Вся купальная дивилась на него, когда в первый раз появился он в ней. Медленно вошел он, под зонтом, в калошах, насупив свои серые брови и слегка согнувшись, как бы напруживая свои и без того страшные плечи, свои руки, подобные дубовым корням. Старомодно со всеми раскланявшись, внушительно серьезный и спокойный, он стал раздеваться — и все ахали, видя, как обнажается его сизо-серое тело, его чудовищные ступни, безобразно искривленные, лежащие друг на друге пальцы, и ногти их, похожие на раковины».

Сам-то он, несомненно, ощущал себя, в уродливой мощности своей, бесповоротно и безмерно земным. Какое бы то ни было представление о мистике, конечно, никогда не проникало под его крепко сколоченную черепную коробку. Но нам, посторонним наблюдателям, от созерцания Горизонтова становится жутко: его звероподобная законченность, исчерпанность плотью, невольно напоминают нам гоголевского Вия, подземного жителя, ежеминутно готового взорвать хрупкую космическую оболочку. Однако, Горизонтов невозмутим и спокоен. Следуя размеренной гигиене, он намерен прожить до девяноста пяти лет и твердо надеется, что Московскому Императорскому университету еще не скоро придется воспользоваться своим приобретением. А пока, своими природными потребностями он против воли приводит в ярость квартирных хозяек: «Суп, борщ, лапшу прошу подавать мне не в тарелочках: предпочитаю в мисочках. Живность штучно, а не кусочками. Жаркое обязательно с картофелем, с овощами. Кашу гречневую, равно как и пшенную, — чугунчиками».

Гнев квартирных хозяек простителен. Ведь истинная цель Горизонтова оставалась для них недоступной, ибо лишь великое множество предварительно усуженных чу-

гунчиков порождает наконец его драгоценную мудрость. Семинарист и академик, он, по внутреннему ходу повествования далеко не случайно излагает свою философию облеченному в сан представителю церкви. Сумрачный и больной отец Кир спросил Горизонтова, в чем заключается цель его жизни?

— В долголети и наслаждении им, — сказал Горизонтов.

— Но наслаждаешься ли ты?

— По мере сил и возможностей. Крепко и заботливо держу в своих руках драгоценную чашу жизни.

— Жизни здесь? На этой улице? Я не могу спокойно говорить с тобой. Ты достоин своей позорной клички.

— В земле не распознаешь костей человека от костей животного, — ответил Горизонтов.

Итак, перед нами всё тот же знакомый лопух на могиле — символ отеческого безбожия, правда, лишенного молодого надрыва и прежней демонстративной идейности, зато вооруженного до зубов невозмутимыми ссылками на Библию. Поистине, образ жизни Горизонтова соответствует его цели. И каков прогресс, каково достижение! И всего лишь за какое-нибудь полустолетие! Тут уже нет ни байронической позы Базарова, ни восторженно-победоносного визга зачинателей нигилизма, — тут плотно укоренившийся в жизни русский семинарист и гражданин цивилизованного мира.



«Съеденный идеей» герой Достоевского — несчастный Кириллов, в жажде достичь, наконец, своей призрачной цели, кончает самоубийством. По его фантастическому убеждению, зло и страдание только потому существуют в мире, что человек боится смерти. Достаточно преодолеть в себе страх своего уничтожения, как тотчас же переменишься физически и станешь человекобогом. Победивший страх будет именно человекобогом, а не богочеловеком, — настойчиво добавляет Кириллов. Иными словами, существом, хотя и

преображенным, но вполне земным. Кириллов полагает, что цикл возможных и должных земных превращений устремлен по прямому пути: от гориллы до человека и от человека до человекобога. На замечание собеседника, что в переходное, самое критическое мгновение, когда нажмешь на гашетку револьвера, можно, чего доброго, не успеть с превращением или, еще того хуже, внезапно свернуть с прямой и снова вернуться к горилле, — Кириллов по существу не отзывается — уж очень он съеден идеей!

После долгих скитаний за границей, и даже по Америке, где на положении безработного он окончательно «належал» себе свою теорию, Кириллов, чтобы осуществить задуманную им метафизическую авантюру, возвращается на родину, страну неограниченных возможностей. Ибо только в России, согласно словам Достоевского, может произойти всё, что угодно, и притом без малейшего отпора.

Нужно отдать справедливость Кириллову, — на хорошее знание России, в противность многим, он нисколько не претендует, а лишь смутно надеется, что ее насыщенный небывалыми флюидами воздух дарует ему силы на завершение невероятного замысла. Но вот — кто знает — родись Кириллов немногим позднее и, главное, узнай Россию поближе, не отказался ли бы он тогда от своего рокового последнего шага? Ведь решительно говоря, даже сам Достоевский, при всей прозорливости своей и величайшем знании России, появления непоколебимо-мощного Горизонтова на горизонте не предвидел. Представим себе на минуту встречу Кириллова с Горизонтовым, доподлинную встречу мечты и пламени со льдом и камнем: не оказался ли бы Кириллов примороженным и заодно придавленным на месте? Ведь, чего стоит одна неукоснительность горизонтовской гигиены! Это уже не кирилловские наивные упражнения с мячиком, ради здоровья, накануне самоубийства. Правда, на вечность, не в пример Кириллову, Горизонтов не рассчитывает, зато выработанная им система питания и купания наверное обеспечит ему человекобожеское существование на целых девяносто пять лет. Да и не лучше ли синица в руки, чем

журавль в небе? А смерти — и это главное — Горизонтов не боится, и на вопрос — не жутко ли ему заключать сделку по запродаже собственного скелета, отвечает: «Ничуть». Вот и выходит, как будто, что основное препятствие на пути к всеобщему преображению Горизонтовым устранено радикально. И всё же, на совести у нас остается загадка, которую пока еще никто не разрешил: в какое же точно историческое мгновение нашего многосложного жития нажали мы скопом на гашетку, дабы породить, наконец, обученную философской премудрости цивилизованную мандриллу? Или, что не менее вероятно, такого вида порождение подготовлялось исподволь, эволюционным путем, в подтверждение теории Дарвина? Тогда, по крайней мере, оправданы наш длительный восторг перед «победоносным веком железных дорог и пароходов» и наше вековое пристрастие к всевозможным костякам. Кстати, в утешение нам, отношение Горизонтова к вечности уже не столь безразлично, как это кажется с первого взгляда. Иначе он не стал бы заботиться об увековечении собственного скелета, не покинул бы родного лога и не освятил бы своим присутствием вагон второго класса, доставивший его к желанной цели в Москву.

2

Литература о «Бесах» Достоевского крайне скудна и обрывочна. Мы все чрезвычайно боялись коснуться по существу основного замысла этой мистерии, облеченной в форму романа, а предпочитали — и порою удачно — разбираться в ее эстетически-религиозных деталях и частностях. Замалчивание, как бы по общему сговору, главной темы Достоевского объясняется просто: можно ли было правдиво и беспристрастно заговорить о русской революции и вдобавок о, ужас, разоблачать ее злую метафизику! Оттого-то между прочим выходили такими убогими все попытки осветить фигуру Ставрогина. Деликатные интеллигентские молоточки неизменно отскакивали от этого на диво сработан-

ного орешка, к тому же скрывающего пренеприятные сюрпризы. Русские мыслители и литераторы решительно избегали понять, что Ставрогиным автор «Бесов» лишь засвидетельствовал и запечатлел духовно давно предпрешенную и уже овладевшую нами революцию. Допустимо ли было раскрывать подобного рода символ и задолго до свершения общих великих чаяний увидеть, как в зеркале, свой искаженный облик — «гнилую барку, годную на слом». Жить в идиллическом неведении гораздо приятнее, а тут на помощь нам подоспели религиозно-философские позы и эстетические выверты, всегда сопутствующие декадансу. Ими-то и затуманили мы совершенно безнадежно центральную фигуру «Бесов».

Торные пути и перепутья, пройденные за нас Достоевским, никому не удалось исследовать полностью, и на долю нам выпало разгадывать одни обрывки и частности величайшей трагедии. Но и они оказались безмерно переполненными всё тем же неумолимым и грозным содержанием. Говоря о «Бесах», надо было бы беспрестанно избегать опасных самообличений, выбирать пути по возможности нейтральные и примирительные. По-видимому, по этой причине, сравнительно с другими героями «Бесов», литература о Кириллове вышла самой обширной. Он одержим не менее других, но его одержимость, по крайней мере для поверхностного взгляда, представляется внесоциальной, кажется отъединенной и отрешенной от всех земных устроений. «Русские мальчики», великие охотники до отвлеченных положений, пленились идеей кирилловского своеволия, ибо уже задолго до Кириллова бредили они «планетарным протестом». Но удивительная склонность к обобщениям по всякому поводу окончательно погубила их именно на Кириллове. Уж очень все мы обрадовались сходству его устремлений с философией Ницше и вслед за бунующим героем сами оказались съеденными собственной теорией. Ведь вряд ли возможно под каким бы то ни было предлогом связать хотя бы косвенно, философию Ницше с социалистическим интернационалом. Даже сам Маркс, как известно, не пощадивший

Гегеля, никогда бы не отважился проделать с Ницше такого головокружительного пируэта. А Кириллов в бытность свою за границей с интернациональными господами связался и не только взял от них деньги на поездку в Россию, но неукоснительно обязался сопрячь осуществление своей идеи с их революционными планами и действиями. Правда, потом, на словах, ради соблюдения безграничного своеволия. Кириллов отказывается от своих обязательств, что не помешало ему на деле выполнить уговор до конца.

В разговоре с Петром Верховенским, в ночь самоубийства, Кириллов сам невольно, но очень точно, определяет свое место в ходе революционных событий:

— Я обязан себя застрелить, потому что самый полный пункт моего своеволия — это убить себя самого.

— Знаете что, — заметил Верховенский, — я бы на вашем месте, чтобы показать своеволие, убил кого-нибудь другого, а не себя. Полезным могли бы стать. Я укажу кого, если не испугаетесь. Тогда, пожалуй, и не стреляйтесь сегодня, можно сговориться.

— Убить другого будет самым низким пунктом моего своеволия и в этом весь ты. Я не ты: я хочу высший пункт и себя убью.

«Я не ты»! Но, по точному определению самого Кириллова, хоть и под видом низшего пункта, а всё же Верховенский, с его проповедью убийства, составляет неотъемлемую часть кирилловского своеволия. Получается, не правда ли, весьма монолитное построение: в предельно-высшем пункте своеволия находится Кириллов, в центре — Ставрогин, подобно хлыстовскому богу разжигающий всеобщую одержимость, а внизу — убийца по убеждению — Верховенский, окропляющий свежей кровушкой всех и вся, «чтобы попривыкли». Спорного в таком толковании, как будто бы, не наблюдается, ибо, выражаясь несколько афористически, высшая точка однородного явления всегда опирается на свою низшую, дабы удержаться на высоте. Потому так доверчиво воспринимаешь предположение, высказанное Ставровиным — не выполняет ли Кириллов

шпионских поручений Интернационала, не доносит ли на своего бывшего друга Петру Верховенскому? Это звучит тем более естественно, что резко означенной личности в Кириллове не чувствуется. Ищет самоутверждения его идея, а не он сам — ее жертва. Правда, его глубоко русский расплывчатый пантеизм скрывает в себе неожиданные противоречия, но все же, в отличие от Ницше, Кириллов совсем не индивидуален, а напротив, предан и подчинен безликому. Отсюда возникает его неизбежная роковая связь с Петром Верховенским, возмнившим себя водителем послушного человеческого стада. Безграничное своеволие Кириллова этой связи сознательно принять не хочет, но не он владеет своей идеей человекобожия, а идея владеет им. Этим ловко пользуется Верховенский, поедая заодно и Кириллова, и его идею. В круговороте безликих отечественных событий, Кириллов целиком попадает на вращающуюся революционную шестерню и в конечном итоге именно его несчастной, истерзанной личиной определяется богоборческая сущность русской революции. Все его сотоварищи по сознательному бунту не менее сознательные атеисты — люди к Богу равнодушные, он один предан идее противобожия. Но, чтобы вступить в борьбу с невидимым врагом, надо по крайней мере верить в его существование. И недаром, вопреки своему пантеизму, Кириллов, по словам Петра Верховенского, верит в единоличного Бога пуще попа. Главная беда Кириллова в том, — как говорит о нем Ставрогин, — что он сам ничего не знает о своей вере в Бога. Однако, будь у Кириллова свое единственное, незаменимое лицо, его противобожие не стало бы высшим двигателем революции, а пошло бы другими, типично ницшеанскими, западноевропейскими путями. Так или иначе, а Кириллов родился русским, и этим все предопределяется. Страна, перекроившая на диковинный лад даже чугунную философию Маркса, не могла не спровоцировать кирилловского человекобожия. Да и на самом деле, не одному же русскому Богу, по выражению Достоевского, было предназначено «спасовать перед дешевкой».

