

Розанов В.В.

Среди художников

Оглавление

О художественных народных выставках	3
О Пушкинской академии.....	6
Сказки и правдоподобия	11
Балет рук	14
Вопросы церковной живописи	19
Занимательный вечер.....	21
Жизнь на подмостках.....	25
«Ипполит» Эврипида на Александрийской сцене	31
«Бабы» Малявина.....	37
На выставке «Мира искусства»	39
Публицистика на сцене	41
О работах Л. В. Шервуда.....	48
Археология древних миниатюр	49
Александр Иванов и картина его «Явление Христа народу»	55
Молящаяся Русь	58
Где же «религия молодости»?.....	60
М. В. Нестеров.....	64
Ибсен и Пушкин — «Анджело» и «Бранд».....	69
Судьба «Черных воронов»	73
Религия и зрелища	76
Сицилианцы в Петербурге	81
Из мыслей зрителя	85
Танцы невинности.....	88
Гоголевские дни в Москве	94
Гоголь и его значение для театра	97
Отчего не удался памятник Гоголю?	99
К открытию памятника Государю Александру III.....	103
Актер	105
Марчелла Зембрих	109
Paolo Trubezkoi и его памятник Александру III	112

Памяти Серг. Серг. Боткина.....	116
Памяти В. Ф. Коммиссаржевской	118
Театр и юность	120
Работы Голубкиной.....	125
К всеобщему успокоению нервов.....	126
Домик Пушкина в Москве.....	128
Возле «Русской идеи».....	129
Прилежный редактор.....	139
Неизданная пьеса Толстого.....	140
Как хорошо иногда «не понимать»... ..	145
Мар. Ив. Долина.....	147
Возврат к Пушкину.....	148
Литературно-художественные новинки	150
Дункан и ее танцы.....	159
Великорусский оркестр В. В. Андреева.....	162
К пожару Троицкого собора	164
У Айседоры Дункан.....	165
О картине И. Е. Репина «17-е октября»	167
Прелести старокнижия	169
Стенная живопись.....	172
На концерте Шаляпина.....	175
Памяти Ив. Влад. Цветаева	177

С смущением смотрю я на книжку, которую с таким старанием набирали наборщики и корректировали корректоры, — и вот будет читать читатель... Ну, читателя мне не особенно жалко: нужно же ему что-нибудь читать. Но корректоры, слепишие над набором...

В книге есть мелочи, которые вообще переиздавать не следовало бы. Сюда относится в особенности почти вся библиография. Не стану скрывать и скажу просто о том дурном чувстве, которое побудило включить в книгу и эти мелочи: просто — желание сохранить «все», даже и те крупницы мысли, которые едва ли зарабатывают труда наборщика. Ну, вот я сказал свой «стыд», за который немного побранит меня читатель, извинит наборщик, — и облегчит авторское сердце. «Сказанная вина — в полвины» — есть или поговорка, или Божья заповедь.

Спб., 20 октября 1913 г.

О художественных народных выставках

Одна из самых всеобщих и самых непобедимых тенденций нашей эпохи есть тенденция к демократизации. Демократично становится все: наука, искусство, не говоря о законодательстве и управлении. Подобно тому как до XIX века все замыкалось в корпорации, все затаивалось во внутреннем своем содержании, — в планах, открытиях, мышлении, стремлениях, — так с начала XIX века все раскутывается, спешит в толпу, ищет внимания и одобрения. Ньютон, открыв в свое время дифференциальное исчисление, скрыл его под темными знаками и выражениями, окружил его умолчаниями, и вся честь великого открытия досталась Лейбницу, который самостоятельно и вторично нашел то же несколько лет спустя. Какая противоположность с открытиями нашего времени, которые, частица за частицею, раньше чем окончательно созрели в уме ученого, публикуются в рефератах, отрывочных заметках, и уже в состоянии возникновения становятся предметом всемирного обсуждения. Кох или Шенк и Ньютон — какая противоположность! какая противоположность — Парацельз и Эдиссон! Площадь становится кабинетом размышлений и открытий, человечество в необозримом его составе — аудиторией, вечно внимающей.

Даже самые аристократические умы, аристократические профессии, аристократические учреждения становятся демократичны. Римско-католическая церковь, несмотря на свою замкнутость и высокомерие, заводит газеты и журналы, т. е. обставляется демократическими орудиями влияния, чтобы поддержать свои средневековые принципы; дипломатика, устами Гладстона и Бисмарка, высказывает свои планы на митингах или перед шумливаю парламентскою толпой; Ницше ищет читателей; Шопенгауэр изнывает от зависти, что Гегель имеет слушателей, когда у него их нет; Леопарди, Байрон — все это глубоко демократические умы по своим затаенным стремлениям, несмотря на внешний аристократизм свой. Уменья презирать успех нет более ни у кого: не читаться, не слышать аплодисментов — всякому кажется все равно что не жить. Никто не хочет заживо умирать; всякий рвется на солнце бытия, на солнце какого-то всемирного волнения, которое овладело человечеством после того, как оно столько веков прожило уединенною, разорванною на отдельные миры, жизнью.

Дурно ли это? Хорошо ли? Как аристократия имела свои специфические и неуничтожимые пороки, так их имеет и демократия, и, по-видимому, с тем же неуничтожимым характером. Вопли против демократизации уже раздались; многим кажется, что она зальет все эфирно-тонкое в цивилизации человечества, что она никогда не поймет, а следовательно, не сумеет и сберечь тот аромат, который вносится в цивилизацию всегда индивидуальными усилиями исключительных людей, и без которого жизнь была бы тягостна, или, по крайней мере, безуютна, жестка. Не будет возражать против этого; не будем на этом настаивать. Заметим только, что глубочайшее и, пожалуй, единственное основание демократии написано во второй главе книги Бытия, в удивительных словах, предшествовавших созданию подруги Адама: «не хорошо быть человеку одному». Вот закон, вот истина, написанная в ребрах наших, вырезанная в нашем мозгу, и которая констатирует и освящает вечное стремление человека к человеку, вечное слияние их, вечную и священную демократию.

И в самом деле, демократия новых времен, демократия христианского мира существенным образом отличается от языческой. Там народ требовал всего, и высшие классы отдавали, уступали с отвращением, негодованием; не отдавали всегда, когда могли не отдать. Но посмотрите на наше время; ученые сами спешат в толпу. Посмотрите на удивительный процесс возникновения наших школ: народ почти их не желает, во всяком случае, — не рвется к ним; но образованные девушки и юноши, молодые священники, так же как иногда и неопытные студенты, наконец, Церковь, земство, города — наперерыв друг перед другом спешат со своими школами к народу; показывают ему страны, народы, исторические события в туманных картинах; объясняют физические опыты; и, словом, всяческими способами усиливаются слить его с собою, с миром своих знаний, с колоритом своего понимания.

Это — новое явление: это — явление христианское. Оно, быть может, потому и неудержимо, что в сущности, нечего возразить против него; что возражения, которые мы готовы бы против него сделать, направлены против его извращений и никогда — против его существа. «Цивилизация огрубевает»... Но ведь сущность демократизации в том именно и состоит, чтобы всякий вкус, всякую тонкость внести в народ, а не «смаковать» ее в уединении. «Опошлится наука»... Но ведь сущность демократизации состоит в том, чтобы ответить всемирною радостью уединенной мысли философа, и неужели это не окрылит его? Демократизация — это всемирность, и ничего еще более. Это — волнение истории, достигшее краев мира, последних глубин народных масс, и ничего, кроме этого, в ее понятии не содержится. Плуг забирает наконец последнюю новь: всякое сердце забирается и приобщается всемирной тревоге. Каков ее смысл, будет ли он низок или благороден, благодетелен или гибелен — это отнюдь не предрешается целиною, по которой идет плуг, но уже теми, кто его направляет, т. е. в конце концов индивидуумом, гением, культурою, которые ищут новых сердец.

Читатель да простит нам эти чрезмерно общие соображения; правда, мириады фактов навевают их, и мы все-таки их не высказали бы, если бы не частный и характерный новый факт. Мы говорим о тенденции живописи, этого тончайшего из искусств, передвинуться из салонов, картинных галерей, из академий — в серые народные волны. Жажда всемирного сорадования, тронувшая поэтов, писателей, ученых, трогающая сухих политиков, не могла пройти мимо людей, суть творчества которых состоит в некотором тайном сорадовании природе и волнующейся окрест жизни. Нельзя изображать, не любя изображаемого; нельзя захотеть срисовать, уже предварительно не залюбовавшись срисовываемым. Живопись поэтому есть, вероятно, самое любящее из искусств, и притом любящее не субъективную, нервную, таящуюся любовью, как к этому способна музыка, но успокоенною, ясною, созерцательною. Всякий художник есть созерцатель: он не хочет переделать предмет, разбить его форму и дать ему другую. Акт насильственности, так присущий композитору, по существу своему всегда реформатору, — отсутствует вовсе у живописца, по существу своему консерватора, который уже самым существом своего любящего созерцания утверждает вещь, хочет утвердить ее истину, и всегда закрепляет ее образ.

Но вот здесь — маленькая опасность «демократии». Народ никогда не должен быть vulgus¹, и «народное» не должно состоять в опошлении. Сохраняй и закрепляй образ, но позади его станови свет души своей, особенной, уединенной души, — души именно художника, который ведь отличен же от других людей, несет на себе печать особенного избрания. Сохраняй образ, извне взятый, но своею бессмертною душою в его чертах просвечивай: особенною любовью своею, углом своего созерцания, точками, на которых остановилось твое внимание. Олеограф — тот все срисовывает; художник *избирает*. И хоть он гораздо более натуралист, т. е. точнее воспроизводит природу, чем олеограф, но он вместе и идеалист, ибо в самой природе мимо одного проходит с опущенной кистью, и при взгляде на другое играет душою, начинает рисовать. Этим он учит. Учит не ломая, не переделывая, даже не увлекая к новому, — как это делает невольно для себя композитор, — но только через простое забвение, простым актом, что он не залюбовался, не остановился, не закрепил. Вот метод учения, нежный до религиозности, который находится в руках живописца, присущ живописи. Его не следует забывать, и особенно не следует забывать, идя с искусством своим в народ.

В Москве, среди местных художников, возникла мысль сделать выставки живописи не только доступными для народа с внешней стороны, по цене, но и понятными по внутреннему содержанию, сюжетам; наконец, двинуться с этими выставками в серые массы, «передвигая» их не из столицы в столицу, от фешенебельного общества к фешенебельному, но идя с ними в большие фабричные центры, в большие торговые села. Не должно забывать, что к числу коренных москвичей принадлежит и В. Васнецов, давший такое богатое и неожиданное движение русской живописи. Москва — это,

¹ чернь (лат.).

конечно, сам δῆμος; δῆμος² даже в барстве своем, столь чуждом «снобизма»; и конечно, она есть δῆμος в лучшем, христианском смысле; отчего и покори́л он себе, без внешней борьбы, даже барство. Славянофильство все ultra-демократично, порывисто-демократично, хотя это есть барское учение не только по происхождению всех своих основателей и столпов, но также и по утонченности своей конструкции. В Москве давно стусеваны и примирены противоречия положений и даже противоречия образования. Грановский или Герцен — как они были, в сущности, умственно-демократичны! — особенно если рядом с ними поставить Чернышевского, Благодетель, с их высокомери́ем «несколькими книжками», которые они прочли сверх тех, которые все читали. Университет московский всегда был демократичен. И мы не удивляемся нисколько, что и искусство тамошнее первое движется в народ, и с тем же здоровым духом, с тем же естественным, нерассчитанным порывом, как двинулись гораздо ранее его к народу и в народ местная литература, местное мышление.

Идея народных выставок родилась незадолго до образования «Товарищества московских художников» (1896 г.), и в среде тех самых лиц, которые образовали из себя это товарищество. Было предположено исполнить целый ряд картин, где был бы образно передан ход нашей истории в ее центральных моментах и с сохранением хронологической последовательности. Справедливо был высказан взгляд, что библейские и евангельские сюжеты уже теперь известны в народе более, нежели события родной истории, и приковывают интерес народа еще горячее. Решено было избрать темами картин и жизнь Праотцев, Судей и Царей израилевых, наконец.— пророков. Нельзя представить себе, в самом деле, степень не только обогащения фактическим знанием, но и оживления и облагорожения народной фантазии, какое могло бы быть последствием устройства подобных выставок, в зависимости, конечно, от высоты исполнения. Кто представит себе серое однообразие фабричной жизни, ее затхлую удушливость и часто растлевающие условия, тот оценит, каким порывом свежего ветра и даже поэзии пахнули бы сюда эти выставки.

Нам хотелось бы здесь напомнить одну истину, нередко забываемую при попытках сблизиться или сблизать с собою народ. Никогда на него не следует смотреть как на ребенка, или даже — как на малолетнего. Народная стихия полна серьезности, полна содержательности. Народ пережил и ежеминутно переживает в себе, в частном быту своем, глубочайшие душевные драмы; он чутко наблюдателен; он упорно размышляет. Мы не впадем вовсе в преувеличение, если скажем, что это — «варвар-Шекспир», т. е. «варвар» по отсутствию в нем меры, «вкуса», и также грамотности, но с запасом шекспировских страстей и также шекспировских догадок: ведь и великий английский драматург не знал географии и истории, даже в пределах, полагаемых теперь школами самого невысокого типа. Поэтому упрощенный донельзя сюжет, картина только как иллюстрация к тексту краткого учебника священной или отечественной истории — не займут или мало займут его. Если в душе художника есть мистическая глубина, пусть он не боится выносить ее в народ. Рисунки г. Васнецова, так часто мистически-сложные, могли бы приковать величайшее внимание народа, стать источником сложных размышлений. Все это — благо к благу. В прошедшем человеческого рода, с его грехом и искуплением, даже в прошедшем только земли своей, народ чувствует бездны глубины и поэзии; для него это всегда прежде всего — путь Провидения, где много загадочного и почти все священо. Не вздумайте же освещать для него этот путь олеографиями; тут требуется истинное мастерство, требуется богатство собственного содержания; вовсе не понижение и упрощение таланта требуется, а скорее его крайнее напряжение.

В самом деле, для идеалов своей души, — собственно лишь в народе мистический художник встретит ценителя одного с собою уровня. Все для народа серьезно: грех для него есть точно грех, грехопадение — точно грехопадение, а не аллегория; это — не поэзия, не «археологическая подробность» давно «разрушенная критикою». И также художник если он избирает это своим

² демос, народ (греч.).

сюжетом, то хоть на минуту начинает все это чувствовать не как аллегория, но как действительность, исполненную глубочайшей правды, если даже и не буквальная. Общество оценит у него технику картины; но полет фантазии, но нежные и сокровенные созерцания души, «угол зрения» и «точки внимания» — быстрее разгадает народ, и он теплее на них отзовется. Вот линия касания, возможная между искусством и народной стихией.

Я не могу не кончить одним маленьким воспоминанием. Несколько лет назад, на Нижегородской ярмарке, в отделе фотографий и гравюр около так называемого «Главного дома», висела довольно распространенная картина Ангела с поднятыми крылами и припавшей к груди его полураздетой девушки. Когда я подошел к рисунку — и мне всегда нравившемуся — около него стояла, и уже, очевидно, давно, девочка-подросток, лет 13, из простых. Очевидно, преодолевая смущение, она спросила у меня, что это значит, т. е. чтобы я объяснил ей *сюжет*. Мне всегда это казалось иллюстрацией к «Демону» Лермонтова, и я стал передавать историю Гудала и его дочери. Вдруг, к удивлению, девочка прервала меня: «Нет! Это не то!!» Я замолчал, потому что как я мог доказать ей, что это — «то»? Но, очевидно, что-то *свое*, глубокое и таинственное, по тону восклицания гораздо содержательнее, нежели только сюжет «Демона», связалось в ее душе с рисунком. *Что именно* — я так и не узнал, как-то инстинктивно удерживаясь от расспросов, боясь их неделикатности. Но вот внешний знак внутреннего впечатления, который я подсмотрел когда-то, и делюсь им с возможным читателем-художником. Безмолвная душа народная есть то же, что молчащий инструмент, и уже от смычка будет зависеть, какие звуки извлечь из нее.

1897 г.

О Пушкинской академии

Наперерыв вся Россия думает, как еще и еще увенчать своего Пушкина. Италия, страна художеств, давала капиголийское венчание избранникам; смотря на всероссийские сборы к торжеству столетия рождения великого поэта, невольно приходит на ум, что Россия впервые дает избраннику ума и муз что-то похожее на это капиголийское венчание. Ко дню этому готовятся целые города. В газетах появляется известие, что вот «такой-то город» «так-то думает отпраздновать юбилей». И, главное, нет инициатора этих приготовлений; даже нет никого главного в них; нет руководителя. Готовится Россия, готовятся все, и все делается *само собою*. Это самая замечательная сторона в плетении венка, самая симпатичная.

Да будет позволено сказать два слова об одном особенном увековечении памяти поэта, которое нам приходит на ум.

Если что не идет к Пушкину, то это стих Лермонтова о себе:

Я знал одной лишь думы власть,

Одну, но пламенную, страсть...

Напротив, Пушкина можно определять лишь отрицательно, т. е. отвечая «нет!», «нет!» и «нет!» — на попытку указать в нем *одну* господствующую думу, или — постоянно *одно и то же*, нерассеиваемое, настроение. Монотонность совершенно исключена из его гения; выразимся в терминах, особенно понятных: ему чужда монотонность, и, может быть, чужд в идейном смысле, в поэтическом смысле — монотеизм. Он — есе-божник, т. е. идеал его дрожал на каждом листочке Божьего творения; в каждом лице человеческом, поискав, он мог или, по крайней мере, готов был его найти. Вся его жизнь и была таким-то собиранием этих идеалов — прогулкою в Саду Божиим, где он указывал человечеству: «А вот *еще* что можно любить!»... «или — вот это!..» «Но оглянитесь, разве *то* — хуже?!..» Никто не оспорит, что в этом его суть. Чувства гневливости почти отсутствуют в нем. В этом отношении замечателен один отрывок, посмертно найденный в его бумагах; он в нем отвечал

на упреки друзей, отчасти и на недоумение врагов, отчего он не отвечал ничего на жестокие критические приговоры, какие ему случалось читать о себе? Оправдание его вполне серьезно и почти пунктуально, но оканчивается припискою, которая, в сущности, зачеркивает все пункты: «Никогда не мог преодолеть в себе смертной скуки подобного ответа». Не буквально, но смысл этот, и он отвечает всему, что мы знаем о поэте. Однако не только поверхностно, но и плоско было бы думать о нем, что он страдал и, так сказать, тонул в какой-то любвеобильности, в вечном пылании положительными чувствами. Эта бенедиктовщина души также была совершенно исключена из его настроения. Нет, — он был серьезен, был вдумчив; ходя в Саду Божиим, — он не издал ни одного «аха», но как бы вторично, в уме и поэтическом даре, он насаждал его, повторял дело Божиих рук... Но уже выходили не вещи, а идеи о вещах, — не цветок, но песня о цветке, однако покрывающая глубиною и красотою всю полноту его сложного строения. Так получился «Пушкин», эти «семь томов» обильно комментируемых созданий, где мы находим своеобразный и замкнутый, совершенно закругленный «мир» как «космос», как «украшенное Божие творение». Можно Пушкиным питаться и можно им одним пропитаться всю жизнь. Попробуйте жить Гоголем, попробуйте жить Лермонтовым: вы будете задущены их (сердечным и умственным) монотеизмом... Через немного времени вы почувствуете ужасную удушаемость себя, как в комнате с закрытыми окнами и насыщенной ароматом сильно пахнущих цветов, и броситесь к двери с криком: «простора!» «воздуха!..» У Пушкина — все двери открыты, да и нет дверей, потому что нет стен, нет самой комнаты: это — в точности сад, где вы не устаете.

Конечно, Россия никогда не станет «жить Пушкиным», как греки, не остановившись на Гомере, перешли к Пиндару, Софоклу; перешли к Аристофану. Но тут не недостаточность поэта, а потребность движения. В этом движении — потребность, между прочим, подышать и атмосферой *исключительных настроений*. «Мертвые души» и «Мцыри» — почти современны Пушкину, и замечательно, что из сада его поэзии Россия так быстро заглянула в эти два исключительные и фантастические кабинета. Вернемся к Пушкину. «Циклос», «круг» его созданий сам по себе, без отношения к историческому народному движению, вполне способен насытить человека и дать ему прожить собою всю жизнь. Скажем более: если Россия в некоторых исключительных своих душах, составляющих нить исторического вперед ее движения, конечно, вечно будет обогащаться исключительностями. - будет искать ударных форм разного в веках, но единичного порознь и в каждую минуту, поэтического и философского монотеизма, — то в заурядных своих частях, которые трудятся, у коих есть практика жизни и теория не стала жизнью, она спокойно и до конца может питаться и жить одним Пушкиным. Т. е. Пушкин может быть таким же духовным родителем для России, как для Греции был — до самого ее конца — Гомер. Вы ищите сказки — он дает вам сказку: вы ищите светской шалости — вот она.

Отдай любви
Младые лета,
И в шуме света
Люби, Адель,
Мою свирель.

На каждую вашу нужду, и в каждый миг, когда вы захотели бы сорвать цветок и закрепить им память дорогого мгновения, заложить ее в дорогую страницу книги своей жизни — он подает вам цветок-стихотворение. И это не только относительно беспечальных мгновений, но и самых печальных, леденящих душу:

Итак — хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пенем дружно мы,
И Девы-Розы пьем дыханье,

Быть может — полное чумы.

И сейчас — какая перемена тона:

— Безбожный пир! Безбожные безумцы!

По этому-то богатству тонов, которые не исчерпаны ни обществом нашим, ни литературой, и в себе самих даже неисчерпаемы — «дондеже умрем», — мы и сказали, что Пушкин способен пропитать Россию до могилы не в исключительных ее натурах.

Что же это значит? Откуда это богатство? Что это за особый строй души? Критика русская давно (еще с Белинского) его определила термином — «художественность». Художник есть тот, кто, может быть, и заражает, но ранее — сам заражается; в отличие от пророка, который только заражает, но — если позволительно перенесение узкого медицинского термина — заражается только Богом; им слушаем, ему — Он открыт. «И небеса отверзти» — пророку: а художнику вечно открыта только земля, и, как это было с Пушкиным, — ему открыта бывает иногда вся земля. Не будем обманываться, что у Пушкина есть «Пророк»; это страница сирийской истории, сирийской пустыни, которую он отразил в прозрачном лоне своей души, как отразились в нем и страницы Аль-Корана:

О, жены чистые Пророка!..
От всех вы жен отличены:
Страшна для вас и тень порока.
Под сладкой тенью тишины
Живите скромно: вам пристало
Безбрачной девы покрывало.
Храните верные сердца.
Для нег законных и стыдливых.
Да взор лукавый нечестивых
Не узрит вашего лица.
А вы, о гости Магомета.
Стекаясь к вечери его.
Брегитесь суетами света
Смутить пророка моего.
В пареньи дум благочестивых
Не любит он велеречивых
И слов нескромных и пустых...
Почтите пир его смиреньем
И целомудренным склоненьем
Его невольниц молодых.

И рядом с этою мусульманскою рапсодией — дивный православный канон:

Отцы-пустынники и жены непорочны,
Чтоб сердцем улетать во области заочны.
Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв,
Сложили множество божественных молитв...
Но ни одна из них меня не умиляет,
Как та, которую священник повторяет
Во дни печальные великого поста.
Всех чаще мне она приходит на уста —
И падшего свежит неведомою силой:
«Владыка дней моих! дух праздности унылой,
Любоначалия, змеи сокрытой сей,

*И празднословия, — не дай душе моей!
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия — мне в сердце оживи».*

Какая противоположность! Но один и другой тон равно серьезны. То есть истинно серьезное и оригинально серьезное в Пушкине было, так сказать, не звуки, которые он ловил, но ухо его. Есть знаменитое выражение, в Апокалипсисе и у Иезекииля, о небесных существах, «исполненных очей спереди и сзади, внутри и снаружи», т. е. существ — как *ткани* «очей», как *полноты* «очей». Все «очи, очи и очи», и вот — *все* существо; может быть, — тайна *всякого* существа, каждого из *нас*?.. Тайна эта разгадывается в великих людях. «Что такое Рафаэль, как не какой-то всемирный Глаз, *человек*, ставший *Глазом*, оформившийся весь в это огромное и необозримое видение, в котором переливались и переплетались земные и небесные краски, земные и небесные тени, штрихи?.., он *все* видит, и этим *только* видением он ограничен. Звуков он не слышит, не понимает; не понимает же мыслей или очень ограниченно их понимает». И таков был Бетховен, столь же всемирное и такое же вековечное Ухо. Читатель простит, что я пишу нарицательные имена с большой буквы: до того очевидно, что нарицательное, т. е. общее свойство, стало собственным и *личным* и *именуемым* у этих людей. Пушкин был всемирное внимание, всемирная вдумчивость. Не только было бы напрасно искать у него *одного* господствующего тона, но совершенно очевидно, что этого тона и *не было*; что он пришел на землю не чтобы принести, но чтобы полюбить: полюбить эту прекрасную землю и, ничем исключительно новым не утолщив ее богатств, — скорее вознести ее к небу, и уж если обогатить, то самое небо — земными предметами, земным содержанием, земными тонами. Чувство трансцендентного ему совершенно чуждо, в противоположность Гоголю, Лермонтову, из новых — Достоевскому и Толстому. Самая молитва, как приведенная: «Отцы-пустынники...» — у него всегда феномен, а не ноумен; поэтому рассеивается, а не стоит постоянно; и, в конце концов, —

*Ревет ли зверь в лесу ночном,
Поет ли дева за холмом,
На всякий звук
Родит он отзвук...*

Преображенная земля, преобразуемая земля! Не падающие на землю зигзаги электричества, совсем нет! — но какое-то пресыщение изяществом всего, растущего с земли и из земли:

*Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты*

— это стихотворение к А. П. Керн, повторенное в отношении к тысяче предметов, и образует поэзию Пушкина, ценное у Пушкина, правду Пушкина.

*Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.*

И все также забывал Пушкин, и на этом забвении основывалась его сила; т. е. сила к новому и столь же правдивому восхищению перед совершенно противоположным! *Дар* вечно *нового* (перед своим прежним) в поэзии, именно необозримое в поэзии много-божие, много-обожение, как последствие свободы ума от заповеди монотеистичной и немного монотонной, по крайней мере, в поэзии монотонной: «Аз есмь Бог твой... и не будут тебе инии бози...» Ведь *забывать*, — это и для

каждого из нас есть условие *вновь узнавать*: и мы даже не научились бы, ничему бы не научились, если б в секунду научения каким-то волшебством не забывали совершенно всего, кроме этого единичного, что в данную секунду познаем. Монотеисты-евреи так и не образовали никакой науки. У них не было и нет дара забвения.

Но довольно о Пушкине и несколько слов — об его увенчании. Это — Академия Изыщных Искусств, — которую мы хотели бы, чтобы она наименовалась *Пушкинской Академией*.

В самом деле, в России нет ее, России нужна она. И нет имени, нет памяти, нет гения, к коему она так приурочивалась бы, как к Пушкину. Пушкин — это земное изящество, это — универсальное изящество. И только. Но изящество, действительно возведенное к апофеозу, — отбежавшее от внешней красоты и приблизившееся к внутренней, к доброте и правде:

*Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждешь меня!
Ты под окном своей светлицы
Горюешь будто на часах,
И медлят поминутно спицы
В твоих наморщенных руках.*

В самом деле, в одном отношении мы можем назвать Пушкина самым красивым во всемирной литературе поэтом, потому что красота у него сошла вглубь, пошла внутрь. Тут две тысячи лет нового углубления, христианского развития сердца, но пошедшего не специально в религию, а отраженно бросившего зарю на искусство. И в самом деле —

Голубка дряхлая моя

— о няне старой: почему это не есть Небесная Афродита, христианская Афродита, которую предчувствовал Платон, сумрачно говоря «нет! нет! нет!» по отношению к своим, к афинским, смазливим и ограниченным богам. Земные боги умерли; сошли небесные боги.

Академия Изыщных Искусств, — в Петербурге ли или еще лучше в Царском Селе, — это питомник изящества и всяких изящных дисциплин, без всякого ограничения; питомник, в который войдя великий поэт повторил бы собственный стих:

*...весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую:
Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе.
Сколько богов, и богинь, и героев.
Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...
Весело мне!*

Мы воспользовались стихом, чтобы весело очертить радостную мысль собственным словом художника и, так сказать, ввести читателя в мир душевной его, поэта, радости, если б он вошел в питомник изящества, в самом деле над ним воздвигнутый мавзолеем. Кстати, в мастерской художника, среди Аполлонов и Ниобей, Пушкин вспомнил усопшего же:

*...в толпе молчаливых кумиров
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет;*

В темной могиле почил художников друг и советник. Как бы он обнял тебя, как бы гордился тобой!

Конечно, мы даже и отдаленно не разумеем здесь Школы Живописи или Ваяния *в их изолированности*, что все уже есть, — хотя, конечно, ничему не помешает параллелизм в них или к

ним. Есть *изящные вещи*, но есть еще *само изящество*, коего и живопись, и ваяния суть только факультеты. И как помимо Медицинской Академии есть Университет, — так, *может* быть, и настоль же *нужна* около специальных художественных школ Академия Изящных Искусств: которая была бы столько же академиею архитектуры, как и академиею вокального совершенствования, музыкальных упражнений, равно чтений из Магабараты и Рамаяны, и все прочее. На Западе давно есть наука искусства, история искусства; искусство вообще есть нечто разнородное с наукой, есть даже огромная поправка к науке, может быть — *другой мир*, великое *ограничение* разума и его претензий. Для наук — пусть недостаточно — но все же много у нас сделано. И если не ничего, то чрезвычайно мало сделано для искусств. Даже нельзя скоро найти и, может быть, даже вовсе нельзя найти в России места, куда придя можно было бы совершенно быть уверенным, что вот здесь *узнаешь о плодах работ Винкельмана* или о *результатах критики Лессинга*. «Критики»... Какая богатая область у нас, в нашей собственной истории и развитии! — но кафедры *истории русской критики*, или кафедры *истории критики всемирной*, или — *теории критики* нигде в России нет. Вот — для проектируемой нами Академии — ряд кафедр, которые достаточно назвать, чтобы почувствовать, как они нужны, как они уместны в России.

Наш театр... Разве он не пережил эпоху Оффенбаха и разве ее допустила бы серьезная, доминирующая в стране школа, как именно *Университет Изящного*, с свободным карающим бичом в руке? Какова роль Шекспира на нашем театре? Что мы успеваем сделать для народного театра? Вы видите, что не только *кафедры* на этот зов, на эту мысль бегут, но и бегут *темы*, т. е. *нужды дня*, и, сбегаясь на улице, так сказать, роют уже фундамент нового здания, на фронтоне которого были бы

*И мраморные циркули и лиры,
И свитки — в мраморных руках.
И наряду с нею, этою воспоминаемою красотю, —
...арфа серафима,
которой умел внимать
В священном ужасе поэт.*

Академия Изящных Искусств непременно стала бы *авторитетом изящества, критиком* в изящном. И когда все виды красоты так глубоко падают теперь и Афродита уличная решительно не дает прохода добрым людям, даже обывателям, сторонним искусству, — право же, в *такое время* нелишне два раза «отмерить» прежде, чем решительно и строго отказать на просьбу «о неуместной затее»...

Да встретит слово это добрую минуту...

1899 г.

Сказки и правдоподобия

Эдуард Лабулэ. Волшебные сказки. Перевод с французского Е. Г. Бартеневой, М. Л. Лихтенштадт и С. С. Миримановой. С.-Петербург. 1900.

Большой и превосходно изданный том включает в себе тридцать внимательно и местами художественно переведенных сказок Лабулэ. Некоторые сказки связываются в преемственную нить поучительных фантазий; такова «Народная мудрость, или Путешествие капитана Жана». В предисловии сам Лабулэ так описывает свое отношение к предмету: «Между другими своими слабостями я донныне сохранил любовь к волшебным сказкам. И вечером, когда все спит вокруг меня, когда дневная работа уже закончена, когда, утомленный изучением этого сборища всяких ужасов и безумств, называемого всеобщей историей, я считаю себя вправе отдаться самому себе, я снова возвращаюсь к своим друзьям детства, спрятанным в уголке, известном мне одному. Там, позади

Лафонтена, который так любил «Ослиную кожу», — Вольтера, который был бы царем рассказчиков, если бы был не так умен и несколько более сдержан, — Гете, этого великого философа, который всю свою жизнь так любил Восток, сказки, детей и цветы, — у меня спрятаны *Сказки Перро* и *Тысяча и одна ночь*. А рядом с этими великими творениями я храню сборники пленительных сказок Севера и Юга, доказывающих, что везде люди нуждаются в чудесном, скрашивающем их серенькую жизнь. Там у меня *Сборник бр. Гриммов* и неаполитанский *Pentamerone*, полный веселости и остроумия. Там рядом со скандинавскими сказками у меня стоят и кельтские; Восток имеет своим представителем роман «*Антар*», санскритские сказки *Сомадевы*, переведенные на немецкий язык ученым Брокгаузом, *Хитопадешу*, *Заколдованный Трон*, *Панча-Тантру*. Персам там отведено также надлежащее место, и, право, они не менее изобретательны и не менее смелы, чем другие народы. Но, увы! наш ученый Жульен не перевел нам еще с китайского *Лиао-чай-чи-и*, — двадцать шесть томов волшебных сказок; а они без него никогда не попадут в наши коллекции» (Предисловие, стр. VII).

Детский мир — еще не затуманившийся небесный мир, и каждое прикосновение к нему очищает взрослого, соскабливает заношенную старую кожу с ученого и очищает из-под гражданина — человека. Вернуться к детям — значит вернуться к истине и здоровью; а задернуть занавескою шкафы серьезных книг и открыть хоть бы один из 26-ти томов *Лиао-чай-чи-и* — это значит сразу сбросить с плеч несколько лет старости, опыта и раздраженной печени. Кто знает, через век, через два не сделается ли серьезною политическою программю лозунг: «Опять — к детям!», «все — к детям!»; да и — не только политическою, а культурно-религиозною программю! Ибо, в самом деле, такая программа есть нечто цельное и очень содержательное, и о качественной ценности сего никто не подымет спора. Сказка есть прекрасный литературный мостик к такой программе: ее читает ребенок, а пишет взрослый, пишет утомленный политик и опытный литератор, как Лабулэ, т. е. она занимает обоих, обоих общит между собою. Сейчас я не могу забыть впечатлений одного лета: был критический момент в моей служебной деятельности; в ожидательном положении я попал к маленьким моим племянникам и нашел у них, в каком-то сокращении, *Тысячу и одну ночь*. Ничем не занятый месяца 1½, я открыл их «для пополнения образования» и ознакомления с знаменитою литературною вещью. И все эти 1½ месяца, забыв о должности, о тревожном своем положении, я провалялся на кровати, точно в песках Аравии, утопая в фантазиях Шехеразады. То же может пережить и всякий. — и сказка вообще лучшее утешение в недоумении, смущении или, например, среди житейского унижения. Только около больного не следует читать сказок.