Нажитые Кирилловым в скитаниях по заграницам мечтания и хитроумные выводы, пересеженные на почву российской губернии, внушают ему в ночь самоубийства внезапное желание — нарисовать на бумажке, вместо античного бога, приснившегося Ницше, самую обыкновенную карикатурную рожу с высунутым языком, попросту говоря, не в меру развеселившегося русского нигилиста. Тут уже рукою подать до заключительной предсмертной подписи, отечественной к тому же по-французски для вящей всемирности: «Seminariste russe et citoyen du monde civilisé».

Трудно решить, кто же собственно так расписался — сам ли Кириллов, или уже то «нечто», бесформенное и страшное, вскоре с ревом набросившееся в темноте на Петра Верховенского, чтобы укунить его за палец. Несомненно все же, что вдохновителем этой подписи был кто-то третий, втянувший немногим позднее в намыленную петлю новоиспеченного гражданина кантона Ури — бывшего дворянина Ставрогина, и с ним заодно всю Россию, так жестоко обманувшую человекобожеские намерения Кириллова. А всё от того, в виде краткого замечания добавит Достоевский, что русские образованные люди сделаны из бумажки.

Мы пытались сопоставить, на первый взгляд с трудом сопоставимое. Но противоречивая русская жизнь, как будто бы нас оправдала. Прав, очевидно, самый русский из героев Достоевского, преданный Бахусу, Лебядкин:

— Россия есть игра природы, но не ума. Хочу завещать мой скелет в академию, но с тем, однако, чтобы на лбу его был наклеен на веки веков ярлык со словами: «Раскаившийся вольнодумец». Вот-с!

Скелетные разговоры Лебядкина наверное напомнят читателю неповторимого бунинского Горизонтова. Мы покинули Горизонтова в вагоне 2-го класса на пути в Москву для совершения сделки по запродаже собственного скелета Московскому Императорскому университету. Этот, прозванный Мандриллой, русский семинарист и гражданин цивилизованного мира выгодно отличается от Лебядкина спокой-

ствием и молчаливостью. Революционных прокламаций он не разбрасывает, о веках и ярлыках ничего не говорит, в явной надежде на непомерную величину и несокрушимую крепость своего костяка, сотворенного природой в расчете на вечность.

Откуда же взялась и к чему привела нас такая изумительная возня с традиционным прообразом смерти? Стоило ли Кириллову возвращаться в Россию и пламенно мечтать по ночам о той страшной, но желанной минуте, когда свершится, наконец, его заслуженное страданием и ужасом небывалое преображение, падет самоубийственная жертва и впервые явится миру сияющий человекобог? Не лучше ли было Кириллову хоть обождать немного? Может случиться, не пришлось бы ему тогда превращаться в ревущее и кушающееся нечто. Правда, недостаточно одной пьяной болтовни Лебядкина, чтобы воочию убедиться в тайных и явных вожелениях своих соотечественников. Но поживи Кириллов подолее, поупражняйся с мячиком, ради здоровья, поупорнее, может дожил бы он до знаменательного явления Горизонтова, единственного настоящего избранца «игры природы», молчаливо исповедующего, в согласии с передовыми идеями, истинное бессмертие небытия. Какие уж там богоборчество и человекобожие! Довольно с нас Мандриллы, наглядно изображающей с недоумением отмеченное европейцами сокрушительное русское «нитшево»...

НА ГРАНИ СНА И БДЕНИЯ

О российских грезах и о «Ротонде» Сургучева

Есть бытие, но именем каким
Его назвать? — ни сон оно, ни бденье, —
Меж них оно...

Баратынский

1

Беседуя однажды с А. М. Ремизовым о российской словесности, — а беседа с ним на эту тему сущий клад, — я спросил, очень ли высоко ценит он художество Чехова. Подумав несколько в поисках нужного выражения, Ремизов сказал: — «Начинал он лучше; позднее, когда занялся изобличениями, стало хуже». Потом, помолчав немного, добавил: — «Ему, как художнику, никогда ничего не снилось, а это плохо».

Такой ответ, помню, удивил меня своей исключительной меткостью в определении главного изъяна чеховского искусства, его позитивности скрытого в нем неверия. Конечно, если бы наша беседа на Чехове задержалась, Ремизов заговорил бы о неопровержимых достоинствах автора «Степи» и «В овраге». Но разговор развивался бегло, а слова моего собеседника заставили меня вспомнить, очевидно по контрасту, о другом писателе, нашем современнике, очередную повесть которого я тогда только что прочитал. Писатель этот — Сургучев, повесть — его «Ротонда». И я спросил: ну, а Сургучев, что вы о нем скажете? Лицо Ремизова оживилось: — «О, это настоящее», — ответил он быстро с особым одобрением в голосе.

Я тотчас понял, что оба ответа на мои вопросы связаны с книгой Ремизова, вышедшей как раз в те дни и посвященной снам в произведениях наших больших писателей девятнадцатого века. Эта книга говорит нам о том, что истинное искусство возникает из начала таинственного, неизменно религиозного, что подлинное великое творчество вырастает из дарованного небом откровения, постигаемого не рассудком, не разумом, но сердечной глубиной. Ум поверяющий вступает у художника в свои права лишь при словесном или ином оформлении, сердцем во сне или полусне уловленных здешних и нездешних ликов и сущностей. По слову поэта, истинный служитель муз рождается не подражателем природе, а подражателем Творцу. Преданное снам сердце художника — ловец, бессонный ум — устроитель улова.

— В самом деле, — сказал я себе, обдумывая ответы Ремизова, — ведь из всех наших больших и крупных писателей лишь один Чехов не ведал снов и никогда ничем не грезил ни в полудреме, ни наяву. Нельзя же принимать за мечты и грезы обычные у него сентенции, вроде: «Мы отдохнем, дядя Ваня, мы увидим небо в алмазах!»



Сила Чехова, как писателя, бесспорно не в изобличениях, часто очень личных и мелочных, не в его ущемленности своим мещанским происхождением, которому придал он почему-то большое значение и которым, по причинам мало понятным, мучился, но в сокровенной тоске, в пронзительных жалобах на человеческую оставленность, заброшенность, в жалобах, неведомо к кому и куда направленных, устремленных в пустоту, ибо к Вездесущему Творцу автор «Палаты номер 6» никогда не обращался. Отчаяние Чехова, с поразительным достоинством им в жизни от других скрываемое, грозило завладеть его искусством. А где кончается надежда, там иссякает творчество. Но в тайне и еле ощутимо для самого Чехова, руководил им ангел

сострадания и жалости к людям и ко всей дышащей и страдающей твари. Не оттого ли иногда, при чтении некоторых чеховских рассказов, незнаемое, едва уловимое веяние как бы касается наших ресниц?

Неподдельные сострадание и жалость неизменно деятельны, они ищут проявления, сопротивляются злу и тем в какой-то мере спасают человека, его слово и дело, от опустошающего отчаяния и гробного уныния. Искусство Чехова — воплотившаяся жалость, неутолимая, неутешимая, далекая от сновидений и грез. Она проливает невидимые слезы и рассылает нам упреки: «Вы не жалеете ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга, и скоро ничего не будет!»

И все же Чехов, наперекор своему призванию, ради всячески далеких от живой связи с Богом, морально-гуманитарных принципов, упорно воспитывал в себе совершенную душевную трезвость. А художественное творчество неразлучимо с языческим опьянением мечтой, со столь ценимым в мудрые древние времена священным безумием. Все в искусстве приподнятое, превыспреннее, ярко выраженное, казалось Чехову чуть ли ни смешным. Он и отозвался крайне иронически о поэзии Алексея Толстого за любовь этого поэта — истового европейца итальянского духа — к усиленному жесту и повышенному слову в стихах. Говоря вообще, стихи и Чехов ни под каким углом зрения друг с другом несовместимы и это потому, что он намеренно и старательно выращивал в своих произведениях прозаическую сероватую простоту и удручающую трезвость. Надо быть правдивым до конца и отважно поставить себе вопрос, пусть только для того, чтобы из осторожности не ответить на него слишком громко: сопоставимы ли друг с другом, хотя бы отдаленно, Чехов и вся наша поэзия, взятая со времен Ломоносова и Державина, с первых дней краткого, но ослепительного российского ренессанса до начала двадцатого века включительно? Не окончательно ли чуждо все написанное Чеховым поэзии Баратынского, Лермонтова, Тютчева, Фета, Некрасова, Случевского, Ин. Анненского, Блока?

Блок, подобно Чехову, принес нам «роковую о гибели

весть», но сделал это в певучих стихах, окрыленных пре-
выспренным пафосом, равным по силе разве только тому,
что был завещан Риму и миру древнегреческими пифия-
ми и всем искусством древней Греции.

Однако, между чеховским творчеством и всем, что за-
вещала нам древняя Греция, лежит бездна. И вряд ли ра-
ди Блока изменил бы Чехов, проживи он не многим долее,
своему насмешливому отношению к «декадентам».

От поэзии Иннокентия Анненского идут бесчисленные
живые нити, крепко ее связующие не только с российски-
ми поэтами и писателями петербургского периода, — глав-
ным образом с Гоголем, Достоевским, Лермонтовым, Алек-
сеем Толстым и Случевским, — но и с нашей духовной куль-
турой времен московских и киевских. Сверх того, творче-
ство Иннокентия Анненского питается лучшими традиция-
ми французской поэзии девятнадцатого века, оно связано,
как и вся наша поэзия первой четверти двадцатого столе-
тия, с Бодлером, Верленом, Рембо и Маллермэ, с поэтами
к слову сказать куда более своенравными и изысканными,
куда более чуждыми оскотинным, лишенным религиозной
основы «гуманитарным принципам» и прославленным «пра-
вам человека», чем наши поэты, называвшие себя симво-
листами. Все же литературные круги, к которым принадле-
жал Чехов, никогда не прощали символистам даже самого
невинного языкового или формального новшества. А о том,
как отнесся бы Чехов ко всему, написанному Иннокентием
Анненским, и упоминать бы не стоило, — он вероятнее все-
го пожал бы плечами и отнес Анненского к презренным,
по его мнению, «декадентам». А между тем «декадент»
Иннокентий Анненский был не кем иным, как российским
эллином, поэтом, глубоко проникнутым древнегреческой
культурой, высоко ценившим в искусстве усиленный жест и
повышенное слово. Он ведал, что большое творчество, рож-
даясь из снов, пребывает на грани сна и бдения и закреп-
ляется формально никогда даже во сне не прерывающейся
умственной духовной бессонницей художника. Кстати ска-
зать, по ценному замечанию Георгия Адамовича, если чему-

нибудь и учил нас Достоевский, то разве только духовной бессоннице. Она руководила всем его существом и всем его искусством.

Умственная духовная бессонница вызывает и обуславливает у творческого человека частую бессонницу души и тела. На непосредственном опыте проведенных им белых ночей познает он значение своего духовного бодрствования, и сердцем отдаваясь снам и грезам, вводит их по пробуждении в строгие грани искусства с помощью собственного, никогда не дремлющего духа.

Поэзия Иннокентия Анненского, возникая из снов, раскрывает нам метафизику грез и бессонниц и, что всего изумительнее, — метафизику душевного раздробления. А постигнуть метафизически какое-либо явление это значит духовно преодолеть, изжить его, овладеть им и тем самым стать высоко над ним. Творчески постигая и познавая злую, призрачную сущность распада, отчаяния и уныния, Иннокентий Анненский указывает нам путь к нашему всенациональному спасению и возрождению. Но самому ему не дано было видеть великую меру совершенного им подвига. Он пал, сраженный роком, как и полагается герою трагедии. И невольно думается, что там, за пределами земными, ощутил он всем составом своего обновленного духовного существа одержанную им в мире смертных победу.

Ходасевич заблуждался, когда писал о безысходной драме в поэзии Иннокентия Анненского. Нет, то была очистительная трагедия.

Через трагедию иного стиля, развивающуюся в ином плане, проходил и Блок.

Неизменным залогом всего трагического в искусстве служит повышенность слова и жеста, достигающая в своем крайнем напряжении превыспренности, высокопарности, мощной и грозной риторики. Такого рода риторика есть у Лермонтова. Превыспренности достигали у нас Державин, Баратынский, Тютчев, Фет. Прекрасная высокопарность есть у Ломоносова и Некрасова, есть у них и мощная риторика. Всего этого боялся Чехов, все это приучил он многих из

нас считать смешным. Удел Чехова — непреодолимая драма, и его душевное творчество, как тютчевская птица с полуманными крыльями, подняться хочет и не может. Она беспомощно дрожит, прижавшись к праху, в сознании грустного бессилья.

Имя Пушкина я намеренно выделил в этом кратком обзоре, ибо прежде чем упоминать о нем в связи с Чеховым, надо хотя бы оговорить, что наше восприятие пушкинской поэзии несвободно от множества ложных, главным образом, гуманитарных ее толкований, навязанных нам средней и высшей школой, специфически интеллигентской и профессорской литературой и пропагандой «освободительного движения».

Необходимо признать открыто и прямо, несмотря на кажущуюся парадоксальность такого признания, что из всех наших великих поэтов, по существу чуждых современной русской публике, нет более забытого, чем настоящий Пушкин, давно подмененный для всеобщего употребления нарицательным псевдо-Пушкиным, гуманным либералом из разночинцев умеренного толка. Да, «язычески чувственный, пышный, демонический гений Пушкина» (слова Константина Леонтьева) и, что гораздо важнее, христианский героизм его поэзии недоступны, за чрезвычайно редкими исключениями, уму и сердцу русских советских и эмигрантских читателей.

Отчужденность широкой русской публики от подлинной пушкинской поэзии началась, под влиянием Белинского, еще при жизни поэта, и смерть как нельзя более вовремя избавила Пушкина от горчайших обид и разочарований, испытанных зато полностью пережившим его на семь лет Баратынским.

С закатом российского ренессанса, по-видимому, навсегда отзвучала для нас, самовольно возвратившихся из имперского Петербурга в туземную Москву и потому снова обратившихся из россиян всего-навсего в русских, наша Державиным и Пушкиным олицетворенная слава.

Творчество Пушкина неотрывно, неотъемлемо от им-

перского соборного расцвета Императорской России. Вне этого расцвета оно не может быть полностью воспринято. Творческие деяния Петра Великого и творческие созерцания Пушкина являют собою нечто нерасчленимое, единое. Это первым понял Баратынский, еще в 1828 году писавший Пушкину: «Иди и довершай начатое ты, в ком поселился гений. Возведи русскую поэзию на ту высоту, на которую Петр Великий возвел русское государство. Соверши один, что он совершил один. А наше дело признательность и удивление».

Пушкин — наш расцвет и Чехов — наше увядание, предвестие нашей гибели. Что же общего у цветения с увяданием, у полноты с ущербом?

Творчество Пушкина, вопреки пустым разговорам о его общедоступности и простоте, преисполнено загадочными снами, охвачено многоликими грезами. Его основную, центральную суть можно свести к краткой, весьма содержательной формуле: вторжение сверхъестественных сил в скудное, само по себе, человеческое существование и многосложное рассмотрение проистекающих отсюда, спасительных или губительных изменений в судьбах отдельного человека или же целой нации.

В стихотворных и прозаических произведениях Пушкина светлые и темные сверхъестественные силы раскрываются нам, в зависимости от развивающихся событий, трояким образом: в снах, через земных посредников — людей, отмеченных знаком ангельским или бесовским, иногда же двуликих, и, наконец, непосредственно в виде выходцев с того света, призраков, привидений.

Снами и грезами полна и жива вся наша поэзия, равно как и вся художественная проза. Недаром для поэта, глубоко российского носителя и выразителя нашей ночной души, для Тютчева — «земная жизнь кругом объята снами». А поэзия Фета снами окружена и почти полностью поглощена грезами. По Случевскому, все мы пребываем «в грезах полусна, судеб неведомых веленья совершая». Случевскому виделись сны апокалиптические, сны о конце мироздания. Ду-

ша его грезил, она была охвачена грезой о вселенском соборном воссоединении всего живущего, о слиянии всех и вся, от камня, краснеющего в час зари, до человека, в нечто единое и неразрывное. Но ум и дух Случевского, как и у всякого очень большого поэта, неизменно оставались бессонными.

Даже героине чрезмерно реалистического Льва Толстого приснился вещий сон. Анне Карениной, совсем как и Вронскому, явился во сне мужичок, — не полевой оратай, всем нам знакомый с детства, с клетчатой под затылком, пропеченной солнцем шеей, — а маленький и страшный, с взъерошенной бородой, похожий на гнома. Не его ли согнутая тень проскользнула у Анны под ногами в достопамятную зимнюю ночь, когда возвращалась она из Москвы в Петербург и на одной из станций вышла из вагона в метель подышать морозным воздухом? Тень скользнула тогда, и Анне тотчас посышалось, как кто-то застучал в темноте молотком по железу. Это было наяву. Но кто укажет точно твердую грань, отделяющую сон от яви? Анна увидела во сне жуткого бородатого карлу, он копошился руками в мешке и скоро-скоро приговаривал по-французки, грассируя: *Il faut le battre, le broyer, le pétrir*. Что искал он в мешке? Не свой ли прежний, ставший теперь колдовским, молоток?

Пророческий сон Анны Карениной стал роковым не для нее одной, и мы знаем, какую великую беду навлек он на нас на всех. Таинственный карла своим всеильным молотком давно уже обратил Россию из Богом благословенной, хлебоборобной страны в нелепое, карикатурно-индустриальное, кроваво-бесформенное нечто.

В сне Анны Карениной, душевно-телесное, всецело языческое творчество Толстого соприкоснулось на миг с миром злодуховных сущностей. Правда, мир, столь молниеносно приоткрывшийся Толстому, был населен самыми низшими духами из окружения подземного Аримана, гоголевского Вия. Имя этим духам — легион, или же тьма — слово, взятое мною в его двойном значении: тьма, как множество

и как непроглядный мрак. Мгновенного прорыва из мира душевно-телесного в мир духовный оказалось для Толстого достаточно, чтобы навсегда стать роковым пророком России, первым до Чехова и Блока принесшим нам весть о гибели. Здесь, в прямой связи с толстовским гномом, уместно напомнить, особенно церковно-верующим людям, слова святого Серафима Саровского о природе бесовской. «Ничтожнейший из бесов, — говорил святитель, — обладает такой великой силой, что не будь над нами Божьего Промысла он мог бы одним своим когтем опрокинуть земной шар».

Сон Анны Карениной восходит к двум истокам: к сну молодого Гринева, героя «Капитанской дочки» Пушкина, о чернобородом мужике, размахивающим топором и наполняющим комнату окровавленными мертвыми телами, и к французской революции, называемой великой.

Сон Гринева бездонно глубок, в нем злая мистика «русского бунта, бессмысленного и беспощадного». Однако, это еще не революция, это именно бунт, смута, с ее «безумием забав», и потому перед нами не революционер — убийца по убеждению, а всего лишь разбойник, взбунтовавшийся мужик с топором. Но придет пора, разбойный мужичок разовьется в «сознательного пролетария», перейдет от безумия забав к «пирам злоумышления», сменит топор на молоток и застучит им по железу, совсем как толстовский индустриальный карла, картаво приговаривающий, для вящей своей интернациональности, иностранные слова, — боевой якобинский призыв времен французской революции: *Il faut le battre, le broyer, le pétrir.*

Ничтожнейший из бесов — inferнальный гном Толстого — улучил таки удачную минутку и опрокинул своим молотком-коготком величайшую в мире христианскую империю! Но если даже сон чрезмерно реалистического Толстого, на сны в искусстве скуповатого, вышел для нас по значению безмерным, до конца неисследимым, то что же сказать о снах и грезах всех взятых вместе российских поэтов и писателей. Чего стоит один Гоголь — писатель духо-

видец и провидец, все творчество которого есть непрерывный сон о страшилищах и чудищах, то легендарных, сказочно ужасных, то хитроумно облеченных автором в земные, будничные человеческие приметы и оттого в стократ более страшных. А сны в творениях Достоевского, совсем не психологические, как писали о них и продолжают писать до сих пор, но неизменно пневматологические, иначе духовные в церковном смысле этого слова. Попробуйте изъять их из романов-трагедий, романов-мистерий Достоевского и тотчас любое из метафизических зданий, возведенных этим великим писателем-архитектором обрушится и упадет, как подкошенное. Не только «Преступление и наказание», «Идиот» и «Братья Карамазовы», но и «Бесы» стоят на снах, как земля на трех китах. Вспомните сон Шатова и не сновидения, а сны — видения хромоножки и Ставрогина, и вы почувствуете, что прав был Тютчев, что воистину «земная жизнь кругом объята снами», в особенности русская жизнь и русская земля. Тому живые и достоверные свидетели все наши поэты и писатели, за единственным, пугающим, загадочным исключением Чехова. Да, несомненно, его трезвость ущербна и одновременно загадочна. Он с непостижимой настойчивостью сам выращивал ее в себе и в своих произведениях, он упрямо ограждал свое искусство от вторжения в него снов и грез и всего сверхъестественного.

От областей духовных, куда проникаем мы благодаря положительному или отрицательному, но непременно религиозному опыту, он отделил себя запретной чертой, замкнулся в безысходный круг чисто душевных переживаний и, отчасти добровольно, ограничил свое мирозерцание, столь характерным для его бедной эпохи, позитивизмом, дарвинизмом и атеизмом.

Чехов был писателем острых наблюдений над повседневной жизнью, до болезненности чувствительным и тонким; кроме того, он был на редкость правдивым существом и потому ему всегда следует верить. И вот сохранилось его письмо к Дягилеву, замышлявшему издавать журнал, посвященный литературе и искусству. Дягилев приглашал Че-

хова стать редактором этого предполагавшегося ежемесячника на равных правах с уже приглашенным на ту же должность Мережковским. Отвечая Дягилеву, Чехов приглашение отклоняет, прямо ссылаясь на то, что Мережковский верует в Бога, а он, Чехов, даже понять не в силах, как может веровать культурный человек нашего времени... Какое, однако, скудное представление о культуре и какая неприязнь к религии и вере! И разве не загадочно звучат в устах настоящего художника такие безнадежно плоские заявления? Ведь всякое искусство рождается из положительных или отрицательных религиозных чувствований, оно питается ими и, будучи от них оторвано, иссыкает бесследно. Творчество осуществляется через богосыновство или богоборчество художника, но и в том и в другом случае одинаково обличается высоким искусством существование Бога. Совершеннейший образец богосыновства являет собою поэзия Державина и не менее совершенным примером богоборчества служит поэзия Лермонтова и Фета.

У Лермонтова состязание с Небом развивается явно, и он нисколько не скрывает от нас ему одному среди людей присущего знания о Боге. А Фет избирает иной метод борьбы с Божеством. Он как бы игнорирует, не признает Бога, лукаво отрицая Его существование, сам же утверждает в творчестве за счет постигаемых им высших реальностей и живет свою поэзию неведомыми энергиями, колдовски и насильственно их похищая, подобно новоявленному Прометею.

Но Чехов не знал, по крайней мере как писатель, ни богосыновства, ни богоборчества. Он, по-видимому, действительно не верил в Бога, не допуская и мысли о существовании иных миров, населенных духами света и тьмы. Однако есть основания говорить так лишь о художнике Чехове, потому что в глубинных слоях своего человеческого «я» он мог, как и все мы, хранить чудесные возможности, никем не видимые и ни для кого не достигаемые... В его душевных тайниках, подспудно и как всегда из начала религиозного возникало творчество. Но сознание Чехова, ущем-

ленное позитивизмом, не проникало вглубь вещей и существ, не отмечало первоисточника внутренних свершений, и именно поэтому он не мог показать нам в своем искусстве чуда их возникновения. Это чудо раскрывается художнику в снах и грезах. Но в чудеса Чехов не верил, а снам не доверял, предпочитая им удушающую трезвость, которую принимал он ошибочно за художественный аскетизм. Она-то и стала его демоном, навсегда преградившим ему доступ к вратам, ведущим поэта, по свидетельству Баратынского, в иной, духовный, подлинно реальный мир Фантазии.