Сказки Лабулэ представляют местами знаменитый политический памфлет; увы, в наше время, человеку нашего века, трудно быть сказочником на манер древних. У Лабулэ жгуч самый язык, который щиплет совесть, как горчичник щиплет кожу.

«— Сударыня, — говорит Перлино богатой старухе, сманивающей его, — сказывают, что работа — ремесло быков; ничего нет здоровее отдыха. Я хотел бы иметь такое положение, чтобы мне ничего не надо было делать, но чтобы я мог получать так же много, как каноники св. Януария.

— Как! — вскричала дама Звонких Червонцев. — Ты уже теперь хочешь быть сенатором?

— Вот именно, сударыня, да еще двойным,, чтобы получать двойной оклад жалованья».

И эти жгучие слова сменяются у него наивно прелестным тоном, исполненным первобытной стихийности:

«Вдруг Виолетта услышала шепот соседних деревьев... Способность понимать все творения Божии дается лишь невинным.

— Сосед, — сказало рожковое дерево оливковому, — как неосторожно эта молодая девушка ложится там на земле. Через час выйдут волки, и если они пощадят ее, то роса и утренний холод наградят ее такой лихорадкой, что ей уже не подняться. Почему не взберется она на мои ветви? Она спокойно могла бы спать здесь, и я охотно предложил бы ей несколько из моих стручков, чтобы она

могла восстановить свои силы.

— Ты прав, сосед.— ответило оливковое дерево, — но было бы лучше, если бы дитя, до отхода ко сну, просунуло руку в дупло моего ствола. Там спрятано платье и волынка странствующего музыканта. Даже и для того, кто не боится ночной свежести, теплый плащ — не лишняя вещь. Что же и говорить о девушке, на которой нет ничего, кроме кружевного платья и атласных башмачков?

Эти слова оживили заблудившуюся Виолетту. Когда ощупью она нашла грубую шерстяную куртку, плащ из козьей шкуры, волынку и остроконечную шляпу странствующего музыканта, она храбро взобралась на рожковое дерево, поела его сладких плодов, утолила жажду вечерней росой и, закутавшись, устроилась насколько возможно удобнее между двух ветвей. Дерево приняло ее в свои отцовские объятия; дикие голуби, покинув свои гнезда, укрыли ее своими листьями; ветер укачивал ее, как ребенка, — и она уснула, думая о своем возлюбленном»

Это благоухание природы — в той же сказке, откуда мы взяли и желчную выходку.

Замечательно родство сказок с мифами: т. е. мы хотим сказать, что в сказках есть часть вечной истины, бесспорно, заключенной в мифах. Миф есть прикровение истины, которую мы не хотим сказать прямо и которая остается истиною в наше время, как и в древнее. Читая, например, сказку «Три лимона», я был поражен сходством одной ее части с известным мифом о халдейской Истар и Издубаре. Карлино (в сказке «Три лимона»), желая вернуть себе прекрасную невесту, приплывает, по указанию вещего старичка, на остров «Трех Парок» и обращается к первой:

«— Спасайся, несчастный! — вскричала ему она. Я знаю, что привело тебя сюда, но я ничего не могу для тебя сделать. Обратись к моей сестре: может быть, она и сделает, что ты хочешь.

Она — жизнь, я — смерть.

Он бежит к той. Страна изменяется; на место пустыни появляется плодородная долина. Но вот вид самой Парки: слепая женщина, под тенью фигового дерева, наматывает на веретено золотые и шелковые нити:

— Дитя мое, — говорит она, — и я не могу ничего для тебя сделать!

Я — несчастная слепая и сама не знаю, что делаю. Эта кудель, которой не я выбирала, будет располагать участью всех тех, которые родились в этот час. Я не знаю, богатство или бедность, счастье или несчастье связаны с этой нитью, которой я не вижу. Раба своей судьбы, я ничего не могу создать. Обратись к другой моей сестре, — может быть, она сделает то, чего ты желаешь. Она — рождение, я — жизнь.

— Благодарю, — сказал Карлино. И с легким сердцем он побежал к самой младшей из парок».

И вот дальше — замечательное описание:

«Он скоро отыскал ее; она была красива и свежа, как сама весна. Вокруг нее все произрастало, все получало жизнь: *хлебные зерна пробуравливали землю и вытягивали свои зеленые ростки на черных нивах; на апельсиновых деревьях распускались цветы; у почек больших деревьев лопались красноватые чешуйки; цыплята, едва покрытые пухом, бегали вокруг беспокоящейся наседки, а ягнята сосали молоко своей матери.* Это была первая улыбка жизни».

Читатель, знакомый с древностью, узнает Цереру, римские статуи которой представляют женщину, увитую пшеничными колосьями. Но полная аналогия проходит в мифе об Истар (Астарта). Потеряв возлюбленного Думмуци, она во что бы то ни стало хочет вернуть его на землю.

«— Он в Преисподней и ты должна сойти туда за ним», — узнает она волю судеб.

И вот Истар «спускается в преисподнюю». Та, которая есть «сама жизнь», — входит в пасть смерти, сочетается со смертью; до известной степени, по природе своей.— она *супружится со смертью*, ибо ничего другого, кроме супружества, не содержится в ее понятии и существе. Какой

ужас! что-то необыкновенное!! Но что же происходит на земле? Обратное картине, нарисованной Лабулэ в «Трех лимонах»! Боги, принудившие Истар «сойти в Преисподнюю», сами пугаются последствий своего решения: земля и все на земле теряет *силу, инстинкт, умение*, в конце концов — *тайну* рождения; и это в картинном мифе проведено по царствам животному и растительному. Невольно вспоминается и восклицание мемфисских жрецов, когда стены храма Сераписа дрожали от ударов римских таранов:

«— Если храм Сераписа разрушится — Вселенная рухнет».

Грубые римляне, не понимая аллегории, продолжали разрушать; и разрушили *вещественный* храм Сераписа. Но ведь богу этому поклялись *через* храм и в храме!? *Разрушен* ли был и даже *доступен* ли для таранов самый *бог*? Около стен храма *пальмы* качали свои ветки. Каждая *клеточка* в стволе пальмы, в листе пальмы, а более всего — в цветке пальмы, в ее тычинке и пестике — «есть храм Невидимого и Неуничтожимого». Разружьте, однако, клеточку, «сошлите Истар в преисподнюю», отнимите — и притом метафизически, вечно — у природы *уменье* из сахара и клея *ткать эту клеточку, инстинкт* ее ткать, *тайну* ткать ее. *И* вот, как жрецы сказали, — «Вселенная не устоит»!

«Клеточка»-то и есть «храм Бога живого»! — А каменный храм есть лишь ее увеличенное в объеме подражание. Отсюда, на что не обратили внимания ученые, *первые* на земле храмы, да и до сих пор существо храма, — есть собственно *соединение клеток*, клеток; есть *организм* клеток, с частями главными, «святейшими», и — второстепенными, менее святыми. Но мы несколько отклоняемся в сторону, хотя и очень интересную сторону.

Сказки Лабулэ исполнены глубокомыслия и остроумия, а их острота и жгучесть уничтожают единственное неприятное качество, присущее или возможное в сказках: деланную наивность или излишнюю слащавость. Такими недостатками, между прочим, страдают многие сказки Андерсена.

1900 г.

Балет рук

(Сиамцы в Петербурге)

Прежде всего, как бывший учитель гимназии, я пожалел, что не вижу в театре гимназистов и гимназисток. О сиамцах я сам преподавал кратко и вообще, что там «все дико», что «это далеко и первобытно», «почти за тридевять земель», но что «туда пробрались европейцы и, Бог даст, скоро будет все лучше». Одна и та же ошибка представления была у гимназистов и учителя, у гимназистов — в сокращении, у учителя — в распространенном виде. Поэтому, когда, отломав французскую комедь с декольте, военными мундирами, любовью и переодеваниями (первая часть вечернего представления) — подняли занавес, и вышли сиамцы, я, увидев нечто невиданное и невообразимое, подумал: «Ах, где же мои милые ученики?»... Теперь я поправлю свои краткие и неверные уроки; скажу, что я сам понял и чему научился; и, может быть, скажу нечто ценное не только для гимназистов, но и для множества взрослой и образованной публики, видевшей в разных русских и европейских театрах эти странные танцы и слушавших эту чрезвычайно странную музыку.

Музыка — в сущности, цимбалы; ни одного струнного инструмента, ни одной протяжной ноты. Музыка их есть игра *постукиваний*. В ней нет печали и нет радости. Вообще нет наших протяжных и тягучих чувств. Сиамец вышел, взглянул на солнце, постучал палочками и, улыбнувшись звукам, ушел. Вот и все. Тут нет развития, и едва ли оно ожидается. Едва ли есть воспоминания и история. Так куклы детей и игра детская в куклы не имеют истории и культуры. И вообще мысль о детях не оставляла меня все время в театре. Впечатление было сильное и иногда доходило до настоящего умиленья, до чего-то выеокотрогательного, но именно — отнесенного к детям, к последнему

закатывающемуся Детству человечества. «Вот кого бы я не хотел обидеть! Вот кого бесконечно страшно и жалко обидеть!» — это не раз мелькало у меня в театре.

Вышли танцовщицы. Они все залиты шелком, золотом и светом. Любовь к нарядному, блестящему, сверкающему, очевидно, национальна. Среди номеров представления один был с копиями. В сущности, это — не копье, а какой-то плоский дротик, длинный, стальной, но плоскость которого не равна, а, вероятно, сложена из множества плоскостей, величиной в серебряный рубль, под очень слабым углом преломления. Кто запомнил вид моря, и именно дребезжание лучей солнца, или, еще лучше, яркой луны в бесчисленных переломах морской ряби, в этой голубой ряби, — тот поймет сущность эффекта, о котором я говорю. Танцующие девушки и дротики были в вечном движении, и получалось в воздухе это характерное сверкание моря, фантастическое и красивое. Очевидно, это занимает глаз сиамца. И по всему видно, что жажда блеска, — не красивого в позе, не изящного в пластике (греческие «линии»), а сверкающего в солнце, напр., пятна или полосы, — управляет их вкусом.

Оттого одежды их невообразимо нарядны. Никакой балет и опера (у нас) не могут дать понятия об их, в сущности, национальных костюмах. Например, на голове — целая золотая пагода! В рисунке это некрасиво, в действительности — изумительно красиво по сложности рисунка, тонкой работе, изящности всего сложения. Голова — всегда и непременно убрана; видно только одно лицо, верхняя половина шеи, часть волос. В одном отделе танцев у всех около правого уха был распускающийся большой цветок. И еще — нет цветов ни в костюмах, ни в руках! Когда множество цветов, куча цветов у человека или на человеке — это безобразно, как бывает часто у нас на женских платьях. Это — сено, а не цветы. Один большой цветок — это выразительно, это понятно. Наконец, это умеренно и, следовательно, красиво. «Я сама цветок, но я не играю цветами: цветы — не для игры». Это целомудренно.

Лица — восковые, бледно-бледно-серебристые, как потемневшее старое серебро; у некоторых челюсти выдаются, но, странно, это не безобразит, — так это национально и гармонирует со всем остальным в костюме и движениях. Но выдающиеся челюсти — не у всех, скорей у немногих; но всем присущ странный монгольский или монгольско-арийский вид: *заснувшее* лицо, которое *видит*. «Это — спящие и не пробудившиеся люди» — так мелькало у меня в голове при зрелище. «Вот странный народ: сущность их истории — непробужденность». В Европе люди пробудились и забегали, и беготня есть сущность европейской истории. Смотря на сиамцев, точно я проходил длинным дортуаром, где все — спящие, но с открытыми лицами и в разных положениях.

Теперь — танцы; это главное, потому что мы смотрели танцовщиц. Половина труппы одета мужчинами и половина — женщинами, хотя в мужском сиамском костюме, удлиненном или уширенном в каждой части и состоящем из цветных или золотых полотнищ, тоже много женственного. Ведь детей-мальчиков одевают в рубашечки, как девочек-детей; и у этого народа, характерно и поразительно детского, очевидно, костюмы и костюмировка еще не разделились глубоко по полам. Но я о танцах. В них нет брызга. Насколько сверкают их костюмы, настолько же — полное и глубокое отсутствие сверкания в движениях. С изумлением я смотрел все полтора часа, — сколько длилось представление, — что в движениях на всем этом протяжении времени не было вовсе ни одного ускорения и ни одного замедления. Сделайте сложный механизм, с рычагами и разными фигурными украшениями, и заведите его *по часовому способу*: все — задвигается, но все движения через час, два, три — не ускорятся и не замедлятся. Притом так как часовая пружина разворачивается медленно, то все движения получатся чрезвычайно медленные. И вот тут у сиамцев, очевидно, — *центр их искусства*, настоящая прелесть и настоящая торжественность!

Кто видел индусских бронзовых божков, вероятно, замечал следующую некрасивую особенность: у идола шесть или восемь рук, но все они не опущены и не сложены, а *вытянуты в стороны и разнообразно изогнуты*. В статуэтке это не красиво и дает фигуре типичный и восточный

тон. Но некрасиво только оттого, что неподвижно. Смотри на сиамцев, видя эту путаницу и целый лес изогнутых движений, я понял, до чего это национально! — до чего эти божки с вытянутыми руками выражают какую-то тайну индусско-монгольского или вообще южноазиатского духа! Возьмите лес лиан, этих тонких для дерева и толстых для змеи колец и лент, которые сплетаются и переплетают внутри себя гигантские стволы тропических лесов, — и, далее, эти лианы изогнутые приведите в таинственное сомнамбулическое движение, темное, не проснувшееся, неуправляемое в каждую порознь секунду и ни в одну секунду не ускоряющееся, — и вы получите сиамский танец! Головы и шеи — в незаметном и постоянном движении: это — часовая стрелка, она ведется-ведется, но так медленно, что вы почти не замечаете; туловище и ноги несколько ускореннее вывертываются, сгибаются и вытягиваются то в стороны, то вниз или вверх, но все же чрезвычайно медленно. Но вот руки... тут главное! И вы восклицаете: « — да весь танец есть только балет рук!» Это уже минутная стрелка, и она движется быстрее, хотя по тому же закону размеренности, неуправляемости и сомнамбулизма. Что делается с пальцами!.. Ладонь и пальцы, вся кисть руки, — в них сосредоточено существо танца. Лист на дереве быстрее растет, нежели ствол, корни и вершина; и так как для меня несомненно, что балет сиамский выражает *рост дерева* и имеет своим прообразом этот рост, то листья-кисти (рук) и движутся всего быстрее. Тут, вероятно, и пламенная готовность, и техническое приспособление, вытянувшее дальше «натуру». Вот ладонь вся вытянута и недвижна, но один палец отделяется, куда-то движется, движется...; вы замечаете, что навстречу ему отделяется и движется другой палец, и, вместе с третьим пальцем, они образовали петлю или кольцо. В то же время и в локте и в плече рука (медленнее) тоже сгибается, и эта движущая фигурка пальцев описывает в воздухе одну или другую линию. Здесь выражено, что лист не только *сам изменяется*, но и переменяется его *положение в воздухе* в зависимости от того, что хотя и медленнее, но растет тоже и сук дерева, на котором лист сидит. Но это еще не все: какую-то *свою* память, *другую* память, отогнутая за спину или обращенная к земле вторая рука сгибается по совершенно иному закону и типу, пальцы выют свою ленту, имеющую только ту связь с лентой правой руки, что они ни в чем не совпадают. И корень растет, пока растет сучок, но растет иначе: так все было и у сиамцев, танцующих лес.

Они спят, как спит лес; и они живут, как лес живет. И они движутся, но не по типу животного, а по типу растения. Весь сонм танцующих — священная смоковница... По страшной серьезности лиц несомненно, что они танцуют священный танец. Первый раз видел я священный танец, — Боже, как это прекрасно! Мы знаем только трепака, — «комедь» в танце; вальс или мазурка, — ну, да это... зал, блеск, бал. Но ведь есть еще *роши*, — и там совсем другое, таинственнейшее и святое движение, бесшумное и торжественное: вот так и двигались, наподобие лиан в лунном сиянии, эти чуждые нам и странные фигуры! «Они чувствуют Бога! — да, они чувствуют его!» — этого нельзя было не прошептать, смотря на страшную, тяжеловесную торжественность фигур, поз и всего рисунка танца. Конечно, они чувствуют Его не так, как мы; но ведь есть Бог и в пальмах, и вот они с Ним соотносятся, вытягиваясь, как пальмы! И тут это впечатление безмерно серьезных детей — детей, которые чувствуют что-то такое, что чувствуют и взрослые, что знаем мы — это во мне вызвало умиление. «Да, — вы спите в своем вечном дортуаре, но сны ваши как-то странно совпадают с нашей действительностью» — так думал я, европеец, об их далеком Сиаме, кусочек которого они принесли в Петербург.

«Милые дети, вас обижают европейцы»... Сколько раз я формулировал в театре слово «чудовища»... Да, — нужно быть чудовищем, чтобы пробудить этих восточных сомнамбул и, как «свинья-черт» в «Сорочинской ярмарке» Гоголя, спросить: «А что вы тут поделяваете, господа? Я вас хочу съесть». Европеец лезет чертом в Азию и ломает их тысячелетние, так глубоко согласованные с природою, милые куклы. Не потому, что это был театр, не потому, что танцующие были женщины, но потому, что это были дети, очевидные дети по племени, истории, по бесконечной доверчивости их задумчивых лиц, — я видел, что обидеть их ничего не стоит и не требует никакой силы. Но

религиозный страх обидеть — есть! О... как страшно их коснуться! Я вспомнил истории об инженерах, полковниках и туристах, которые обижают тамошних девушек почти с простотою, как повар режет курицу. О, как это страшно! Как за это отомстил Бог! Это — дети, характерные Его дети, очевидные Божии дети, под таинственным Божиим и вместе пальмовым покровом.

Танцы менялись не по движениям, но по предметам в руках: с металлическими пластинками в руках, которые мне показались копьями или дротиками, с фонарями и с веерами. Особенно был фантастичен танец с фонарями. Так как огня днем не видно, то, очевидно, в их земле это — ночной танец. Собственно, в руках — не фонарь, а какая-то круглая и прозрачная чашечка, в которой горит восковая свеча. Сперва слабый, а потом сильнее и сильнее распространился пряный запах, приятный. В состав свечи, очевидно, входит что-то подобное нашему ладану, какие-то сильно пахучие смолы. И все — в движении также изгибаются руки. Это ползут гигантские змеи, во лбу которых не глаза, а красные горящие шары. Совсем темно — и человеческие фигуры, как тусклые тени, в стороне и около этих шаров. Только недостает былых слонов, которые, догадавшись о близкой им человеческой мысли, тоже в такт начали бы раскачивать белыми своими туловищами и хоботами. Тогда жили бы три царства природы: на Востоке, верно, они и живут все три вместе. Танец с веерами был само изящество. Различные сочетания вееров выражали разными формами касаний то ласку, то, может быть, если они умеют гневаться, — гнев.

Сверх танцев были представлены и сцены, житейские, бытовые. Удивительно, — балет рук продолжался и здесь. Конечно, разговаривая, и мы жестиккулируем. Но здесь на одну треть слов было две трети жестов — очевидно понятных, очевидно вразумительных, и все столь же медленно-тягучих. Они *говорят*. т.е. у них есть звуки, пищащие какие-то, похожие на стукание цимбалов; но, очевидно, не только «сложносоставных» предложений наших грамматик — нет, но — и не развилось вообще придаточное предложение; разве что есть одно главное. Еще вероятнее, что язык их состоит из одних стучающихся друг о дружку слов, из словаря без грамматики. Но столь же очевидно, что в движениях, в жестах, в мимике — пропорционально развитая грамматика, с синтаксисом и даже со стилистикой! Они как глухонемые. Да, вот им параллель! Как будто говорить они выучились только недавно, и для них это ново и затруднительно, а к жестам они привыкли уж с каких пор! Жених перед невестой только попискивает, а руки так и вьются, художественно, виртуозно. Но невеста обиделась: она вдруг побежала с визгом дикой кошки, нелепым, некрасивым! О, не перешедшие в человека обезьяны... Но оба остановились. Он провел ей рукой по лицу чуть-чуть, нежно; она Ударила его еще нежнее по кисти руки: это — наше движение, как у нас! кстати, ласковый удар по руке — единственное не тягучее, не змеиное Движение за весь час представления!

Но почему же так много движений и так мало слов? Если взять наш балет, то, очевидно, это — балет ног. И танец — всякий вообще — у нас есть, очевидно, рисунок ног, «вензеля», которые «пишет» таинственная ступня человека. Кстати, объясню, почему «таинственная»: кисть руки и ступня ног мне представляются, одна и другая, маленькою и неразвитою человеческой головкой, далеко отброшенною от всепоглощающего туловища. На концах рук и ног, удаленные от туловищного притяжения и подчиняющей силы, так сказать, в анархии и свободе, выключились на свет Божий еще две головки, выключились несмело, робко, но все-таки как головки, даже с затылочной и лицевой в себе стороною. Лицевая сторона — это ладонь и подошва, совершенно без волос, и с таинственными «линиями», здесь проходящими, зачатком «черт лица». Но все испугалось, не развилось и спряталось. Однако в кисти руки есть своя маленькая «душка», если не большая полная душа. Кисть руки имеет свой почерк, неповторимый, неусвоимый: это — ее характер, это — ее норы. Ступня ноги имеет очевидную память: она запоминает дорогу, ибо, замечтавшись на улице, мы все же правильно попадаем в свой дом: «ноги привели». Если вы запомнили о редко употребляемом слове, «е» или «ѣ» в нем пишется, а написать нужно верно, то сделайте следующее. Смотря на стену и вообще не думая, что делаете, напишите раз семь это забытое слово и, как напишете, с «ѣ» или «е», — так и

верно: это *рука вспомнила*, это в кисти руки сказалась ее слабая, но своя самостоятельная, независящая от головного мозга, зачаточная память. И вот, когда голова забыла, — рука, положим, раз сто в жизни написавшая это слово, — помнит и в данном случае выручает голову.

Музыка в технике своей (брызги движений по клавишам) есть до известной степени произведение кисти руки, а танец есть радость и поэзия и «душа» ступни. То она вытягивается, то стучит так и этак, вообще то и это делает, не всегда видимое для глаз и, следовательно, в смысле красоты и вообще неперменной составной части танца — не нужное. Но сгибы корпуса — уже не от нее:

*Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вот — прыжок, — и вот летит,
Летит, как пух от уст Эола,
То стан совет, то разовьет...*

Последняя строчка — уже *музыка самого тела*. Вернусь к сиамам. У них именно мысль, говор и целые составные предложения, «с придаточными» и проч., — в корпусе тела. «Что это такое?», думал я, сидя в театре. Увы... как мы, ну, например, писатели, чувствуем свое тело?

Голова наша пылает, а уж тело почти не живет. Голова страшно удалилась и отделилась у нас от тела, отделилась и выделилась. Она чудовищна, огромна; не спорим, что она не только пылает, но и хороша в духовном смысле. У нее только недостает крыльев: вырасти около уха крылья, и она отделилась бы от туловища и полетела... «к Богу». Да, не спорим! — но сейчас же за головой у нас и в нас начинается мертвая земля: тупое и вялое, довольно грязное тело, глубочайше неодоухотворенное. О, это такое тело, которое прямо надо похоронить, — и не подерживай его голова, оно само прямо зарылось бы в землю. Теперь возьмем сиама: голова у него не только не с крыльями, но, напротив, характерно мертвенна. Это видели все зрители, это едва ли от кого ускользнуло. Тусклое, матовое, недвижимое, совершенно без выражения — лицо. Напротив — тело воздушно и мысленно. Говорить сиамы не умеют, а все и постоянно — в движении, и, главное, — не останавливаемся, не утомляющем их, напротив, даже невольном и неодолимом и, очевидно, приятном для них. Движения их членов им сладки, как жилам — бегущая по ним кровь. Мысль струится и у них, но не из головы, а еще во всем теле — однако та же бессмертная мысль! Вероятно, все согласятся, видевшие танец и даже ничего в нем специально сиамского не понимая, — т. е. специальных сиамских условностей, жестов, — что он прекрасен, серьезен и отличается от «мазурки» серьезным содержанием, сложностью и развитостью предложений и всего «духа» своего, подобно как мазурка отличается от «присядки». Нам танцевать невероятно трудно: у нас умерли тела, и, вероятно, в будущем станет танцев еще меньше, и они сами — еще хуже. У сиамов не родилась еще голова. И их танцы — это целая цивилизация.

Да, как это ни удивительно, — целая цивилизация! Пока оркестр играл на своих цимбалах, — очевидно, была «низшая раса». Но когда появились танцы — столь же ощутимо было, что в этой линии телодвижений они перед нами, очевидно, высшая и даже до непонятности высшая раса! Ведь орангутанг дышит сильнее, чем я; и в крыльях орла больше силы, нежели в моих руках. И так, кое-что у животного выше, лучше, крепче, сияющее, чем у человека. Танец — полудоуховное, полуживотное, граница и вместе соединение между миром человека и «до- человека». И вот эта граница, исчезнувшая или исчезающая у нас, эта убранная перегородка, на одной стороне которой написано — «человек», а на другой написано — «животное», у сиамов не только есть, жива, сохранена как «рудиментарный орган», — но и ярка и обильно расписана надписями и всяким смыслом! Больше того: в сочетании с костюмами, с огнями, пластинками, веерами, это — поэзия, прекрасная животная поэзия! Ах, так *вот каким я был «до сотворения человека»!* — таким, как *вот эти* человекообразные лианы, эти задумчивые боа!.. И такое же тогда было у меня восковое лицо! И, может быть, такие же неподвижные, змеиные, черные глаза, ушедшие в небо и что-то там смутно гадающие. И эта же неустанность

perpetuum mobile³ пальцев, рук, шеи, и глухая безречность!..

Вообще они не улыбались, — и видно было, что не сдерживались, а им не хотелось, не манило улыбнуться. Три года назад я видел на студенческом балу в Петербурге танцующих китайцев: тоже совершенно серьезные лица: а улыбнутся — прекрасная, добрая улыбка. Кто наблюдал сиамцев, не мог не заметить, что, без всякого желая ее скрыть, и у них раза два-три появлялась улыбка, нисколько не хоронящаяся и не сгоняемая с лица. И расплывалась, как самое легкое облачко, «simulus», летом. Прозрачное, белое пятнышко, в самом зените, — и нет его, разределось и слилось с установившейся синевой купола небесного. Так улыбка, как блуждание, появлялась и у сиамок: и редет, и редет, и снова прекрасно-тупое лицо, и один воск очертаний, прекраснейших очертаний. Этого многие, вероятно, не могли не заметить. Да и в партере я слышал вокруг себя раза два: «Вот эти две» или «одна, — обратите внимание, до чего художественное лицо: совершенно Мадонна!» Я уже сказал, что у большинства — выдающихся челюстей нет, да и когда есть — почему-то они ничего не портят; а глубокое благородство в выражении лиц, после смотренной «французской комедии», оставляло в самом деле впечатление «мадонн» Азии. Я вспомнил еще из впечатления ученических лет «стада Гелиоса», которые закололи себе в пищу неосторожные спутники Одиссея;— стада «священных телиц Солнца». Верно, эти «телицы» были такие же тупые и прекрасные, как сиамки, а сиамки были воистину священными телицами Индии.

Прекрасное представление показало нам уголок Азии. Я был только на одном представлении, но с каким удовольствием был бы на всех шести! Ходили слухи, что представление — грубо и что танцующие — «дрянь», и я пошел так, на всякий случай. Перед этим, в самом деле, играли французскую комедию, — не без дрейфусовских тенденций, — «Шампиньоль». Соль ее заключалась в том, что князь, отбывающий воинскую повинность, проходит степень денщика и в качестве такового разносит чай и оправляет лампы. Княжеская кровь в нем кипит, но комедиант, т.е. составитель комедии, укрощает его, и, чем тот больше горячится, тем автор в более уничижительное положение его ставит. В своем роде — «смирение гордости» и «укрощение страстей». Одна сцена представляет учение солдат, и дрейфусовский дух пьесы выразился в том, что все от генерала и до новобранца смешны, презренны, жалки, и их хочется бить. Таким образом, только автор серьезен, а все выведенные им сюжеты глупы. Мне стало жаль бедную союзницу России, и я пытался переделывать впечатление в том смысле, что вероятно, все сюжеты пьесы в оригинале хороши, и только их выдави и изобразивший их автор высокомерен и глуп.

1900 г.

Вопросы церковной живописи

В. Л. Деллов. Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. Москва, 1901

Автор этой небольшой книжки — один из серьезнейших наших писателей по наблюдательности, по вдумчивости; и ценность им написанных страниц уравнивает их скудное количество. Книжка включает в себе характеристики А. В. Прахова, ученого руководителя и как бы инспектора всех художественных работ в знаменитом ныне храме св. Владимира, в Киеве, — живописцев П. А. Сведомского, В. А. Котарбинского, В. М. Васнецова и М. В. Нестерова, и заканчивается небольшими суждениями о разных методах живописи. Автор лично знает всех названных лиц, и книга его есть не только описание их работ, но и пестрит личными впечатлениями, личными рассказами. Это сообщает книжке значительность и интерес, которые еще возрастут со временем. Как на особенно блестящие страницы укажем на характеристику северного великоруса-

³вечный двигатель (лат.).

вятича, предпосланную очерку личности и жизни Васнецова, далее — на страницы о васнецовской «Богоматери» и о его же «Соборе русских святых». Вся книжка написана горячо и возбуждает в читателе бездну мыслей, иногда вызывая желание спора. Автор говорит о живописи; но ведь под живописью лежит религия, и автор судит, так сказать, о наземном, не решив дела о подземном. Что такое христианство? И до сих пор — тайна. Об этом свидетельствуют тысячелетние споры о его смысле и самый факт разделения церквей. Автор восторгается национализмом Владимирского собора; но русский человек умер бы от горя и тоски, если бы его стали успокаивать, что в вере своей он — национален, выражает — свой национальный тип, а не то что в этой именно вере он — близок к Богу. Разница огромная, вопросы огромные! Как будто в Перуне, Даж-боге и Велесе русский народ не был национален?! И ведь именно Васнецов есть великий создатель наших былинных типов, нашей еще былинной, дохристианской старины... Мы этим опровергаем теоретическую мысль В. Л. Дедлова, не заподозривая чистоты и высоты национально-христианской живописи Васнецова. Конечно, какое русское сердце не затрепещет при взгляде на его Богоматерь: наконец-то мы имеем свое родное представление о дивном Лике и дивном событии, давно национализованном у итальянцев, у германцев, у голландцев... Но это трепетание во мне моего русского сердца, моей русской гордости, не закрывает от меня вопроса об абсолютном; молиться я хочу не как русский, а как смертная тварь — Бессмертному, как конечный и ограниченный дух — Бесконечному и Совершенному Существо. Стороны разные. Я могу быть особенным и исключительным грешником, я не «по-русски» грешу, а уже скорей по-«общечеловечески»; точнее же всего: я лично сам грешу; и в молитве я делаю исход из этого индивидуального греха, — в индивидуальную же скорбь, муку, обращение к Богу. Поэтому я и представить себе не могу, чтобы глубоко пораженный в сердце человек стал «по-русски» молиться: «по-русски» он совершает только обряды. А если таков поворот спора, то совершенно возможно и утверждение, что знаменитый, царственный пункт новой русской живописи — есть только пункт обрядовой нашей веры, а не веры русской во всех ее глубинах и пропастях. Далее, я имею упрек к живописцам-расписателям Киевского собора, как любитель Св. Писания: почему из книг Ветхого Завета взяты сюжетами двенадцать пророков, Моисей, Давид, Соломон — и почему не взят Иов? Мне, моей христианской душе, может быть, особенно скорбной, он нужен для вразумления, для успокоения, для утешения... Что за избегание тем, что за сужение их? Оно-то и показывает, что знаменитый Собор более выражает русскую «манеру» молиться, нежели русскую потребность молиться, во всей бесконечности ее мотивов. Где опять Руфь и Вооз, — и прекрасная бедная Ноемиль? где Товия и Ангел, — вечные образцы для юных, где слепой старец-Товит и прекрасная, молящая себе смерти, Сарра? Я их не нахожу. Таким образом, я нахожу в живописи Собора не сплошную любовь к Св. Писанию, а какие-то выборки из Св. Писания, — может быть, сектантские или склоняющиеся к сектантству. Ибо все секты начинались с «выбирания» и «подчеркивания». Смотря на эти «выборки», я вижу нерасположенность у авторов к другим, не иллюстрированным местам Св. Писания. И даже я могу указать здесь к каким. Вся Библия есть священное словесное одеяние к святой библейской семье: вся Библия пестреет чудеснейшими сценами этой семьи, из которых... ни одна (ни одна!!!) не попала на стены Владимирского собора!!! Разве же это не односторонность? Я благоговею перед работами Котарбинского, Васнецова, Нестерова, Сведомского, но оспорят ли они, что я имею причину для упрека как жаждущий религиозного научения человек? Живописью любоваться я могу прийти в музей; а в церковь я иду за Божескою наукой, за идеалом, за путем жизни, за образцом. И как семьянин — ничего не нахожу, совершенно ничего!!! Вот Дедлов описывает, что «Андрей Боголюбский представлен в латах, с мечом», — воином; но ведь во всяком случае воинское меньше обнимается верою, чем семья и семейное?! Символы войны есть в соборе, а символов семьи в соборе — нет. Это — односторонность, которую при резкости я назову и сектантством. И вытекает эта односторонность именно из того, что все живописцы-расписатели Киевского собора и их биограф, г. Дедлов, возвращаются, как я сказал, в наземном, в живописи, в сущности музейной, а не в подземном, не в религии! И Византия и Русь ничего, кроме печальных иллюстраций к «Ломострою», в сфере семьи

не дали, не создали; и семья до такой степени в обеих этих странах была постоянно забыта, обойдена и религиозно пренебрежена, что вот учителя, каковыми, конечно, являются религиозные живописцы, даже забыли о классической стране семьи, о классически-семейном народе, откуда бы они могли взять живописную, ударяющую в сердце, «проповедь»! Вот что значит слишком «по-русски» понимать религию! Сказать, что Россия исчерпала круг религии, все пути ее исходила и во всех путях до конца дошла, — значит сказать просто нелепость, значит начать хвастать, а не говорить истину! Россия прошла лишь узкий путь ее, взяла лишь одну ниточку: это — отречение от мира, действительно великие и действительно прекрасные заветы Сирийского, Египетского и Афонского пустынножительства. Но «такое возлюбил Бог мир, что и Сына Своего Единородного предал за мир»... Вот на эту-то широкую столбовую дорогу религии, — жертвы миру, жертвы для мира, жертвы в пользу мира для исцеления его земных мук, — на эту главную мировую дорогу русское религиозное сознание еще и не вступило. И труды Нестерова, Васнецова, Котарбинского, Светомского — суть воспоминательные, по отношению к нашей истории, труды, а — не пророчесственные труды. Это — хвала девятивековому нашему прошлому, — хвала узкая и «национальная»; но это — не пионерство и не всемирный путь. — Но, затем, что в пределах своей задачи они создали великое и прекрасное, создали единственное доселе, — было бы напрасно оспаривать. Наша поправка отнюдь не художественная, но она — очень упорная религиозная поправка.