Замкнутость, ограниченность, частичность творческих проявлений — вот удел всех художников душевно-телесного склада. Такова у нас участь Тургенева, Льва Толстого, Чехова, Бунина, во Франции Флобера и, с некоторой оговоркой, Мопассана. Их душевно-телесное искусство инопланно творениям Данте, Сервантеса, Шекспира, Корнеля, Расина, Мольера, Бальзака, Достоевского, Гоголя, оно также инопланно Бодлеру и всем нашим великим поэтам 18-го, 19-го и 20-го столетий. Я веду речь не о литературных школах, не о тех или иных литературных приемах, унаследованных друг от друга перечисленными мною сейчас писателями, но о мирах душевных и духовных, о душе художников старозаветных и о духе новозаветных творцов, затронутых в какой-то степени Библией, как пророчеством о грядущем Мессии, и христианством, — церковным, и следовательно до конца оформленным, как у Гоголя, и пламенным, огненно-разливным, еще не нашедшим для себя окончательной формы и потому сжигающим, как у Достоевского.

Поэты и писатели душевно-телесного склада не могут ни воспринять, ни понять, ни постичь творцов духовно-гелесной организации. Для пояснения этого я привожу здесь слова апостола Павла, неоднократно и все по тому же поводу приводившиеся мною в различных моих статьях.

«Душевный человек, — говорит апостол Павел, — не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает сие безумием и не может разуметь, потому что о сем надобно судить духовно».

Замечательный пример неприятия, неразумения и отвержения духа в искусстве являло собою всем известное отращивание Бунина к творениям Достоевского. Это Бунин, в одном из своих рассказов, поминая Достоевского, назвал его «зловещим автором, сующим Христа во все свои бульварные романы». А Лев Толстой сказал однажды Горькому: «Я перечитал недавно «Преступление и наказание», как это глупо!»

На этот раз, вне всякого сомнения, Толстой нашел себе в лице Горького своего верного единомышленника, утробно ненавидевшего Достоевского. Однако слова Толстого, приведенные мною точно по рассказу Горького, можно истолковать различно: относил ли он свое «глупо» к «Преступлению и наказанию», или же к самому себе за то, что все потерял время на чтение непонятного ему романа? К сожалению, свое феноменальное «глупо» Толстой относил именно к «Преступлению и наказанию». Прямое тому подтверждение статья о Шекспире, в которой он хотел уверить нас, что великий английский драматург — пневматолог — безнадежная заурядность. Намеченной цели Толстой пытался достичь, применяя к Шекспиру собственный творческий метод, свой реалистический и следовательно не реальный подход к искусству. В итоге толстовских усилий, взамен искаженного Шекспира, предстал перед нами не то какой-то провинциальный аптекарь, не то алхимик, нисколько своим появлением не увеличивший и без того безмерной известности Толстого.

Конечно, все эти странности избалованных славой людей давно уже успели торжественно «бухнуть в Лету», но я извлек их оттуда с намерением показать на классическом примере, что такой душевно-телесный писатель-психолог, как Толстой, и такой душевно-телесный писатель-пантеист, как Бунин, абсолютно лишены возможности воспринимать творчество духовно-телесных художников-пневматологов, как Шекспир и Достоевский.

Замечу ради полнейшей ясности, что говоря о душевно-телесной и духовно-телесной категориях, я строго соблю-

даю терминологию, установленную апостолом Павлом: «Сется тело душевное, — говорит он, — восстает тело духовное. Есть тело душевное, есть тело и духовное. Так и написано: первый человек Адам стал душою живущею, а последний Адам есть дух животворящий. Но не духовное прежде, а душевное, потом духовное. Первый человек от земли перстный; второй человек Господь с неба. И как мы носим образ перстного, будем носить и образ небесного».

II

Чему бы жизнь нас ни учила
Но сердце верит в чудеса:
Есть нескучеющая сила,
Есть и нетленная краса.

Тютчев

В повседневной жизни Достоевский был несколько не нравственнее и не праведнее Толстого, и в особенности Чехова. Но в отличие от них он, как писатель, был глубочайшим христианином, и искусство его новозаветно, ибо оно исключительно и всецело посвящено бессмертной человеческой личности, в каждом из нас единственной, никем и ничем незаменяемой.

С помощью рассудка — низшей сферы Богом нам данного разума — Достоевский часто не хуже, а иногда и хуже других, разбирался в делах житейских, но истинный, возвышенный ум его в творчестве преображался и приобщался «ума Христова». Поэтому Достоевский, подобно Гоголю — своему антиподу в плане духовном — был художником духовидцем и провидцем. Основная суть творений Достоевского лучше всего определяется стихотворением-формулой его прямого предшественника Баратынского. Это стихотворение написано Баратынским в 1841 году, когда Достоевскому исполнилось всего лишь двадцать лет. Оно говорит о новозаветном Ахилле, крещенном в купели новых Христовых дней. Новоявленного Ахилла, бойца духовного, ина-

че поэта, обреченного творчеству — борьбе верховной, противоставляет Баратынский полноте дикой душевной силы — Ахиллу древнему, не по-библейски, а по-язычески старозаветному:

Влага Стикса закалила
Дикой силы полноту
И кипящего Ахилла
Бою древнему явила
Уязвимым лишь в пяту.
Обречен борьбе верховной,
Ты ли долею своей
Равен с ним, боец духовный,
Сын купели новых дней.
Омовен ее водою,
Знай, страданью над собою
Волю полную ты дал,
И одной пятой своею
Невредим ты, если ею
На живую веру стал.

Творчество Достоевского и Баратынского есть не что иное, как титаническая попытка, открыв себя всецело таинствам страдания и печали, дав им полную над собою волю, колеблемо встать пятою на живую веру и тем восстановить Адама падшего.

Для достижения такой конечной цели, Достоевский всеми силами своего гения стремился к оправданию земной жизни. Он был прикован к загадке нашего земного существования и в чаянии обрести в ней ключ к постижению вселенского бытия силился ее разгадать. Он так задумался над жизнью, что совсем забыл о смерти. Во всяком случае, прав безусловно Ин. Анненский, говоря, что задача смерти была для Достоевского второстепенной.

Каторжные цепи Достоевского были внешним подтверждением его внутренней мучительной прикованности к загадке земного бытия. Он стремился разрешить по его убеждению единственный для нас насущный вопрос о Боге, во-

прос, заданный Федором Павловичем Карамазовым своим сыновьям:

— Алеша, есть Бог? — Есть. — Иван, есть Бог? — Нет Бога!

Одно твердо знал Достоевский, что если Христос не Бог, то прав Иван. Поэтому проблема существования Творца небесного сливалась для него с проблемой воплощения Божества, и тайна нашей здешней жизни становилась в его творчестве центральной, долженствующей все разрешить.

А Баратынский, напротив того, всем своим существом искал оправдания смерти. Пребывая в страстотерпческом напряжении духа, стал он слышать «арф небесных отголосок» и постигать «откровенья преисподней». Ему открылись некие законы загробного бытия. Он развил в себе иные сверхчувственные органы восприятия, и наши обычные представления о нарицательных пространствах и временах и все наши условные исчисления и измерения как бы погасли в его творческом уме и поэзии, заменившись созерцанием Пространства и Времени, отныне для него единственных, в их нездешнем величии неподвижных, наделенных собственными наименованиями. Но таким образом открылась Баратынскому не сама вечность, как открывается она через любовь святому, а предстал перед ним лишь символ вечности, давшийся ему через надежду-покровительницу гения и творчества. Тогда приступил Баратынский к перековке и переплавке родного языка, дабы включить в его новые грани новые исчисления, соразмерности и звучания. В стремлении создать нужный ему загробный язык, он сломал и опрокинул условные синтаксические правила, и покорные поэту слова, расположенные в небывалом дотоле порядке, зазвучали неслыханно, отразив в себе возведенные ангелами заочные обители.

По Баратынскому, поэт — сын Фантазии, счастливый баловень благодатных фэй, он «веселый семьянин, привычный гость на пире неосязаемых властей». И Баратынский призывает поэта, перешедшего за пределы чувственных примет, переступившего за порог всего страстного, земного,

мужаться перед ежедневными заботами, потому что мечта истинного служителя искусства придает им «исполинский вид». Сами по себе эти будни — «грубый призрак», но стоит только коснуться его нетрепетной рукою, как он исчезнет, а за ним опять перед поэтом «обителей духов откроются врата».

Так дышали и творили российские духовидцы. Совсем не то вершится в искусстве наших художников душевно-телесного склада.

В творчестве Льва Толстого предстает перед нами символически человек перстный, душевный, со всеми его тончайшими плотскими ощущениями, с его сложнейшими душевными чувствованиями, соображениями и думами, но отнюдь не мыслями, ибо настоящее мышление есть достояние существа духовного. У каждого из персонажей Толстого имеется своя индивидуальность и свой особый характер, но ни у единого из них нет личности, если разуместь под нею то, что открыло нам во всяком из нас Христово Чудо, благодать церковного учения.

Дальнейший совершенно неизбежный шаг на путях реалистического повествования по умалению, ограничению и усечению человека, после Тургенева и Толстого, сделан Чеховым. Телесности чеховских персонажей мы уже почти не воспринимаем, как будто от тела остались у них только безмерно утонченные, болезненно натянутые нервы, проводники душевной жизни. В произведениях Чехова безраздельно царит тоскующая, отчаявшаяся, одинокая Психея. Но ведь она одна не составляет человека в его цельном, ничем и никем не ущербленном образе.

Психея без пневмы, иначе душа без духа, но и почти без плоти, как может существовать она, сама себя не отрицая! Вот почему многие из персонажей Чехова так близки к совершенному отчаянию: от них исходит временами как бы туман наступающего небытия.

Бунин, как писатель, во многом противоположен Чехову. Творения Чехова поглощены без остатка человеческой душевностью и природа у него всего лишь декорация к жиз-

ни душевного человека, хоть и умаленного, все же еще стоящего в центре мироздания. А Бунинские персонажи почти полностью растворяются в природе. Все духовное в них и для них небытийствует, они отличаются от былинки, дерева, зверя разве только относительно большей сложностью чувствования по существу однокачественного с миром природным. С ними произошло то, к чему порывался Тютчев, поэт категории всецело духовной. — в минуты неверия и отчаяния, в тоске по бессмертной человеческой личности, навеки, как ему часто казалось, им и нами утраченной. В часы тяжких греховных сомнений обращался Тютчев с колдовским и одновременно трагическим заклинанием к обманно спасительному сумраку, стирающему грани между всем живым и никогда не жившим:

Чувства мглой самозабвенья
Переполни через край,
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!

Люди в произведениях Бунина обладают лишь чувственной человеческой оболочкой, лишь видимостью человеческой душевности. На самом же деле средоточие их душевной жизни переместилось в обще-мировую душу и слилось с нею неразлично, а все духовное отошло от них и как бы погрузилось в сумрак.

— Оттого, между прочим, сравнительно редкие у Бунина попытки обосноваться в психологии всегда кончаются неудачей. В поступках и судьбах его персонажей нет категорического императива, нет неизбежности. Их судьбы могли бы бесспорно сложиться так, как они слагаются в повествованиях Бунина, ибо жизненной правде, требованиям совершенной жизненной естественности он никогда не изменяет. Но искусство в каждом своем проявлении и на любом повороте обладает собственной единственной правдой, собственной естественностью и закономерностью. Так, в жизни, Анна Каренина могла бы самоубийством не кончить, а,

скажем, дожидаться развода и выйти замуж за Вронского. Однако, Толстой умеет так подобрать и сопоставить все события и характеры, так подвести одно к другому, что для Анны ничего не остается, как только броситься под поезд, и притом именно под поезд. Вспомните сон Анны о роковом мужичке. Ведь когда она уже лежала на рельсах перед надвигающимся на нее вагонным колесом, он снова примерещился ей, он, как и прежде, стучал молотком по железу и приговаривал что-то, грассируя.

Все мы невольно покоряемся повествовательной магии Толстого и верим ему беспрекословно.

Не так у Бунина. Его Митя из «Митиной любви», в полнейшем согласии с жизненной правдой, кончает с собою. Но ведь у человека в существовании имеется обычно несколько выходов сразу, и живи Митя не в повести, а в действительности, он мог бы и не застрелиться, мог бы и забыть свою неудачную любовь. Бунин не в состоянии показать нам, что самоубийство для Мити неопровержимо единственный исход. Для этого надо было бы автору, отправляясь от личности или по крайней мере от индивидуальности, от характера своего персонажа, как делает это Толстой, не только сплести из развития и сопоставления внешних и внутренних событий сеть психологически достаточной причинности, но и раскрыть метафизически неизбежность Митиной судьбы.