1901 г.

Занимательный вечер

(Еще о сямских танцовщицах)

Теперь уже во мне несколько ослабело то чрезвычайное чувство, которое вызвал вечер представления придворной труппы танцовщиц сямского короля; и на просьбы некоторых друзей восстановить это чувство и объяснить его — я могу дать только несколько бессильных слов.

Впечатления Востока редки у нас. Я никогда не бывал восточнее Симбирска; никогда не видал и не наблюдал наших так называемых «инородцев». Хотя и был на Кавказе, — но, увы, способ новейшего путешествия по железным дорогам и в почтовом омнибусе исключает какую-нибудь возможность рассматривания природы и людей. В сущности — везде видишь Петербург; Петербург - с Невского, Петербург — с Сенной, но все-таки Петербург, т. е. сумму удобств и приспособлений одного типа. Поэтому Востока мы вообще нисколько не знаем. Мы имеем представление: — «отнимите у человека мыло, не давайте ему одеклона, уберите гребенку из его парфюмерии, — и то нечесаное и неумытое, неуклюжее и безграмотное, что останется, — будет восточный человек»... — «Его нужно цивилизовать, и его можно эксплуатировать» — вот итог наблюдений!

Поэтому в группе танцовщиц сямского короля меня прежде всего поразила высокая и очевидная цивилизация, но не наша. Вовсе не выскочила куча нечесаных господ, которые, попрыгав и навизжав, — как можно было бы ожидать, как вообще мы ожидаем от людей столь восточных стран, — вызвали бы маленький смешок, маленькую зевоту и непреодолимое чувство после последнего акта: «домой!» Напротив. Осталось впечатление большой задумчивости, и нисколько нежелания скорее забыть впечатление. Но я договорю о «нечесанности Востока». Все мы помним из странствований Одиссея, что, выбравшись из пучины морской, выпавшись в древесных сухих листьях, усталый, изможденный и проч., этот герой, сохраненный богами, берет ванну или окунается в море и затем «натирает свое тело маслом». Что это такое, я никогда не понимал в детстве и не знаю до сих пор. Но это есть явно что-то усиленно-чистоплотное, до чего мы еще не додумались, секрета чего наше время не понимает. Когда высыпала группа сямского короля — я сейчас вспомнил это древнее «умашение»: до того очевидно было; что не только лицо или голова, но все протяжение тела этих фигур было усиленно вычищено, «умашено», не имело ничего небрежного или сального в своей

обстановке или домашнем обиходе. «Мыла им! — мыла им!» — думаем мы о Востоке. Но тут я, западный человек, подумал о себе: «Как мало у нас мыла!»

Это было первое, сразу же зрительное впечатление. Без сомнения, на Востоке много своих тайн. Восток многое, чего мы не знаем, знает. И, наконец, он многого умеет достигать своими особенными путями. Здесь, на Сергиевской улице, поблизости пересечения ее с Воскресенским проспектом, есть китайское посольство. И вот, года 1½-а назад, переехав в эту часть города и идя однажды по Воскресенскому проспекту, я заметил впереди ковыляющую китайскую женщину с мальчиком лет пяти. По костюму это не была матрона, но, очевидно, не была и из прислуги. Вследствие изуродованности ног ей было чрезвычайно трудно идти. Я решил ее наблюдать, и с наблюдениями рядом текли размышления. «Это, очевидно, их терем» — т. е. та же самая цель, которая в средневековый период русского существования достигалась теремом, затвором и уединением, достигнута у них особым, несколько болезненным вначале, но потом уже привычным, и как все привычное — не тягостным более, воспитанием ног. Навсегда прелестью женщины остается некоторая неподвижность или, по крайней мере, медлительность в движениях. Вертлявая женщина, как и курящая, — навсегда останется вне идеала своего пола. Все призвания женщины сосредоточивают ее в точку, а не в полет. Хозяйка дома, мать детей, супруга мужа, — все это предполагает во всяком случае небольшие движения, отрицает беглость, бег. Жёны, матери и супруги сейчас несколько «разбежались» в Европе, и это вызывает бесчисленные жалобы не только покинутых мужей, но и вообще жалобы на извращение предполагаемого женского душевного образа. Древний наш терем, нисколько не «сажая женщину на цепь», как объясняют историки нашей культуры, ставил границу ее движениям, — и уже через это одно развивал из нее чрезвычайные энергии в сторону нежности, мягкости души, махровости и аромата. Как-то я разглядывал фотографии константинопольских видов у одного моего друга, недавно вернувшегося из поездки туда. — «А это что такое?» — спросил я о двух-трех перетянутых мешках. — «Так одеваются их женщины, — ответил он. — Они никогда не выходят, а когда выходят — то одеваются так». Костюм состоял буквально из мешка, перетянутого в поясе и скрывающего фигуру, в которой можно было предполагать старость, немощь, а не хорошенькую женщину. Между тем именно проходила в нем цветущая и, может быть, прекрасная женщина Стамбула. Но никто решительно на нее не полюбуется, — и это чрезвычайно важная метафизика и психология. Вы знаете нежную пыльцу на крыльях бабочки. Каждый взгляд, особенно мужчины на женщину, всякое самое мимолетное любование, и даже, возможно, — простой, еще ничего не видящий взгляд сзади, и вопрос в себе и молча (увы, у нас столь привычный!): «не хорошенькая ли?» — снимает одну такую пылинку с метафизической красоты женщины, он ее духовно оголяет, и, словом, я не знаю что... но он ее губит, уменьшает, расхорашивает. Пройдя раз по бульвару — она вернется к мужу не так хороша; вернувшись из театра — она не будет уже хороша. Вообще в уединении, в невидимости, лежит огромная тайна сохранения женщины; и всякая цивилизация, в которой на женщину обращено большое внимание, которой женщина усиленно нужна, — сохранит ее негу, узорную пыльцу ее души, через различные методы ее некоторого уединения. Кажется, в женщине и самой есть инстинкт к этому; и наиболее прелестная женщина всегда инстинктивно обернется в некоторую вуальку невидимости.

Китайка шла, медленно ковыляя... Она была вовсе не красива, и — уже не молода. Но то особенное, женское, что составляет неразрешимый «х» в женском уравнении, — было в ней ярко выражено, и делало то, что и не молодая, и не красивая она была привлекательна. Могла быть мила мужу, когда не была немила даже прохожему. Сам чудный махаон, несравненной красоты, если вы сотрете у него с крыл всю пыльцу, — станет сиротою сравнительно с сумеречной маленькой и

некрасивой бабочкой. Так эта китайка: она все-таки была красивее наших дам monde'a⁴, в шелку и кружевах. «Вот от человека ничего не осталось», — думается при взгляде на представительниц этого beau monde'a⁵

Секретов души никак нельзя скрыть; и после хорошей вытертости тела — второе ясное впечатление от сиамцев заключалось в том, что у них не было этой растрепанности, этого следа множества промелькнувших по телу чужих взглядов. Мы это и называем целомудрием человека. Среди представлений их было одно, показывающее объяснение жениха и невесты. Невозможно ничего представить себе более невинного! Невеста сидела, поджав под себя ноги. Жених что-то выразительно объяснял ей, кажется, в чем-то оправдываясь. Она ему не верила, она его ревновала. Каким детским, боящимся измены, не хотящим измены взглядом она на него смотрела! Недоумение, горечь, серьезность «будущих обязанностей», «моих и твоих», выражено было на милом фарфоровом личике.

И все они — фарфоровые. Я теперь перехожу к выражению лица сиамцев. Оно глубоко безвыразительно, и в этом заключается особенность его выражения. Все европейские лица немножко играют, немного сияют; в случаях, когда сияние поднимается, — оно сообщает европейскому лицу необыкновенную красоту; в случаях, когда оно опускается, — оно делает лицо европейца отвратительным. Гамма красоты здесь необыкновенно велика. Представляю себе, как хорош был Плюшкин (подлинный); и представляю себе маркиза Позу. У сиамца что есть — то есть. Гамма колебаний его души не обширна, и душа в нем не помогает лицу, но она поэтому же и не роняет лица. Лицо и фигура и вообще весь человек — хорош или дурен в зависимости от того, как он вышел из лона матери. «Удалось» — и он прекрасен: «не удалось» — и ничто не поправляет неудачника. Но эти фарфоровые лица сидят на живом растении. Я теперь перехожу к главному — танцам.

Что они выражали собою? Ничего нельзя представить более удивительного, нового, неожиданного (для европейца). Группа девушек и юношей представляла (я думаю) — лес. Иначе откуда самая мысль этих тягучих, медленных-медленных, «поводящих» как судорога — движений? Южный лес быстро растет, и, может быть, зоркий глаз первобытного и внимательного человека заметил движение роста лиан, удивился ему, захотел выразить в себе эту тайну мира. Насколько лица сиамок были недвижимы, настолько же абсолютно отсутствовал покой в остальном теле. «Это — Бог, покоящийся на мире», — подумал я о головках их в отношении к телу. Руки их, в кисти, по всему вероятно, выражали листья: лист всего быстрее, заметнее и неудержимее растет; и кисть руки более всего была оживлена в танце, наиболее — если позволительно выразиться — «танцевала». Я внимательно смотрел: ни один палец не оставался недвижим в каждую последующую секунду сравнительно с предыдущею; не оставались в одинаковом расположении и все пять пальцев; и в то же время происходило продвижение во всей постановке кисти (в ее сочленении с локтевою костью), которая, одновременно, передвигалась по какой-нибудь кривой линии в воздухе, потому что передвигалась вся рука в плече. Это было, положим, с левою рукою; в то же время правая рука нисколько не повторяла левую, она имела «свой танец», свое и совершенно другое устремление. «Одна ветвь бежит вверх, другая вбок». И одновременно сам ствол, весь корпус тела, гнулся и гнулся, на изменявшихся, в положении своем и во всех сгибах, ногах. Все жило, только лицо умерло! — Все жило глубоко бессознательною жизнью.

Да, лицо уснуло или не пробудилось: а тело жило нам не понятною жизнью, может быть, — от нас отлетевшею жизнью! «Животный эпос» становился глубоко понятным при взгляде на сиамцев. «Так вот где сказка! и вот как живут в сказках!» — короткою, красивою и неправдоподобною жизнью. «Деревья знают какую-то тайну, лисицы — говорят, медведи — царствуют». Все ведь есть в человеке,

⁴ свет (фр.).

⁵ высший свет (фр.).

полный животный эпос. Но для нас, европейцев, это — конченная сказка, а для сиамцев все еще шепчет милая Шехеразада. Во всяком случае, бесспорно, что сиамцы совершенно иначе чувствуют свои руки, свои ноги, свою грудь и живот, нежели мы; мы чувствуем это как подвески под головою, почти с той же отчужденностью, как красавица — серьги, которые она носит. У европейца живет только голова; остальное — кухня, кухонные вещи, предметы удобства, необходимости и распоряжения головы. Мы только не чувствуем («забыли»), до чего бесконечно умерло в нас тело! Его просто — нет! Это — туман! Жрущий,двигающийся, «функционирующий», — предмет внимания докторов, а не философов, а главное — не предмет внимания *меня самого*. «Я болен; — на, лечи мое тело», — как «эта кастрюля прохудилась — и пусть ее возьмет и полудит медник». Никакой общности у нас с нашим телом нет. Мы — отлетели; мы — ангелы; и «тело» лежит мертвою «перстью», первобытною «красною глиною» на земле. Это — ужасный переворот, может быть, — это печальный переворот. Но не будем говорить о нас, а о сиамцах.

Они были глубоко серьезны. Чувствовалось, что танец их не был нерелигиозный, хотя определенно я этого не знаю. Он выражал (как я догадываюсь) — мир, жизнь мира, рост «былинок»: а это, конечно, — священо, и танец — не мог не быть священным. Оговоримся. Физиология (то, что мы *называем* физиологиею), конечно, должна входить в религию, как-то «священствовать», быть «священником» Богу; иначе пришлось бы порвать Бога с миром, вырвать Бога из мира, мир отнять у Бога. Это — невозможно, это — ужасно! Умерев в теле, мы более этого не чувствуем, но наши религиозные понятия (увы! только *понятия*) должны представиться прямо ужасными, деревянными и «атеистическими» для всех, кто еще в теле и телом продолжает жить. И истина — на их стороне. Конечно, — и тело Богу! и оно должно быть введено в молитву и само жить молитвенно, молясь!! «Жить», и *этим* самым, *живя*, — молиться. Как это сделать, что это такое — нам не понятно, не по существу дела, но по нашей специально-европейской ограниченности. Мир — в Боге, и Бог — в мире; отсюда — физиология есть некоторая теология. Да ведь, в сущности, и богословы и физиологи и начинают уже путаться около этой темы: «Э... ничего не можем *тут* разобрать», «какой-то *узел вещей*», «*нерв мира*». Так констатируют физиологи *пульс* жизни. И богословы радостно подхватывают: «потому и не можете разобрать, что *тут* — Бог». Сиамцы не неправы в танцах. «Вот сейчас зацветет мое тело... как лилия», «лес... задвигается, под южными звездами!» «Но для этого нужен храм, — если уже мир не есть сам приготовленный для человека храм!»

Мир — асимметричен; *правильно* расставленных колонн, *равных* промежутков между точками и линиями, *повторяющихся* движений или *параллельных* — нет в нем; все — *расходится*, или — *сходится*; ничто ни на что *не похоже*; все — вечно *новое*. Мир есть *личность*, не сохраняющая верности себе ни в одной точке и ни в одну минуту. Я думаю, соответственно этому, аллегорический танец сиамцев и был так глубоко асимметричен, так преднамеренно асимметричен. Если бы этого не было в намерениях, то как не *повторить* бы фигуре — фигуру, пальцу — другой палец, левой руке — правую. Но повторений и параллелизма вовсе не было, это кидалось в глаза! «Все — разное, и в разные стороны! Это — не парк, а — лес». Так думалось.

Костюмы их были великолепны. «Мы живем в прекрасной природе и сами хотим быть прекрасными»; или «Бог убил бы нас, если бы мы захотели быть хуже других его творений». У лисицы есть чудный хвост, у павлина — роскошное оперение; кто лучше колибри и фазана? И человек, оглядываясь, может полюбоваться на свое платье, как павлин — на свой веер. «Бедного лицемерия у сиамцев не было. Они были бессильны и прекрасны, как животные, в противоположность «монашествующим» народам Европы, которые наделены пушками. Особенно хорош был танец с веерами. У каждой из танцовщиц было по вееру, в каждой руке. Широкий и распушенный, он как бы продолжал кисть руки, делал более выразительною и видимою кисть руки: в этом танце движение конечностей перешло, переложилось на движение веера. Так хороши у них были цветы в головах: не

было у них *засыпанности* цветами, что, кажется, есть безвкусие, как «цветы по подолу» наших дам, — эти порошинки, в которых ничего не видно и нельзя различить, цветков это, или мушка, или какое-нибудь «вообще украшение». Один, большой, определенный, раскрытый цветок около уха — это лучше, тут — более вкуса. Мы ведь так утратили чувство природы, что украшаем себя скорее «эмблемами» цветов, намеками на цветы, нежели цветами сколько-нибудь «в самом деле». «Немножко лилового»... это «пусть будет сирень». Между тем ведь грешно воспроизводить не настоящую, *точь-в-точь*, сирень, — не с тем числом лепестков или не с такими тычинками и пестиками. «Нет, уж *как Бог*» (дал. устроил): этот страх должен бы быть у нас и в costume, — в той части его, которая *имитирует, воспроизводит*, а не есть наше сотворение.

Вот немногие и уже потускневшие штрихи очень краткого (только один вечер), но в ту минуту яркого, впечатления. Было бы в высокой степени желательно появление в Петербурге глубин Азии, интимностей Азии. По тем кусочкам, которые мы видели, это — нисколько не отвратительно, а скорее занимательно и даже привлекательно. Я, по крайней мере, нашел этих сямцев гораздо «славянофильнее» и, так сказать, «более подвигающими вопрос России вперед», нежели все нервные речи и статьи И. С. Аксакова, ужасно смахивавшего на благочестивого Гамбетту.

1901 г.

Жизнь на подмостках

I. «Хризантемы» г-жи Владимировой

Театр есть самое живое выражение жизни. Его позволительно сравнить с тем зеркалом, в которое смотрелась стареющая и злая мачеха, и оно показывало ей все набегающие морщинки лица, давало зрелище и вместе критику. Театр, конечно, лучшею своею половиною принадлежит эстетике; но он дает одновременно много пищи уму, размышлению. Эстетик и публицист могут волноваться на нем совершенно разными чувствами. Посещая театр исключительно как зритель и для отдыха, я позволю себе время от времени, не вдаваясь в технику представления и игру актеров, делиться с читателями мыслями, возбуждаемыми самою пьесою.

От начала и до конца, смотря пьесу г-жи Владимировой «Хризантемы», я передумывал как бы ряд тем. «Как известно, хризантемами называется порода цветов больших и красивых, но без запаха и быстро вянущих. В пьесе этим именем назван цветник женщин, нарядных, беспечных, с явными или тайными приключениями, и пьесу можно бы озаглавить — «Женщины». Жизнь их образует картину великосветского и, во всяком случае, очень богатого круга общества. «В Вене она сделала попону комнатной своей собачке в тридцать тысяч рублей», — говорит на бале одна из красавиц. — «Ах, если бы мне быть такой собачкой, я одела бы эту попону и убежала!» — говорит небогатая полууниженная кузина хозяйки дома, только что выпущенная из института. Но ее юность, почти еще детская, лучше собачьей попоны: ей делает предложение один миллионер, затевающий восстановление каких-то не то греческих, не то византийских ристалищ, с непременною условием, чтобы правили конями — «дамочки!», «дамочки!». Старик 70-ти лет весь слезится на «дамочек», поминутно прикладывается к их ручкам и избирает полуробенка Ольгу, родственницу хозяйки дома, в невесты себе. Таким образом, и невинная милая девушка есть уже будущая «хризантема». Начавшаяся привязанность к бедному секретарю растоптана, она сочетается законным браком с тугим бумажником миллионера, а затем, по кончине дедушки-мужа, начнет вторую половину жизненной роли в качестве уже влюбчивой мамыши и влюбчивой (по летам) бабушки. Всегда бывает, что в действительной жизни поруганная любовь мстит за себя тому, кто неосторожно ее в себе погасил, т. е. не умел любить и отстоять свое чувство. Секретарь Вишнеvский — красавец-балбес, красавец-лошадь — сватается к такой бабушке с капиталом и приводит в отчаяние, в неподдельные слезы, в истинное горе Мими. Вот мы и у ног главной героини. Она замужем за директором фабрики. В свое время она сказала добродетельному

человеку, что войдет в его занятия, разделит его вкусы; и слепая добродетель — а когда же добродетель не бывает слепа? — предлагает ей руку, кошелек и венец. Она взяла венец, воспользовалась кошельком, а что касается до «руки и сердца», то это и так и сяк... В уговор непременно входит венец и содержание от мужа, но все прочее есть желаемые условия, но, однако, не оговоренные в качестве неизменных. Муж производит на нее впечатление виселицы, на которой она должна повеситься, и ввиду такого скверного зрелища, которое у нее постоянно перед носом, она уходит в упоение нарядов. Образуется классическая «хризантема». Добродетель вздыхает, но жена не слышит вздохов. Сущность пьесы составляет разорение женою мужа, — тема калейдоскопически повторяющаяся в обществе, как и другая тема: обобрание бедняком-мужем богатой жены. До сватовства Вишневого к старухе, она, так сказать, горит огнем счастья и осыпает поцелуями воздыханца-мужа за каждый оплаченный счет портнихи или ювелира. «Да сколько же, Мими?» — спрашивает он. Но у Мими есть совершенно секретные расходы, вроде пяти тысяч за лошадей, которых отвели в конюшню не ее, а любовника. На совершенной неясности и частью секретности ее долгов основывается разорение ее мужа; подавляемая ими, она доходит до кражи, и, чтобы избежать суда и уголовщины, отдается судебному следователю, князю Гуматову, т. е. не раз отдается, а всякий раз, когда он этого пожелает. Когда я смотрел это место пьесы и спрашивал себя, как возможна уплата богатою матроною из общества такому-то грозному человеку своим телом, то невольно ответил, что вель эта уплата реально включает в себя только мучительную боль, но уже боль этого самого характера, т. е. жертва телом ненавистному человеку составляла и сущность жизни с мужем. Таким образом, к совершенному падению, к простой продаже себя за вексель или за повестку из суда протаптывается дорожка не так называемую «любовью», т. е. «романом» хотя бы замужней женщины, а именно замужеством, и брак без любви и есть подлинное и первое падение девушки, притом окончательное. Вот если бы позор общественный казнил такой брак без любви, как первый вынос своего тела на продажу, то и последующих падений, за вексель или повестку из суда, просто не могло бы происходить. Собственно молодая Россия, кажется, и передвигается к этому воззрению на нравственность женщины, определяя ее не как безароматную хризантему, а как душистый цветок любви, — подлинной, истинной, при которой все в женщине спасено. Представителями этой молодой России выведен ряд фигур, противоположных «хризантемам». Это бедная подруга по школе Мими, поступающая переписчицей к несчастному слепнушему мужу Мими и вспыхнувшая к нему стыдливою, молчаливою, скромною любовью, и тетка Мими, богатая фабрикантша Калинина, погруженная в школы, в помощь бедным, в помощь даже злым и дурным, которые не умеют с собою управиться. Вообще, смотря пьесу в театре, как-то яснее видишь разделение Руси на старую, еще блистающую, но догорающую — и молодую, с новыми заветами труда, терпения, добросовестности, подлинной любви. Едва ли авторы пьес выдумывают зрелище, да и мы, смотря пьесы, только видим, что они обводят синим карандашом, в сущности, уже известное нам, т. е. уже мелькающее в жизни. Тетка в конце концов спасает от разорения и мужа племянницы, которую она презирает, но бережет его, как сберегает и переписчицу, и даже заставляет ее открыться себе в любви к нему. И все она сберегает, эта мудрая царица развратного пчелиного улья, и хорошо зрителю смотреть на ее роль и думать, что и в жизни есть такие люди (а они подлинно есть).

«Хризантемам» остается только догореть и угаснуть. Откуда они? Я слышал жалобу на пьесу, что она «представляет разложение общества», но в ответ спросил: «А разве не страшно жить в разлагающемся обществе?» Кто живет в жизни, тот не должен отказываться смотреть пьесы. Откуда же «хризантемы»? — спрашиваю. Мне кажется, общество что просило, то и получило. Известно, как определяется прямая линия: «кратчайшее расстояние между двумя точками». Как расстояние не кратчайшее — так линия и не прямая. Тут разделение ясно и путаницы нет, потому что определение точно. Но общество, попросив семьи и брака, определило их не через детей: ну, дети и выпали из семьи; определило их не через любовь: и любовь тоже выпала из семьи. Вообще выпало из семьи и брака все то, что не входит в них безусловным определением. В состав прямой линии входит только «краткость

расстояния между двумя точками», а в состав брака входит только его «форма»; ну и получилась «формальная семья», и развился мало-помалу в веках взгляд на семью только как на «формальность», но уже зато *непременную формальность*. А человек, существо вечно религиозное и вечно поэтическое, с тем вместе существо несколько дикое и лесное, всегда считал для себя прямо унижительным становиться «формальным», быть в истории чем-то вроде «нотариуса у самого себя». Он великий браконьер. Вся поэзия и мистика брака, реальное его существо. *И не охваченное определением*, как определение прямой охватывает ее сущность, выскользнуло из семьи с насмешливым: «тебе меня не нужно!» — и ушло в так называемую «любовь». Брак стал прозаичен, любовь стала поэтична. Она стала содер­жательна, разнообразна, душиста, тогда как семья и брак наполнились формальными «хризантемами». «Le manage est le tombeau de l'amour»⁶, удивляются французы, не заметившие, что они никогда и не ставили («l'amour» как *conditio sine qua non*⁷ брака. В конце концов, смотря грустную (по мысли) пьесу, не раз вспомнишь из «Руслана и Людмилы»:

*Любви роскошная звезда,
Ты закатилась навсегда.*

Пьеса есть картина похороненной любви и скучных, томительных «формальностей», которые одни остались на ее могиле. В самом деле, в любви какой источник возможностей, какое сокровище обещаний! Если бы взять человека, вот эту самую Мими, еще при рождении, — и подумать, какой дар в виде способности к любви положила ей в колыбельку волшебница-природа, *natura-genitrix*⁸, то нельзя представить себе более печальной участи, чем то употребление благородной способности, какое дала нам увидеть на сцене г-жа Владимирова. Я хочу сказать, что если нам кажется глупым тратить на *ничто* свой ум, писать стихи à la Барков, имея гений Пушкина, или мужество выражать в ночных уличных ссорах, то как же назвать ту плоскую и тоскливую картину, в которую мы бытовым, законодательным и религиозным образом уложили «любви роскошную звезду?!»...

1901 г.

II. «Под колесом»

Драма в 4-х действиях г-на Жданова

Нужно очень много мужества, нужно очень много надежды на свои силы, чтобы в господствующий на сцене ворох комедий, «бытовых сцен», «сценок с натуры», водевилей, «летних картинок» и т. п. войти с новой большой драмой. Г. Жданов, молодой автор (его усиленно вызывала публика), написал сложную и до известной степени тяжеловесную драму, которая, однако, смотрится до конца с все возрастающим интересом, благодаря содер­жательности, серьезности и нравственному в ней элементу. Название пьесы заимствовано от сновидения пожилой несчастной купчихи Оладиной. Ей снится, что ко всему горю и унижению, которое она терпела от мужа 25 лет, присоединилось и следующее: умирая, он бросает в нее свой бумажник (с деньгами), и в фантастическом сне ей кажется, что бумажник этот превращается в колесо, от которого она никак не может увернуться, оно наступает на нее и наконец раздавливает ее. Сон этот, давший название драме, вставлен несколько искусственно, потому что незаметно, в середину ее, тогда как его следовало или отнести совсем в конец — как разъяснение всего виденного, или поместить в самое начало — как пролог или введение к пьесе. А рассказ его (Оладиною) написан и разыгран гораздо ярче, выпуклее. Первое действие открывается в тускло освещенной комнате (удивительно неблагоприятный момент для впечатления от всей пьесы) и начинается получасовым диалогом, почти даже монологом, состоящим в повествовании Оладиной о своей жизни с умирающим в это время мужем. Эта часть пьесы — самая неудачная. Невозможно так истязать терпение полного театра, вынужденного слушать, как старуха-не-старуха и молодуха- не-

⁶ Брак — могила любви (фр.).

⁷ непременное условие (лат.).

⁸ природа-прародительница (лат.).

молодوخа слабым, не интересным голосом передает страннице Агнеюшке (краткая, выразительная, отлично сыгранная г-жою Яблочкиною роль) историю судьбы своей. Молоденькой, неопытной девочкой вышла она замуж за торговца-тысячника, который через десять лет стал «миллионщиком». И как он стал миллионщиком, «то меня, миленькая, спустил в кухню, а в комнаты взял себе француженку». Бормочет старуха эту канитель, состоящую из сплошного унижения, позора, несчастья. Из детей некоторые вышли здоровые, двое младших — с придурью и даже совсем дураковатые, «одного ребеночка супруг зашиб» и т. п. Неискусство автора заключается в том, что нельзя разьяснить смысл пьесы в столь длинном монологе, без страсти, без игры, а состоящем в рассказе. Это ведь эпический элемент, едва ли в драме уместный. Но вот и кончились слабости пьесы. Свет переменяется, распахивается дверь, и появляются наследники умирающего: два сына, две дочери и два зятя. Отсюда начиная действие идет энергично, быстро, красиво, ярко, раскрашено. Идут вороны к умирающему, идут за деньгами, довольные, смелые, дочери — разноразрядные: все нахальные, один сын — немеморально пьяный (крошечная, но хорошо сделанная игра г. Киенского). И когда выносят завещание, оказывается, к прискорбию и смущению всех, что папаша все капиталы завещал супруге, «так как она много терпела от меня 25 лет». Драма отсюда и завязывается. Она вся сосредотачивается на вдове-миллионнице (превосходная игра г-жи Горевой), Аггее Аггеевиче Зыкове, старшем зяте-хищнике (тоже прекрасная игра г. Михайлова) и добром сыне Николае (трудная, бесцветная и потому слабо выполненная роль г. Северского). Этого Николая отец при жизни гнал; мать к нему привязалась. Из него вышел прекрасный человек, образованный, начитанный, гуманный к рабочим. И вообще это есть умственный свет в пьесе. Фон-Визин идею пьесы влагал бывало в «старо»-дума; по изменившимся временам знамя лучшего теперь влагается в «молодо»-думов. Таковы Николай и его прекрасная жена (г-жа Сабина), друг мужа своего, которая почти при полном отсутствии речей производит на зрителей скромностью, миловидностью, сердечностью прекрасное впечатление. Вообще замечательно, что добродетельные роли у актеров почему-то не выходят, а у актрис почему-то выходят. Нельзя же думать, чтобы в самых пьесах добродетель не шла к ролям мужским, а только — к женским. Вдова дает Николаю доверенность на управление полученным наследством, и он начинает кой о чем неудобном спрашивать Аггея Аггеича, мужа старшей и циничной своей сестры Анфисы (не дурная, но слишком однообразная игра г-жи Холмской), бывшего последние пять лет директором или управляющим делами покойного. Г. Михайлов дал яркую, превосходную рисовку этому Аггею. Николай натывается на жилу, кремень, — и, конечно, разбивается. Аггей оттирает его от матери, мать уничтожает доверенность, — и добродетели с добродетельною супругой остается только уехать. Сам же Аггей пробирается между тем в городские головы. Он предлагает «мамаше» (теще) подписать бумажку, по коей она, думая о Боге и спасении души, передает капиталы «деточкам»... «А себе вы, мамаша, припишите в конце — вот тут и место оставлено, — что желаете, домик ли али еще что, для покоя и уединения». Старуха, видя, что ее хотят лишить власти, раздражается, укоряет, гневается, выгоняет; но уже хорошо спевшиеся «деточки» предусмотрительно решили на этот случай — освидетельствование докторами и назначение опеки. Всем коноводит голова, Аггей, «дьявол», как его называет выходящая из себя теща. На том, что она теряет равновесие духа, и основано свидетельство ее врачами. Горева превосходно, прямо художественно, проводит трудную и тонкую, каждую минуту изменчивую, роль. Дело в том, что 25 лет несчастная и униженная женщина — к пятидесятому году жизни становится легко возбудимой, легко раздражимой, безвольной и вместе гневной; далее, у нее есть крайний риск пережить сумасшедшие минуты: она живет совестью среди бессовестных. Ее распяляют, подкалывают к минуте появления докторов, и она выбегает перед ними во всей красе растрепанных чувств и неупорядоченных речей. Доктора (бесцветные и дурно сыгранные фигуры) запротоколивают «сумасшедшую», все — по форме, подписи есть, печати есть, закон неумолим, четыре миллиона переходят в руки наследников, а ненужную старуху спускают в кухню под надзор и до некоторой степени караул грязной кухарки. Наступает крайнее время несчастья и нравственный центр пьесы;

вырвавшись, старуха — на этот раз уже близкая к умопомешательству — перед детьми своими становится на колени и просит, чтобы ее не держали так, что деньги она им отдает, но чтобы они ее отпустили в монастырь, где она пострижется. Тут происходит не чрезмерно грубая, но чрезмерно жестокая сцена. Пьеса вообще богата бесчеловечием, и ее можно было бы озаглавить: «Темная Русь». Никому старуха не нужна, роскошные дочери от нее отворачиваются, а «зятек» говорит, что никак нельзя в монастырь, ибо там злые люди мало ли что могут ей напештать, а надо опять в «кухоньку, к Праскудии Ивановне»... «— Опять в кухню, под присмотр грязной бабы!»... И она проклинает детей, но ее уже грубо, крепко берут за руки и выводят куда следует. Тут приказчик Рябинушкин (колоритная и хорошо сыгранная г. Яковлевым роль), станувший вовремя у Аггея Аггеевича «записную книжку» со всякими уголовными в ней каверзами против «дьявола», дает Николаю эстафету, тот приезжает, назначается новое медицинское освидетельствование больной; но после счастливых минут встречи с добрым сыном несчастная действительно мешается. Однако «записная книжка» действует и уже выбранный «голова» должен изъясниться с судебным следователем, являющимся вслед за докторами. Занавес падает. Публика громко захлопала, очевидно, от нравственного удовлетворения, когда главный плут попался, и почти готова была венчать его обличителя, другого плута, Рябинушкина. Пьеса вообще похожа на драму в суде. И зрители невольно входят в роль присяжных.

Будь у автора мастерство, пьеса вышла бы великолепно. Теперь она только умна, серьезна, совестлива. Она очень волнует душу, но это не художественное волнение. Напр., дочери Оладиной могли бы чем-нибудь одна от другой отличаться. Между тем у них нет личных характеров, и это какие-то шуршащие шлейфы и штемпеля бессердечности, легкости и упитанности. Муж второй дочери, Натальи, мужик-лопата, тоже не имеет ничего личного в себе. Это — ходячие роли, т. е. лица, которые в пьесе только ходят, но у них никакой нет роли. Вообще *играют* пьесу только три отмеченные нами лица; остальные лишь присутствуют, а ничего не играют. Это недостаток пьесы. Наконец, в центральном пункте действие разлагается на взаимоотношение слишком уже вульгарных сил: несчастного, около которого борются злой и добрый. Злой топит, добрый спасает. И притом как один не сумел спасти, так другой не сумел утопить. Злой наказан, но слишком поздно, и добрый восторжествовал, но тоже слишком поздно. Однако пьеса написана человеком сильно чувствующим, и самое письмо его — сильное, резкое, как оно бывает на хороших картинах натуральной школы. Вероятно, она будет обильно смотреться. А нравственный ее элемент искупает недочеты техники. «Ну, и темна же наша Русь», — думаешь, смотря в театре, думаешь, вернувшись домой. Публицистическое ее значение очень большое. На вопрос: «откуда может прийти свет?» — вопрос, напрашивающийся относительно всей Руси, — только и сможешь ответить: «из книги! от книги!» И тут снова вспоминаешь Николая и Елену, добрых, кротких, с их заботами о рабочих, с заботой о матери, кажется, «сицилистах» (социалистах), по определению Аггея Аггеевича: но вот подите же, при «сицилизме» своем — впервые дающих на Руси образец патриархального уважения к родителям и святой дружественности мужа и жены.