Толстому в «Анне Карениной» такую же и во многом куда более сложную задачу помог разрешить таинственный и страшный карла, мистическое олицетворение рока; помогли ему в равной степени и резко очерченный характер и в себе самой сосредоточенная живая душевность его героини. Но Бунинский Митя всего лишь воплотившаяся «греза природы», живущая в людском быту, но не имеющая в себе своего душевного стержня. У Бунина отсутствует человек с его самостоянием, с его законченностью в себе, человек, если не надприродный, каков он у Достоевского, то хотя бы только не природный, а свой собственный, отстаивающий в борьбе с природой свою от нее автономность.

Ценность Бунина в его никем по остроте не превзойденной способности видеть, слышать, осязать, обонять и наконец запечатлевать в слове непрерывный обще-мировой поток образов, форм, красок, звуков и запахов. Никто так не испытал на себе, как Бунин, томительно притягательных соблазнов, излучаемых обманной Майей. Отсюда вырастает в его творчестве боязнь смерти, страх перед физическим исчезновением и уничтожением человека.

Океан Майи, грозящий ежесекундно поглотить человеческую особь, лишенную надприродного бессмертного «я» и даже своего, ей одной присущего, душевного средоточия, и, все же, наперекор безликому року, ощущающую себя живой и жаждущей жить, и жалкой и беспомощной перед разверстой пастью природы, как у Тютчева беспощадной, — разве такое положение, такое состояние не безмерно ужасны!

Человек у Бунина существует на равных началах, или вернее в равном безначалии с полевой былинкой. Да иначе и быть не может, потому что где нет ни духовной, ни душевной иерархии, установленной бессмертным человеческим «я», там неизбежно водворяется пантеистическая республика, в которой нельзя оказать предпочтения той или иной из особей, одинаково не имеющих своего, пусть всего лишь душевного, центра и от того призрачных, вопреки собственной телесности.

Так на Бунине бесповоротно кончились все возможности дальнейшего развития реалистического повествования, возникшего в России в конце сороковых годов позитивного девятнадцатого века от благого намерения некоторых весьма одаренных авторов всесторонне охватить, осветить многосложность мироздания и человека. Как будто бы реалистическое воззрение на мир может само по себе дать что-либо, кроме внешнего описания вещей, явлений и душевных неустойчивых настроений, но не длительных состояний, непосредственно связанных в человеке с его духовной сущностью.

Реалистические методы повествования привели в искус-

стве к уничтожению человеческой личности и даже индивидуальности, а там, где нет их, нет ни повести, ни романа. К счастью, религиозный исток, питающий подлинное искусство, никогда не иссякал окончательно в душах самых ярких наших сторонников реалистичности. Они, сами того не подозревая, перерастали свой ложный метод, уходя в сны и грезы — эманации религиозных чувствований. Все же нельзя не признать, что реалистическое направление обеднило человека и в духовном отношении ободрало его, как липку. Оно привело нас в литературе к ужасающим по грубости писаниям Арцыбашева, к «Яме» Куприна и непристойной «Матери» Максима Горького, в живописи к передвижникам, а в музыке к семинаристу, зубрящему латинские исключения. Только величайшая гениальность Мусоргского спасла его творения от глубоко ложных толкований и теорий, наложивших тяжелую печать на всех композиторов так называемой «Могучей кучки» в первые годы ее существования. Единственным исключением был Римский-Корсаков — его всегда спасал сказочный сюжет.

Недаром и Чехов, и Бунин — последние у нас выдающиеся представители реалистического повествования, чуждая неладное, пытались прибегнуть к импрессионизму. Но снова поднять на ноги при их же содействии поверженного в прах Адама они были бы не в силах. Перебросить мост, хотя бы только символически, через пропасть, ныне отделяющую нас от великого прошлого в искусстве, мы могли бы, доверясь Достоевскому. Это он, в предвидении неслыханной катастрофы, призывал нас опираться и сам опирался на Пушкина — российского первородного Адама, еще не знавшего грехопадения.

Я разумею здесь не знаменитую речь Достоевского, имеющую к Пушкину весьма сомнительное отношение, но художественную интуицию автора «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» — романов-трагедий, романов-мистерий, органически выросших из пушкинских художественных идей и замыслов.

Пушкин и Баратынский, Гоголь и Достоевский были у

нас величайшими реалистами, но конечно не в гимназическом, безнадежно затасканном смысле этого слова. Вернее следовало бы назвать их сюрреалистами, если бы этим термином не определялось новейшее французское литературное течение, ничего общего не имеющее с названными мною сейчас поэтами и писателями. Они были, по примеру Прометея, благословенными похитителями высших реальностей и открывателями, вслед за Христофором Колумбом, новых, но уже не здешних, земель и морей, новых, до них неизведанных, возможностей души и тела вмещать в себя миры иные. Они безусловно понимали сущность своего призвания. Но один Достоевский, говоря о себе, за всех за четырех определил ее в кратких словах, так и оставшихся никем не услышанными. Он занес в свою записную книжку: «Меня зовут психологом. Неправда. Я писатель высших реальностей». Это краткое, но красноречивое замечание применимо одинаково к творчеству Достоевского, Пушкина, Баратынского и Гоголя. Они связаны друг с другом особой круговой порукой: в средоточии творчества каждого из них неизменно стоит человеческая духовная личность, а все иное отодвинуто у них на периферию и служит, именно служит, человеку. На это по первому взгляду легко возразить, что, мол, какая же человеческая духовная личность имеется в творениях Гоголя, сравнившего человеческий лик с звериной мордой и сводившего все помыслы и желания человека даже не к животным инстинктам, а к бесовской пошлости. Да, но такое изничтожение в нас Божьего образа и подобия всегда предполагало у Гоголя великую возможность нашего же воскрешения и преображения. Важно одно: духовная суть человека, его конечная метафизическая участь, вот что поглощало все творческое внимание Гоголя. Неутолимая, мучительная, апокалиптическая тревога за нас, тайно, а временами явно, руководила автором «Носа» и «Мертвых душ».

III

Крылатый сон опережает брата,
За тучею несутся облака,
Как велика души моей утрата,
Как рана сердца страшно глубока!

Чехов говаривал: «В рассказе для нас писателей нет ничего труднее начала, тут мы больше всего врем».

Это очень верно сказано. Но еще убедительнее звучит замечание Чехова о том, что в искусстве нет места ничему случайному. Так, если автор заговорил о ружье, то на протяжении повествования оно непременно обязано выстрелить.

В начале этого очерка, говоря о Чехове, я по контрасту и далеко не случайно вспомнил о Сургучеве. Он принадлежал к писательскому поколению, теперь совсем поредевшему. Собственно, из старших наших писателей поныне здравствуют лишь двое: Ал. М. Ремизов и Б. К. Зайцев.

Ремизовым владеет легенда, сказание, сказка, живая разговорная речь. Он духовно сродни Гоголю и Достоевскому, а языковые традиции уводят его вглубь творений Лескова, Слепцова, Глеба и Николая Успенских. Все это уже достаточно ясно показывает, насколько чужды Ремизову реалистические приемы. Он воспринимает мир прежде всего «на слух». Ин. Анненский сказал бы про него, что он писатель «слуховик», в отличие от художников слова, живущих главным образом зрением.

Не совсем обычны пути и перепутья, пройденные Зайцевым. Его связь с Флобером, Тургеневым и Чеховым во многом парадоксальна. Это не внутреннее родство, а именно связь, возникшая из особой, им всем одинаково свойственной, литературной дисциплины. Флобер, прежде чем принять нужное ему слово, оглядывал его и справа, и слева, и снизу, и сверху, впивал его краски, пробовал на вкус, брал на ощупь, прослушивал все оттенки его звучания и вдыхал его запахи. Такое же, несколько эпикурейское, отношение к слову есть и у Зайцева. Но глубокая и вместе с тем явная

религиозность отличает Зайцева от его любимых учителей, чуждых вере и духу. Можно сказать, что в искусстве религия оградила Зайцева от безысходной душевности его собственных наставников. В молодости помогло ему достичь художественного равновесия близкое общение с символистами, учившими сознательному и бережному обращению со словом. Наши писатели начала XX века, обошедшие символистов, потеряли нечто чрезвычайно существенное, тем более, что литературные круги того времени, символизму враждебные, высокой культурой не отличались.

Совершенно особый путь, самостоятельно, почти самодедельно, проложил себе в литературе Сургучев. Его традиции трудно наметить с полной точностью. Он ближе всего стоит к Лескову. Однако, нельзя определить окончательно, принимал ли он последовательно и сознательно многие приемы Лескова, или же здесь наблюдается глубокое метафизическое родство двух служителей слова, равно рожденных недрами единой российской нации. Я полагаю все же, что второе мое предположение вернее. Да и что такое литературные приемы? Не существуют ли они исключительно для писателей второстепенных, склонных к имитации, к подражанию? Внимание подлинного художника сосредоточено целиком на данной ему от рождения внутренней теме. Он ищет у своих предшественников, родных ему по духу, не приемов, а высшего ободрения.

Лесков и Сургучев друг с другом сросшены органически. У них имеется немало общих, им обоим присущих, высоких качеств, есть у них и одинаковые недостатки, изъяны. Всем, например, известно, что и Лескову, и Сургучеву не раз доводилось спотыкаться о сырой анекдот. Конечно, можно и даже должно преодолеть, преобразить в искусстве и голый анекдот, можно и его обуть, одеть и возвести, по выражению Гоголя, в перл создания. Ведь преображали же у нас цыганский романс в крылатую лирику Фет, Полонский, Аполлон Григорьев, Блок. Преображал же Достоевский уголовный роман в трагедию и мистерию. Но горе было им всем, а заодно и читателю, когда преображение почему-либо не уда-

валось. Тогда глядели им прямо в глаза беспросветные, серые будни. Такое же горе от неудач, вероятно, неоднократно испытывали и Лесков, и Сургучев. Но что с того! Художество возникает из риска, дерзания, и тот не поэт, по мысли Фета, кто не бросается с седьмого этажа вниз с уверенностью, что встанет внизу на ноги. Чем больше художник, тем больше его дерзание, чем сильнее риск, тем страшнее угроза провала. Истинного творца на любом повороте поджидает опасность. Творчество вырастает из надежды, но само по себе оно ненадежно, это тютчевский златотканый ковер, ткань благодатного покрова, накинутая над бездной.

Историкам литературы, критикам, сторонникам чисто формального метода надлежало бы разобраться в школьных навыках Сургучева.

Но меня пленяет иное. Я не историк литературы, не критик, я читатель, отражающий прочитанное по своему. По ритму и музыке, по всему сказанному художником, я стремлюсь, — быть может тщетно, — проникнуть в тайну его духовного родства с ему подобными существами, посвятившими всю свою жизнь загадочному служению слову. Есть ли что-либо призрачнее и одновременно действительнее, безумнее и вместе с тем умнее, такого служения. И вот, я ищу по внутренним признакам, по духовному сходству собрать и сопоставить мысли, звуки и образы, рожденные этими избранными существами. Дабы снова восстал единый российский Адам, раздробленный нашим тяжким революционным грехом. Ныне распалось все, над чем трудились веками наши избранники, и рассыпались врозь их драгоценные строки:

Словно случилось жемчужную нить
Подле меня тебе врозь уронить.

В чем же теперь состоит мой труд, моя, пусть малосильная, читательская попытка? Отвечу стихами того же Фета:

Эти слова-то ищу я опять,
Все, как звучали они, подобрать.

«Ротонда» Сургучева сродни созданиям многих российских писателей, созданиям, подобно ей, взошедшим на снах, как всходит хлеб на дрожжах. При чтении «Ротонды», настойчиво приходят на память слова: жизнь есть сон. И я не знаю больше ни поэм, ни повести, ни романа, где бы с такою же неотвратимой убедительной силой показывалась неизбежная правда этого основного положения Кальдерона.

Бесспорно, многое унаследовал Сургучев и от Льва Толстого, и от Чехова: они помогли ему еще и еще заострить его и без того пронзительное зрение. Вещь, предмет, животное и человека, их плотскую, земную сущность, четкость их конкретных очертаний, оттенков и красок он видит, воспринимает и запечатлевает в слове безподобно. И это не фотография, не список, как говорит Гоголь, с растрепанной действительности, — это мир, запрокинутый художником в себя, им изнутри отраженный, творчески преображенный и лишь затем снова проектированный во вне, как бы возвращенный через слово в земное существование. Причем отношение Сургучева ко всему вещному, предметному, живому, не выходит из благословенного круговорота противоречий, неизменно подобающих подлинному художнику. Они сами собою возникают у него в движении, на лету, не из каприза, не из авторского ничем не оправданного своеволия, а из властного постижения мировой антиномичности, из противоречий в духе.

Баратынский справедливо полагал, что поэзия есть полнота ощущения данного мгновения и, следовательно, добавлю от себя, полнота его приятия и утверждения поэтом. Но до конца доведенное утверждение неминуемо влечет за собою отрицание. Вот почему всегда происходит в искусстве роковая встреча — столкновение «да» с «нет», трагическое переплетение жизни и смерти, бытия с ничтожеством.

Сургучев любит вещь, любит не только описать ее, но и выписать, отметить все ее детали и оттенки. Он стремится исчерпать внешний облик предмета, охватить его зрением со всеми его чувственными приметами, ощутить его дыша-

щим, вечно новым и рассказать нам о своем открытии в незаменимых выражениях.

Сургучев глубоко чувствует первичную основу всякой жизни или первожизни, как сказал бы Ремизов, и потому, при виде железных изделий, человеческой техники, он прежде всего испытывает отвращение к их мертвенности, к тому, что они грубо и нелепо имитируют мир тварный, живой. При первом прикосновении ко всему городскому, механизированному, бетоннокаменному, в Сургучеве зарождается бунт, безудержный позыв к отрицанию всех дел современного человека.

Оторвавшись от земли, порвав священную связь с животными, человек душевно и духовно обеднел. В тщете неукротимой гордыни, в греховной жажде приумножить никому не нужную, бессмысленную, дурную скорость передвижения, Каин новейших времен подменил когда-то любовно сработанную мастером карету и коня, в нее впряженного, тупорылой мертвой машиной:

«Автомобилист, — говорит Сургучев, — взял карету, приплюснул ее к земле, испортил тупоносым футляром спереди и сундуком сзади, толстыми колесами и грубо, по макароньи, надутыми шинами. Автомобиль раздул чертово кадило бензина, напоминающее трупный запах и поедающее не только листву и травы, но и легкие. Кучера он превратил в шофера, в нервное, измученное существо, которому после шести часов вечера люди кажутся точками, которые запрещено давить».

Но такое, казалось бы, беспросветное осуждение механики, подавляющей автоматичностью, разлагающей отравленным дыханием тело и душу своего же, не в меру возгордившегося, изобретателя, нисколько не препятствует Сургучеву неожиданно почувствовать возможность обратного, живого и отрадного вывода. У Сургучева всегда, вслед за осуждением и отрицанием, следует оправдание и утверждение, потому что художник руководствуется в творчестве не сухим логическим юридизмом, не философской абстракцией, а непосредственным и неизменно противоречивым про-

никновением в явление, мучительным и одновременно радостным вживанием в предмет. Бывают у поэта такие мгновения, когда внезапно в полноте и цельности приоткрывается ему все великолепие противоположений и противоречий, таящихся в явлении, в вещи, в любом существе. Тогда оживает дотоле для него мертвая механика и делается ощутимой и явной ее причастность к жизни человека, тогда становится так ясно, так понятно, что не машина владеет своим господином, но он владеет ею. Все это раскрывается художнику через всеобъемлющую любовь к существованию, собственному и чужому, и через влюбленность в жизнь и женщину — деятельницу дыхания. И стоит героине сургучевской повести, хрупкой, прелестной Дениз, коснуться автомобиля, как тотчас стирается нарисованная на него автором карикатура, и перед нами уже не безжизненный автомат, а некое сказочное существо, созданное неудержимой человеческой фантазией, некий дракон, покорный своему повелителю.

«Автомобиль, — повествует Сургучев, — был длинный, похожий на барку, в центре которой воздвигнута маленькая двухместная каретка. К запаху отлично выделанной кожи примешивался аромат цветов, привешенных в продолговатом стаканчике у окна. Черным перчаточным пальцем с пустым концом Дениз прикоснулась, как к звонку, к перламутровой кнопке, и через секунду у меня возникло ощущение, которое бывает, когда трогаются сани и полозья начинают скользить по накатанной морозной, градусов на пятнадцать, дороге. Совершенно не чувствовалось движение колес. Судя по стрелке, скорость постепенно увеличивалась, но нельзя было заметить, когда это происходит. На поворотах улиц стрелка откатывалась налево, но за городом она твердо стала на цифру сто. Дениз закусила губы, глаза ее смотрели перед собою почти не моргая, и было в ней что-то, похожее на амазонку... По автомобилю скользнула узкая косая полоса, потом вторая, третья... Боже мой! Я насилу понял, что это тени телеграфных столбов. Неужели солнце еще может пробуравить пласты небесных грифельных гор? Однако, при-

смотревшись, я увидел среди них дыру, затянутую прозрачно фиолетовой пленкой. По краям она была обведена серебряной лентой и походила на древнее египетское стелко. В то же время, что-то похожее на согревающее дыхание вливалось в сырой воздух, из которого скорость автомобиля делала ветер, бивший по лицу с звериной силой».

Итак, за минуту до того безжизненная механика, распространявшая бензинный смрад, внезапно ожила, задышала и породнилась с солнцем, с пластами небесных грифельных гор, с полевым воздухом. И уже невозможно различить откуда исходит звериная сила дыхания и бега — от ветра ли, бьющего в лицо, или от воскресшей машины? И такое преобразование косного дотоле автомата совсем не обман, не иллюзия, ибо искусство не обманно, не иллюзорно, но вполне реально, и художественное творчество, по воле самого Бога, раскрывает во всем неизъяснимую радость, несказанное счастье существования. Творческие устремления художника неустанно показывают нам, что все живет, что средоточие жизни повсюду. Оно воистину везде, даже в кулинарии, даже в *nature morte*, чудом оживающей на полотне. Это божественное присутствие во всем никогда не померкающего бытия улавливает, глубоко чувствует и закрепляет в слове Сургучев. В зарождении, в ходе и развитии свершающихся ежедневно будничных событий, как бы ни казались они мелки невнимательному взгляду, есть нечто священное и чудодейственное, есть нечто мистериальное, потому что в мире нет ничего случайного, и безоговорочную правду вещает поэт:

Велик Господь! Он милосерден, но прав,
Нет на земле ничтожного мгновенья.

Герой сургучевской «Ротонды», от лица которого ведется повествование, решил угостить своих друзей-французов русской осетровой солянкой. Раздобыв свежей рыбы и уже приготовясь варить ее, он задумался. В его руке находился отрезок совсем еще недавно одушевленного и жизнедеятельного существа. Но не все ли равно по какому пово-

ду воспламеняется мечта художника! Ведь центр вселенной повсюду, окружность ее нигде, и сокровенная суть человеческих мечтаний во все века пребывала неизменной: она всегда волила воскресить умершее и оправдать живущее.

Пушкин увидел однажды в книге засохший, безуханный цветок, неведомо кем, когда и зачем в нее положенный: «И вот уже мечтою странной душа наполнилась моя», — восклицает поэт. И мгновенно вспыхнула его творческая воля в стремлении воссоздать того, кто когда-то сорвал «сей неведомый цветок в тиши полей, в тени лесной».

Стихотворение Пушкина о засохшем цветке не чуждо пасторальной всепримиряющей идиллии. Но герой Сургучева держал в руке не бледную тень мирно опочившего цветка, а варварский отрезок осетра, до того дышавшего и жившего на свой собственный лад, ничем другим незаменимый. Художник, подражающий не природе, но самому Творцу, не может обойти ничьей смерти без того, чтобы не воскресить молниеносно сраженного ею создания, ибо искусство есть второе символическое бытие всего на земле живущего, или же только призрачно умершего. По заверению Лейбница, даже простой клочек бумаги, истлевший на огне, бесследно не исчезает, но сохраняет навсегда свое второе, безмерно утонченное, тело, невооруженным глазом невидимое. Назовем его условно хотя бы астральным. Чтобы обнаружить это второе, астральное тело, надо научиться смотреть на мир сквозь магический кристалл художественных творений. Тогда, и для начала лишь смутно, наподобие туманного пятна, предстанет оно перед духовно умудренным зрением. О волшебных, творческих, особых очках искусства говорит Пушкин в «Евгении Онегине»: «И даль свободно-го романа я сквозь магический кристалл еще неясно различал».

Обычный повар, хотя бы и наделенный почтеннейшими свойствами, не обладает магическим кристаллом. Но герой «Ротонды», бедный русский эмигрант, странствующий музыкант-композитор, родился истинным служителем искусства и потому, взявшись за поварское дело, он не мог не

оживить очутившегося у него в руке куска осетрины, не мог не воскресить творческой памятью и самого осетра, не обнаружив в нем, уже уснувшем, его второго бытия.

«Странно бросать в воду кусок тела, еще несколько дней тому назад живого, знатного, привыкшего к подводным сложностям и опасностям, выросшего в толстых полтора аршина, серебристо прекрасного, украшенного по хребту, как пуговицами, хитрыми, художественно разрисованными щитками, рыцарски воинственного и несомненно аристократического. В осетре, как в петухе, как во льве, есть настоящее, прямое, повелительно-гордое начало».

Так дарует Сургучев второе бытие серебристо-прекрасному существу, первичная плоть которого, видимая простым неумудренным оком, опущена в кипящую воду. Но надо оживить, оправдать и это, разрезанное на куски, первичное тело. В нашей ежедневной пище, в насущном хлебе, как и во всей жизни, есть начало религиозное, есть в них нечто от жертвенного агнца... Поэтому, вероятно, в заключительных, кратких «кулинарных» словах Сургучева о варимом осетре слышится чуткому уху как бы отзвук чего-то ритуального, приглушенно-торжественного:

«Я обложил его тонко нарезанной морковью, потом колечками лука, и когда все это дало первый сок, залил водой».

Почему же такие обычные слова, идущие непосредственно вслед за описанием, за воссозданием осетра, звучат как будто несколько приподнято? Тут начинается неразложимая, непроницаемая тайна искусства, решительно недоступная никаким формальным методам. Думаю все же, что причина ощущаемой здесь приподнятости коренится именно в крайней простоте и скупости, в сжатости этого беглого замечания, тогда, как на него одновременно ложится отблеск от предыдущих явно повышенных слов о повелительно-гордом начале, присущем осетру. Мест, подобных этому, в «Ротонде» имеется не мало. Она вся построена на речевых контрастах, на игре, на переливах и отливах световых изме-

нений и звуковых оттенков, сливающихся воедино детали с развитием основной темы повествования!

Творчество художника живет новым, совершенно исключительным. Оно своим появлением всегда обогащает мир неожиданной новизной. В «Ротонде» много нового, много неожиданных, поражающих находок. Но самое новое, самое неожиданное в ней это особая способность автора воссоединять, до него в российской словесности разъединенное, друг другу инопланное. При чтении «Ротонды», совсем не чувствуется твердой непреходимой грани, отделявшей до сих пор в нашей художественной литературе область душевно-телесную от сфер духовно-телесных. И это на первый взгляд тем более удивительно, что основа творчества Сургучева прочно заложена в плане душевно-телесном, столь близком Льву Толстому, преданному правилам неподвижной морали, но далекому от истинного, сущного церковного христианства.

Я уже упоминал о том, что Толстой помог Сургучеву до крайних пределов заострить зрение, направленное на все плотское, вешнее, на конкретность форм, очертаний и красок. Вслед за Толстым интуитивно проникает Сургучев в сокровенные биологические процессы, происходящие в нас обычно бесконтрольно. Он наблюдает их в природе, в погоде, в животном и в человеке. Он так же вслед за Толстым видит наитончайшие радужные нити, связующие в живом существе все физическое, биологическое, со сферой душевной, психической. Но на этом кончается у Сургучева связь с толстовским подходом к художеству и жизни и приоткрывается в его творчестве некая волшебная дверца, ведущая к новому, небывалому, ему одному в искусстве присущему. Улавливая зрением и закрепляя в слове земные чувственные приметы, прислушиваясь к плотским, утробным брожениям, он позволяет нам внезапно обнаружить в них присутствие нездешних энергий. И, следуя за Сургучевым, мы начинаем понимать, насколько прав был мыслитель, утверждавший, что и пищеварительный процесс, совершающийся в нас еже-

дневно, по своему внутреннему значению духовен, мистериален.

Художественное творчество ничего не доказывает, оно только раскрывает и показывает подспудные течения жизни, да и то лишь тому, кому дано хотя бы на час овладеть магическим кристаллом искусства. Тогда возведенные в перл создания, преображенные художеством, даже немудреный борщ и бренная солянка дают человеку почувствовать дуновение духа, горнее дыхание неземного бытия.