1901 г.

III. «Ганнеле» Гауптмана

В первый раз я увидел знаменитую пьесу Гауптмана, весьма старательно поставленную на театре Литературно-Художественного общества. Задачи представления, однако, превышают силы исполнителей. Сперва отмечу, что мне не понравилось, а потом скажу о положительных качествах. Грубы все ангелы во втором действии, в противоположность каменному «Призраку смерти», который хорош, но опять же хорош — пока он движется. Ангелы положительно некрасивы и слишком великовозрастны, так что пропадает необходимая здесь иллюзия красоты, воздушности и прозрачности. Дожидаешься с нетерпением, пока уберутся сии перезрелые девицы. Во всяком случае, если их некем заменить, то их можно показывать только в полутени. Далее Ганнеле (г-жа Озерова), несмотря на превосходную игру, имеет тот недостаток, что все же не есть полуребенок, девочка

невинная, наивная, а есть больная девица. Окончательно неудачен Готтвальд, он же «странник» (г. Глаголин), роль необыкновенно трудная для актера, как все «святые роли», т. е. бесцветные, бескровные, — ходячие поучения и сборные добродетели. Эта немецкая микстура совсем не выходит на русской сцене. Пьеса сразу погружает вас в мир иллюзии, и, в сущности, она очень хороша, хотя немного трудна для зрителя. Постель и больная, как центр представления, — непривычны, тягостны, жалостны. Особенно в первые минуты действие положительно неприятно. Но затем чудные звуки невидимой музыки, смены тьмы и света, очень искусно представленные на театре, мир «потусторонний» и «здешний» в их чередовании, — уносят вас, как грезы, вдаль. Еще бы немного лучше! еще куда-нибудь выше, и в самой пьесе и в исполнении! — и зрителю было бы совсем хорошо. Но дирекция все-таки поработала старательно, особенно в сфере музыкальных и световых явлений, и впечатление чрезвычайной важности зрелища не оставляет присутствующего в зале. «Призрак матери» (г-жа Туманова) чрезвычайно хорош, особенно во втором действии. Первое явление этого призрака, как и вообще декораторские передвижения (например, в самом конце пьесы, смены видений и действительности), — неуловимы и не оставляют желать ничего лучшего. Пьяный вотчим Маттерн (г. Тихомиров) — чудовищен, страшен, страшен от начала и до конца. Очень хороши черные монашенки, рассматривающие серебряное одеяние усопшей Ганнеле. Вообще пьеса вызывает на множество размышлений. Сам Гауптман едва ли заметил, что ведь дикие слова вотчима в последнем явлении, где он куражится, что благодетельствовал этой ленивой падчерице, тогда как мог бы выгнать ее на мороз, а что если он ее и бил иногда, то ведь «кто любит — тот и наказует», исторически и традиционно относится к тому же лицу, которое под видом «странника» говорит разные сахарные слова. Наконец ведь слишком понятно, где нравственный «гвоздь» пьесы: «Призрак матери», который зовет к себе (на небо) дочь, с синяками, с опухолями на теле, с истерическим испугом при одной мысли о появлении вотчима, и, наконец, зверский и пьяный образ последнего — не оставляют сомнения, что мы имеем перед собою 1001 страницу мартиролога женщин и детей, «сего семени дьявольского», искусительного для добродетельных потомков Адама. Цветы, играющие некоторую роль в пьесе, — как залог соединения небесного с земным, — тоже носят совсем другой колер и аромат, нежели «Призрак смерти», сей темный ангел, и темноризые чернички, сплетничающие над серебристым одеянием усопшей Ганнеле.

Сперва мне было неприятно, когда после столь серьезной пьесы начали играть «Каково веется, таково и мелется» (комедия г. Тарановского). Но я вспомнил, что и в древности после трагедии всегда исполнялась комедия. Через несколько минут впечатление от «Ганнеле» рассеялось, и мы все, т. е., кажется, весь театр, дружно смеялись веселой, живой и отлично пошедшей бытовой пьесе. Я ее мысленно связал с «Ганнеле». «Нравственный гвоздь» и здесь тот же, только там он взят с трагического конца, а здесь — с комического. Милейшая Александра Ильинична (г-жа Холмская) всех связывает узами Гименея, — лакеев, горничных, знакомых и родных. Не на одной, так на другой женись. Узы эти — легкие, приятные. Мужья и «рогоносцы», «побежденные» и «победители» — все легко порхают по сцене в каком-то вихре. К чему страдать, к чему иметь роль Ганнеле или «призрака ее матери»? Тут же истину можно взять не с острого, а с гладкого конца, и тогда все отлично устроится. В сущности, «Ганнеле» есть средневековая реакция, в которую никто не верит, а всякий верит теперь, что «каково веется, таково и мелется», и достаточно не вздыхать в жизни, чтобы начать до «животиков» смеяться в ней. Кто тут *чи* дети — и не разберешь. На Раичку (слабое исполнение г-жи Лялиной) два претендента в отцы: Курдюков (превосходное исполнение г. Яковлева) и Федор Богданович Фриш; один жених от нее отказывается, но другой и заглазно берет, когда второй папаша наобещал ему 25 000. «Что делать, — восклицает лакей Платон, — убить Петьку (мнимого любовника жены) — в Сибирь пойдешь, жену убить — еще строже накажут; легче всего пойти и самому повеситься». И он бросает господский фрак и щетку на пол и идет испить наименее горькую из трех чаш. Но, оказывается, любовника у жены нет: ведь они живут еще медовый месяц. У зрителя остается, однако, надежда, что чего нет, то будет, а во всяком случае может быть. С самого начала пьесы барин

спрашивает новобрачного: «Платон, можно поцеловать жену?» — «Для че, барин, нельзя». Так что тут все как-то друг около друга маслянится, и всякое сопротивление, можно сказать, застряло бы, как сухая корка в горле.

«Да ну их», — говорит. Вот, — говорит, — потеха: Ей-ей, умру, Ей-ей, умру, Ей-ей, умру от смеха».

И публика дружно-дружно раскатывалась со смеха. Бедная Ганнеле! Тебе совсем не место среди нас. Уйди к небожителям и оставь земным земное.

Так на трагические громы, разразившиеся над землею двадцать веков назад, человек ответил в XIX веке рассыпчатым смехом. Не все бояться, плакать: пора и утереть глаза.

1901 г.

«Ипполит» Эврипида на Александрийской сцене

Представлению трагедии предшествовало чтение Д. С. Мережковского: «О новом значении древней трагедии», которое на другой день все прочли в «Новом Времени». Появись эта краткая и справедливая статья в той же газете накануне представления или в самый день представления на обороте афиш, — и это литературное введение к сценическому зрелищу выиграло бы в понятности, в убедительности, в то же время устранив из зрелища самую его неприятную часть. Замечательный по звучности, ясности и приятности в зале, голос лектора звучал глухо в огромном здании театра. При всех усилиях слуха — связность речи терялась, и долетали только афоризмы. Малейший шорох в соседней ложе (все знают, как наша публика на этот счет бесцеремонна) уносил подлежащее, сказуемое, а то и все главное предложение из фразы, и вы ловили, раздосадованный и измученный, только ее последние рассыпчатые слова. «Театр осквернен»... «Современно не сегодняшнее, а вечное»... «Такая-то олимпиада афинской эры и сегодняшний вечер здесь, в Петербурге»... Эти афоризмы, как они ни кратки, были, однако, достаточны, чтобы заставить почувствовать, что мы собрались сюда не на зрелище и удовольствие, не «пришли в театр», а присутствуем при гигантском напряжении воли одного или немногих лиц вдвинуть на сцену театра нечто новое, как бы не уместяющееся на ней. «Трещит по всем швам» — так можно сказать про тело театра, когда в него вошла эта истинная древняя душа его. Я думаю, что в этих словах я отыскиваю только философское обоснование восклицанию 19-летней девушки, случайно уловленному мною по окончании зрелища, при выходе из театра. Лицо ее было глубоко задумчиво, и она произнесла, почти со слезами в голосе: «Как упало с тех пор все, все!!»... Что? — не удержался я и спросил. «Человек, жизнь! — все», — ответила она...

В самом деле, смотря на зрелище, было почти нестерпимо думать, что вот назавтра здесь же будет представлен клочок из жизни петербургских чиновников, самая остроумная часть которого, заставляющая заливаться смехом все пять ярусов театра, заключается в том, что одному актеру, во время кадрили, пришлось на ум аккомпанировать танцам и музыке носком сапога. Сапог повертывался так и этак. И то, что в пьесе «играл роль сапог», и такую «говорящую» роль, — это составило психологический центр дела и создало, так сказать, успех пьесе, автору, вечеру и больше всего, конечно, театральной кассе.

«Как упал человек с тех пор»...— «Нужно было совершиться какому- то вторичному и еще более глубокому, чем первое, грехопадению, пусть и незаметному для самого человека, чтобы он упал *оттуда* — сюда», — так и я думал все время, пока длилось зрелище.

На разработку его, я думаю, были употреблены бесчисленные усилия. Можно было заметить, что некоторые действующие лица хора совершали жесты и движения несколько автоматически, как бы

боясь оступиться, от излишней осторожности. Нужно было каждому актеру, завтра и вчера играющему «комедь», совершенно перевоплотиться, пересоздаться для этого представления. И это в общем и в частности было достигнуто вполне. Мы действительно не имели на сцене никакого остатка от вчерашних и завтрашних зрелищ, и иллюзия на несколько часов получилась полная.

С самого начала представления, даже несколько предшествуя ему, и до конца его, играла тихая, почти заглушенная и невидимая музыка. Есть ли это новая прибавка, или воспроизведение древности — я не знаю: но для нового зрителя она показалась мне и, может быть, многим — необходимою. Мы до того привыкли видеть на сцене нервы, изломанность, какие-то осколки характеров, мучительно кричащие о себе, — что сразу и без приготовления в звуках увидеть необыкновенный покой и важность жизни, какую-то бесслезную белую «обедню», было бы слишком режуще и для глаза, и для мысли. Далее, музыка сглаживала и делала вовсе незаметным отсутствие того множества случайных поворотов действия, то смешных, то жалостных, или неожиданных и пугающих, какие обычно наполняют сцену и занимают «театрала» на два-три часа. Я хочу сказать, что привычка к шуму и гаму на сцене сделалась уже неистребимой в современном зрителе; и чтобы без шума, без гама и случайностей не скучать в зрительном зале, человеку нашего времени надо быть несколько парализованным, — быть притупленным изящным притуплением. Через музыку это и достигалось. Она все время аккомпанировала сцене тихими тонами, медленными гаммами, не привлекая собственно на себя никакого внимания, и необыкновенно помогая Целому.

Почти с самых же первых секунд, как раздвинулся занавес и показалась нагая Греция, — сама в себе, не затененная книгою и книгопечатанием, гимназию и трудами учения, а свободная, легкая, общедоступная, требующая только внимания, — в публике разлилась смесь недоумения и восхищения. Недоумения — к смыслу, восхищения — перед пластикой. Спокойствия и равнодушия в публике во всяком случае не было. Собственно представление «Ипполита» (обозначая все новыми терминами) сочетало в себе драму, балет и концерт, явно требуя для себя, наравне со словесною, одинаковой разработки картинной стороны и музыкального аккомпанемента. Все представление было классическою статуей, но только движущеюся и меняющеюся; «статуейность» зрелища — это было главным от него впечатлением. Не знаю, сняты ли с него фотографии; но мысль о их необходимости не оставляла меня ни на минуту. Статуи — молчаливы. Я уже сказал, что шум и гам, нервы и патология напомнили современную сцену. Древняя трагедия, будучи дивною статуею, говорит мало, медленно. «Душа словесная» как бы только пробивается еще, выбивается из прекрасного тела, но не вырвалась из него, не освободилась, не полетела по своим особливим законам и не разбила прекрасную форму, выносившую ее.

Д. С. Мережковский в лекции своей рассказал нам смысл этой древней трагедии. Но сама трагедия далеко не говорит об этом так раздельно, развито и углубленно, как ее комментатор. Скорее древним только приходили на ум темы Д. С. Мережковского: они догадывались о них, как дети, — глубоким и чистым догадыванием. О, как бывают трудны и медленны первые догадки! Но зато они сказываются такими словами, каких не умеет найти поздний и более развитый ум. Конечно, как разъяснил в своем чтении переводчик древней трагедии, уже в древнем человеке, еще задолго до Р. Х., почувствовалось это двойное влечение: одно — к соединению полов, легкое, нетрудное, доступное всякому, всяким и испытываемое, которое в психологическом предварении своем называется «любовью», а в реальном осуществлении дает брак, семью и рождает детей; и — совсем другое влечение, гораздо редчайшее, переживаемое почти каждым на короткое время в пору предлюбовную, но затем в этих «всех» бесследно исчезающее. Однако исключительные, редкие лица бывают и остаются им проникнуты на всем протяжении своего бесплодного, не рождающего существования. Это — влечение к полной и нетронутой целокупности себя, отталкивание от всякого общения с другим полом, вечная девственность... Девственность — как *natura divina* (в смысле «странная, не человеческая, неизъяснимая»), а — не как закон, и даже не как идеал или заповедь, что все явилось

гораздо позже. Нам кажется, Д. С. Мережковский преувеличивает, приписывая Ипполиту такую природную девственность: из трагедии Эврипида видно, что скорее Ипполит проходит только девственность возраста, несколько застоявшуюся, задлившуюся в нем. Охотник, среди товарищей, в лугах, в лесах, он «исступленно стыдлив», как все мы бываем испступленно стыдливы в 13—14 лет. Скорее всего пора его, думается, — предлюбовная. Но во всяком случае этот момент, всего только минута возраста всех нас, есть дробь целого и огромного, о котором говорит Д. С. Мережковский, и о чем под именем «Афродиты Урании» говорит Платон в «Пире». «Артемиды», никогда не замужня, есть действительно факт психологии и истории. Это отталкивание от сближения полов хотя встречается несравненно реже, чем нам всем знакомое притяжение противоположных полов, однако и теперь — есть, и — было с древних времен. Борьба между Артемидою и Афродитою — она налицо не только в истории Федры и Ипполита, но — и в истории всемирной.

Когда я смотрел «Ипполита» и слушал речи двух борющихся за судьбу человека и в душе человека «богинь», я припомнил свое посещение в Риме мастерской одного нашего художника. Показав мне разные редкости, он взял напоследок со стола две глиняные куколки, немного совершеннее по работе наших деревенских глиняных петушков, и сказал: «Вот Пенаты древнеримские, купил за столько-то на толкучем, подлинная древность по определению знатоков». — «Пенаты?», — переспросил я с удивлением, — «Да! — это Mars и Venus; их ставили в каждой хижине Лациума, и они охраняли семью» (наш «домовой», но еще в добром смысле). Вспомнил я это, смотря на «Ипполита» и держа в уме слова Библии о сотворении человека «по образу и по подобию Божьему». В Лациуме не читали Библии, а был инстинкт выразить ее истину: и они душу воителя и зверолова, каким был всякий мужчина, поняли как отпрыск Марса, «образ и подобие» его, а душу родительницы, жены и хозяйки латинских хижин обозначили как текущую («луч от луча», «свет от света») из существа Venus. Словом, если человек действительно «по образу и подобию» чьему-то, то ведь это только другие слова для обозначения мысли, что «Образец подобен человеку»... Раз человек — небесно-образен, то и Небо — человеко-образно. Этой связи разорвать нельзя, как сходство фотографии, которую мы держим в руках, и кого-то — или в данном случае Кого-то, — с кого она снята. Обычно мы признаем, легко и радостно, половину этой «двойной теоремы», — что «мы образ Божий»; но отчего-то с невероятным упорством отвергаем мысль, чтобы Существо Божие «имело все наше», — и лишь лучше и совершеннее, как присуще вообще прототипу и идеалу. Между тем «двойная теорема» обязательна к приему и во второй ее части. Или навсегда мы должны признать человека камнем, прахом из прахов, без связей с Небом, или — уж человек вселится в Небо, конечно, увеличенный, громадный, необозримый, гремющий молниями, смотрящий звездами... Venus-Mars, или как хотите назовите, но что-то — непременно человеко-образное! Или и душа моя, и загробная жизнь — мифы, или — не совсем, призрачны были мифы древности! Они были похожи на истину, пожалуй, на наши современные метафизические и религиозные представления, вот как глиняная куколка, показанная мне в Риме нашим художником, — на Афродиту Милосскую! Но ведь между ними есть разница в мастерстве обработки, а разницы в тенденции, в догадке — нет; и даже может быть под куколкой тенденция была искреннее и живее, чем под Луврскою «Дивой».

Второе, что припомнилось мне, когда я смотрел «Ипполита», — это собственноручная подпись Льва XIII под своим портретом в Христианском Музее при Латеранском соборе (там два музея — «Museo papano» и «Museo Christiano»⁹). Портрет, небольшой и вообще непоказной, подарен был вскоре после избрания в папы, и в подписи, очень одушевленной (на латинском языке), мне кажется, отразилась минута волнения от избрания, и в ней он высказал, «для чего я папа», и даже отдаленно указал, чей он «папа». «Sancta Virgo»...¹⁰ начинаются строк восемь письма; подпись есть собственно

⁹ «Языческий музей» и «Христианский музей» (лат.).

¹⁰ «Святая Дева» (лат.).

письмо к Пречистой Деве; и это обетное письмо содержит как бы Аннибалову клятву неустанно бороться с врагами Sanctae Virginis и надежду победить их. Ни о чем другом — ни слова; ничьего еще имени, кроме имени Воплотительницы Бога, и — своего имени (подпись). Католичество как рыцарство Св. Девы, как тысячелетнее служение *virginitati naturali* — той «Урании», имя которой уже попадает у Платона и которую почтили в Артемиде греки, — так и било в каждой строке замечательной подписи. Так что Д. С. Мережковский, соединивший трагедию Эврипида со смыслом новых, нам современных борений, *да и вечных*, конечно, был прав. Едва ли бы он напряг огромные усилия для движения ее на Александрийскую сцену, если б для него она была только археологическим и литературным фактом. Постановка «Ипполита», а за ним, вероятно, и других трагедий Софокла и Эсхила, есть только момент в огромной идейной борьбе, куда вовлечена древность и новые времена, — борьбе не только идейной, но и религиозной.

Я позволю себе сделать только одну поправку к идеям Д. С. Мережковского — не от своего ума, а просто от вычитанных книг. Дело в том, что сама древность — и не только Греция, но и Восток, — считали именно Артемиду, а не Афродиту, — «жестокою»; что очень правильно и уже предсказало новейший европейский аскезис, который внес суровые, страдальческие, в средние века даже кровавые, ноты в христианство. Вл. Соловьев, припоминая испанскую инквизицию, раздраженно и бессильно говорит, что тут сказались *карфагенские* колонии на Пиренейском полуострове, остатки колониальной пунической крови, «воскресившей культы Молоха и Астарты». В общих у нас представлениях «Астарта» представляется как Афродита, она ставится на ее место и считается *родительницею плодов земных, устроительницею плодородия всех тварей*. Мнение это так привилось, что даже и не надо бы его поправлять. Пусть неверное имя прилагается к обратному факту. Но для научно-образованных людей следует не упускать из виду следующую историческую истину, которую для убедительности я приведу в виде цитаты: «Для умерщвления телесной похоти в жрецах и служителях храмов своих, целомудренная богиня Астарта требовала, чтобы они были кастрированы собственными руками. Поэтому при ее храмах были тысячи кастрированных жрецов и служителей, которые назывались галлами. Под разными именами Астарта была чтима во многих странах азиатского мира, Греции и Рима. Ее служители, галлы, одевались в пестрые женские платья; головы у них были обвиты желтыми полотняными или шелковыми повязками, другие носили белую одежду, украшенную спереди полосами красной ткани. Руки у них были открыты до самого плеча... На празднествах они бегают, кружатся, в экстазе кусают себе руки, а потом режут их мечами. Один из них, превосходящий прочих безумием, пускается со стонами и воплями пророчествовать. — Как делали и жрецы Ваала, — он при всех исповедует свои грехи, берет бич с узлами и бьет им себя по спине до крови, режет себя мечами, так что с израненного тела льется кровь¹¹». — Известно, что «Астарта» азиатцев была в то же время «луна», и что Артемиды греков имела это же ночное светило своим осязаемым, умоляемым образом. От этого в древности, особенно на Востоке, она изображалась с *лунным серпом* над головою, обращенным двумя острыми краями кверху¹². Когда, путешествуя по Италии, я следил за особым, не имеющим никаких отражений у нас, культом «Мадонны», то я заметил, что и там всюду она изображается с *серпом луны*, но не на голове, а под ногами; однако под ногами не в знак унижения луны, растапывания ее, а как *подножия* и почти *престола*. Книжным основанием для этого взяты слова из XII-ой гл. «Апокалипсиса» о «жене рождающей». — «под ногами которой луна». Но

¹¹ В. Соколов. Обрезание у евреев. Казань, 1892 г., стр. 173

¹² У мусульман, как известно, до сих пор «луна» — на знаменах и флагах. Обычно это считается «модю» или «так-себе», во всяком случае, без определенного смысла, без догмата и тенденции под собою, без какой-либо «веры в луну». Но если мы сблизим «Аллах» с Элоах, единственным числом от множественного Элогим (Бытие, I), и укажем на вечные и вечно неясные, бессильные попытки пророков отделить Элоах от «ваали» (= владыки, господа), то поймем, что у мусульман, не допускающих никакого видимого изображения божества, сохранился, однако, лунный серп, бывший некогда постоянным спутником азиатской «Небесной Девы».

Малонна — не рождает; в одеяниях, с руками на груди, всегда у католиков чрезвычайно юная, она — девственница. Какая связь веков здесь, соотношение тысячелетий! какое единство воображения, и — вечность неумирающей темы! Это — Лунная Дева. И с тем же именем «Мадонна» мы видим вовсе другое изображение — Мать-Кормилицу. Католики наивно и совершенно ошибочно в отношении истории соединяют в одном имени два несовместимых существа. Одно из них, *virginitas*, выражалась у семитов Астартою, у греков — Артемидою; и у семитов это была жестокая богиня¹³.

Напротив, слова в «Ипполите» о жестокости Афродиты есть частная мысль Эврипида, за которую «стародум» Греции, Аристофан, и назвал его декадентом и извратителем исконных понятий родины. Ибо Родительница плодов земных, растительных, как и животных, представляет собою кротость, простоту и законосообразность: Все, что дает Афродита Земная — Радость полей и лугов и лесов... — так формулировал ее, в одном стихотворении, даже аскет (по недоумению) В. С. Соловьев. А Гезиод в «Теогонии» говорит о ней же: Но от начала честь восприяла она (Афродита); ей выделен Особый удел среди людей и бессмертных богов: Это — девичья болтовня и с мехи и лукавство, И веселие и сладость любви и нежность¹⁴.

Таким образом, «Афродита» (для нас ведь это факт, а не лицо) — простушка по поведению, высокометафизична по природе, небесна по происхождению (εξ Ουρανοῦ, по Гезиоду); но ни в каком случае — не кровава; и хоть чувственна, но в меру, и нисколько не сладострастна, если люди имеют мудрость склонять перед нею головы вовремя. Она действительно «Властительница» — за исключением сурового круга *virginitatis naturalis*, — но нежною властью и приятно самим людям. Она имеет необозримых подданных, — весь мир, но которые ее любят и в подданстве находят счастье и мудрый каждому удел. Не спорим, что Афродита и наказывает жестоко, до смерти: но это не суть, а случай, и происходит он только с непокорными. Ведь она родительница жизней; и если случается, что через нее гибнут, то это — сам приходит к смерти тот, кто от нее отвращается.

В зрелище «Ипполита» было нечто сомнамбулическое. Сюжет трагедии не развит, прост и не психологичен, как древняя былина в сравнении с современным романом; но былина имеет преимущества силы и серьезности в сравнении даже с очень хорошим романом. Проходила на сцене действительно светская форма литургии, — древнее языческое богослужение, которое еще не специализировалось, не осеменарилось, которое было просто торжественным течением жизни человеческой, освещенной торжественною, серьезною мыслью. В белых и черных одеждах, то спускающиеся со ступеней, то медленно на них поднимающиеся, с черными пряжами длинно падающих локонов, хоры казались прекрасны, как ангелы, только — большие, серьезные, человекообразные, не такие, как мы привыкли к их изображениям, всегда излишне детским. Возле меня сидел славянин-серб, кончивший С.-Петербургскую Духовную академию: «Вот откуда взяты (т. е. из древней трагедии) наши литургийные входы и выходы, и возгласы, и жесты! — воскликнул он. ...«И — откуда заимствован весь стиль, весь колорит, только применившись к новому объекту, именно к жизни И. Христа, к теме боговоплощения и христианской проповеди», — добавил бы я. Действительно, читая апокрифический сборник в девяти книгах, так называемые «Апостольские постановления», составленный между I-м и IV-м веками после Р. Х., я нашел там, к удивлению, текст почти всех современных нам литургийных молитвословий и прошений на эктениях, всех околопричастных возгласов и молитв, с указанием их порядка и произносящих лиц. (Святые Иоанн Златоуст и Василий Великий, как это и указывается историческою литературою, только несколько

¹³ Еще: «В Финикии женщины, в честь небесной девы Астарты, обрекали себя на безбрачие» (см.: Хрисанф. Религии древнего мира, т. II, стр. 303). О Вавилоне: «Остатки древневавилонской письменности говорят о существовании в Вавилоне и чисто аскетических воззрений. Последователи этой религии одевались в грубую черную одежду из шерсти, уклонялись от удовольствий жизни и в пище ограничивались самым необходимым...» (там же, стр. 267).

¹⁴ «Теогония» Гезиода, перев. Т. Властова, стр. 28

тронули и чуть-чуть видоизменили текст этих записей в «Апостольских постановлениях». Следовательно, весь порядок и стиль теперешней нашей литургии восходит древностью к первым дням христианства, — к тем дням, когда наглядны были еще и язычество, и поборовшее его христианство. Победитель, очевидно, взял у побежденного стиль *этих* серьезных движений их театра, этих представлений перед присутствующими судьбы человеческой, — как он взял у него же базилику или место преторского суда в стиль внутреннего устройства храмов своих (католических).

Религия не непременно должна быть чем-то суровым, специальным и отрешенным от обыденных событий нашей жизни; не непременно должна чуждаться судьбы этого Ивана и той Марьи. Она может, напротив, именно захватывать в себя индивидуальную судьбу, если она почему-либо замечательна, — окружать ее, как петля окружает попавший в нее предмет. Религия может, — да будет позволено простоватое выражение, — застегиваться на жизнь и не застегиваться на жизнь; — «не приходится» на нее. У греков в трагедии их уже мерцает религия; и религиею была просто высокая дума около высокого события, или события странного, исключительного, или пугающего, или заинтересовывающего. Ведь и мы суеверно и «религиозно» волнуемся около необычайного события в своем доме, «явном наказании за (дотоле скрытый) грех» — в одном случае, и около «явной Божией помощи» себе — в другом случае. Вот предмет и для религии, и для трагедии; — тема, которую в одном случае разрабатывает Эврипид, а в другом мог бы взять и разработать Иоанн Златоуст. Люди испытали крушение на корабле, но он повернул к берегу и успел достичь его: испуганные пассажиры, дрожа от холода, от сырости, однако, требуют, прежде чем обсушиться, священника и жадно выслушивают, повторяя слова, благодарственный молебен. Вот начало и прототип первых служб Богу. Мы болеем и обращаемся за молитвой к священнику: вот вторая категория начальных молитв. Радость от избавления и надежда в опасности — это два момента, когда вырывается из нас молитвенное слово, когда душа теитизируется. Теперь эти маленькие — частные и личные — молитвы отошли на второй, если не на третий план; передний фас религии весь занят *общими схемами, молитвами о всем мире, о событиях самых общих. Они стали очень торжественны, но нельзя не сказать, что они стали несколько официальны.*

Д. С. Мережковский переводом и постановкой «Ипполита» дал нам увидеть кусочек этого мира, еще без отяжелевших молитв, без отсыревших служб, без длинного и казуистического богословия. Невозможно не заметить, что и до сих пор у евреев в синагоге не происходит никакого сложного и красивого служения, и что его не было и в Иерусалимском Храме, а красивые и религиозные процессии и обряды происходили — на дому. Храм был лишь точкою редких соединений всех домов как бы в одно течение реки (праздник «Очищения» — в Храме, праздник Пасхи — на дому, и на дому — еженедельные красивые субботние обряды). Израиль здесь, как и во множестве точек, сближается с язычеством, а — не с нами. И как Израиль был «бе к Богу», так язычество было не вовсе «без Бога», не вовсе «вне Бога». Классные уроки нашего «Закона Божия» не совсем правильны.

Это открытие касательно язычества я считаю одним из важнейших метафизических приобретений нашего времени, все последствия которого невозможно исчислить и предвидеть пока; но думаю, что оно начало высказываться слишком *преждевременно* и без достаточной подготовки почвы, без приведения достаточного числа аргументов. Этим я объясняю гнев, с одной стороны, шутки — с другой, которыми был встречен «Ипполит», и особенно объяснения к нему Д. С. Мережковского, через которые он делает Эврипида как бы одним из современных публицистов. Занавес слишком рано был поднят, и публика увидела действующих лиц, далеко не подготовившись. Дело в том, что надо было само общество *раскрытием его физических и физиологических язв* довести до сознания, что оно напрасно физический и физиологический мир *удалило* от Бога, вывело за *стан религиозных состояний*, где они и погибают, загнивают: ибо Бог есть «Огнь поедающий» (*Исход*), а затем в силу этого — и «Огнь очищающий». Только та жажда гонит нас к источникам вод, которая томит. И неосторожность Д. С. Мережковского заключалась в том, что он не выждал этого момента

всеобщего томления. Справедливо он указал, что разделявшие древность «Афродита» и «Артемида» разделяют и нас под формою борьбы идеала брачного и семейного с идеалом духовно-скопческим (припомним оскопленных галлов), девственным. Но чтобы от метафизического отвлечения дойти до лица, нужно еще много пройти ступеней, или, точнее, нужно много пережить фаз в себе, поставить проблем и не найти им решения. Например, эта же самая физиология. Есть мир словесный — мир духовный-идеальный и высокий мир. Не отрицаем; но при всем напряжении логики из него ничего, кроме логики же, кроме новых и новых эманаций мыслимого, но *не осязаемого*, не получается. Возведите ум Канта в биллионную степень, — и все же единой зеленой травки, *растущей*, вы из него не получите. Для этого нужен кусочек «Афродиты»... Что такое? Какая чудовищность? какой здесь аргумент? Да тот простой, что *Радость лугов и полей и лесов* требует *новой категории*, совсем *иного бытия*, ни одна крупинка которого не заключается в биллионно-увеличенном уме Канта, а есть и содержится в моем маленьком и некрасивом тельце, которое тоже есть — «травка», и как «травка от травки» — тоже восходит к какой-то чудовищной небесной «Лилии», как и «мысль от мысли», «догадка за догадкой», восходят все к какой-то чудовищно-огромной «Истине», всеобъемлюще-раскинутому «Разуму». Я хочу сказать, что бытие *реального мира* проектируется (как говорят в начертательной геометрии) на плоскость «того света» очерком *там* иного, но непременно *Реального же Существа*, — более, чем мы, плотяного и костного, более, чем мы, нервного и кровяного; и из его «дыхания», а *не* от «соображения» его — истекли мириады нами видимых *миров*. Ибо если в основе *ума Канта* лежит сперва *всемирная разумность*, а затем и *Верховный Разум*, то в основе (реальных) звезды и цветка лежит сперва *звездно-цветочная пыль* как некий мировой туман, а затем и... древнейшая какая-то одна и величайшая *Звезда и Лилия*, самая ранняя звезда и первый цветок, от коих родились все остальные. Но — Звезда особенно огромная, и — Лилия неизмеримая. Это я назвал «кусочком Афродиты», требующимся для объяснения *бытия мира*, и без которого равно не могли и не умеют обойтись в Лациуме, в Турции, древние недоумевающие евреи и мы. С другой стороны, на простой вопрос: *«откуда* (во всей совокупности обстоятельств, и физических и метафизических, и благочестивых и возможно-грешных) *рождаются дети*», — не только старуха Лациума и благочестивая еврейка, но и всякая русская деревенская баба, ответят решительно одно: «как же, батюшка, — *от Бога*». Но ведь решительно нельзя сказать и самый смелый теолог не скажет, что *дитя может родиться от девственного идеала* и *девственного идеализма*, и — от таковой заповеди, и — через *Законодателя-Девственника*. Так что слова русской бабы — «*рождается от Бога*» — прямо, так сказать, бурю разрывают девственный теизм и требуют *Законодателя-брачника* рядом и в совершенный уровень с Законодателем-девственником. Теизм европейский во всяком случае раскалывается и оказывается лишь *половиною подлинного теизма*. Или, скорее, он оказывается частицею колоссального реального теизма.

1902 г.

«Бабы» Малявина

«Этюд» г. Малявина, безусловно, господствует и в той зале, где он выставлен, и во всем ряде зал, где помещена выставка. Издали он светит как что-то яркое, определенное. А подойдя ближе, — вы не можете оторваться от него.

Это — «идея»!¹⁵ Три... не «крестьянки», не «русские», но именно «бабы» — до такой степени выразительны, что могут поспорить с известными «Богатырями» Васнецова, как символ «святоотечественного»... Пожалуй, «Богатыри» есть столько же картина, как и удачная иллюстрация к «Рассказам из русской истории» Рождественского, Сиповского и пр. и пр. По крайней мере, всякий

¹⁵ «Три бабы» Малявина выражают Русь не которого-нибудь века, а всех веков, — но выражают ее не картинно, для сложения «былины», а буднично, на улице, на дворе, у колодца, на базаре, где угодно.

составитель такой книжки, увидав композицию Васнецова, наверно, подумал: «а мы этого давно ждали». Таким образом, знаменитые «Богатыри» уже слишком классичны, слишком уставны, слишком правильно и обще покрывают заученное представление о богатырстве и богатырях на Руси.