С какой непосредственной воздушной легкостью устремляется Сургучев от описания вещных, телесных примет к закреплению в слове высшего на земле прообраза духовности — сияющего милосердием лица человека, лица Луи — старого французского слуги в третьеразрядном парижском кафе. От традиционных фартука и жилета с рукавами, от склерозных жилок на висках и лысого лба переходит Сургучев к рукам старика, всегда и у всех красноречивым, таящим в себе властительные токи. Как-то раз в руках этого старого слуги очутился большой бриллиант, неведомо откуда занесенный в убогий ресторанчик. А, по слову поэта, в драгоценном камне живут прозрачность отраженья и духовная непреклонность до конца, и потому он призван сиять на челе царицы и с высоты венца разрушать человеческие сомнения. Драгоценный камень — духовен, он небом завещан земле в залог её конечного преображения и спасения.

Однажды Луи безвозмездно накормил проголодавшегося, впавшего в безденежное состояние героя «Ротонды» и был за то увековечен Сургучевым на новый, в российской литературе неведомый лад.

«Луи поставил передо мною, — говорит Сургучев устами своего героя, — продолговатый стакан для кофе, тарелку с хлебом, из середины которого выглядывала фиолетовая ветчина.

Глаза его на этот раз светились тем особенным блеском, который рождается от доброты не наигранной, не искусственной, но органически живущей в сердце. Это было наслаждение, которое дают высшие духовные дары. Как я был бла-

годарен старику. Как я любил его облик, сухонький, в традиционном жилете с рукавами, в белом чистом фартуке, лысый лоб, склерозные жилки на висках, сухие, старчески твердоватые руки с отчетливым узором жил и веерообразных костей. Они жили у него, эти руки, когда держали перед глазами гравюру или картину, или художественный книжный переплет. Мне пришлось однажды видеть, как он рассматривал большой бриллиант, неизвестно какими судьбами занесенный в этот бедный дом. Он рассматривал его в круглое увеличительное стекло, рассматривал тщательно близоруко, изучал каждую грань, и было завидно наблюдать, какую радость умеет вызвать в себе человек от той прелести, какую напоен драгоценный камень, от того огромного заряда звездности, огней, искр, красок и времени, которые в нем нетленно и таинственно живут и похожи на неопалимый куст».

Теперь попытайтесь отделить в воображении глаза, лицо и руки старика от бриллианта и вы увидите, что сделать этого нельзя, что они породнились друг с другом, что свет и блеск, рожденные милосердием в глазах человека, и сияние драгоценного камня — одно. И вы также почувствуете, — а это всего удивительнее, — что подготовили и привели вас к постижению такого благодатного единства в духе совсем как будто ничтожные приметы: лысый лоб, склерозные жилки на висках, белый фартук и жилет старика. Как не вспомнить при этом и, если не оправдать, то по крайней мере не понять упрямой мечты В. В. Розанова захватить с собою, умирая, все предметное, телесное, принадлежавшее ему при жизни, включительно до носового платка. В мечте Розанова кроется не беззаконное обожествление всего материального, не фетишизм, а нечто неизмеримо более глубокое. Ведь разве можно забыть, что в старозаветном иудаистическом порыве Фомы Неверующего вложить персты свои в язвы рук и ног воскресшего тела Христова просияла любовь апостола к воплотившемуся Божеству.

Повторяю, в российской словесности, после Пушкина и Баратынского, все душевно-телесное отделилось от ду-

ховного глухой и немой перегородкой. Стоит только подумать об отвращении Бунина, Чехова, Глеба Успенского и скольких еще ко всему, написанному Достоевским, о полном непонимании Толстым этого великого духовидца, как тотчас становится ясно, что такая роковая перегородка в нашей художественной литературе действительно существовала до ныне. Нет ее для одного Сургучева. Он с детской цельностью восприятия видит мир в первородной слитности тела, души и духа. Далекий от путанных помыслов, он сердцем постиг, что родник человеческого творчества обретается в религии, в надежде, в детстве. Ему не нужен был Достоевский, начавший в раннем возрасте с духовного бунта, с душевного раскола, и лишь через великое страдание подошедший в конце своей жизни к оправданию земного существования.

Сургучев не отрицал Достоевского, как делал это Бунин, но, читая его романы-трагедии, мучился, плакал и недоумевал — для чего нужны человеку такие страдания, такие поиски и метания бунтом расколотой души. А между тем Достоевский стремился за себя и за нас достичь той детской простоты и сердечной ясности, с которыми Сургучев, как художник, родился и до самой своей смерти не расставался. Достоевский искал возвратных путей, ведущих нас к Пушкину. Именно этого не понял в нем Сургучев. По детски недоумевая, он так и не мог заставить себя прочитать всего, написанного Достоевским. В творчестве он был до конца своих дней ребенком. Однако, муза истинного поэта, по слову Баратынского, навсегда остается, «как дева юная темна для невнимательного света». Не понял свет и Сургучева. Не поняли его наши литературные снобы. Они осуждали Сургучева за вульгарность. А она была органически ему присуща, как Случевскому «корявость». Впрочем, понять художника современникам всегда не легко. Нам же, воспитанным со средней школы на так называемых «реализме» и «натурализме», это в особенности трудно. Все мы, сами того не замечая, заражены «материализмом и позитивизмом и еще многими другими «измами», неизменно ядовитыми. Но Сур-

гучев всем нам наперекор, был от рождения застрахован от всевозможных «измов» своим детским, крестьянским, или попросту говоря — мужицким сердцем. Он не понимал Достоевского. Зато Достоевский, постигавший глубину и цельность простонародной души, понял бы, принял бы и оправдал Сургучева духовно. Согласно словам великого провидца, Святую Русь, истерзанную бесами революции, спасет крестьянин, и автор «Братьев Карамазовых» несомненно расслышал бы в сургучевской «Ротонде» биение сердца этого несокрушимо цельного мужика.

Слитность тела, души и духа дает Сургучеву возможность с неподражаемой естественностью, непринужденностью переходить непосредственно от описания телесных, утробных брожений к уловлению в словесные сети самых мимолетных душевных ощущений, молниеносных вспышек духа. При этом неотступно чувствует Сургучев присутствие в жизни чьей-то высшей непостижимой воли нами владеющей, охраняющей нас и проверяющей все наши помыслы и поступки.

Герой «Ротонды» пригласил на русскую солянку своих стариков-французов. И когда аромат приготовляемой еды проник из кухни в комнату, в которой в ожидании обеда сидели гости, «началось в них пробуждение голода, заработали сосочки желудка, подступили слюни, стали подсыхать губы и по ним уже было необходимо пройтись языком.

Движения Луи стали нервными и проворными, в беседе появилась сбивчивость, от проглатывания слюны кадыки ходили взад и вперед, и старики прибегали к предохранительному средству: посолив хлебный мякиш, они с наслаждением покатали его между зубами и глоткой».

И вот один из гостей, старик Гастон, когда-то живший в России и говоривший немного по-русски, учуял по запаху, что солянке чего-то не хватает: «Ты забыл, — сказал он хозяину, — класть в свой потаж немножко тмин и немножко лавровый лист. Сделай это поскорее, чтоб эти пара старий фэс потом не смеялся на твой потаж».

«Я похолодел, — рассказывает герой «Ротонды», — хлоп-

нул себя ладонью по лбу и полетел в мелочную лавку. И когда торговка отсчитывала мне медяки на сдачу, в ушах моих зазвенел протяжный нежный звук. Кто вспоминает меня? Кому я нужен? Что еще хочет войти в мою странную призрачную жизнь?»

Какой удивительный переход! Какое смелое и вместе с тем естественное чередование вполне плотских, пищеварительных ощущений с пронзающим чувством призрачности и одновременно чудесности нашего земного существования!

Потому свободно прорывается Сургучев всей своей душевной сущностью из плотского в духовное, что видит мир по церковному иерархически и следовательно так, как видел его в детстве, стоя в храме у обедни: вот колокольный звон — преображенная материя, взывающая к небу, вот молящиеся и хор — соборная душа, вопиющая к Богу, а вот алтарь — горняя обитель, и в ней священник — дух, возносящий дары. Все это так просто, так ясно, стоит только поверить во вселенские иерархические ценности. И отношение Сургучева ко всему свершающемуся прежде всего простое и ясное, как проста и прозрачна молитва героя «Ротонды», русского изгнанника случайно попавшего в католический храм. Не желая нарушить принятого у католиков обычая, он в своей скорбной молитве обращается к Божией Матери на «вы».

«Матерь Божия, вам надо поднять ваши опущенные вежды и взглянуть на нас. Нам все труднее и труднее жить на чужой земле. Пора открыть нам ворота нашего дома. Мы уже стали забывать улицы своих городов, очертания своих гор, воздух своих степей и, вероятно, пришли в упадок могилы отцов наших и надо их поправить. Мы знаем, что по заслугам несем наказание наше, но не гневайтесь на нас до конца, сократите сроки и не входите в суд с рабами своими. Мы не смеем обещать вам ни мраморных досок, ни золотых букв, но мы обещаем вам сердце чистое и дух правый. Потопитесь же, Упование, поднимите вежды ваши».

И вдруг над самым ухом моим прошептал старушечий голос:

— Господин, очень рекомендую вам поставить свечу, хотя бы за десять су. Я здесь двадцать лет сижу, и знаю. Надо согреть воздух теплым воском и на воске сохранятся все слова ваши».

И как на теплом воске, тающем от лица огня, сохраняются слова молитвы, так внезапно тают в творчестве Сургучева твердые дотоль формы предметов, расплываются четкие очертания плотских существ и мир погружается в грезы и сны. Тогда из блаженной сонной бездны плывут на нас видения, доносятся веянья потерянного рая и все несбыточное становится возможным, запечатлеваясь в сердце, измученном беспощадной явью.

Даже Булонский лес, отравленный за день трупным запахом бензина, исхоженный, изъезженный снующей толпой, очищается и становится самим собою в предутренний час, когда на берегу озера еще спит лебедь, заложив голову под расправленное теплое крыло, а на тонкой древесной ветке, втянув шею в спину, дремлет нахохлившийся воробей.

Если в этот ранний час сесть в Булонском лесу на скамью у озера и отдаться грезе, то очутишься на мгновение у самого входа, ведущего в рай, человеком утраченный, но доступный безгрешным зверям и птицам. Надо только, прежде чем задремать, на минуту забыть о себе, взглянуть на недвижные деревья, на сонного лебедя, на воробья:

«Все это прозрачно и туманно, как на переводных картинках. Я скорее догадываюсь, чем вижу, но, вот, начинаются перемены: солнце уже где-то забуравило, но свет поступает во тьму только малыми каплями, как вино в воду. Темнота начинает отлипать от земли и воды, превращается в медленно двужущийся туман. Капли начинают учащаться, и вот я вижу кружок сосен, которые стоят, как свечи на церковном ставнике. В их стройности и худобе есть отрешенность и надземность. Может быть это монахи растительного царства?..

Холодно, я зябну, тело уже не вырабатывает тепла, на руках пупырышки озноба. Глаза закрываются сами собой, я

знаю, что вот ко мне подошел устроитель снов и потому все волшебюо вокруг меня перестраивается...»

Наступает час общения с мирами иными и нет ничего удивительного в том, что к задремавшему на скамье герою «Ротонды» подходит его давно умерший отец и садится с ним рядом. Неудивительно и то, что покойный отец одет совсем как при жизни, — на нем столь знакомый, родной его сыну, чесунчовый жилет, панцирная часовая цепочка. И вот безумная мечта Розанова захватить с собою, умирая, свой носовой платок оказывается как будто осуществимой.

Не предположение, но глубочайшее положение Оригена гласит: «материя есть уплотненная грехом духовность». Во сне на время, как предвосхищение, в смерти же навеки, человек обретаёт, пройдя через мытарства, свое духовное тело — разреженную, пронцаемую, от греха очищенную материю. Вспомним теперь Лейбница, утверждавшего, что даже клочек бумаги, сгоревший в огне, бесследно не исчезнет, но сохранит навсегда свое второе, безмерно утонченное, тело. Не оно ли, не это ли второе тело вещей, окружавших нас при жизни, пребудет при нас в запредельности?

В российской словесности лишь Баратынскому и Случевскому открывались творчески некоторые свойства духовного тела человека. У дочери Случевского, Александры Константиновны Случевской, сохранилось стихотворение ее отца, до сих пор еще нигде не напечатанное. Поэт пытается в этом стихотворении предощутить, предугадать свое загробное бытие, свое состояние в обновленном, преображенном духовном теле:

Я никогда не устаю,
Страсть не волнует грудь мою,
Что-б ни узнал, что-б ни слышал,
Я чист и светел, как кристалл.
Ему дробить лучи дано,
Что отразит он — все равно.
Но я, как он, не недвижим,
Я вездесущ, неуловим

Могу я быть, где захочу,
Меняя место, не лечу
И не иду... Я тут, я там,
По всем годам, по всем местам.
Особым свойством бытия
Во мне божественное «Я».