Мазки кисти, когда вы подходите близко, представляются просто брошенными друг на друга кирпичами. Да, но вот подите: эти кирпичи, более всего красные, уступающие часть поля — синему, дают впечатление необыкновенной первобытности и яркости, что и выражает «идею» их, — каковое слово шепчут невольно ваши губы перед картиною. Художник, вероятно, и сам не обратил внимания, что его краски «трех баб» дают состав русского национального флага; а смотря картину и на бессознательный выбор художником этих красок, начинаешь думать, что красно-сине-белый флаг выбран нами во флаг неспроста, а тут — «кровь говорила»...

В самом деле, в картине Малявина наблюдаешь, до чего эти три краски должны были понравиться трем бабам, и они взяли их на сарафаны, понявы, головные платки. Все остальное, кроме этих кирпичных цветов, которыми прилично разрисовать забор, а не человека, показалось бы запутанным, непонятым, ненужным и «декадентским», слишком мудреным и вычурным, этим трем бабам. Три цвета нашего национального флага, без полутонов и оттенков, без ослабления. — есть столь же не начавшаяся живопись, как и одетые в них существа есть почти не начавшийся человек.

Нигде этнографизм, как ступень к истории и до истории, не выражен так, как на великолепном этом полотне. Да, Малявин нарисовал какую-то «географию», а не человека. Но прелесть картины и высокий (высочайший) талант художника сказался в том, что на эту «географию» смотришь ненасытно, что она нравится и, наконец, нисколько не противна. «Искусство подражает природе», — тут познаешь глубину этого аристотелевского определения. «Бабы» нравятся от того, что в них с волшебною точностью схвачены действительно три господствующие русские «географические» лица.

И от этих трех баб пойдет потом вся Русь, — родятся «Богатыри» Васнецова, как нечто позднейшее и благообразное. «Богатыри» перед «Бабами» — это уже чиновники, в мундире лат, шлема, все «по богатырской форме», — «как принято у богатырей». Да, талант истинный или истинно удачное произведение поражает и захватывает вас.

Средняя из баб — это та недалекость, односложность души, которой предстоит назавтра окончательно исчезнуть, истаять, перейдя просто в формы быта, в обычаи, в простоватые и глуповатые манеры излишнеконтинентальной страны, которая живет от всего человечества и от всякой цивилизации «за морем, за океаном, в тридевятом царстве». Баба эта смеется каким-то смехом, в котором нет ни вчера, ни завтра; смеется *сейчас*, — и в ответ на шутку, сейчас выслушанную. Вся она — минута, не в смысле торопливости, а — короткости. Глупость ее, безобразие ее, веселость ее — все делает из нее именно какую-то только морщинку на «лице человеческом», феномен без субстрата, который пройдет и ничего после себя не оставит, кроме общей аттестации этнографа или историка: «Русь жила прежде и теперь живет весело: с румянцем, со смехом, с присловьями и прибаутками, которые собирали Даль, Сахаров и Снегирев».

Психологична из баб только левая (для зрителя): это — декадентка будущего, лицо нервное, мечтательное, с возможностью песен и бурь, хотя совершенно деревенское... С такими бабами происходят «истории»: или муж ее не влюбит и вгонит в могилу, или она его измучит непонятными мужику «вывертами». И род от нее: дети ее — пойдут нервные. Вообще это — драма, без малейшей примеси комедии и водевиля. Прекрасное лицо, начало русской истории, в своем роде психологические «Рюрик, Синеус и Трувор», которые, придя в чужую землю, начали ею «владеть и править», и отсюда пошли события, начала плестись веревка развивающихся событий. Перенося это на психологию и приурочивая к картине, скажем, что в левой фигуре дано «залетное» начало нашей истории, те неизвестно откуда берущиеся мечты, фантазии, чувства долга или ответственности, вообще драма и мука, — которые на заре истории скажутся мифом и образом «вещей птицы Гамаюна».

выльются немного позднее в «Слове о Полку Игореве», сложат лучшие, заунывные народные песни, и, под конец, выразятся музой Лермонтова и Чайковского. Вещее, поэтическое и красивое начало.

Самая замечательная из фигур, однако, правая, которая и сообщает настоящую знаменательность картине. Это она придала красный, огненный колорит ей, величину, яркость, незабываемость. Невозможно, ни один человек не скажет, что у нее есть «лицо»: во всяком салоне приходится сказать: «рыло». Такого *типа*, такого точно *сложения* лица я точно видал у нашего простонародья, и именно у баб, именно небольшого же роста. Словом, срисованность этой фигуры г. Малявиным не подлежит сомнению. Он только хорошо подметил значительность этого типа, нашел, что это — не просто факт, а идея и фатум истории. Бабу эту ничто не раздавит, а она собою все раздавит. Баба эта — Батый. От нее пошло, «уродилось», все грубое и жестокое на Руси, наглое и высокомерное. Вся «безжалостная Русь» пошла от нее. Тут— и Аракчеев, тут— и «опричнина» Грозного, и все худое, что — как злые татарове после битвы на Калке, — взяв в полон христианские душеньки, уложит их живыми на землю, покроет досками и усядется на тех досках обедать, а под досками косточки в это время хрустят.

И долго я смотрел и думал над картиной. То приблизишься, то дальше отойдешь. «Ну, уж три грации»... И пришло же на ум распределителям картин поместить рядом «Ужин» г. Бакста. Стильная декадентка *fin de siecle*¹⁶, черно-белая, тонкая, как горностаи, с таинственной улыбкой а la Джиоконда, кушает апельсины. «Велика Диана Ефесская» велика, а уж главное — разнообразна, думаешь, перебегая глазом от тех трех фигур к этой, рядом поставленной. «И возможны же в истории такие перерождения, трансформации!! Да много ли лет между этою и этими фигурами прошло?»

— Тысяча лет, тысяча лет! — кивали из рам все четыре.

1903 г.

Р. С. Через несколько лет после тою, как я видел в 1903 г. эту картину, не оригинал «Баб», купленный для Венецианского национального Музея, а одно из *повторений* того основного и первого прототипа, — я видел на которой-то выставке, на которой — не упомяну, *подготовительные этюды* г. Малявина к «Бадам». Они занимали одну или две стенки, и их было очень много, множество. Тут я увидел глубокое терпение, до известной степени изнуренность, еще совершенно молоденького автора над действительно великою темою — представить, выразить и понять *русское женское существо*, как своеобразное и новое среди француженок, немок, итальянок, англичанок, римлянок, гречанок, грузинок... Нужно, конечно, было изучать и брать не «дам», а *баб*. Отсюда — сюжет и *имя*. «Бабы» — это *вечная суть* русского, — как «чиновник», вообще, «купец» вообще же, как «боярин», «царь», «поп». Это — *схема и прообраз, первоначальное и вечное. В теме и силе выполнения есть что-то Гоголевское*, и его «Бабы» также никогда не выпадут из истории русской живописи, как «Мертвые души» никогда не исчезнут из истории русской литературы. По естественному ожиданию г. Малявин после «Баб» должен был умолкнуть или умереть: ибо один сюжет, так страстно взявший душу, — и сюжет замечательный, большой и истинный, — вообще не оставляет места для «вереницы прочего» и «будущего». Есть «однолюбы», «одножены» и проч. Малявин, кажется, из них. По крайней мере, я ничего потом не слышал о нем, и о нем ничего не говорят. И об этом не нужно сожалеть. Suius cuique...¹⁷ И, в сущности, Малявин взял *лучшую часть* в своем «однолюбии» и односюжетности.

1913 г.

На выставке «Мира искусства»

«Городок на северной Двине» И. Грабаря, «Город строят» Н. Рериха, «Вечер» К. Сомова и «Корова» В. А. Серова привлекли одинаково мое внимание, как при первом, так и при втором

¹⁶ Конец века (фр.).

¹⁷ Каждому свое (лат.).

посещении выставки.

1) Человек. — 2) Внутри его жилища и — 3) Его жилище извне. — таковы, в сущности, три темы, так сказать, антропологической живописи. Третья из этих тем хорошо выражена г. Грабарем и г. Рерихом, особенно — первым. Схвачена психология тихого, маленького, уединенного городка; не улицы его, не двора на нем — а *его всего*. Видишь «статую» города, — рассматриваемую и открытую как статуя человеческого тела. Домики, в самом деле, точно члены городского «целого». Маленькие окна даже не в маленьких домах дают превосходно впечатление холода. Тут около 65° северной широты, и с широким венецианским окном не раскинешься...

Около этой картины хочется назвать «Волхов» г. Рериха. Простота, монотонность, тишина, переходящая в могильность, — как хорошо выражены в этой небольшой картине! «Город строят», его же, дает картину человеческого труда. Если неосторожно стать близко к картине, то увидишь вместо людей какие-то белые пятна. Но ведь мы видим *геометрическую линию контура* лишь у самых близких предметов, приблизительно расположенных на письменном столе. Улицу, двор, лес, небо — мы в самом деле видим в *пятнах*, но так, что «пятен» от леса никак не смешаем с пятнами от улицы, стены, забора. На надлежащем расстоянии «Город строят» дает впечатление такой живости и натуральности, что хочется потянуть носом воздух, чтобы услышать чудный запах свежераспиленной сосновой доски.

Совершенный контраст со всем вышеназванным составляет «Вечер» К. Сомова. Там природа поглотила человека, здесь человек поглотил природу. Сцена взята из конца XVIII и никак не позже начала XIX века; время — Де-Лилля или Руссо, время уроков Лагарпа царственному наследнику Екатерины и Павла, и — милого выезда за границу «Русского путешественника». Эпоха, представляющаяся нам наивной, с некрепкими мускулами, без чудовищных фабричных труб, без машин, без паровозов, тихоходящая, ползучая (сравнительно с нашею). — а как она может овладеть природою, обольстить природу, почти сделав ее продолжением своего костюма! Арка из зелени, с висящим виноградом, дает впечатление и триумфа и любви; как к ней идут изящные дамы и изысканный кавалер, среди этой зелени! Какой шаг сюда от «Города на северной Двине», от «Волхова»!..

Из картин Серова необыкновенно удачна «Екатерина II на охоте». Несмотря на миньятюрность рисунка, лицо Императрицы, уже в поздние годы ее царствования, — дышит красотью и внутренней молодостью. Она теперь — в движении и беззаботности, на краткий час отдыха от необозримых и ответственных трудов. Она полуобернула лицо назад и хочет что-то сказать скачущему за экипажем всаднику. Лица его не видно, кроме линии левой щеки. И лоб, и глаза, и губы, то есть *все лицо, все говорящее в лице*, — скрыто; но таково великое мастерство этого замечательного художника, что по одной линии скулы и бока подбородка не только угадываешь, но знаешь и лицо, и годы, и молодость, и счастье рыцаря. Это или Мамонов, или кто-нибудь из других «избранников славных». Он и стеснен, ему неловко, и вместе весь охвачен высоким чувством, что он господствует над Повелительницею самую безусловною формою господства. Страшная вершина, на которой и пробыть минуту — жутко и знойно, страшно и сладко; и все это Серов сумел передать в позе человека, в связи лиц, мчащихся на охоту.

Но chef d'oeuvre Серова на выставке — внутренность крестьянского двора, и на нем девочка, доящая корову. Поодаль сидит кошка, в полном спокойствии, почти дремоте. Кофточка на девочке, сидящей к зрителю спиною, весь бедный, слишком бедный двор, и беднее, жалче их всех — крестьянская коровенка, черная с белыми пятнами, с белой мордой, глупенькая и маленькая, всю зиму кормленная соломой, — все достигает высочайшего мастерства и есть истинно великолепный портрет народного быта, деревни именно той поры, когда повсюду начали собираться «местные совещания о нуждах сельского хозяйства». И как эта коровенка приложила плотно хвост к себе, — так, точь-в-точь так, стоят коровки (отнюдь не распушенно, не свободно), когда их доят; это и я наблюдал сколько раз. И девчонка старательно делает свое дело. Но только не много она молока надоит, сколько ни старайся.

Кошка также достигает высшей степени портретности. Между прочим, как она внутренняя сравнительна с коровой! «Я — вся *наружу*», — говорит корова; «у меня снаружи ничего не рассмотришь: я вся *внутри*», — говорит собою кошка. Два типа животного, животной природы — так разошлись!

Г-н Врубель для многих стал «местом пререкаемым» в живописи. Тема «Демона», очевидно, его сильно занимает. И на прошлогодней выставке, и на нынешней он дал по «Демону», трактованному и здесь и там оригинально, по совершенно новому.

Важна уже попытка выйти из трафаретного представления: черного человека с крыльями большой летучей мыши, «обворожительного» при положительном к нему отношении, или — с красными глазами и красным языком, при сатирическом отношении или при боязливым.

Г. Врубель дает «демона» и «демоническое» как проступающую в природе человечность, человекообразность. «Демон» у него не «пролетает над миром», а «выходит из мира». Невозможно отрицать, что в этом его усилии есть смысл. «Демоническое», в противоположность «ангельскому», *простее* человека, *ниже* человека. На выставке этого года он выглядывает из сирени, почти хочется сказать — «вытекает из сирени», и завершает лицом человеческим минеральную громаду, являясь и сам каким-то одушевленным минералом. Все это очень умно, очень осмысленно.

Между прочим, г. Врубель отлично владеет красками, и — глубокий, страстный ценитель перелива тонов. В его «Натурщице» и «Гареме» даны тончайшие соединения и размещения цветов. Вообще, в художнике этом много азиатского, — не в порицательном, а в хорошем смысле. Все его темы — другие, нежели прочих художников. Он не возьмет ни «царскую охоту», ни «избу на Днепре» сюжетом. Он копается в природе и в фантастическом, может быть объясняя их друг другом, как ученый объясняет один порядок явлений — другим. Он пишет много. Видно, что душа его волнуется. И, может быть, из этих волнений выкатятся драгоценные жемчужины.

1903 г.

Публицистика на сцене

(«Весенний поток» г-на Косоротова)

В два последние года на сцене даны «Петербургские трущобы», «Падшие», «Вопрос», «Катюша Маслова» — так и этак поворачивающие все одну тему, дающие обществу и зрителям рассмотреть с разных сторон одно и то же положение: девушки без замужества, и как и чем это кончается, и что мы об этом *должны думать*. Большой новинкой и большим шагом вперед в этом отношении была виденная мною на сцене театра г-жи Комиссаржевской пьеса: «Весенний поток» г. Косоротова. О театре я не пишу и не собираюсь писать, но так много я писал о данной теме, что на этот раз позволю себе коснуться театра как публицист.

Без числа вызывали автора... Но среди публики, при выходе из театра, я услышал брошенную фразу, которая, пожалуй, лестнее многочисленных вызывов: «за пять лет, как я живу в Петербурге, я вижу только третью интересную пьесу» (т. е. из вновь поставленных). Судивший, очевидно, был или строгий критик, или ничем не удовлетворимый брюзга. То или другое, но автору одинаково лестно узнать, что он справился с взыскательностью одного или с ипохондрией другого.

Пьеса не представляет выдающихся художественных достоинств. В ней даны интересные положения и очень тусклые характеры. Но по мысли и по манере она смело и свежо написана, наивна и мудра, — и это составило причину ее успеха. Сыграна она была во всех отношениях плохо (пожалуй, за исключением игры г. Бравича), и все симпатии зрителей поэтому мы должны отнести исключительно к содержанию ее. Действительно, во время длинных антрактов ее в залах фойе везде слышались разговоры о теме разыгрываемого представления и о заявленных со сцены тезисах, к

которым мы и переходим.

Зала загородного ресторана, довольно убогая и мало приличная. Сюда вводит молодую девушку довольно помятый господин. Вы недоумеваете и морщитесь, ожидая видеть скабрёзную сцену наших бульварных и трактирных нравов, которые надоели в жизни и противны на сцене. Это — лакейская сторона цивилизации, о которой было много пролито бессильных слез. Но сцена поворачивается совсем заново для зрителя, — и пьесу нужно смотреть второй раз, чтобы не пережить первых неприятных минут этого непонимания. Добавим, что автор хорошо бы сделал, если бы шире раздвинул и богаче психологически разработал эту начальную сцену и вместе основной тезис всей пьесы. Оказывается, помятый господин впервые встретился с этой девушкой, которая напросилась к нему сама, и он ее принял за проститутку: но каково было его изумление, когда, вся застыдившись, с измученным видом, она говорит, что — еще невинная девушка, и что бросил ее к нему не голод, а заговорившая в крови ее «весна». Согласитесь, добрый читатель, что ничего подобного никогда еще не было сказано с театральных подмостков, и в этом мы видим изумительную смелость автора, которая объясняется только молодостью его и лишь молодости свойственной пламенной верой в новое свое убеждение. Ведь сцен «падения» на театре и в жизни — сколько угодно. Но все это — «падения», и так они и чувствуют себя; и разыгрываются на театре и в жизни сально и нагло. Автор продолжает удивлять зрителей: сцена не выходит ни сальною, ни наглою, люди перед зрителями оба чисты и нравственны и остаются таковыми до конца пьесы. А главное, автор и все действующие лица, симпатично поставленные в пьесе, нимало не видят в заявленном намерении девушки какого-либо уклона к «падению», тенденции сюда, и страстно и гневно отвергают претензию определить таким именем поступок девушки (Наташи). Свистки и шиканье, которые непременно поднялись бы в театре при заявлении подобной философии, остановлены тем непосредственным зрительным впечатлением, действующим быстрее и неодолимее всяких рассуждений, что девушка — точно хорошая и хранит в себе вечные черты своего пола: стыдливость, застенчивость, робость. Помятый господин оказывается тоже из порядочных. В сущности, это разбитое известной дурной болезнью существо, в свое время любившее молодую любовью девушку, но удержанный от *mésaliance*'a¹⁸ старшим братцем и воспитателем своим, который, взамен брака по страсти, предложил ему женитьбу по интересу: от нее отказался юноша, а потом, как и тысячи подобных, повел беспорядочную жизнь, заразился и в течение всей пьесы, в сущности, медленно умирает и философствует. К философии его мы перейдем ниже, а теперь доскажем сцену: он бережно отговаривает желающую ему отдаться девушку, которая в своем желании оказывается упорнее, чем можно было ожидать по ее смущенному, сконфуженному при входе в номер виду. Едва она услышала его ласковые, деликатные слова, увидела в нем не прохожего по улице, а человека с индивидуальностью, с сердцем, как с нее спала робость: она снимает кофточку, улыбается ему, велит спросить вина и говорит, что пришла для весенних ласк. «Хорошо! хорошо! но это завтра! Завтра увидимся!» И называет адрес своего дома, где он живет с высокочинным своим братом. Едва она вышла, как из соседнего номера, откуда слышался шум, врывается к нему в номер оказавшаяся знакомою толпа молодежи. Среди закусок и шампанского слышатся (тоже очень скомканые) речи за жизненность новых идей, за права «весны» в человеческой природе, и вспоминаются (едва ли это нужно было) мифы о древних «центаврах», этих существах, в которых животное, человеческое и божеское смешано было столь непонятным для нас образом. Слышатся идеи, которые мелькали на страницах «Мира Искусства» и «Нового Пути», тенденции, которые высказывались и прозаически и в стихах Д. С. Мережковским, Ф. К. Соллогубом, З. Гиппиус. Русская «весна» смешивается с греческою, едва ли к большой выгоде первой. Нам кажется, русская «весна» может протечь все мартовские, апрельские и майские дни своею собственною чередою, и чем меньше воспоминаний, тем оригинальнее и сосредоточеннее она пройдет свои дни. Ведь нужно же истории чего-нибудь нового!

¹⁸ неравный брак (фр.).

Пьеса становится понятной только со второго действия. Показывается линия старых людей и молодого поколения. Центральным лицом становится (и остается до конца пьесы) этот болеющий второй брат. Он — резонер пьесы, ее философ, а вместе и устроитель счастья молодых и защитник прав молодости. Философия его наглядна потому, что он сам, своею фигурой, подтверждает ее, и вместе она страстна, бурна, ибо идет из пережитого опыта. Известна поговорка: «что имеем — не храним, потерявши — плачем». Никто так не знает изощренной цены денег, как бедняк, цены таланта — как бездарный, здоровья — как больной и, наконец, — цены физических сил, весенней природы человека, как навсегда потерявший эти силы. Позорная и несчастная болезнь сделала его, человека если не молодого, то средних лет, калекою; и вот он с бурными упреками высказывает старшему брату, заменившему для него отца по воспитанию, что этой искалеченностью своею обязан он рецептам житейского благоразумия, каких всю жизнь тот придерживался. Мумия старого чиновника, который заявляет, что, «женившись, — надо оставить мысли, а зарабатывать хлеб для семьи», а что, «пока мысли бродят, — человек и права не имеет жениться», вызывает естественное отвращение зрителей, которые переносят невольное сочувствие к молодым, возвращающим со смехом старцу: «Так! брак — это какой-то гроб; и ложиться в этот гроб-брак нужно только мертвецам... Все, что не умерло и не начало разлагаться, не имеет права на брак и должно себя калечить, вот как этот инвалид» (о больном брате). Хорошую же будущность человечеству и народам сулит эта и государственная, и церковная, и бытовая мораль, по которой действительно теперь все живут, и к ней приурочены самые законы!..» Сочувствие зрителей, повторяем, резко переходит на сторону автора, и он тем смелее проводит перед ними свои новаторские принципы, не пугающие никого, потому что все видят их в руках естественно-здоровых и естественно-нравственных людей. В самом деле, страшнее вырождения целого племени что же можно вообразить? Что можно представить себе более ужасного, чем рождение целого поколения инвалидов-младенцев, худосочных и тупеньких, от этого тупого, ледяного, бесстрастного брака, откуда вынута все, кроме «высшего благоразумия», по сочетанию капиталов, чинов и орденов. Перед такою картиною вырождения нации... ну, что может значить, что которая-то Наташа из миллиона русских Наташ взяла да и отдалась в минуту страсти, первому молодому человеку, без подготовительного романа, а просто потому, что в ней заговорил «кентавр»? Право, тяжелее от этого никому из окружающих не станет; «ближнего» она не обидела; отечеству ущерба не нанесла. Все неудобное (не непременно, а возможное), что отсюда могло бы произойти, падает на ее собственную биографию, в которой мы должны предоставить разбираться ей самой. И нации и окружающим она принесет ребенка с большим задатком здоровья и таланта. А разве ребенок — лишнее для нации? Если один ребенок лишнее — и все дети не нужны! А если все дети и вообще дети нужны, то и ее ребенок пойдет в положительный и хороший счет. Во всяком случае, от нее или от подобных ей не сделается бы калекою философ данной пьесы, человек и с мудростью, и с большим сердцем; а этот умный человек, да и вообще всякий человек, тоже что-нибудь значит для нации, для мирового счета. Вот сколько плюсов насчитали мы: и делаем это не без мысли возразить почтенному сотруднику «Русского Слова», г. В. Артабану, который в разборе своем этой пьесы, данной с успехом в Москве, осуждает «кентавра», заговорившего в Наташе. Если бы он имел какую-нибудь силу положить «заговор», умиряющий страсти, — в другом, в мужском поле! Но он этого не может... Или если бы он имел силу административно и законодательно перевернуть так всю нашу цивилизацию, чтобы оба пола по достижении лет зрелости вступали как раз и совершенно удачно в надлежащие рамки счастливого романа с вожделенным браком в заключение. Но даже и у романистов, т. е. на бумаге, романы не всегда гладко выходят, а в жизни роза сердечного увлечения окружена еще большими шипами. Во всех подобных случаях мужчина ничем не вынужден сдерживаться и, очевидно, никогда не будет сдерживаться; и известные болезни со всеми ужасами общенационального вырождения никогда не перестанут зловонить в цивилизации, пока навстречу «кентавру» в одном поле не пойдет такой же «кентавр» другого пола, как это — позволю себе побогословствовать — совершенно твердо установил Бог в тождестве инстинкта деторождения у обоих полов. При этой

встрече — только родится здоровый ребенок, плюс для нации. Без этой встречи получится одна старая дева, бремя родителей и нации, бремя для себя; и — голый и отвратительный поступок мужчины, акт чистого разврата, не уравновешенный никаким плюсом. Успокоимся: 80/100 все же пройдут обычные фазисы романтической счастливой любви и лягут в ту долговечную ячейку, к какой привыкли мы. А 20/100... ну, представим им быть счастливыми на свой манер. Девушка в ребенке ведь получит смысл, задачу существования; ребенок согреет всю ее биографию. Не отнимем у нее ее маленького тепла, когда сами не можем дать ей большего.

Вот почему я становлюсь совершенно на сторону автора, когда устами замужней племянницы главного резонирующего лица пьесы он говорил, обращаясь к Наташе и в то же время к обществу:

«— Ты— героиня! То— был твой подвиг! Общество, которое, отняв у женщины все, посягнуло и на ее права становится супругою и матерью...» И следуют громы.

Опять остановлюсь на возражении почтенного Артабана, который недоуменно и не без горести спрашивает: «в чем же геройство? где подвиг? удовлетворить свой инстинкт!!» Да, но ведь она совершает его в новизне особых условий, оговоренных автором: 1) она девушка невинная, 2) с стыдом, застенчивостью, без малейших в ней штрихов сальности и наглости, 3) ее гонит не голод, а 4) чистый и открыто высказанный инстинкт супружества и материнства, который она хочет удовлетворить... под оглушительный свист и топот общества, который на этот раз остановлен лишь тонкою кистью автора. «Подвиг» включает в себя страдание, и она удовлетворяет законный инстинкт материнства, готовая принять страдание. Г-н Артабан спрашивает: «Но отчего же она не пережила длительного романа с заключительным счастливым концом? Пусть бы она и отдалась, но по любви, а не по инстинкту, который напоминает конюшню». Позволю себе заступиться за некрасивых девушек, за несчастных девушек, просто с несчастно сложившейся биографией. Пересчитайте в нашем даже образованном и состоятельном слое общества число девушек без замужества, — и вы увидите, что я говорю о тысячах в каждом большом городе, о сотнях тысяч в стране. А дети каждой нужны: а быть согретою теплом если не супружеского счастья, то материнского счастья, которое дается и часом супружества, — всякой из них нужно. Да я напому из вековой Библии Руфь и Вооза, из которых первая буквально поступила, как Наташа же, придя, принаряженная свекровью, к вовсе не знавшему ее Воозу на ложе, и сказала, когда тот проснулся ночью: «Господин мой, вот раба твоя возле ног твоих: подыми воскрилия свои на меня». И, во-первых, осталась праведною женщиною, а во-вторых, сделалась праматерью И. Христа. Пример во всяком случае убедительный, — и по крайней мере богословы наши должны быть остановлены этим примером и удержаться от всяких возражений против поступка Наташи.

Наконец, ведь не могут быть названы развратными целые эпохи цивилизации, необыкновенно притом устойчивые и спокойные, признанно благочестивые. Позвольте, а чем был брак в допетровской Руси, когда высокие стены терема охраняли девушку, как белую жемчужину, от всякого захватывания чужими руками, от разговора с чужим, от чужого даже глаза? Это ли не было само целомудрие и святость?! Но следите дальше мысль терема, и вы увидите, что каждая барышня совершала поступок Наташи... нет, хуже: родители и весь склад древнеблагочестивой Руси своею волею буквально повторяли то же самое, что совершила только своею волею и относительно себя одной эта девушка XX-го века! Именно, едва достигала боярышня лет возможного супружества и материнства (и как рано! ведь древние браки заключались в 13—14 лет!), как родители приводили к ней на ложе буквально кентавра: они отдавали ее плотски и голо мужчине, с которым она и слова раньше не говорила, которого первый раз в жизни видела; и в тот же день, когда они первый раз увидели лицо друг друга, они фактически делались супругами, а на свадебном пиру гости не расходились, пока им не выносилась невестина сорочка со знаками, что уже она сделалась супругою!! Читайте подробности об этом в записках дворянина XVIII века Андрея Болотова о своем собственном дне свадьбы. Роман считался неприличным: заговорить с женихом до брака — бесстыдством! Что же совершалось? Церковный (ибо до сих пор люди церкви на допетровский брак смотрят, как на идеал) и общенародный

идеал требовал теоретически и заставлял выполнять практически всю сумму девушек-боярышень, девушек-дворянок, девушек-поповен буквально сочетание кентавриц и кентавров, без малейшей примеси духа, любви, психологического ознакомления с предметом страсти! Жестоким мы это называем теперь (ибо происходили отсюда ужасные неудачи, ужасные несчастья), но кто же назвал когда-нибудь это устройство брака в Древней Руси развратным, сластолюбивым, сальным, наглым?! Но какова же была лежавшая в основе этого устройства идея, предпосылка, убеждение, религиозный закон (ибо церковь в то время всем руководила)? Да именно — признание, что божественен закон «оплодотворяйтесь, множьтесь» без всякой психологии! Что существо-то «кентавра» в нас, или — что то же — «весеннего потока» в жилах, костях и нервах выросших детей их, — требует голого, без всякого ознакомления, «вслепую», с кем попало (ибо для невесты никогда не виденный ею жених и муж был, конечно, «кто попало», просто выбранный родителями «кентавр») удовлетворения. Но именно это самое, лишь своею волею, и совершает Наташа, и все-таки она выбирает хоть по лицу и фигуре человека себе, тогда как в Древней Руси отрицалось и лицо и фигура: и 1) «невинная девушка» (идея пьесы К-ва) 2) отдавалась, 3) в половом отношении, 4) голому и чистому полу мужчины, 5) при благословении церкви и радости родителей! Мы только не замечаем этого, потому что все не подчеркнуто. Но вот я подчеркиваю: и всякий поражается не только сходством, но полным тождеством! То же хранится до сих пор на Востоке, который древнее и религиознее Европы. Так было в библейские времена. «Роман девушки с молодым человеком» был «неприличным поведением» девушки, падением ее; а «сочетание кентавров», буквально — «конюшня», как иронически замечает г. Артабан, это-то в Палестине, в Аравии, в Византии и св. Руси, и именовалось и чувствовалось чем-то священным! Вот они, последние штрихи в истории, последние тени всемирно существовавшей в древности «священной проституции», о которой дико воображают историки, что это были какие-то «девицы с желтым билетом» и чуть ли не с «врачебно-полицейским надзором», между тем как это была параллель старомосковским боярышням, девство которых не разрушалось иначе, как «вслепую», «с первым (невесте) попавшимся мужчиною», «голым и чистым половым актом», «неприменно без любви, без всякой тени предваряющего психологического знакомства»: основные, фундаментальные черты всякой проституции! Но в Египте, как свидетельствует с ужасом Масперо, первый знаток древнейшей истории, термины «проститутка» („la prostitué“) и «святая» („sainte“) были тождественны. Что же это такое?! Мог ли бы прожить Египет с желтыми билетами 4000 лет? Да это и было то же, что священная «фата» на московских боярышнях, зажженные свечи, пение певчих, образа, тамошний (египетский) священник, — все позванное в окружение поступка, который и на Москве считался самым торжественным в браке, а с физиологической стороны не отличался ничем (и страшно было запрещено отличаться!) от поступка всякой девушки на бульваре с встречным мужчиною, который отводит ее в уединенную комнату! — «Но», скажут... «то была невинность!» Вот именно г. Косоротов и вывел невинную невинность! В этом и заключается страшная и единственная его новизна и смелость. «Не невинных», нахальных, наглых, это самое делающих — сколько угодно среди нас, в литературе, на подмостках сцены. «Не невинность» — и мы спокойны! «Невинность» — и мы все возмущены! Да позвольте, уж задумаюсь я: не проституты ли мы все?

Когда Варя (действующее лицо пьесы) назвала поступок Наташи «геройским», сказала: «Ты совершила подвиг», — то она определила точнее тот предмет, о котором говорит: что это было стихийное движение к материнству и супружеству, а вовсе не искание удовольствия и не первый шаг к веселой жизни. Собственно, вот это одно мне и представляется возможным назвать «развратом»: профанацию материнских и супружеских инстинктов, обращение их в орудие достижения других целей, более низменных и поверхностных, напр. для осуществления известного способа жизни.— комфортной, богатой, ленивой, беззаботной, веселой, праздной. Когда низменная цель (праздная жизнь) подчиняет себе нечто более высокое в человеке (супружество, материнство), то вот это и есть «падение», «потеря себя», ибо здесь человек «упал» с высоты первоначального инстинкта, «потерял» высокий залог, священный задаток в себе. Но чтобы иметь право назвать «потерю себя» или

«падением» приобретение ребенка, для этого надо совершить сперва мысленное человекоубийство, почувствовав и с убеждением сказав, что ребенок сам по себе есть гадость, минус, — ущерб человека и несчастье для рода человеческого. Никто этого не скажет. А не скажет никто, то и придется согласиться с Вареем, что цивилизация, безумно и преступно отняв у девушки (или женщины) всевозможные общественные права, посягнула и на внутреннейшее и неотъемлемое право каждой женщины становиться супругою и матерью. Опять, выведи г. Косоротов обыкновенное влюбление и «падение» (сюжет тысячи романов и пьес), и он соскользнул бы на трафарет общепризнанного факта и общеизвестной картины: стоящая на коленях перед «старшими» девушка с просьбою: — «Извините, согрешила». Этого он не хотел. Именно не это было его темой, и вот отчего он устранил влюбление. Он именно взял стихию, природу. Ведь, надеюсь, природа не ниже же стоит феерии, жизнь не ниже декорации? А влюбление, естественно завершаясь фактом супружества, только до времени декорирует его, представляет собою розовую дверь, ведущую в совершенно простую спальню. Природа только кажется грубее, но на самом деле она гораздо мистичнее и священнее всяких феерий, как это и почувствовали простым не рассуждающим инстинктом в Москве, в Галилее, в Аравии. Что такое девушка *an und für sich*¹⁹, как не построенный дом, в который еще не вошел и не населил его жилец?

Бессмыслица! Напрасный труд строительства, проступок против цивилизации! Ребенок, материнство, супружество и есть *население пустого дома*, к которому рвется и каждая должна рваться с той неодолимостью, как, по представлению древних, рвалась «природа, *боявшаяся пустоты*!» Древние, замечая, что в природе нигде не бывает пустоты, что вода в насосе подымается под поршнем, олицетворили этот закон с присущею им живостью воображения: «природа страшится пустоты». Вот и женская природа, в цельной сложности духовных и физических сил, — своих инстинктов, своих талантов, своего призвания, — чувствует такой же ужас перед «пустотой девичества» и избегает ее и до конца истории будет избегать всеми доступными способами! Выпадут лучшие для этого способы — возьмет она лучшие; но не попадутся лучшие — возьмет она средние; а отняты у нее и средние — схватится она за худшие! Вечно схватится, несмотря на все протесты — схватится! Да если бы ужас перед «пустотой девичества» был меньше, то и самое существование человечества, продление жизни его на земле, было бы не так надежно обеспечено. Здесь мерка морали, устанавливаемая г. Артабаном, отступает перед неизмеримо высшими мерками метафизики, и притом метафизики самого бытия рода человеческого! Будь послабее в нас «кентавр», заколоти мы наглухо розовыми дверями сокрытую за ними «конюшню», начни мы девушек мучительнее стыдить или они сами пронзительнее стыдиться, — и столпы храма бытия человеческого потряслись бы до возможности ему разрушиться! Нет, природа не глупее нас. Поверим, что она — не порочнее нас. Допустим мысли в нее, духа, идеала, присутствие цели! Сирень не напрасно цветет. Пение соловья не напрасно имеет какое-то соотношение с волнениями нашего сердца. Эй, старые люди, старая цивилизация: заготовь все нужное — уже до сирени, до соловья! А нет, то соловей и сирень поправят цивилизацию, сохранив вечное и выше цивилизации стоящее: забьется у девушки сердце, задумается юноша, — глянет луна, осветив обоих, — и совершится, хотя бы разбив цивилизацию, то, что от Бога идет и в ясных словах заповедано, что обеспечивает собою все цивилизации, целый ряд их, и Китай, и Японию, и Туран, и Вавилон, и Египет; и наш 2000-летний и вовсе не самый обширный христианский мир.