Творчество Сургучева погружается своими корнями во все душевно-телесное, а вершиной уходит ввысь. Оно предвосхищая в снах состояния духовного тела чувствует родную землю и просится в небо, как деревья у Фета, овеванные в час заката двойною и все же нерасчленимой жизнью.



Когда я писал эту статью И. Д. Сургучев был еще жив. Теперь он ушел от нас. Какие неизжитые муки унес он с собою в могилу? Мы не знаем этого. Но думается мне, что главной болью всей его жизни была тоска по навеки им и нами утраченному отечеству. Оно часто снилось ему, и в его сердце не заживала глубокая, страшная рана, имя же ей — изгнание. Утрата родины мучила Сургучева наяву, и в глубине его творческих снов жила великая печаль.

БОРИС ЗАЙЦЕВ О ЧЕХОВЕ

Издательство имени Чехова порадовало нас книгой Бориса Зайцева озаглавленной «Чехов. Литературная биография». По-видимому, словом «литературная» автор справедливо хотел подчеркнуть, что его труд, взыскательный и строгий, ничего общего не имеет с бывшими еще так недавно в моде романсированными биографиями, произвольно искажавшими правду о человеке и художнике.

Подлинными жизнеописаниями больших художников слова мы, русские, весьма небогаты. До сих пор нет у нас даже настоящей биографии Пушкина, хотя материалы о жизни этого поэта, собранные с исключительной добросовестностью и тщательно проверенные, громадны.

Но что разуместь под настоящей биографией? Не есть ли она прежде всего портрет — совершенно особый род искусства, закрепляющий словом или кистью не только телесные очертания, душевные свойства — характер данного человека, но и его личность, ее единственный, неповторимый, никем и ничем незаменимый сокровенный стержень. Истинный портрет всегда как бы прозрачен, он, в зависимости от им отображаемого живого существа, озарен изнутри или неодолимым ангельским светом, или зловещим пламенем греха. Портрет прикасается к сущному, к чему-то, решающему конечную судьбу оригинала. Творческое отражение неизменно обнаруживает в отражаемом скрытый дотоле от нас положительный или отрицательный религиозный процесс, самовозгорающийся духовный очаг. Но портрет не ограничивается раскрытием потаенного мира им отображаемого человека, он в той же мере приобщает нас к духовному средоточию своего собственного творца. В художественной цельности своей нерасчленимый, портрет — двулик: мы одновременно обретаем в нем отображенного с отображающим.

Эти мысли как бы сами собою возникают при чтении книги Бориса Зайцева, а при ближайшем знакомстве с нею читателю становится ясно, что это первый у нас вполне совершенный опыт жизнеописания. Даже замечательные труды того же автора о Тургеневе и Жуковском уступают в совершенстве этой во всех отношениях стройной и равновесной книге. Ее аскетически сдержанный язык отражает лишь единое на потребу. И только таким языком подобает говорить о Чехове.

Воспоминания довольно многочисленных лиц об этом замкнутом, душевно подобранном, внешне холодноватом человеке, об этом часто беспощадном, неумолимо правдивом художнике, за редкими счастливыми исключениями, написаны слащавым языком с присюсюкиванием, в так называемых «задушевных, теплых тонах», с «лирическими оттенками», не лишенными традиционных «дымок» и «красочных штрихов». Все эти затертые, постылые слова и выражения, взятые мною в кавычки, Чехов считал оскорбительными для писателя. Однако они неизменно применялись к нему, к автору «Оврага» и «Палаты № 6» различными рецензентами и журналистами. Применялись они и к Зайцеву. Он в свою очередь полностью познал горе от журнальных похвал. Оттого, быть может, его язык всегда несколько скупой и сдержанный, с годами изоширился в точности, стал еще осторожнее в поступи, строже в своей определенности. Именно строгость и точность приемов приближают Зайцева к Чехову, роднят их в служении искусству. Но, несмотря на бесспорное родство, есть между этими писателями, говоря по-пушкински, «разность», при том чрезвычайно важная и дарующая, по крайней мере на мой взгляд, одно большое преимущество Зайцеву. Он не только религиозен, как всякий истинный художник, но он и сознает свою религиозность. Оттого его вера действительно пребывает в его творчестве. Вера одухотворяет художество Зайцева, тогда как у Чехова, при его видимом неверии, подспудная, пассивная, неосознанная им религиозность всего лишь одушевляет его искусство. Зайцев, как писатель, духовен; Чехов — душевен.

Зайцеву, как художнику, идущему путями духовными, мог бы приоткрыться доступ к трагическому, но ради особо налагаемой на себя дисциплины, близкой, может быть, к церковной, он не хочет выводить трагического начала наружу, а целомудренно прикрывает его неким умиротворяющим покровом. Всё же момент очищения, освобождения от будничных пут, человеческих грехов и падений творчеству Зайцева присущ. Но Чехову, непознавшему собственных религиозных истоков, пути к примирению или к грозе очищающей были навсегда закрыты, он безысходно оставался в драме, был обречен на нее, а она-то и есть не что иное, как олицетворение самого существа безысходности. Даже лирика Чехова многими, по-видимому и Зайцевым, любимая, но до моего сердца, — должен в том признаться, — не доходящая, не спасла его искусства от драматической безвыходности, потому что лирика эта была происхождения совсем не религиозного, а всего лишь человеческого, гуманного. Она никак не сливается, не гармонирует с ходом чеховского искусства, воспроизводящего с непостижимой жуткой неуклонностью темные лики жизни. Безверие Чехова, точнее — неспособность этого художника постичь и обнаружить собственную подспудную религиозность, порождало в нем отчаяние. И надо признаться, что биография Чехова, написанная Зайцевым, явление в наши дни весьма значительное и многообещающее. Ему первому удалось, любовно прильнув душою к душе Чехова, обнаружить подспудные ключи чеховской религиозности, наглядно показать нам и досказать за самого художника им недоговоренное и недосотворенное.

«Всю жизнь — говорит Зайцев — его развитие шло по двум линиям, — в разные стороны... Материализм доктора Чехова получил поддержку в среде, куда литературно он переместился (левая интеллигенция)... Надо верить в прогресс, через двести-триста лет всё будет замечательно... церковь и религию давно надо по боку. Это путь общего потока... А главное в нем было нечто подземное, совсем в другом роде. С годами, в страданиях болезни, в одиноких ялтинских созерцаниях, в ощущении близкого конца... оно

росло, просветлялось, искало выхода и нечто открывалось ему, о чем разумными словами он сказать не умел. Это был несознанный свет высшего мира, Царства Божия, «которое внутрь вас есть».

«Архиерей», одно из заключительных творений Чехова, есть его, по верному утверждению Зайцева, «свидетельство зрелости и предсмертной несознанной просветленности». Архиерей умирал: «он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно».

К этим словам Чехова Зайцев кратко, с исчерпывающей многозначительностью, добавляет от себя: «шел он, конечно, просто к Богу».

Душа умирающего архиерея, ныне свободная, как птица в широком солнечном небе, это скрытая религиозность самого Чехова, собственное, им не сознанное, светоносное ядро, то, о чем разумными словами он сам о себе сказать не умел. Большая заслуга Зайцева состоит в том, что он первый, простыми и ясными словами, поведал нам за Чехова о тайном и главном в Чехове.

Всем сердцем чувствует Зайцев, что все мы стоим сейчас на великом переломе, перед религиозной победой над позитивным материалистическим веком, над наивной, но ядовитой верой в науку, губившей Чехова, а вместе с ним и несчастного Николая Степаныча, профессора медицины, убежденного дарвиниста из «Скучной истории». Этот неотступный призрак, этот страшный снимок еще не совсем умершей, но бесповоротно умирающей души Зайцев пронизательно считает «роковым для Чехова». Автор «Скучной истории», изображая стареющего профессора, жалкую жертву слепой и греховной веры в науку, хотел бессознательно, почти инстинктивно, побороть, стряхнуть с себя смертоносное наваждение века, но изнемог в борьбе. Ибо ничто так душевно не уединяет и одиночеством не обессиливает

человека, как неверие. Оно-то и есть само воплощение рока.

Зайцев полагает Чехова существом сильным. В какой-то мере, в каком-то отношении, он безусловно прав. Однако этой силы хватало у Чехова лишь на пассивное сопротивление глухой, невидящей судьбе, на неумолимо правдивое отображение роком опустошенных человеческих душ. Сознать скрыто присущую ему, как человеку и художнику, религиозность и тем самым познать нечто о существовании Единого Сверхразумного Творца Чехову дано не было. Для того, чтобы в недрах российского художества действительно творчески преодолеть тяготение рока, понадобились не душевные силы Чехова, а духовная мощь Тютчева и Достоевского, всецело прошедших через испытания неверием и в борьбе за собственное и наше бессмертие зачерпнувших, пусть всего лишь каплю, «стихии чуждой, запредельной».

Чтобы наглядно показать, какая непроходимая пропасть отделяет душевный опыт Чехова от духовного опыта Тютчева и Достоевского, достаточно привести некоторые замечания Зайцева о «Скучной истории» и о ее авторе. Эти замечания, справедливо характеризующие душевного Чехова, прозвучали бы совсем странно и неуместно в применении к Тютчеву и Достоевскому. Вот что пишет Зайцев, приводя его слова отрывочно:

«Но что может дать... молодым и незнающим... этот Николай Степаныч, професор медицины, грудь которого так увешана орденами, что студенты называют его иконостасом, — когда он и сам *ничего не знает*. У него есть только наивная вера в науку (...«она всегда была и будет высшим проявлением любви») и «судьбы костного мозга интересуют его больше, чем конечная цель мироздания». Но вот и оказывается, что в некоем отношении всё это ничего не дает. Нет «общей идеи», говорит он. Общей идеи! Не лучше ли сказать веры. Основной интуиции: есть Бог, и мир создан не зря... Разгадать тайны мира мы не можем, но достойно служить обязаны. Только для этого надо и над наукой, и над искусством, и над философией, чувствовать нечто выс-

шее. А одного костного мозга мало. Хорошо изучать его. Но нехорошо обожествлять. Встречать с ним смерть слишком трудно».

«В деле художника, — продолжает Зайцев, — повестушка (так называет Чехов свою повесть. Г. М.) заняла крупное место. В истории его души — тоже: предел безутешности...

Как и всегда делал, старался отклонить от себя ответственность... Но как бы ни укрывался, яд излит из его сердца. Оттого и заражает».

Да, яд излит непосредственно из души и сердца самого Чехова. По утверждению Зайцева, «Скучной историей» «Чехов, не сознавая того, похоронил материализм, о котором всегда отзывался с великим уважением. Художник и человек Чехов убил доктора Чехова».

В подспудном отношении, если можно так выразиться, это, конечно, сказано верно. Однако эта подспудная, несознанная Чеховым истина, не могла превратить его безвыходной драмы во всеочищающую трагедию. Он до конца своих дней оставался душевно сильным, но духовно слабым человеком и художником. Тайное, внеразумное в Чехове постиг за него, завершил и выразил Зайцев. Короче говоря, он написал портрет Чехова — его совсем не литературную, а творческую биографию. Творчеством отозвался Зайцев на творчество. Портрет, повторяю, двулик, в нем одновременно обрели мы отображаемого с отобразившим. И этот отобразивший, человек и писатель наших дней, живет и дышит вместе с нами на переломе, ведущем нас к подлинной соборной победе над великим злом, погубившим наше отечество, Имя этому злу — неверие.

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	5
---------------------------	---

О ПОЭТАХ

Молитва, заклинание и поэзия	9
Неразгаданные лики и символы	17
«Бунтующие» герои Пушкина	23
Черный человек	29
Баратынский и Пушкин	41
Из книги о Баратынском	57
Баратынский	60
Фаталист (К 150-летию со дня рождения Лермонтова) .	75
Жало в дух (Место Тютчева в метафизике русской литературы)	95
Случевский	139
Неузнанный поэт бессмертия (К. К. Случевский) . . .	153

О ПРОЗАИКАХ

Заметка об одном старом заблуждении	205
Трудный путь (Место Гоголя в метафизике русской литературы)	211
Федька Каторжный	241
Гражданин цивилизованного мира	255
На грани сна и бдения	267
Борис Зайцев о Чехове	307