Г-н Артабан и часть публики, разговаривавшей горячо о пьесе, в сущности, судит и пересушивает в тысячный раз о существе розовых дверей. Мы не отрицаем эти последние, но делаем это «во-вторых», тогда как он вынужден будет признать существо кентавра и весеннего потока «во-первых». Без «кентавра» ничего бы не было, и самые розовые двери никогда бы не понадобились. Самая идея их никогда бы не возникла и в цивилизации они не появились бы. Ведь не строим же мы «розовых дверей» перед департаментом, перед училищем, перед университетом, манежем, перед сенатом? Ответьте-ка: почему? Пусть г. Артабан ответит: почему? А вот для «кентавров» и для

¹⁹ сама по себе (нем.).

осуществления, заметьте, не для романа, а для осуществления! брака все цивилизации построили такие двери, сообразно вкусу и разуму каждой. Да и еще больше: строжайше запрещают войти кентаврам в их «конюшню» (все терминология г. Артабана) иначе чем только через эту розовую дверь, и сам г. Артабан говорит, что «нужен бы роман предварительно», т. е. в сущности той же все «розовой двери» требует, как и церковь и государство, считая профанацией этот акт без соблюдения строго определенных и именно религиозных обрядов. Теперь все это полиняло, изменило колорит свой, превратилось в «формальное дозволение на разврат», как констатировал скорбный автор «Крейцеровой сонаты». Но «от начала было не так», скажу я словами Евангелия: никакого и никто «разрешения» не спрашивал в Аравии, в Китае, в Японии (все сами родители устраивали). А «обряд» везде существует, обнаруживая первобытное существо свое «привета», религиозного «здравствуй». Вспомним «священную проституцию» древних, вспомним «посвятивших себя» ей при иерусалимском храме (см. «Богословский Вестник», декабрь 1904 г., статью проф. Тихомирова: «К истолкованию Исход, гл. 20, ст. 14»); но для нас важнее невольный инстинкт г. Артабана. Что же, сперва ли построилась розовая дверь, а уже потом когда-то и ненароком в нее забрел «кентавр»? Но ведь тогда бы его выгнали оттуда. Напротив, его усердно туда вгоняют. Да и перед сенатом «розовых дверей» не строят. Значит, не «кентавр» по «розовым дверям», «для розовых дверей», а «розовые двери» — по «кентавру» и «для кентавра». Значит, он главное и значащее. Он хозяин всего. Так это г. Косоротов и поставил. Устами умирающего героя пьесы он говорит: — «Эти последние дни, когда я ходил между забором и крыльцом и всматривался в растущую у ног траву, я думал: людям дано солнце, а они зажигают фонари! Все признают, что природа мудрее искусств, а сами стараются заглушить природу. Трава, цветы, деревья, птицы, животные, целая природа исполняет вечный закон своего Творца: только самому себе человек запретил это исполнение; а когда исполнил — кается, считает себя преступником, а обезумевшие люди бросаются на такого с осуждением». Мы прибавим, что хороша природа, но не надо отрицать и искусства, однако не в качестве поправки природы, и уже тем более не в качестве противодействия ей, но как ей привета, для нее украшения (ибо ведь сам человек есть природа же? и его дары — тоже природа? И музыка и живопись — все из природы течет и по законам природы действует). Итак, мы «розовую дверь» ставим на свое место. Скорбим о Наташе (хотя не осуждаем ее: этого-то ни малейше, за это готовы умереть!!), — скорбим, что ей в судьбе своей пришлось выбрать самую бедную, не украшенную, хотя совершенно законную, тропу. Скорбим, о нищеньке, имея (сами) богатства; но и она ест (тот) хлеб, какой едим мы! Пусть бы лучше она прошла и роман. Мы уже не в тереме, а в свободном движении, — и в наших свободных условиях ни одна девушка не вынуждена, как в древней Руси, «лечь втемную» с женихом. Возможность любви, кроме уродливых и несчастных (а и их мы не должны забыть, им должны создать свой удел, и он может граничить с уделом Наташи), — итак, возможность этой любви есть у каждой, у каждого; и вот, в сущности, та нормальная колея, о которой справедливо говорит г. Артабан. Он только не прав в осуждении г. Косоротова, который вывел исключительный случай всецело в методических целях ясной темы и ясного доказательства. И он достиг цели своей. В горячих разговорах все оспаривали автора: «пусть бы она полюбила, — тогда имела бы право!» Позвольте, но ведь еще накануне представления этого не говорили. Ибо между говорившими множество было барышень, замужних дам, — и говорили они, окруженные слушающим обществом. Сцена есть великий, даже единственный по силе, рычаг мысли и убеждения. Стоило г. Косоротову вывести так действующую невинную, застенчивую девушку, как все сказали: «так может поступить и невинная!» Но ведь этого никогда не говорили! Все говорили: «они — бесстыдные!»... Образ победил мысль. Стоило также замужней женщине сказать со сцены: «она взяла право материнства и супружества силою» (заметим, никого не погубив, как «ловящие женихов» злые или богатые девы собственно губят своим инстинктом судьбу человека) — и опять эта важная мысль сразу усвоилась огромною толпою. Да, театр может быть училищем и трибуною. Со сцены можно спорить. И этот спор нелегко победить бескровной, бескартинной публицистике.

1905 г.

О работах Л. В. Шервуда

Выставка «Нового общества художников», устроенная в Академии Наук, невелика, но интересна. При обзоре кажется, что группа художников, соединенных здесь, решила следовать так называемому «новому искусству», но убрав из него все вычурное и раздражающее, всякие преувеличения. Здесь нет талантов, подобных малявинскому; но около большинства картин приятно постоять: это непосредственное впечатление далеко не уносишь с каждой выставки. Впрочем, я хочу говорить не о всей выставке, о которой пусть судят специалисты, а только о скульптурных работах г. Шервуда, по связи сюжетов их с историей и с литературой.

Как мы слышали, молодой художник — сын автора монографии «Исследование законов искусства», печатавшейся в начале девяностых годов прошлого века в «Русском Обзрении». Монография с величайшим интересом читалась вовсе не одними специалистами, по обилию в ней философского содержания. Но перейдем к предмету.

Л. В. Шервуд выставил три работы: эскизы памятников гр. П. П. Шувалову и Г. И. Успенскому и этюд головы Петра Великого. Нельзя представить себе сюжетов, так сказать, более разлетающихся по разным направлениям: царь, меланхолик-писатель, и — деятель промышленности. Памятник Шувалову поставлен на Урале рабочими обширнейшего завода, которым управлял покойный. В военной тужурке, крепко опершись обеими руками о камень, сам весь будто камень, с твердым, деловым лицом, кажется сотворенным еще до появления самых имен проклятых болезней: «неврастения», «сплиц», «меланхолия», — граф- генерал-и-техник говорит что-то рабочим. Сперва на этот эскиз обращаешь менее внимания, чем на два другие, связанные с именами, известными всей России. Мешает впечатлению и цвет эскиза, неприятно-красный (подлинник другого цвета). Но, затем, по чувству глубокого в нем реализма, по отброшенности всяких шаблонов, непременно связываемых с идеей монумента, — всякого условного тряпья «классичности», с которым действительно стал в полный разрез тот специальный мир, из которого взят сюжет данного памятника (заводская промышленность), — по всем этим сильным в нем чертам эскиз памятника Шувалову начинаешь ставить на первом месте в смысле собственно художественной техники и художественного воображения. Скульптор забывает себя, когда работает, и думает только о воплощаемом лице, проникая в его суть. Мне кажется, это и есть главное не в идеальном и фантастическом, а в реальном искусстве. Столь же опасно для всякого живого «сюжета» попасть под одеяние завещанных поз, завещанных из истории искусства положений тела и выражений лица. Наши памятники, украшающие площади столицы, все решительно испорчены наложением этого «общего» и «воспоминательного», под давлением которого ваятели работали фигуры царей, полководцев и писателей. «Слабо, потому что нет индивидуального, не видно исключительного и нового, что принесло с собою в историю это лицо», — вот приговор над десятками таких «площадных» и в буквальном и в переносном смысле монументов. Шервуд поднялся над этим, — очень большая честь для начинающего скульптора, работы которого я вижу впервые на выставках. Опускаю голову Петра (хоть она и великолепна), чтобы сберечь строки для Успенского. Сила, полет, сильные чувственные страсти, эта характерная нерастущая борода, невыразимые усы (редкие, жесткие, почти даже не затеняющие верхней губы), страшные комки мяса и костей в скулах и подбородке, — и вообще вся нижняя волевая часть лица, выдавшаяся вперед сравнительно с лобной, теоретической, — при выражении скорей веселом, «удачном», «преуспевающим» (в трудах), — все чудно схвачено в этой голове... Но перехожу к Успенскому (эскиз памятника, поставленного на Волховом кладбище). Подпершись рукой, смотря в сторону и даль, безвольный, добрый, без инициативы, с «вопросом» в лице, который хочет и не умеет перейти в негодование и застывает как недоумение, — сидит наш «народник» не то затуманившись в воображении, не то кого-то слушая, спрашивая и не решаясь осудить. Вот уже не «царственная натура», не повелительная, не распоряжающаяся. Между рядом стоящим Петром и им больше

различия и, кажется, психологической борьбы, чем теперь между русскими и японцами. *Форма человека, «статуя» человека, — разбита и лежит осколками у подножия духа. Дух здесь — все: дух, мысль, воображение, долг. А тело этого щедущего человека... где оно? что оно? Точно червяк, унесенный орлом вверх.* Ремесленники, чиновники, неудачники, алкоголики — вот бремя этого человека, которое он признает для себя золотой ношей, и самого себя ощутил точно священником в несении этого бремени. Возьмите структуру Акакия Акакиевича и вложите в нее сознание миссии Шекспира — и вы получите в этой смеси много материала для черт автора «Нравов Растеряевой улицы». Так, смотря на памятник его, точно бредешь по страницам его сочинений, изданным в двух ужасно неуклюжих и тяжелых томах. И думаешь, встав наконец со стула перед эскизом: «Да, эта статуя точно — *его сочинения*, иллюстрированные портретом и биографией сочинителя». Сюжеты и автор, герои и наблюдатель их сливаются в путаный узел, где не умеешь различить границ. «А что-то милое, хоть и не царственное; что-то удивительно русское и дорогое»... Повторяем, уметь схватить психологию и быт, и схватить их в скульптуре, — что, конечно, неизмеримо труднее, нежели для средств живописи, — составляет выдающуюся личную черту г. Шервуда. Хочется, чтобы читатели пошли и проверили мои наблюдения.

1905 г.

Археология древних миниатюр

I

Кто рассматривал древние манускрипты, тот знает всю увлекательную прелесть крошечных изображений около текста их, то иллюстрирующих этот текст, то навеянных им. Каково живописное, художественное значение этих миниатюр, начертанных рукою не автора манускрипта, но его переписчика? Никакого. Но от этой безличности автора-миниатюриста, от отсутствия в нем художественных притязаний и ожиданий, миниатюры получают непредугадываемый новый интерес: ими *говорит эпоха, а не лицо и имя.* — и значение их для историка, для археолога, даже для психолога эпохи становится почти ценнее высоких личных произведений искусства.

Через миниатюры выражаются наивные верования эпохи, так сказать, скульптурная лепка воображения, способность представлять и вспоминать. И так как время переписки рукописи, а следовательно, и происхождения рисунков известно с точностью до одного столетия, одного десятилетия, и иногда даже с точностью до одного определенного года, — то мы получаем в миниатюрах драгоценный материал судить об этих способностях души у безличного человека, «вообще» у человека, положим, например, 1380 года! Прибавьте сюда, что в миниатюре, например, передан рисунок церкви, какую видел этот человек 1380 года, уличная сценка безвестного средневекового городка, костюмы и особенно позы, манеры священника, дворянина и простолюдина той эпохи, — и вы оцените неизмеримый научный интерес, и особенно интерес психологический этих миниатюр! Это — материал фактический. Но и, далее, как представлял себе человек ад, рай, святость, грех, Бога и святых, мучения и радости, грех и наказание, — все это может отразиться и действительно отражается в миниатюрах, если их взято достаточное число для изучения.

1380 год — большая древность. Но что же мы скажем о годе 980, 680-м? о приближении к самой эре христианской, к I и II векам сюда и туда, после Р. Х. и до Р. Х.? и о миниатюрах этого времени, дошедших до нас почти в неисчислимом количестве, и притом выполненных на металле? Каждый изумится. Я прибавлю, что эти особенные миниатюры рассматривались и оценивались миллионами современников своих, которые сказали свое «да» об изображенном предмете и мастерстве, верности изображения. Через них, через эти миниатюры, таким образом говорит не только «средний человек» своей эпохи, положим I века до Р. Х., но и говорит он, проводя каждое слово, каждое движение живописующей руки, через цензуру своей эпохи. Таким образом, значение миниатюры — говорить

от лица своего времени и образами своего времени — здесь удесятрется! Мы видим рынок Рима времен Цезаря или Катона, Гракхов или Спициона, видим рынок Афин, Коринфа, Александрии и, наконец, рынки самых крошечных (это-то и замечательно!) городков Малой Азии, Финикии, Сирии, как бы вдруг рассыпавшие перед нашими изумленными глазами горшки свои, продажи, покупки, торг, суету, «богов» и нравы, мифы и предания... Что за богатство!! Ученый растеривается, художник растеривается. Но ведь все это — «в миниатюре», в чрезвычайном уменьшении против подлинного вида; зато — и без художественных претензий, без злоупотребления личною фантазией и творчеством. Какие-то копейки предметов, подлинны и подлинных, но очень маленькие... Нужно вооружиться увеличительным стеклом. Любитель взял лупу и замер от восхищения и поучительности зрелища.

Приблизительно таково было восхищение людей XVI и XVII вв. и, позднее, — уже настоящих ученых XVIII века, когда они впервые обратили внимание на изображения, сделанные на античных монетах. Известно, как умер Винкельман. Возвращаясь в Вену после продолжительного пребывания в Италии, он остановился дня на два в Триесте, и здесь завел недостаточно обдуманное знакомство с неизвестным попутчиком. Попутчик этот заметил, что Винкельман все разбирает какие-то серебряные и золотые монеты. Воображая, что это капитал скупого богача, он убил его и ограбил: монеты оказались древними!!. Убийца был наказан, но уже не было в живых великого основателя науки истории древнего искусства! *Что же он на них рассматривал, — он, всю жизнь посвятивший изучению статуй?* Прежде всего отметим нетерпеливость великого человека: в дороге, в портовом городе, остановившись для передышки, наконец в присутствии гостя, — он отходит в уголок, разворачивает драгоценные свои свертки, и перебирает драхмы, тетрадрахмы, статиры, оболы, сикли, на которые теперь ничего нельзя купить! Но в древности все на это покупали... Это был живой когда-то, потом умерший, и в руках Винкельмана вновь воскреснувший рынок. А сам Винкельман с замиранием сердца следил, как этот «рынок» лепил своих богов, богинь и героев...

Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую... Сколько богов, и богинь, и героев! Вот Зевс-громовержец. Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир. Тут — Аполлон-идеал, там — Ниобея-печаль.

Весело мне...

С этим чувством «веселости» о богатой находке, вероятно, рассматривал свои монеты археолог-Винкельман. Мы вторично подчеркиваем его нетерпеливость «еще посмотреть», бывшую причиной его печальной и страшной смерти. «Нетерпеливость» эта, постоянный возрастающий восторг перед открывающимися сокровищами древних металлических миниатюр, — и до сих пор живет в нумизматах, чем объясняется происхождение изумительных по колоссальности трудов их, изумительного количества учености, времени и денег, потраченных на составление просто только описаний и каталогов древних монет! И это начиная уже с XVII века! Ваддингтон, бывший послом Франции при коронации императора Александра III, оставляя пышные приемы и блистательные балы, уходил в сумеречные залы нашего Эрмитажа, чтобы с лупою в руках еще и еще рассматривать сокровища древних монет, здесь собранные. В настоящее время в Париже выходит, под редакцией его друзей по науке, огромное, им начатое и неоконченное описание малоазийских греческих монет. Читатель удивится дробности предмета: между тем (и отсюда и происходит существенным образом интерес нумизматики) в Малой Азии был 371 город, которые в течение веков, некоторые в течение полутысячелетия и даже почти тысячелетия, чеканили свою самостоятельную монету! И везде на этих монетах свои *туземные*, местные, городские и областные боги, богини, полубоги, герои и правители и цари... Мастерская — лучшая, чем та, в которую «весело» входил Пушкин...

II

Нумизматику по справедливости можно назвать царственной наукою: до такой степени нередки случаи, что сами государи, или лица царских домов, посвящали ей свой не только мимолетный

досуг, но серьезное научное внимание. Я упомянул о Баддингтоне, французском после при русском дворе: можно предположить большое число удовольствий, которое было в его распоряжении, или большие задачи «карьеры», службы, честолюбия и власти. Но, вооружившись увеличительным стеклом, он предпочел рассматривать миниатюры Пергама, Абидоса и Кизика! Можно было бы отнести это не к интересу предмета, а к исключительности личного вкуса; однако такую же «исключительностью» слаб или богат ныне царствующий король Италии, ею «страдал», а вероятнее, «был счастлив» покойный наследник русского престола, второй сын Императора Александра III, собравший изумительную коллекцию сицилийских греческих монет, и вел. кн. Александр Михайлович, у которого находится богатейшая в мире коллекция монет греческих городов, расположенных (кругом) по берегам Черного моря. Может быть, скажут: «это дурной вкус наших времен». Но я обращаю внимание, что разумнейшие из римских императоров, напр. особенно Траян, были так заинтересованы смыслом изображений и также высоким мастерством самого изображения на республиканских римских монетах, что «реставрировали» их. Можно ли представить, чтобы, напр., в 1904 году кому-нибудь пришла мысль «реставрировать» монеты, напр., Алексея Михайловича, Петра Великого или Екатерины I? Все те же — орлы и надписи «рубель», или портрет государя и также «рубель». Но, напр., на монете, выбитой одним из членов рода Мамилиев, восстановленной Траяном, изображены: на лицевой стороне прекрасный бюст Меркурия, голова, плечи и часть груди, в легком хитоне, из-под которого выдаются нагие руки; на голове бога «петазос», легкая шапочка, едва покрывающая курчавый затылок, с маленькими поднятыми на ее верхушке крылышками; позади бюста — жезл Меркурия, рукоять которого представляет двух змей, сплетшихся в форме цифры «8», только разорванной сверху. Обратная сторона представляет Улисса, вернувшегося в родную Итаку после 20-летнего странствования: в высокой шапке и коротком одеянии идет старик-герой, опираясь на высокий посох; его встречает обрадованный пес, узнавший своего хозяина, несмотря на его преобразенный вид, в котором он не был признан ни сыном, ни кем из домочадцев! Как же выражено, что собака не просто «подошла к какому-то человеку», как можно ожидать от миниатюры более чем 2000-летней давности, а «встретила» его? Схвачена и передана в серебре точная фигура встречающей, приветствующей возвращение хозяина, домашней собаки: она низко нагнулась на протянутых немного вперед передних лапах, едва не касаясь грудью земли, вытянула вперед морду, а зад ее поднят над головой и спиной на высоких, нисколько не согнутых задних ногах. Почему именно эти изображения попали на монету? Выбита она была в 671 году от основания Рима (83 г. до Р. Х.) сыном трибуна 664 года, когда он проходил должность «монетария», одну из младших государственных должностей, состоявшую в наблюдении за чеканкой монеты. Фамилия эта происходила из города Тускулума, где она была патрицианскою и сделалась в Риме плебейскою. Основание Тускулума приписывалось легендами Телегону, сыну Улисса, и знаменитой волшебнице Цирцеи, которая, превратив через волшебный напиток спутников Улисса, высланных им вперед, в свиней, хотела повторить это и с самим Улиссом, пошедшим отыскивать их по следам... Но божество покровительствовало Улиссу: к нему был послан «вестник богов» Гермес (у римлян — Меркурий), который в виде молодого юноши (так он и представлен на монете) подошел к нему, рассказал о чарах Цирцеи и дал ему знаменитую траву *моли*, имея которую при себе Улисс не только был в безопасности от чар и силы волшебницы, но и мог подчинить ее себе. Так все и вышло, как предсказал Гермес: все знают историю эту по мифам. Но как интересно увидеть ее в изображении человека I века до Р. Х.! Мы видим именно того Меркурия, того возвращающегося домой Улисса, какого представляли себе люди поздней римской республиканской эпохи. Монета эта, величиною в серебряный двугривенный, теперь, с изображением фотографии, могла бы дать прекрасный большой рисунок знаменитых фигур и сцены. А подлинник ее, в течение двух тысяч лет переходивший из рук в руки, сперва торговцев и потом случайных владельцев и, наконец, любителей-собирателей, стоит всего от 1 р. до 2 р., смотря по сохранности. Наконец, экземпляр безукоризненной сохранности, без малейшей порчи, нисколько не потертый, как бы недавно из чекана, может стоять все-таки не дороже 5 руб.! Такие

безукоризненной сохранности экземпляры, как бы недавно из чекана, попадают чрезвычайно редко и обозначаются у нумизматов тремя буквами: «f.d.c.» (fleur de coin, цвет чекана). На 100 экземпляров монеты данного рисунка едва можно отыскать один, который позволительно отметить этими волшебными тремя буквами, дающими полное удовлетворение нумизмату. На самом деле почти все древние монеты дошли до нас в более или менее изломанном, исцарапанном, стершемся от употребления виде: обычно — изображение измято или страшно обтерлось, сглажено; буквы надписи многие или вовсе стерлись, или перестали разбираться от сильной потертости; иногда видно только начало или только конец надписи, ибо обычно она идет по краю ободка, который стирался от Употребления! И только редчайший случай, когда новенькая монета попадала к какому-нибудь скупцу-одиночке, к фанатическому скряге, который ее не клал в карман, чтобы израсходовать, а клал в кубышку. в медный или глиняный кувшин, и зарывал в землю, в саду, в погребке, в лесу, пряча от воров или, пожалуй, от нелюбимых наследников, — только в этом случае монета I—II века до Р. Х. выходит в XIX, в XX веке после Р. Х. как бы только что вышедшей из рук монетария. «Восстановленные» монеты, в торговлю не шли: они дарились императором в своем кругу, друзьям и родственникам или любителям-археологам. Поэтому выпускались в небольшом количестве, и сохранилось их очень немного, откуда и проистекает страшно высокая ценность безусловно всех «восстановленных» экземпляров, хотя художественный характер их чекана большею частью ниже республиканского, и собственно исторический интерес, конечно, ниже; но «реставрированная» Траяном монета Мамилиев этого типа уже стоит не от 1 р. 50 к. до 2 р., а 300—350 и 400 франков (смотря по сохранности), т. е. не менее 150 рублей! Всего Траяном было «восстановлено» 39 типов республиканских монет из общего числа их 742 типов. Мне, в моих нумизматических поисках, ни разу не попалось «реставрированной» монеты; хотя, признаюсь, я, с моей точки зрения на нумизматику, не дал бы за такую монету и 15 руб. Тут уже начинается «любовительство», а не наука, действует спорт на редкости, а не интересы истории.

III

Как-то я разговорился с человеком очень образованным, окончившим университет, теперь уже почти министром, объехавшим весь свет, бывшим в Италии, в Египте и Индии. Я спросил его:

— Может быть, вам попадались древние монеты? Может быть, у вас есть они?

— Древние монеты? Предлагали очень много у самых подножий пирамид. Но я, конечно, отказался: *ведь они все поддельные!*

«Они все поддельные» — это такая аксиома, в которой невозможно переубедить среднего образованного русского человека! Мы, русские, не начали сколько-нибудь — распространено и общедоступно — заниматься нумизматикой, а к нам уже вползла эта чудовищная змея, предупреждающая и делающая невозможным самый интерес к нумизматике: убеждение, что подлинных монет или *нет*, или они уже все *подобраны в музеи и кабинеты*, и у торговцев могут попасться только фальшивые, или почти все сплошь фальшивые. Передавая мне горсть, довольно полновесную, серебряных греческих драхм и медных обол, один друг мне сказал:

— Натя, батюшка! Подлинные. Моему отцу за 70 лет, а он еще в молодости совершил путешествие в Морею и там приобрел эти монеты. Теперь таких не найдете, *теперь все поддельные*. А эти вырыты были на его глазах, и тогда еще дураки были и подделывать не научились.

Эта горсть монет, штук в 150, и сделала меня, непредвиденно и случайно, страстным нумизматом. Невозможно было не рассмотреть того, что досталось даром. И что же я почувствовал, когда среди Паллад и Зевсов... увидел Химеру и трех танцующих нимф! Три девушки, взявшись за руки, танцуют — как танцуют! — и это сделано в серебре за 2300 лет до нас, и это — сейчас у меня, на моей ладони, под увеличительным стеклом!! Неужели я имею перед собою искусство эллинов в подлиннике??! Но вот — Химера: лев идет влево, все четыре ноги — в шаге; передняя лапа поднята,

из спины выходит высоко поднявшаяся змея! Сказочное чудовище, сделанное людьми, которые в него верили! верили в Химеру!! Робко я вступил в Эрмитаж, под его гостеприимные своды, где немногие для целой России знатоки нумизматики проводят всю жизнь в рассматривании, изучении, классификации и описании древних монет, — прося сказать, что же это за чудеса попали ко мне?

— Три нимфы — это на монете города Филиппи, вот на обороте и надпись «φιλίππων», т. е. филиппийцев, жителей города Филиппи, основанного Филиппом Македонским. Другая монета, с Химерою, — Сикиона, вот видите большое «Σ», начальная буква его имени. Это века IV до Р. Х.

— Подлинная?

— Конечно, подлинная!

— Но чего же это тогда стоит?

— Драхма Сикиона, с Химерой, рублей 5—6, Филиппи с нимфами — два-три рубля.

— Так дешево? Я думал, целое состояние!

— Зачем же «состояние», если они попадаются постоянно. Есть монеты, стоящие почти «состояние», но они к вам не попадут: их один-два экземпляра во всем свете, и стоимость их исчисляется до двух и даже до трех тысяч рублей за одну монету! Но вы можете всю жизнь заниматься собиранием древних монет, потратить на это большие деньги. и, однако, не только не купить, но даже и не встретить никогда у торговцев или случайных продавцов подобной монеты. Все такие монеты под стеклом и крепким замком в коллекциях Лондона, Парижа, Берлина и Вены, стоимость которых исчисляется в десятки миллионов рублей; или — в частных коллекциях страшных богачей, стоимость которых простирается до сотен тысяч рублей.

Однако это не совсем так. И до сих пор, особенно в южной России, мало тронутой раскопками и инженерными работами, — весьма часто открываются клады монет при проведении железных дорог, и отыскиваются страшно редкие монеты. Так была найдена за последние годы тетрадрахма Понтийского царя Митридата IV и жены его Лаодикеи (250—190 гг. до Р. Х.); проданная крестьянином мелкому торговцу за немного рублей, она быстро возвысилась в цене, переходя из рук в руки, к более крупным и знающим торговцам, пока не попала к председателю Московского Нумизматического общества, г. Ф. Прове, за несколько сот рублей. Год назад г. Прове продал с аукциона свое собрание, состоявшее из 3078 монет, через венскую фирму монетных торговцев, братьев Эггер, за общую сумму 149141 крону, причем монета Митридата IV и Лаодикеи пошла одна за 10500 крон, т. е. 5000 рублей, и была куплена в Париж. В руках г. Прове сохранился, к счастью, золотой статир архонта Иги-энонта, который стоит еще гораздо дороже тетрадрахмы Митридата IV, ибо он представляет единственный в свете экземпляр; вероятно, он не будет выпущен из России, как это плачевно случилось с тетрадрахмою Понтийского царя и царицы. Ценность последней тем более удивительна, что их в свете два экземпляра (теперь оба в Париже), и что это не золотая, а серебряная монета. Но ценность объясняется тем, что монета имеет значение исторического памятника: в величину серебряного рубля выгравированы глубоко индивидуальные лица царя и царицы, с такой тонкостью и мастерством, как это умели делать только греческие художники-резчики! Курчавая, коротко остриженная голова царя, выпуклое, негритянского типа, лицо его с толстыми губами, воловьей толстой шеей, с морщинами на ней, — все дает свидетельство, что это не «вообще классическое лицо», но как бы фотография исторического человека, умершего 2250 лет назад! единственная или сохранившаяся в двух экземплярах фотография!! Какой здесь интерес для такого историка, как Момзен! Конечно, она стоит 10500 крон, и даже это дешево. Кстати, о «поддельных монетах». Момзен сам посвятил классический труд древней нумизматике, и уже можно думать, что он-то не принимал фальшивые монеты за поддельные!

Всем, кто высказывает это «всеобщее убеждение», что подлинно древних монет у торговцев нет, или что они — крайне редки, я отвечаю одним вопросом, который повторяю здесь, ибо испытал

его силу:

— Вам попадались когда-нибудь поддельные екатерининские пятаки? или поддельные елисаветинские рубли?

И, услышав «нет!», продолжаю:

— Так же точно, пропорционально, не существуют, и они ни для чего не нужны, эти «поддельные» римские динарии и греческие драхмы! Они немногим дороже монет екатерининского и елисаветинского времени, а встречаются настолько же чаще, насколько торговля в цветущие времена Греции и Рима не только превосходила русскую торговлю XVIII века, но даже и русскую торговлю будущего XXI века! Торговая жизнь кипела, искусство стояло высоко, все богатства мира стекались поочередно в Рим, Александрию, ко двору Александра Великого, в Афины, в Карфаген, Сидон и Тир; мудрено ли же, что чудные монеты Птолomeев и Селевкидов, огромные «двойные сикли» финикийян, с изображением их корабля и струящейся под ним воды, продаются не свыше 25 рублей, и часто за 20, 10 и 8 рублей, — прекрасной сохранности, с полными надписями, с портретами Птолomeев и Селевкидов и с прекрасной нагой фигурой Аполлона, сидящего на «амфалосе». Это был камень конусообразной формы, находившийся в алтаре его храмов.

Последнее изображение — обычный тип оборотной стороны сирийских монет. Кто будет их «подделывать», если неподдельная стоит 12 рублей и если для сколько-нибудь не пошлой подделки надо употребить месяц труда, специальные инструменты и большое знание нумизматики? И кому сбывать эти фальшивые монеты, если их, собирателей, несколько человек во всей России и от покупателя до покупателя надо ехать от Петербурга до Ростова-на-Дону, и продать этому «покупателю» товару на 10, на 100 р., с опасением, что он бросит вам в лицо ваши наглые подделки?! Чем «подделывать», лучше заказать капитанам черноморских пароходов купить их в Константинополе или Смирне, где они ценятся по рублю за пригоршню бронзовых монет или по 5 р. за пригоршню серебряных. Это — несравненно дешевле стоимости работы в подделке, и будут подлинные, т. е. не будет скандала при продаже.

И все же подделки есть. Имея собрание в 3^{1/2} тысячи монет, я рублей 100 истратил на покупку подделок, самых пошлых, но только в самом начале собирания! Быстро приобретается навык; если не с полной уверенностью говорить: «вот это — подделка», то по крайней мере сомневаться в подлинности, — и тогда сейчас, при малейшем возбуждении подозрения, воздерживаться от покупки. При этой осторожности риск очень мал. А для различений подделок есть очень дешевый способ: именно копаться и копаться, всматриваться и всматриваться, с увеличительным стеклом в руках, в ничего не стоящий «лом» древних монет, т. е. в остатки, обломки, совершенно почти стершиеся экземпляры их. Такие обломки и «хлам» «уже, конечно, не подделаны, потому что *ничего* не стоят: между тем, например, в 5 или 10 экземплярах монеты, положим, императора Адриана сохранены решительно *все части* этой монеты, но только раскиданные на 5—10 монетах; вот тут-то и можно безошибочно присмотреться к характеру работы! Монеты для разных городов, эпох и народов были до того характерны, что, напр., монеты Пантикапеи и Ольвии можно узнать по одной букве, по осколку совершенно маленькому!

Но есть подделки художественно-научные, страшно трудные для различения: но — только редких и дорогих монет, продажа которых могла вознаградить огромный труд и стоимость производства поддельных монет! Знаменитейшие подделки были сделаны Беккером, ученым нумизматом, который обманул все музеи Европы, «вырыв из земли клад» с изумительными по красоте и совершенству чекана монетами и распродав их любителям всей Европы. Когда в 1830 году открылось его позорное дело, — унижительное и для торговца, — этот ученый покончил самоубийством. Всего он вырезал 662 штемпеля, и теперь они все изучены, описаны и отмечены. Подделки его всегда можно узнать по тому, что они уже слишком красивы, слишком манят взор, —

«древнее Древних» и изящнее изящнейших и так «испорчены», что все важное уцелело. Никогда отшибленного носа, раздавленных губ, надпись не стерта, а всегда срезана, и то в несущественной части, причем оставлены края букв, всегда при изумительной красоте гравировки рисунка-портрета!!! Их так немного и они настолько уже попали «к знатокам» в свое время и хранятся у них в качестве ценных копий с редких монет, что в торговле их почти не попадает. Затем подделок действительно очень много — в Риме возле Колизея, в Пестуме около развалин храма Посейдона, — у имеющих здесь торговцев «древностями», — и, вероятно, у «подножий пирамид». То, что я встречал в этом отношении в Риме, было совершенно неинтересно, страшно дорого и почти сплошь фальшиво. Но зато очень дешево, совершенно подлинные и тогда страшно интересные я приобретал... в Петербурге, просто в меняльных лавках, торгующих процентными бумагами, на Невском, Гороховой и Садовой улицах! Как они сюда попадали — мудрено сказать. Я не могу объяснить себе иначе, как тем, что это — части тайно расхищаемых дорогих коллекций, перешедших к невежественным наследникам, и, затем через слуг попадающие к «кому-нибудь», за стоимость только металла, и скапливающиеся в конце-концов у торговцев. Здесь, между прочим, я приобрел великолепно сохранившиеся серебряные и огромные бронзовые монеты Птолемея; позднее Малоазийские и царей Вифинии и Сирии.

1906 г.

P. S. В настоящее время знаменитейшим поставщиком во все музеи Европы, — в наш Эрмитаж, в Британский, Берлинский и Парижский музей, — является турок *Осман Нурри-бей*. Он имеет своих агентов, разыскивающих для него монеты при раскопках, во всех древних городах Малой Азии, Турции, Персии, Греции и северной Африки. Ежегодно он приезжает со своими «новостями» в Петербург и Москву, в марте или апреле месяце, и останавливается (теперь) в Hotel Regina, Морская ул.

Примеч. 1913 г.

Александр Иванов и картина его «Явление Христа народу»

В нынешнем году 16 июля исполнилось сто лет со дня рождения А. А. Иванова, творца «Явления Христа народу», — картины, хранящейся в Московском Публичном Румянцевском музее. Многочисленные этюды к ней, из которых некоторые сильнее частностей самой картины, — находятся в отдельном помещении Третьяковской галереи. Таким образом, Москва владеет почти всем художественным наследством, оставленным замечательнейшим из наших живописцев, — даже, по мнению некоторых, величайшим. В Эрмитаже и в собрании М. П. Боткина находятся только первые, почти ученические, работы художника на заданные темы: «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры» и др. подобные, на классические и на библейские или скорее псевдоклассические и псевдобиблейские сюжеты. Из последних назовем: «Иосиф в темнице истолковывает сны царедворцам фараона». Читатель нашего времени сразу поймет, что художнику при выборе таких тем, и еще хуже — при даче их, не оставалось ничего, как рисовать одежды, обстановку, кусочки страны, иногда не виденной и знакомой лишь по атласам, т. е. так и иначе комбинировать атласы, зарисовывать до известной степени красками по топографическим контурам этих атласов! и — больше ничего!!! «Сон фараона», «истолкование сна» — какая *каббалистика!!!* Надо быть каббалистом или по крайней мере русским суевером, — прожить годы, провести юность где-нибудь среди вотяков, видя их языческие жертвоприношения, — по крайней мере провести время, и не малое, среди цыган и цыганок, чтобы почувствовать эту жадность к волшебству и испытать ту неуверенную колеблющуюся психологию, которая ищет «в теперешнем» знаков «будущего»... Без этого ученик Академии в Петербурге, на рациональном Васильевском о-ве, что мог нарисовать на данную тему, кроме... одежд, фигур, фигур феллахов, для чего-то введенных в темницу? — и для сведения и доказательства, что все это происходило «в Египте», поместить где-нибудь уголок пирамид и обелисков... Несбыточность и

невозможность, как «Юрий Милославский» под пером петербургского чиновника Загоскина, или как «Джулио Мости», «драматическая фантазия с интермедией», Кукольника. Но такие были времена, что мы срисовывали, копировали, а не творили. «Срисовывали» целые категории явлений, так сказать, целые «провинции» великого царства искусств, наук, цивилизации... Вот «оды» — без восторга, «сатира» — без злости, «театр» — без какой-нибудь необходимости что-нибудь и кого-нибудь представлять: все вообще и в целом «Беллерофонт, поражающий Химеру» — под кистью петербургского начинающего художника, которому ни до Беллерофон-та, ни до Химеры дела нет, а есть дело до его экзаменаторов, строго посматривающих на ученическую работу «начинающего»...

Перевернем обратно и вообразим египтян — рисующих «Слушателя у телефона», ассирийца — ваяющего «Русского протодиакона», или китайцев — изображающих «Конспиративную квартиру на Садовой улице»... Гадость и ненужность! Такая же и подобная гадость и ненужность продержалась у нас сто лет и рухнула, как балаган... Иванов темою «Явление Христа народу» соединил этот падающий балаган академических заказов с зарождающимся движением к воплощению в искусстве простого, естественного, живого и действительного. Он взял подлинную веру, свою и народную, но взял ее не в живом моменте своей или виденной молитвы, а — в отвлечении и обобщении, отнеся к объекту, более которого не может быть: «Мессия перед народом», «первое явление Христа народу»... Тут есть немножко Гоголя, иллюзий его последних лет. Христианство — это полуреальность, полумечта, полужифт, полуожидание — оно для поколения тех лет, впервые пробуждавшегося к реальному, представлялось величайшею историческою, мировую реальностью; реальностью, которая едва вмещается в России, в целой новой Европе, — вместила и еще не вместила, все раздвигает собою, все ломает неизмеримым своим объемом. В дни наши эту самую тему художник, пожалуй, бы взял понароднее и живее, как, напр., ее выразил Достоевский в виде «Вторичного появления Христа на земле» в XVI веке, в Севилье, только что вот-вот после auto-da-fé (начало «Легенды об инквизиторе» в «Бр. Карамазовых»). Тут можно внести нашу психологию, наши специальные ожидания и специальные страдания, разочарования, недоумения... Но Христос и Его первое явление евреям?.. Это... тот же «Беллерофонт», почти!..

Те времена, евреи? Что мог знать и изобразить о них Иванов, кроме «еврейских бород», смуглого цвета кожи, непременной «шкуры на плече» Иоанна Крестителя, и — фигур в разных позах?!.. Увы, «Беллерофонт» и «Беллерофонт»... Иной поворот дела, если мы возьмем «грех» и «искупление»: но тогда зачем «Крещение в Иордани»?.. Ко «греху» и «искуплению» это непременно отношения не имеет, это первенствующего значения не носит... Тогда нужно было брать Голгофу, мучения во дворе первосвященника, «Иисус перед Пилатом», или, напр., этот «Сон учеников» во время Гефсиманской молитвы... Что-нибудь из последних дней. «Явление Христа народу» — темою этою Иванов как бы хотел извять и увековечить страницу учебной истории, так сказать, построить тяжеловесную и тысячелетнюю пирамиду на труд одного вечера Иловайского, где сей ученый муж и сотни ему подобных изъясняют в важных и равнодушных строках «все значение пришествия И. Христа» на землю, собственно — появление Его среди народов, и еще колоритнее — «появление Его в истории» — и даже пожалуй именно в «истории Шлоссера», Вебера-или Иловайского... Иванов вместо того, чтобы взять «христианство» как «факт души», «перелом души», страницу «моей душевной истории», — что возможно было выразить через беседу с Никодимом, с Самарянкой, через «Преображение» и многие другие внутренне-душевные, страшно-замкнутые, как бы «запертые» страницы Евангелия, — взялся изобразить «историческое значение христианства», «роль его в истории»... Можно думать, от того так долго и работал он над картиной (20 лет), что была неудача в первоначальном ее замысле, и вообще сбивчивость в самой мысли, с которою художник приступил к «труду своей жизни»... Что так долго не дается, не выполняется, что до такой степени «ползет» — уже не есть плод вдохновенья. Это — компиляция кистью на философскую или ученую тему... «Значение христианства для истории», конечно, определяется «значением Христа для человека»; но это сказалось

в беседе с Никодимом, с Самарянкой, в секунды призыва апостолов, в словах к Нафанаилу, вообще в «затворенных» событиях, с тайным веянием около слов и поступков. В «Крещении» же ровно ничего из этого не сказало, ничего нежного, проникающего, трогающего, преобразующего. Ни — в крещении, ни — в каком-либо другом событии на улице, среди толпы... Иванов изнемог под темой «Первое явление Христа народу», которое (страшно сказать!) комически соскальзывало на «первое представление» народу, где «представляющим» и почти «рекомендующим» является Иоанн Креститель и отчасти Иванов: невозможное положение! мучительная какофония, под которую упал художник, сам как бы «Христос под крестом»!..

Отсюда на первом месте в картине и выступает «тот, кто представляет» — Иоанн Креститель. Картина вовсе не изображает того, что под нею подписано. Настоящее название картины — «Пустынный Иоанн среди народа» ... Иисус, — о Нем никто и не говорит среди критиков, оценщиков, зрителей! никто!! никто!!! Да и нечего говорить: Христос почти не нарисован! А написано под картиною и тема была: «Первое явление Христа народу» ... Но Его нет, почти нет!.. Опять рвется комическое сравнение: «дверь растворена! все ждут — но он почему-то задержался» ... Картина без сюжета или, во всяком случае, «не по подписи» ... Удивительно! И для Иисуса у него нет тех бесчисленных эскизов, какие остались «от мальчиков» и от «головой Иоанна» ... Эта «голова Иоанна» и есть самое замечательное «лицо» в картине, — есть самый сюжет, возбуждавший толки, удивление. Так «голова Иоанна»: а при чем же тут «явление Христа народу»?.. Если «голова» закрыла все поле, заняла 20 лет работы... то ей и место, и положение, и «историческая роль» ... Я же и говорю, что все это «Беллерофонт» ... Наполовину — так, в смысле и «да» и «нет». Отчего Иванов отнес Иисуса вдаль, — в такую перспективу, что фигура Его представляется маленькой, а лицо и вовсе не разглядываемо?! Что за поразительность в знаменитой картине, которая рисуется целую жизнь и которую вся Россия ждет увидеть, — нарисовать главное лицо, до известной степени Единственное Лицо (ибо на кого же в присутствии Иисуса смотреть!) так, что... ничего не видно!! Вероятно, единственный казус в истории живописи... «Нарисовал, но не покажу». Хуже этого вышло: нарисовал, но так, что ничего нельзя рассмотреть, Единственный казус... Фигура очень маленькая... Для «смирения»?.. Тогда понятна очень большая и выпуклая фигура Иоанна. Да, «смирение», очевидно, занимало Иванова, как и его друга Гоголя. Но неужели для «смирения» художник поставил Его так далеко? Вероятнее, что он убежал от темы, не будучи в силах произнести о ней ни одного слова. Да и нечего было произнести: в крещении ни «исторического значения христианства», ни «внутреннего действия Христа на душу» — не было. Художник ошибся в теме, неверно взяв момент и не установив, что именно он хочет выразить картиной.

Бледно-голубой хитон драпируется красиво и — не красиво... Ничего нет! Ну, «хитон»: но почему это «явление Христа народу»? Если хитон виден, а лицо не видно, то есть только «явление хитона народу». Тогда надо было рисовать «разделение риз»: было бы выразительнее. Наконец, эти группы народа, это просто «народная сцена в Галилее», — каковую подпись, собственно, и следовало сделать под картиною, — какое она имеет отношение ко Христу и связь с Ним? Чем-нибудь они измучены, эти люди? томятся? раскаиваются? Не заметно. Один Иоанн Креститель с его: «Вон, вон!.. глядите!!» А что «вон» — темно... Картина ничего об этом не говорит, да и не могла бы сказать. «Явление Христа народу» есть существенно не этнографический факт, а душевный, тогда как Иванов до очевидности рисовал этнографию, и это до очевидности видно по его эскизам. Ну, — это хорошо к «Путешествию Ливингстона», к «Странствованию по Св. Местам» игумена Даниила: но к чему тут «явление Христа народу»? Перед Христом, для Христа, вокруг Христа — этнография просто не существовала, малилась до нуля. Но когда этот «нуль» Иванов разрисовал до очень большой величины, занял им все полотно картины, и он только один и виден, этот нуль, а Христос почти не виден, то... опять какое же это и почему «явление Христа народу», а не скорее «затмение Христа народом»?.. Ну, вот это опять настоящее имя картины, которую через силу кончил Иванов,

гениально — в деталях и, даже не начав, — в теме: привез и умер, почти в самый день ее выставки.
«Так тяжело»... Фатум, — но кое-что говорящий собой о художнике, о работе, может быть, даже о теме ее...

Иванов творил и жил в гоголевское время, в эти годы формирования общих религиозных концепций; и отдался теме чрезвычайно общего значения, полуисторической, полуфилософской. Реализм проснулся тогда тоже везде; но не смел пробудиться в религии. Только в одной религии мы обязаны были грезить, мечтать, но не видеть и не смотреть. «Белле-рофонты» всего дольше удержались здесь, потому что здесь все было — не наше, все — принесенное, заимствованное... Знаменитые позднейшие картины, — «Протодиакон», «В монастырской гостинице», «Крестный ход», — поставили нас на землю и вывели первый большой «Аз» Православно-Русской живописи... Они нарисовали нам «русское язычество» в оболочке христианской терминологии, — нарисовали чистую этнографию, вставленную в киот древней византийской резьбы и позолоты...

Все ли это? Кончается ли этим «вера русских»? «Вера русских»... Но ведь это уже «служильный» иерархический люд, круга которого единственно коснулась пока кисть наших великих реалистов... «Веры русской», т. е. ликов людей, прибегающих к храму, наши художники не тронули ни отрицательно, ни положительно. «Вера русская» — если взять со стороны не иерархии, а «пасомых» — вся заключается в «молитве», как у иерархии она вся заключена в «обряде»... «Обряды» и все русские исполняют, при «обрядках» присутствуют; но «обрядово молятся» только старообрядцы, и более в отпор угнетению, постигшему эти обряды, нежели по существу и порыву. В общем же, все русские, «исполняя обряды», имеют молитву вне их, независимо от них, пожалуй, согласно с ними или, точнее, параллельно с ними, — но как нечто особое, как другой, лирический, свой у каждого мир. Тема эта очень мало затронута литературою, но все же затронута:

*Но жарка свеча Поселянина
Пред иконою Божьей Матери...*

Но живопись ее не коснулась. Можно сказать: кого хотя однажды случай привел увидеть это, уже не принял бы на себя или не увлекся в конце концов академическими же, или же патетически-учебными, темами вроде «явления Мессии народу». Как и отвернулся бы со скукой от «язычества» иерархии и около иерархии...

1906 г.

Молящаяся Русь

(На выставке картин М. В. Нестерова)

Теперь, когда старая Русь так ломается, стоя перед неведомым будущим, отойдя от старых богов, — может быть, особенно поучительно взглянуть на выставку картин М. В. Нестерова (Малая Конюшенная, д. 3). Здесь — полное отсутствие тем новых, сюжетов современных. Ничто не говорит нам о городе, об интеллигенции. Это — Русь до университета, пожалуй — до Петра Великого, хотя много нарисовано художником с натуры. Но все зарисованное взято с таких кусочков русской действительности, куда не проникло ни влияние университета, ни даже вообще гражданские преобразования за последние 200 лет иначе, как в виде слуха. Это — Русь монастырская, церковная, сельская. Реденький лесок, чистое поле, пустынный берег реки... И везде — богомольцы, множество богомольцев... Много монахов. Почему-то нигде священника. Монах и крестьянин — этим исчерпывается священная религиозная Русь, которой г. Нестеров явился великим живописцем.

Везде он изобразил душевную боль, как источник религии и религиозности... Вспомнишь стих:

*Чем ночь темней — тем ярче звезды,
Чем глубже скорь — тем ближе Бог.*

Так ли это? Всегда ли и единственно ли так? Г. Нестеров твердо говорит, что это — всегда так бывает, а наблюдение над русской жизнью подтверждает его заключения. Об этом говорит и известный стих Тютчева:

*Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.*

Что это русский религиозный мотив — слишком известно. Но так ли это? Универсально ли это так? В заключительной точке не обещает ли это или не содержит ли уже это всепоглощающего Молоха отрицания и ужаса? «Если только через скорбь можем узреть Бога, — рванемся к скорбям!» Не эта ли мысль или эта философия лежала в мрачных финикийских, вообще хамитических религиях? При звуках печальной музыки, одновременно и настраивавшей нужным образом душу, и заглушавшей крики детей, отцы и матери подносили первенцов-младенцев своих и клали их на раскаленные докрасна лапы чудовища. Вот боль, доведенная до вершины, вот заключение тезиса:

Чем глубже скорбь — тем ближе Бог.

Опасная доктрина, в которую мы не углублялись более, чем с поверхности. Мы — северные люди; у нас — ни пальм, ни — баобабов. Сосенки, березки. При таком не углублении видна только прекрасная меланхолия, тихая, задумчивая природа, — эти монастырские стены, возле которых в белую ночь стоят, задумавшись, два монаха, юноша и пожилой (№ 4 выставки); или — гладь реки, где два монаха, и тоже молоденький и старик (№ 6 выставки). На этой степени, где боль есть только грусть или спокойствие, она привлекательна, по крайней мере для созерцателя, — как ландшафт. Так ли думают в самых монастырях субъекты, носители грустных чувств? Не знаю. Но нельзя отрицать прелести, и может быть, даже субъективной прелести, самого испытывающего грусть в этих его переживаниях. Некоторые раны любишь... Не хочешь их забыть, вспоминаешь... Есть сладость ран!.. опасная доктрина! Молох!! Под северным небом это еще прекрасно, останавливаясь на черте меланхолии, но под южным небом и вообще где все — настоящее, в полный рост, отсюда вырастают человеческие жертвоприношения, причем (как в некоторых культах) жертва сама испытывала сладость быть принесенной!

Чем глубже скорбь — тем ближе Бог.

У нас это выразилось в знаменитых заупокойных мотивах: плачем, когда слышим чтение! и — рыдаем, когда поют! И это рыдание — бесспорно! бесспорно? — нам слаше песен и плясок. Но вдумаясь, что же тут родит «сладкое»? Да то, что скорбь эта — настоящее, непритворное! что — вот гроб, в нем — близкий человек, т. е. что есть повод к скорби, подлинное лишение, подлинное несчастье! Вот — умер человек... и тогда — это сладкая скорбь. Совсем Молох, разгадка финикийских культов, их смысла, поэзии, страшной силы очарования ими (они очень распространялись) и привязанности к ним (их страшно защищали туземцы)! «Сладкие скорби! сладкие слезы!» — Ну, тогда ведь не все ли равно, что «вкусить сладости слез после смерти близкого», или что — «поискать сладости слез, толкнув близкого к смерти» (жертвоприношения)?! Тягостные сближения. Но и у нас уже народно говорят, матери говорят: «хорошо умереть младенцем, — не нагрестишь», «младенческая душенька прямо к Богу идет», «всегда в раю»... Как это близко уже к финикийцам: «всегда — в раю», «вот прямо — к Богу».

«Я с грустью бродил по выставке. Сколько грустных лиц! Ни одного веселого. Ни одного даже спокойного. «Все недовольны! И — все счастливы! Такова-то Русь», — улыбнулся я про себя. И остановился возле маленького эскиза, к которому приколоты карточка с надписью: «Продана». Эскиз выполнен акварелью и назван «Два лада» (№ 11 каталога). Что такое «Лада», «Два Лада»? И вспомнил я из былин и язычества:

Ой, Дид Ладю!

Сеяли, сеяли...

И еще что-то. «Дид Ладю» — «*дед Ладю*», «старый-престарый», «первый, старейший». Между тем г. Нестеров нарисовал двух юнейших существ, почти мальчика и девочку, отрока и отроковицу, которые, взявшись за руку, полубегут, полутанцуют, полунесутся в воздухе над полем, среди весенней природы. «Ладю», — Боже мой, да ведь это то же, что «ладно», «складно», «согласно», «вместе». Взялись два «лада», два кротких, дружных или любящих существа, не непременно жених и невеста, а может быть, брат и сестрица, и полетели по природе с криками: «Ладно! все ладно! все связано в мире! Мир — великая гармония!» Первый раз из рисунка г. Нестерова я понял и истолковал себе, что древние славянские божества «Лады» обозначают просто *мир, умиротворенность* природы, хорошо «слаженной» Творцом ее, и затем — дружбу, любовь. А что этих юнейших красавцев народ назвал «дидами», «дедами», то это напомнило мне из Гезиода: *Прежде всех, смертных и бессмертных, родился Эрос, Бог юнейший и старейший.*

«Лады» — это наши русские «Лары», Lares, божества спокойствия, мира и идиллии. Ну, а скажите, пожалуйста: отчего это нельзя при мире, «ладе», идиллии молиться? Ответ, пожалуй, очень прост: да потому, что «мир» и «лад» — такая вкусная вещь, которую самому скушать хочется; иначе говоря, что при «ладе» и «мире» и наслаждаешься «миром» и «ладом»... Ну, хорошо: и ребенок, когда захворает, то зовет: «папочка! папочка!» Однако никак бы я не захотел, чтобы для удовольствия, услышать это действительно милое «папочка! папочка!», мой ребенок действительно заболел. Ужасное предположение! Нет, пусть он играет себе, на меня не оборачиваясь, и если здоров и все у него есть, «ладится», то пусть хоть целый день или неделю не вспоминает меня. Зачем мне его зов? Для меня? Но я счастлив тем, что вижу его здоровым и нормальным, «ладным». А так как человек «создан по образу и подобию Божию», то я заключаю отсюда, что хотя Бог (подобный во всем Отцу и отцам) и отзывается на наши горестные зывания, — но, однако, Ему, в небесной его сущности, сладостнее видеть нас просто нормальными, здоровыми, спокойными, веселыми, хотя бы при этом мы Ему вовсе не молились. Тут Он, видя, что мы нормальны, предоставляет нас просто маленьким божкам, — «ладам», домашним, полевым, всяким. Нельзя не вспомнить, что в раю, который в Библии назван «раем сладости», — молитв и не было, храмов — не было, хотя ощущение Бога, общее и не «натертое» — было. Но только после грехопадения начались жертвоприношения, храмы и молитвы.

Будем же молиться в скорбях, когда они пришли как *fatum*.

Но пока спокойно все, вспомним милых «ладов»...

1907 г.

Где же «религия молодости»?

(По поводу выставки картин М. В. Нестерова)

Выставка картин М. В. Нестерова, и между ними огромного нового полотна: «Святая Русь», — из Петербурга передвинулась в Москву. Москва, вероятно, так же вся пересмотрит ее, как ее пересмотрел весь Петербург. От самого художника я слышал, что он получил приглашение выставить картины свои в Венеции, но, по разным мотивам, не решается пока дать утвердительного ответа. Выставка вообще замечательна, и о ней хочется говорить, спорить.

Художник силен. Он имеет убежденное слово. Картины его — это некоторый цельный, сильный и яркий взгляд на вещи, на человека, на религию, который как бы делает вызов зрителю: «победи меня, если можешь».

Попробуем разобраться... Ведь можно и не *победить*, а *ограничить*! Это даже в сфере самых бесспорных истин. На предложение умилиться «истинностью» таблицы умножения — можно

ответить, что есть еще алгебра; а на слова: «нет ничего *выше* Рафаэля» — можно указать, что он *ограничен* идиллией и что ему вовсе не известен был мир *трагического*, т. е. самого глубокого, потрясающего и таинственного, чем живет человек. И Рафаэль — не все, и таблица умножения — не все.

Огромная новая картина М. В. Нестерова «Святая Русь», которую можно назвать «Молящаяся Русью», — являет группы народные, пришедшие поклониться Христу... В теме художника, мне кажется, была неясность: что это, внезапное явление Христа молящемуся народу? Или народ уже идет, бредет с этим: «Вон — Христос! Поклонимся Ему»? Четверо из фигур смотрят не на Христа (молодой крестьянин на коленях — в первом ряду, сестра милосердия, монахиня и мальчик — во втором ряду): явление невозможное, если бы они Его видели. Ясно, что они идут «вперед», «к православию», «к Христу»; и если Христос дан на картине, и так выпукло, то лишь в качестве подписи: «вот *Кому* поклоняется св. Русь». Нравственный центр картины составляет не Христос, а — она сама, эта «Святая Русь», как бы «самомолящаяся Русь». Этих фигур стариков, старух, этой кликуши, монаха, схимницы — нельзя забыть! Да, подлинно мы ее видели, эту «Святую Русь», мы ее знаем; и художник лишь навеки и собирательно закрепил то, чем по кусочкам, по дробинкам мы все залюбовывались в свое время. Все это любили. Все это чтили. Все этому поклоняемся.

Старики, старухи, больные, припадочные — вот «богомольцы» Руси. Где же, однако, *норма* и, особенно, где молодость, юность или просто возмужалый возраст? Только внимательно обревизовав все фигуры по фотографии, я вижу сейчас, что нумерационно художник дал на семь старческих фигур (глубоко старческих!) — трех отроков и пять в молодом возрасте. Это требование симметрии в живописи, устранение однотонности, «монолога». Но нравственно картина есть именно монолог: старые, дряхлые лица — бессмертно-выразительны, крупны, бросаются в глаза! Из молодых — три чуть-чуть видны из-за других фигур. И общее впечатление от картины: «вот как молятся старые люди на Руси. — старые, больные и душевно ненормальные» (кликуша на крайней правой стороне).

Так больная и старая Русь молится... Где же *молодая*? Отвлекаясь от нашего момента и говоря вообще и «натурально», говоря за век и за века, можно ответить, что «молодая Русь» по трактирам водку пьет. Чтобы нарисовать полную картину «Святой Руси» в этнографическом смысле, от океана до океана, — дать очерк «Святой Руси», как мы произносим иногда это слово не без иронии и усмешки, — следовало бы против полотна М. В. Нестерова поставить другое такое же полотно: «Сцена в кабаке» — добрых старых времен... Вот — целовальник, красный и толстый; за спиной у него - ряды стпочек с вожделенными бутылочками. И посреди кабака «растерзанная» сцена, с пляшущей посередине пьяной бабой, а по лавкам гости — пьяные, орущие песню мужики. Над входом в залу, где были бы выставлены эти две картины, г. Нестерова и другая предполагаемая и дополнительная, можно было бы надписать: «Русь с переднего и с заднего крыльца»; или так как спор и тема носит церковно-религиозный оттенок, то надписать бы на одной дверце славянскою вязью под титлами: «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых...», а на другой дверце: «Векую шаташесь...»

Старая Русь — молится, молилась; молодая — кутила. Или: в старости русский человек молится, а до старости пьянствует. Или еще и окончательно: в старости мы замаливаем грехи, которые накапливали до старости. Скажите, скажите: не *это* ли, в самом деле, целостный образ Руси, уже давний, привычный, заматоревший на нас? Не этот ли образ покачнулся в Крымскую кампанию и еще чувствительнее в 1904—1905 годах? Теперь он почти спал с нас. — и мы стоим дикие, нагие, без «образа и подобия», анархические не внешнею анархией, а внутреннею. Ибо решительно не знаем, чему поклоняться, как поклоняться?! Все старое точно умерло или опозорено, а нового, достойного поклоняемого и вечного — нет ничего...

Отсюда глубокое наше бессилие поправиться, реформировать себя, и не теперь, а всегда: всякий раз когда, испытывая чрезвычайную политическую или социальную боль, мы делаем необыкновенное

напряжение, чтобы подняться, и в первом же шаге к этому ищем идеала, — мы находим только идеалы, зовущие назад, встарь, и в последнем анализе — идеальное или идеализированное старчество, идеализированную и действительно упорядоченную старость. Петр Великий выскочил со своею «реформою» в нигилизм, — точно так же, как и 60-е годы. Просто — некуда деться. Или «Православие», «Святая Русь», седины и кликушество Нестерова, или «Всеобщий собор» и «Базаров, режущий лягушек» в XVIII и XIX столетиях. Некуда деваться: нет здорового, нормального, взрослого и серьезного пути. И, в последнем анализе, нет у нас идеалов молодого, свежего, здорового, сильного.

Все это — есть как факты, «матушкой природой» данные. Ну, конечно, ранее чем прийти в 50-летний возраст, каждый переживает 20-летний возраст. Но эти «натуральные» факты не управляются никакой «звездочкой»... никаким идеалом иначе, как старости, старообразия, «благочестивого замаливания грехов».

Я возьму три силы, заложенные в человеке:

- 1) разум,
- 2) мужество,
- 3) любовь,

и — нормальное состояние человек:

- 4) семью,
- 5) детей,
- 6) соседей.

Если мы возьмем знаменитую молитву, которую переложил (неудачно) Пушкин и о которой Достоевский сказал, что хотя наш народ темен и догматов веры своей, действительно, не знает, но что, однако, зная только эту одну молитву, — он знает и все Православие («Господи, Владыко живота моего»), то, спрашивается, что же он в этом «всем Православии» найдет наставительного, одушевляющего, подымающего крылья —

- 1) для ума своего?
- 2) для мужества?
- 3) для любви?
- 4) для семьи?
- 5) для детей?
- 6) для соседей?

Текст этот мы все знаем, все умилились на него. «Господи, Владыко живота моего! Дух праздности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь мне! Дух же целомудрия, смиренномудрия, терпения, любви (христианской, сострадательной) даруй мне, рабу твоему! Ей, Господи: даруй мне зрети мое прегрешение, не осуждати брата моего»...

Молитва старца, старцев! Это как бы «икона» старческого жития, старческой психологии. Это религия как бы «заката солнца», а не «восхода солнца». И родилась эта молитва, мы знаем, среди келий, раскиданных в пустыне египетской, повторялась в лесах саровских и московских. Вот идет старец с ведром почерпнуть воды к источнику и говорит себе: «Не стану гневаться на келейника (живущего за семь верст), хоть он мне и досадил грубым словом, стану трудиться, еще раз принесу в ведром воды, полью капусту; буду цельный день молчать, творить умственную молитву; буду с радостью смотреть на эти вековые сосенки; не стану осуждать не очень нерадивых иноков, ночью постараюсь утомлять себя молитвою, дабы сейчас же заснуть после нее и не впасть в мысленный блуд...»

Да, для старца и в пустыне — молитва хороша. Полна и удовлетворительна. Но вот в городе, в каменном доме, где понапихано жильцов всяких сортов, и в одной семье скарлатина, в другой — неуплаченный в лавочке долг, в третьей — дети ленивы и не учатся, — что скажет каждому эта молитва?! Чему тут поможет «терпение», и «не осуждение брата моего», и «зрение моего прегрешения»? Просто это не связывается, никак не связывается с тем, что есть. Молитва эта созерцательная, пустынная, а не житейская. И с действительностью в городах, в селах, на жниве, на фабрике, при рубке леса, в работах на железной дороге, — с этою горько-сладкою действительностью, — она не смешивается, не сливается, как масло с водою! И масло хорошо, и вода хороша, но — порознь. Так-то — и это есть самая грустная истина нашей цивилизации — и религия наша, дивные иллюстрации к которой дал Нестеров, имеет ту поразительную особенность в себе, что она: 1) хороша, когда стоит далеко от жизни (монастырь, созерцательность), и — 2) просто ничего не выходит, когда она пытается с нею слиться.

Когда религия стоит далеко от жизни, и пока далеко, — она хороша! По крайней мере — красива, эстетична и, кажется, нравственна. «Добра в самой себе».

Как только она приближается к жизни, замешивается с нею, — является безвкусица и безобразия приблизительно «воды, взбалтываемой с маслом». Просто — ничего не выходит! Ничего... Как это ужасно!

Ничего — о труде и для труда! Никакой им помощи!

Ничего — о разуме и для разума! Никакого ему руководства!

Ничего — о предприимчивости, смелости, мужестве, храбрости! Нет им крыльев!

Ничего — о любви и детях! Нет им цветка!

Все закричат: «Но вы забыли поэзию православия! Тут — пластика, художество, которое сотворялось в веках!» Я отвечу на это, что и не имею ни малейшего намерения отвергнуть или умалить дивное художество греков в христианстве, этот словесный Парфенон, может быть, даже лучший мраморного! Я говорю совершенно о другом: о недостаточности, о неполноте. Религия должна все обнимать, она — univrsus духовный: ибо ведь она относится к Богу, Зиждителю Univrsus'a вещественного, видимого. Я сказал не всю свою мысль... «Религия должна все обнимать» — этот тезис естественно переходит в другой, более грустный: «а то, что всего не обнимает, и не есть религия, а только... пластика и поэзия около чего-то, чего — нет!»

Не здесь ли родник давно наблюдаемого «безверия» семинаристов и академиков, — и того вообще, что люди науки и знания незаметно и неуклонно разрывают с «верою». Они не удовлетворяются художеством: ум, правильно мыслящий, воспитанный, дисциплинированный, естественно, спрашивает о том, что стоит за эстетикою. Он хочет предмета, а не качества; существительного, а не прилагательных... И вот этому-то требованию «имени существительного в себе» Православие и не может ответить иначе, как косвенно и уклончиво: «Взгляните на лики эти, старые, тысячелетие поклоняемые! Вслушайтесь в напевы эти, над которыми миллионы рыдают!...». На все это ум, на этот раз холодный и гордый, ответит: «Да! — это старцы себе сочинили, во утешение, чтобы не так грустно сходить в гроб. Легко умирать под этими ликами, под эти звуки, но каково жить? Здесь ничего — для жизни, ничего — даже наставительного. Все это — даже не нравственно, и не только односторонне, но и — глубоко эгоистично, ибо старцы даже не сложили ни одной молитвы для ребенка, молитвы ребенка за болящую мать, молитвы матери о болящем ребенке. Они думали о себе. Мне 30 лет: позволю и я о себе подумать и, vice versa, просто забыть о всем этом, и о ликах, и о напевах, пока в 60 лет я не начну в своем роде выходить в отставку, — и вот тогда вспомню об этой религии, характерной религии инвалидов и старичков на пенсии».

Возьмем труд человеческий: что лучше, желательнее, «богоугоднее». — трудиться или тунеядствовать? Казалось бы, о чем и спрашивать? До того ясно. Однако на этот ясный вопрос

знаменитая притча. — неизъяснимо трогательная. — о богатом и Лазаре отвечает резко отрицательно, что «быть нищим *угоднее* Богу, *милее* для Бога, нежели быть вечно в труде» (суета). Пример Марии и Марфы подтверждает это же, раздвигает дальше эту мысль. Так как отвергнуть труд прямо было бы слишком чудовищно и разошлось бы прямо с заповеданием, данным Адаму, то отвержение коснулось *не прямо его*, а того, с чем труд связан, как с вечным *мотивом* своим, — коснулось *богатства*. «Не будь богат! Не стремись к богатству, довольству, избытку, обеспечению. Кормись около других, — крохами от стола их. Эти сытые, трудолюбивые, богатые пойдут в геенну огненную, а ты возляжешь с избранниками Божиими».

Нерв трудолюбия был перерезан, отныне станут трудиться «со скрежетом зубным», с отчаянием. Понесут работу как муку. Работа как *поэзия*, как *религия* — умерла и невоскресима, пока манит нас эта вековечная притча...

И взгляните на живопись церковную: где здесь пахарь, проводящий борозду? Где усталая жница? Их нет; как нет и матери, кормящей грудью своего ребенка, нет матери, качающей засыпающего ребенка. *Грех* ли все это, земледелие, материнство? Скажут, что хотя это и «не грех», но, однако, все это «не церковно». Церковь — вне труда, вне семьи. «Лазарь» не косит, не пашет. У него нет мускулов. Он — и не муж. «Таковых есть Царство Небесное».

Старец, «в отставке», инвалид, «вот-вот умереть»...

И неужели только «на исходе» осветимо религиею? Разве Бог создал только *закат солнечный*, и не Он ли же сотворил и утренний восход?

А если и *утро* принадлежит Богу, как *вечер*, то есть какая-то и религия молодости, юности, детства, свежести. Но только мы, под впечатлением «скорбных старых ликов» и печальных напевов, даже не умеем и подумать об этом, представить это... «Пути заказаны»... Но пути есть.

Кто-нибудь скажет: «*Чего* же вы хотите? Чтобы религия учила. Драться на кулачки?» Именно потому, что религия есть *религия*, т. е. непременно *идеализация* тех вещей, к которым она относится или которые задевает, она и не может научать «драться на кулачки», как и вообще ничему грубому, жесткому. Религия *выше человеческого*, — а посему все человеческое она не может клонить долу, а только поднимать к небу.

1907 г.

М. В. Нестеров

— Ни одного лица спокойного...

— Ни одного «нормального», законосообразного, уравновешенного, «официально» одобренного...

— Ничего официального...

— Все в смятении!

— Смятение, как бы расходящееся из одной точки...

— В этой точке — молитва, экстаз... немного — сумасшествия... что-то прекрасное, безмолвное, целое, говорящее только жестами!.. Какая-то всемирная (или предмирная?) Офелия, как бы овладевшая стихиями природы и согнувшая по-своему деревья, расположившая по-своему пейзажи, давшая им свои краски и выражение, меланхолию, слезы, беззвучные крики...

— Вот Нестеров, сам — плотный художник, с твердым лицом, крепкой фигурой, едущий по монастырям и расписывающий соборы. Этими стихиями души своей, как внутренним соком, он «прилип» к религиозным сюжетам Руси, как они слагались и сложились до него, исторически; «прилип» и полюбил их, как супруг супругу. И как супруг чем сильнее и крепче любит супругу, чем страстнее к ней прижимается — тем более приближает ее к себе и преображает ее и изменяет в

соответствии с собою: так Нестеров, отдавшись «церковной русской живописи», наполнил ее собою и бессознательно и невольно для себя подчинил ее той «Небесной Офелии», которая сама им когда-то могущественно овладела. Мы почти можем наблюдать по нему, как рождаются «мифы» и «мифологическое», как произрастают религии; как «индивидуальное» борется с народным, «любится» с ним и поборае его; и, словом, как появляется то, о чем говорят: «Вот — религиозный феномен: разгадывай и раскусывай его».

«Религиозный феномен» — это что угодно, в какой угодно форме: как — полоса религиозной живописи, как «религиозно-живописная школа», или — как фактическое чудо, как полоса «чудотворчества» и «религиозных увлечений» целой эпохи или народа; как — «Лурд», как — «Св. Сергей Радонежский», как — Мурильо, Гирландайо или Рафаэль. Выражения, оболочка — разные; формирование, сердцевина — одна во всем.

«Одно во всем»... Вот это «одно» есть у Нестерова. И от этого он, его личность, как и совокупность нарисованного им, образуют «религиозный феномен», цельный в себе, замкнутый и законченный. Хотя обыкновенно соединяют имена: «Васнецов и Нестеров», но для этого соединения нет никакого другого основания, кроме внешнего — их современности друг другу. На самом деле оба живописца идут параллельно и вне всякой связи и зависимости друг от друга. Нужно говорить: «вот — Васнецов», «вот — Нестеров» — или входить в одну залу — Васнецова и в другую — Нестерова.

Молитва... «Православие», этот сложный и огромный культурный феномен, взят Нестеровым в молитве, в молитвенности своей. В «православии» все есть: светлое и темное, краски и контуры, обряды и иерархия; есть законы, была история. Самая молитва была «по чину», но была и без чина — «на случай», «в случайных обстоятельствах». Но и в этих «случайных обстоятельствах» и уже вне всякого «чина» молитва вырывалась на Руси и у русского человека, так сказать, в общей гармонии с духом и историей и даже с иерархией и законами церкви своей: Нестеров вот именно и вынул из сердца русского человека эту «молитву в особых обстоятельствах и свою личную», и — облек ее в краски исторические, в быт исторический, которым она и не противоречит, но с которыми непременно связью не связана. Она — лична, порывиста; пылает, а не теплится. Это — «горе Аннушки», «потеря Исидора», «заклучение судьбы старца Ивана», а — не безличный и «вообще» «выход из церкви», «около стен монастыря», «крестный ход», «в монастырской гостинице», «Верую, Господи, и исповедую» (Н. П. Богданова- Бельского), не религиозный «жанр» и не «народные сцены» возле религии... Все эти «народные сцены» являли собою, в истории нашей живописи, как бы «la nature morte»²⁰ религии; Нестеров дает и дал ее «la nature vive»²¹.

Молитва есть сердце религии. Историки религий, обыкновенно профессора и обыкновенно туповатые, ища «причин религии» и «происхождения религий», указывают 1) на идею бесконечности, 2) необходимость безначального в основе всего начального, 3) идею силы, — безграничной среди ограниченных бессилий, и проч, и прочее: забывая, что «начало религий» кроется во всяком доме, в каждом человеке, что оно возможно во всякой биографии, хотя в некоторых биографиях и даже в очень многих никогда не наступает. Это — дело обстоятельств. Артезианский колодезь не вскрылся, но вода есть. Это «вода есть» всяких религий, и вообще религиозность, заключается в неудержимой потребности молитвы, — в том, что в некоторых обстоятельствах жизни, или трагических, или особенно высокого, «небесного» счастья, душа человеческая, душа личности человеческой, «вся превращается в молитву», так что в ней, кроме молитвы, ничего и нет, ни размышления, ни чувства, ни воли, ни объектов желания или стремления... Молитва и молитвенность ранее всех «вер»: и веры собственно и сложились из этого основного молитвенного настроения; они построились в

²⁰ мертвая природа (фр.).

²¹ живая природа (фр.).

определенные речи, — уже гораздо менее твердого, оправдываемого и доказуемого содержания, — из этой почти бессловесной музыки души человеческой и, в зависимости от нее, от пластики лица человеческого, которую мы называем «молитвенностью»...

Человек испытал утрату чего-нибудь такого, с чем собственно и соединены были все его земные привязанности, скрепы с землею. Дом его, имущество его, близкие, друзья, место, отечество, это поле и этот луг, эти лица и, наконец, собственное его прошлое, стало *глубоко не нужно* ему, уже не «прикрепляет» его к себе; постыло, даже противно; все обращается в «nature morte», «вещи» без значения и души... Он одинок и свободен, страшно свободен и страшно одинок. Небеса разверзаются: душою безгранично легкою и грустною, именно от того, что «скреп» нет, — он улетает в звезды, в глубь земли, «куда положен дорогой покойник» или «куда улетела дорогая покойница», и душой безгранично напряженною ищет жизни там на месте умершей, всего умершего, «nature morte» — здесь... Лицо оступенелое, недвижимое; глаза устремлены в одну точку; губы сжаты, помертвели; глаза не умеют плакать: этот маньяк, «человек яко труп» живет далеко-далеко душою, за Сириусом, около центра земли, — как Данте в «Аде», «Чистилище» и «Рае», как ассирияне и египтяне в своих «астральных мифах», как греки около «хтонических» своих «божеств»...

И, наконец, — как русские в этих своих «легендах», «чудесах», «сказаниях», «преданиях», около монастырей, храмов, на погостах, около «Владычицы-заступницы», около «Всех скорбящих Радости». Какие названия: «скорбь», «заступление»... Вот начало религий! Чего же ищут ученые со своим: 1) идея бесконечности, 2) идея всемогущества?.. Впрочем, разве же когда-нибудь ученый «молился»? разве ему «прилично» молиться? И они пишут о «религиях», как если бы слепой писал «о цветах» или скопец «о любви»... Положим, и евнухи у турок видят сцены любви: но разве же им можно поручить написать стихотворение: «К возлюбленной»?!

Нестеров не иконописен. Не его дело писать «Бога», а только «как человек прибегает к Богу». Молитвы, — а не Тот, к Кому молитва. На его большом полотне «Святая Русь» — это сказалось с необыкновенной яркостью! левая часть, где стоят Спаситель и за Ним «особо чтимые» на Руси «угодники»: Николай Чудотворец, Сергей Радонежский и Георгий Победоносец — эту часть хочется закрыть руками. Еще образы угодников стереотипно «верны», т. е. как пишутся на образах, не хуже и не лучше. Но фигура Спасителя, в белом одеянии, с гордо поднятою головою, почти высокомерная, крепкая, немая... до чего, до чего это неудачно! «Вся Небесная Державы Повелитель»... нет, это что-то не русское, не народное, даже вовсе не церковное, просто никакое, никаковское... Но, закрыв или отбросив эту левую часть, — почти предаешься восклицаниям, глядя на правую, главную, почти занимающую все полотно... Это — молящаяся Русь! и как она скомпонована! Ни одного повторения! Все пришли со своею молитвою, каждый и каждая принесли «Вседержителю» свою молитву, свое исплаканное и недоплаканное горе, свою биографию... Биографию, так пошатнутую и уже почти конченную! Этот едва ли не слепой старец с белыми космами волос, — девочка умиленная, больше всего умиленная (она взирает на Спасителя), за плечо которой он держится, — две странницы с палками позади его, бабы, все видевшие и всех видевшие, сироты, одиночки, которых били в детстве и которые голодали всю жизнь, — старик с коробом и узлом впереди, на коленях, — этот монах, серьезный, «уставный», — эта чуть ли не «сестра милосердия», только часть лица которой видно, в белом платочке и косынке, — недоумевающая, грешная, темная девочка-подросток, с острым и упорным, «во грехах» упорным, лицом, — и почти самые выразительные три последние фигуры: высокой старухи-схимницы, бабы «соседки» и, между ними в середине, юной и прекрасной «вопленицы» или «юродивой» или «святой» (музыка «Офелии» во всей картине), — как это все говорит!!! И наконец, пейзаж, покрытый снегом, с нашей северной плохой растительностью, и эта «любимая» синичка на тростинке, возле земли, — до чего все это «наше»! и как все это художник угадал или подметил и возлюбил!... Нигде — мертвой точки, на огромном полотне.

Но я сказал, что он не «иконописен», — и едва ли не было существенною ошибкою приглашать его «расписывать соборы», где надо было уже писать «того, к Кому молитва», а не самую молитву, молящихся. Его эскизы «Пр. Исаия», «Моисей» — верх слабости. Из икон только одна (№ 3 каталога выставки), «Богоматерь», — мне показалась удачною. Это просто хорошо, как красота, как религиозное... Да ведь Богоматерь и молилась, а не только на Нее молятся: Богоматерь, со скорбным путем своим, с «оружием, проведенным через Ее сердце», — это «наше», «мы»; т. е. высшее, чем мы, но все же глубоко-человеческое, а не одно и поглощающе-небесное. И это удалось Нестерову.

Лучшею картиною мне показалась «Убиенный Царевич Димитрий»... До объяснительных (в каталоге) слов художника: «по народному поверью души усопших девять дней пребывают на земле, не покидая близких своих» — нельзя было понять, что именно он изобразил. И, не понимая темы картины, она вся казалась до последней степени искусственною... Только теперь ясно, что он и рисовал не реальность, а... призрак-действительность, поверье-веру. Это выражено чудно, и едва поймешь, в чем дело, — как поймешь необыкновенную удачу в выполнении страшно трудной, сверхъестественно трудной темы... Царевич, убиенный... и странствует, и лежит... Он как бы странствует, поднятый властною-силою из гроба: но ноги недвижны, или едва ли движутся, и во всей фигуре — эта мертвенность, страдание (убит, зарезан), жалоба и прощение «миру сему»... Рука или (у усопшего) «ручка» положена на грудь, и не как живая, и не как совершенно мертвая, «с которою все кончено»... Нет, для нее не все кончено, есть «тот свет», — и вот она и весь он еще в полу-«этом», полу-«том» свете... Граница, колебание между землею и «там» схвачена и выражена поразительно. Тона — зеленоватые, прозрачные. Ни — день, ни — ночь, а сумерки, «тот свет». «Тот свет», но в котором живет и наша природа, этот сад или лес или «что-то» с растительностью, где странствует покойник и не покойник, с чуть-чуть закинутою головою. Теперь самое тайное в картине — улыбка Царевича, не жалующаяся, но жалкая, слабая, небесная, «святая»... Это — удивительно! Еще бы крапинка краски, тронуть бы кистью — и ничего бы не вышло (см. эскиз № 24).

Договорю об «иконности»... По самым задачам своим и существу это есть нечто «уставное» и «недвижное», — к чему относится и может и должна относиться «без препон» молитва всякого, во всяком состоянии, — всех, народа... Я сказал «без препон» — и в этом все дело. Здесь не должно быть никаких зацеп индивидуальности, никакой несоответственности поклоняющегося и поклоняемого: а поклоняются все, народ, и поклоняются не в экстазе, а спокойно, в нормальном состоянии, «вообще»... Отсюда икона должна иметь и получила как бы снятие с себя «всех индивидуальностей», индивидуализмов: она — обобщилась, есть «вообще икона», с потускнением в ней всего особенного и частного. Как это вне средств Нестерова! Вне линии его полета, гения. До известной степени он — анти «иконен»! Хотя бы лично он и поклонялся «иконам», плакал пред ними: но нарисовать икону, хорошо и даже хотя бы удовлетворительно, — вне его средств. Он — лирик; ну, а икона — это существо «эпическое», «стоит в углу» и на нее «взирают». Необходимость общего и тусклого в иконе до того очевидна, что лучшие «иконы» суть потемневшие старые образа, где и не разберешь черт «лика», они намечены или видны чуть-чуть: да и то — скрыто, едва виднеется, в прорезе для «лица», сквозь золотую или серебряную ризу... Эти «ризы» у нас самое характерное в «иконопочитании»: о них надо бы писать особо, и я ограничусь здесь только общим замечанием, что суть «ризы» заключается именно в отрицании, в борьбе и победе над «живописью», «живыми» красками, над выразительностью, особенностями, индивидуализмом черт... Народ этого не любит и не хочет, — и ведь тут есть немножко чуткости к «поклонитесь в духе и истине»... Бог должен быть невидим, и Он, конечно, невидим: ну, а уж если история и быт и приказания сделали его «видимым», то «пожалуйста, поменьше», и лучше — если «совсем ничего нельзя разобрать» (под ризой, «темный лик», «старый образ», почерневший).

Но Бог — «прибежище» мое, «заступник», «Сильный», перед Коим «расточаются врази» (бесы) и Который держит «в цепи» все эти «нечистые силы», — должен быть окружен сиянием, богатством,

золотом, нашим человеческим мастерством, «усердием», «жертвою», — и — вот родник этого художества риз, золотых, серебряных, чеканных, с жемчужными венцами и нагрудниками... Великолепие и сила! Об иконе Божией Матери, которую похитили в Казани, в связи с этим похищением писали, что она «имела не одну, а несколько риз»: и, вероятно, в праздник особенно торжественный «Матушку» облекали в ризу особенно великолепную... Это хорошо, это народно, это живо. Тут, в этом усердии к «ризам», конечно, есть несколько «язычества», отрицания христианского «спиритуализма»: но ведь давно начали говорить и указывать, что не все в язычестве было ложно и что есть в нем бессмертные частицы.

О Нестерове и о Васнецове можно сказать, что они оба изменили характер «православной русской живописи», внося в ее эпические тихие воды струю музыки, лирики и личного начала. «Суть»-то Православия они бесконечно возлюбили: но «суть»-то эту они и бесконечно изменили. Просто они одолели ее своим талантом: ибо и «тишина»-то ее, эта бесконечная эпичность, кроме многих других причин имела еще под собою и то маленькое простое обстоятельство, что сонмы мастеров-ремесленников старой Руси и «обыкновенной» Руси были просто бесталанны и даже религиозно-неодушевлены. «Одно к одному», и к большим причинам прибавилась эта маленькая. И вообще Русь, сравнительно с Западом, прожила бесшумную историю: вместо Крестовых походов — «хождение игумена Даниила во Св. Град Иерусалим», вместо Колумба и Кортеса — странствование купца Коробейникова в Индию, вместо революций — «избрание Михаила на царство»... Все — тише, глаже. Без этих Альп... Все «Валдайские возвышенности», едва заметные даже для усталой лошади. Не будем этого порицать и вспомним изречение Монтескье: «Счастливы народы, которые не имели истории». Шум времен есть «история» в смысле сцены, драки, свалки, шума и грязи. Наши тихие дома не имеют «истории», и чем меньше в них «историй» — тем, конечно, лучше. Религия наша, церковь наша — это тоже едва-с-«Валдайскими возвышенностями» необозримая равнина, на которую не заглядится художник и мыслитель, но где отдыхает душа... «Отдыхает» душа, «утихает» сердце, «облегчается» грусть, горе, печаль... Вот — православие, тихое, милое, без Монбланов, без бурь. Без опасных ледников и сверкания снежных вершин... Тут все — быт и контуры быта. Но история двигается, и, может быть, мы придвинулись к тому, что Монтескье назвал «несчастиями истории». Нестеров и Васнецов не без причины появились: и как на одну из глубоких, подземных причин можно указать на то, что до них «живопись Православия», кроме серьезных, но равнодушных красок, стала невольно прибегать иногда и к комическим краскам. «Крестный ход», «Протодиакон», «В монастырской гостинице», «Венчание» (в Третьяковской галерее) — все это, увы, есть, было в «быту» нашей церкви, церковности... «Валдай» еще терпим: но непереносима топь, болото. Где появилось смешное или презренное — вовсе уж нет «веры», невозможна или пропадает она...

И вот явилась буря, вихрь... Явилась музыка. «Эпичность» Православия простерлась до того, что она даже не допустила музыки в себя, этого первого, главного выражения религиозных настроений. «Слишком беспокойно»... «Быт» до того одолел, что начал затягивать все «Православие» какою-то паутиною и сонливостью: и до такой степени, что встревоженным, тоскующим душам, т. е. настоящим-то религиозным душам, стало просто некуда прибегнуть со своими молитвами, молитвенностью. Ни — «хтонических божеств», ни — «разверстого Неба»: одни «Александр Невские» в латах, — и вот-вот бы только надеть на них регалии, звезды, «ордена», как уже и надели наши архиереи...

Тихо, сонно... Нет и «Валдая»: и он, невысоконый, скрылся за спиною... Тележка все скатывалась, скатывалась... Показались топи, сырь... Потянуло болотом; заела мушкара...

Тут, как звонкая песня жаворонка из голубого жаркого неба, — раздалась музыка и музыкальность Васнецова, Нестерова. «К небу! к небу!»... Все оглянулись к небу. Вот отчего мы их любим. 1907 г.

Ибсен и Пушкин — «Анджело» и «Бранд»

О «Бранде» Ибсена много писали и говорили в связи с постановкою его на сцене Художественного театра сперва в Москве и затем в Петербурге. Причем менее говорили о пьесе в сценическом или литературном отношении, а все внимание сосредоточилось на героическом характере главного действующего лица, молодого пастора Бранда. Он вызвал искренний, глубокий энтузиазм. Мне лично пришлось выслушать чтение в Петербурге. Не так давно г. Свенцицкий, наиболее энергичный ревнитель церковного обновления, прочел здесь, в Петербурге, в одном небольшом религиозно-философском кружке о том же «Бранде». Чтец был очень увлечен личностью Бранда, и, когда я слушал его молодую, суровую речь, точно обличающую современное рыхлое общество и зовущую его к «Богу высот», мне было грустно и жутко...

Вероятно, Ибсену была известна заметка, приведенная Грегоровиусом в «Истории города Рима», что когда Григорий Гильдебрандт еще был монахом и проводил свои реформы, то пятавшееся перед ним духовенство, довольно слабое и довольно грешное, говорило: «Это какой-то святой сатана». С одной стороны, Григорий так был предан Богу, что не мог служить мессы, не заплакав в некоторых местах ее. А с другой стороны... он был так беспощаден к человеческим слабостям, вообще к человеку, даже к тому что нормально в человеке, но только слишком *обыкновенно*. — как вот и этот протестантский «Бранд».

С другой стороны, Ибсен, наверное, не знал нашего Пушкина и его бессмертного «Анджело». Вы помните доброго старого дука (герцога), который, желая поправить нравы и распущенность в своем народе, временно оставил свое герцогство и передал бразды правления суровому Анджело. Идеалист Анджело, — идеалист закона, государства и также «добродетелей», — споткнулся о скромную, стыдливую девушку, которая пришла его умолять о прощении своего брата-повесы, который «произвел общественный беспорядок», сделав беременною одну горожанку... Но не буду пересказывать: пусть читатель прочтет «Анджело» и с запасом впечатлений от него, непременно с этим запасом, перечтет или идет смотреть пьесу Ибсена...

Бранд — это молодой энтузиаст веры. Без всякой необходимости и только для прикрасы ему приданы реформаторские мысли, суровореформаторские и одновременно религиозно-революционные. Повторяем, это ненужная прикраса: ибо и протестантская, и католическая Церковь, как равно и наша православная, в ортодоксальной основе своей, в *нетронутой, нереформированной сущности*, страшно требовательны, строги и *хотят всего того, и ничего более, чего хотел Бранд* и чего он требовал от людей, от родных... Все они проповедуют именно «Бога высот», проповедуют Голгофу, суровый идеализм: требуют беспощадного самоограничения, отречения ради служения Богу от жены, детей, отца и матери, от имущества, богатства и суеты... Т. е. всего того, *чего требовал Бранд* и что составляет новизну и «реформационность» его личности. Все это старо, как мир: строфы Ибсена-Бранда, только могущественнее и прекраснее, есть у бл. Августина; совсем по-Брандовски (почти в тех же словах) это было выражено бл. Иеронимом. Помните, как он передавал о явившемся к нему И. Христе, который потребовал от него, чтобы он отрекся от эллинизма и латыни, «перестал быть цicerонианином», — или, в противном случае, «пусть не носит имя христианина». Это слишком старо в истории, это всеобщее. В XIX веке знаменитый архимандрит Фотий в русском обществе проповедывал с не меньшей строгостью, чем ибсеновский Бранд, приблизительно то самое. По всему этому «реформационность» Бранда — только прикраса. Это обыкновеннейший ортодокс, но очень талантливый, пламенный, — энтузиаст дела наравне со словом. Однако и не больше: никакой, показанной Ибсеном, новой конструкции религиозных представлений он не имеет. И немудрено: автор не мог вложить своему герою, чего он сам не имел. Ведь, если не ошибаюсь, Ибсен вовсе не религиозный реформатор... Об этом не следовало бы забывать гг. Свенцицкому, Эрну и Ельчанинову, которые устно и печати о выступили в нашем обществе с культом *личности и дела* Бранда.

Если бы Ибсен припомнил черты биографии Григория VII Гильдебрандта и прочел пушкинского «Анджело», он едва ли написал бы «Бранда»: ибо Бранд укладывается в одну из этих двух схем. В удачном и чистосердечном случае, если он золото без прогаров, — это все-таки только «святой сатана», за которым следовать мы сознательно не хотим. Во втором случае, менее удачном, т. е. если он только золотист снаружи и вот пока очень молод, а на самом деле у него есть «червоточинки», личные *свои* поползновения, хотя бы и очень идеалистические, но именно свои, — он всего-навсего молодой «Анджело» или — скажем понятиями нашей истории — Победоносцев сейчас по выходе из Училища Правоведения.

Кажется, истина лежит где-то в середине, на соединительной линии между Гильдебрандтом и Анджело. Гильдебрандт, повернувший весь католицизм на новый путь, конечно, — что-то побольше ибсеновского персонажа, как побольше и самого Ибсена. И так, Бранд ближе к Анджело. Это ничего, что он замучил свою бедную жену и упрекал ее, что она «привязана еще к идолу», к этим вот остаткам платья и игрушек своего умершего ребенка. «Почему ты ко мне одному, великому Бранду, не привязана, а привязана еще и к памяти ребенка?» Тут так и брезжится Анджело: Бранд просто не любит жены своей, вяло ее любит; и это не ручательство, что этот господин под старость не заглядится на... какую-нибудь Вирсавию. Ведь опять же Давид, оставивший вековые псалмы, был что-то покрупнее и *подействительнее* Бранда...

В конце концов я думаю, что «Бранд» — претенциозное и поучающее произведение Ибсена, не весьма удачное даже в литературном отношении, а в религиозно-нравственном — глубоко-ложное...

В целях диалектики приму на себя роль *вовсе неверующего*, вот как Фохт или Мошот, и начну спорить с «Брандом» и его русскими прозелитами. Это будет рельефнее рассуждений. И так, Бранд повелительно зовет меня «поклониться его Богу высот». Поклониться Богу суровому и взыскательному, Который более всего презирает человеческие слабости, осуждает самую человечность («гуманизм» в пьесе) и требует исполнения долга, долга и долга. «Долга» не в отношении к людям, а только в отношении Себя, «Бога высот», неумолимого и гремящего идеалами, которых, впрочем, *нигде не формулирует и не определяет*. Бог его поэтому есть еще как бы Бог до «откровения», не давший людям никакой заповеди. Но собственное Его «божественное Лицо» не оставлено в тени Ибсеном и Брандом. По Бранду, Бог этот требует страдания, самоотречения, «Голгофы, которую каждый должен найти в жизни своей, на пути своем». Почесываю затылок и отвечаю:

«Не только я не хочу никакого личного страдания и лично вас, пастор Бранд, считаю служителем бесовским: но еще и позволю себе призвать вас с вашим «Богом» — или, по-моему, бесом — к суду юристов, совести, науки или философии, чего хотите. Страдать... любить страдания, *хотеть страдать, ха-ха-ха!* Да я страдал даже когда рождался: таз матери, естественный человеческий таз, так узок, что рождение подобно ушибу, и я начал жизнь с ушиба, потому что «Бог» ваш, а по-моему бес, не бросил страдалцам-женщинам, рождающим детей, такой для «всемогущества» Его, с позволения сказать, корки плесневелого хлеба, как лишней дюйм тазового отверстия. Мать мучилась, кричала, — моя милая и добрая матушка, которой уж я никак не променяю ни на ваше самолюбие, г. пастор, ни на вашего какого-то сделанного из чугуна и цемента «бога», по-моему же беса. К счастью, когда я происходил на свет и пока ваш «Бог» дремливо блаженствовал в голубых небесах, на грязной земле случился добряк-доктор, вот из тех мелких людишек, которых вы так всемерно презираете, ваше тщеславное убожество: когда я не проходил через таз матери, он дал ей порошокспорынья, тер ей живот руками, старательно тер, так что пот катился. А когда она, наконец, родила, то весело и радостно засмеялся и пошел мыть руки, весь грязный, загрязненный тем самым, чего ни божеское величество, ни пасторские молитвы не постарались преобразить во что-нибудь приятное, сладкое, душистое. Да будь бы я Богом — устлал бы рождение цветами: ведь такое благодеяние для рода человеческого и всей земли! Но я вспоминаю доктора: мы были страшно бедны, когда я родился, и я не забуду рассказа

матери, что этот немудрящий доктор, помогший моему рождению, положил желтенькую бумажку, старый наш русский рубль, ей под подушку: уж не знаю, на пищу роженице или на лекарство, им прописанное... Так я понимаю, что этот врач, по вашему, — ничтожнейший человечешко, был «гора», имел «горнюю веру», да и сам, пожалуй, как некий святой, ангел, стоял «на горе» (призыв Ибсена): ибо, очевидно, он так не с матерью моей одной поступил, а имел обыкновенную и sereneкую привычку со всеми так же поступать, с богатого возьмет, бедному даст. Ну и уж если вы призываете меня «к религии» (тезис Ибсена и Бранда), то я, по Огюсту Конту и его «религии человечества», буду что ли зажигать лампадку или запишу в свои домашние «святцы» вот этого доктора. Сперва, конечно, — мою матушку, ибо она не только дала мне жизнь, но и никогда-то ни в чем меня не обидела и от многого худого спасла: а затем около ее имени проставлю вот и имя этого уездного врача. Но ни Бранда, ни его «Бога высот» в «святцы» свои не запишу: и по простой причине, что не чувствую себя нисколько им обязанным. Например, матушка выходила меня от скарлатины, которая налетела на меня, когда мне было семь лет. У меня сохранилось одно впечатление, как лупилась кожа на шее и отходила целыми тряпочками, и я так любил ее сдирать. Но мать передавала, до чего она боялась за меня. Скажите, пожалуйста, кого же мне благодарить или кому свечки ставить, матушке ли, которая меня выходила, или вашему «Богу», который наслал на меня такую гадость, как скарлатина... наслал в семь лет, когда, ей-же-ей, я еще не успел нагрешить. Правда, вы, г. Бранд, гоорите в довольно неуклюжих стихах, что

Бог на внуков

За дедов грех взысканье налагает...

Но это такая юриспруденция, перед которой всякий даже нетрезвый мировой судья попятился бы. Во всяком случае, я не понимаю, за что я должен «бить лбом» перед вашим идолом. Вы говорите: «Голгофа», «неси Голгофу», ибо вот и «Христос ее нес». Позвольте: Христос за то, что Он «был вознесен на крест», и именно в связи с этим и по основанию этому, получил все царства земные в обладание, как и предвидел это самым точным образом: «егда вознесусь — тогда всех привлеку к Себе», — говорил он, — а Церковь изъясняет, «что под вознесением здесь Иисус разумел распятие Свое, — которое, таким образом, предсказал». Слишком понятно, что суточное страдание Он — бессмертный и вечный — взял, чтобы за него приобрести тысячелетнее царство. Все мы, христиане, весь цивилизованный мир, и носим на шее печать Иисусову, как бы свидетельство подданства Его Царству. Но вот у меня четверо братишек и сестренки до двух лет померло: все «родимчиком» или «от зубков». Никак я не могу поверить, чтобы они все «за грехи мамаша помирали», ибо мамаша одна, а их четверо. Ведь это брать 400 процентов: ни один закладчик столько не берет, и наши милосердные законы даже запрещают то, что «небесное милосердие» преспокойно взыскивает. Но я поповскому рассуждению насчет взыскания «с внуков», поповскому и ибсеновскому, вовсе не верю; и думаю, что тут вовсе не «мамаша», а просто — так: «умер и баста». Ужасно. Если, напр., круп, то ребенок от медленно затягивающейся пленкою дыхательной щели медленно задыхается. Медленно задыхается, ребенок... Ну, хоть бы сразу, как разбойник ножом по горлу — чирк и кончено. Для чего же «медленно»-то затягивать — это на случай «всемогущества»... Вы говорите — «Голгофа»: да круп ужаснее Голгофы, ибо, во-первых, длительнее ее, да и самая сущность задыхания право-же тяжелее. Но счет ужасно неправилен, это счет какого-то мошеннического банка: ибо четыре мои братишки и сестренки ровно ничего не получили за детское свое страдание, тогда как там за сутки страдания все же «царства земные», о соблазнительности которых даже и для Иисуса знал искуситель: иначе не поманил бы его ими, «показав во мгновении времени». Знаете, до 33 лет Иисус вовсе не хворал, об этом не записано, да и кажется по существу это невозможно. Многие ли из нас похвалятся этим? Сколько умирает до 33 лет. Какую же «награду» приняли все эти задохшиеся, с разорвавшимися сердцами, умершие от уремии, воспалений и проч., и проч. Нет, верно, греки недаром именовали богов своих «οί μάχαρη θεοί», «счастливые боги»... Воистину, «счастливое божество»: себе — все, человеку — ничего, себе — вечная жизнь, нам — 60 лет какой-то толчеи, ни ладно, ни неладно, день — сыт,

день — голоден, и, главное, эти ужасные болезни, да еще выпадающие при нужде. Нет, уж если поклоняться (как Ибсен и Бранд требуют) «Голгофе» или там «страданию» вообще, то потрудитесь-ка, небеса, поклониться земле: ибо «небеса» — они какие-то чугунные или уж очень «справедные», что ли: ни — трескаются, ни — болят. Пролетит комета, прометет хвостом — и ничего. Все им «ничего», этим небесам: а на земле — землетрясения, вулканы, голод, холера, ужасы и гадости. То уж если «страданию» поклоняться, то пусть пастор Бранд, еще молоденький и такой кругленький, счастливенький, полижет у меня ноги, а его «Бог высот» пусть поползает здесь на земле, и если Он вправду «всемогущ», то пусть хоть доделает там, где у докторов, у экономистов и проч, «нехватка», т. е. поможет там, где они и стараются, и потеют — да не выходит... Что, отговариваетесь? Пастор Бранд так горд, что не хочет поклониться, а требует, чтобы ему поклонялись. И о «Боге высот» рассказывает, что Он, правда, всемогущ, но не станет же заниматься такими пустяками, как помощь роженицам или разрешение экономического вопроса. Но в таком случае, пожалуйста же, оставьте нас в покое, оставьте вообще всю землю с вашими выпендриваниями и якобы «идеализмом», который мне представляется преестественной гадостью. И знаете что: я думаю, что Бранд вовсе не «служитель Бога Вышнего», а служитель грошового своего «я», и что прежде всего о Боге-то Неисповедимом он не имеет никакого представления, ни малейшего понятия. Ибо сотворивший океаны, луга, всех тварей на земле и в воздухе, в голубом воздухе и голубом море, никак не мог бы сотворить их для Голгофы, скарлатины и холеры: что все это пришло *вне Бога и не от Бога*, а от Злого Духа, — и Бранд оттого так и безобразен, и зол, хотя и запасся «революционным аттестатом» для пропуска в современный свет, что он есть служитель Злого Духа. Такой когда-то гулял по земле в Сатане, а теперь примеривает рабочий пиджак. Но это все равно: он безобразен и зол».

Post scriptum (после представления в Михайловском театре).

Желая проверить свои мысли, высказанные под литературными впечатлениями *в чтении*, я отправился на представление пьесы. И нахожу, что нужно кое-что *переиначить, перекроить* в моих взглядах, не отказываясь нимало от них как от *определенных религиозных тезисов*. Но дело в том, что в дивном изображении Художественного театра Бранд показан менее «идеалистом-реформатором», нежели патологическим субъектом, с крайне плохой прогностикой. А с больных «не спрашивают». Все время, пока этот начинающий деятель расправлялся с матерью, женою и ребенком (которых всех уморил) и ломался с бургомистром и с врачом матери, которые все умнее и лучше его, — глубокое презрение стояло в душе моей и губы шептали невольно: «негодяй». И только судорожно сведенное лицо его, показывавшее не «глубокие идеи», а глубокое страдание в самом обыкновенном медицинском смысле, заставляло сказать о нем словами молитвы Господней: «Оставим ему долги его»... *Лично и за себя* он не только ни одного «долга» не исполнил, но ему даже и на ум не приходит, что ближние тоже что-нибудь вправе от него потребовать. Замечательно, что вся публика смотрела на него явно неприязненно: после первых двух актов не было ни одного вызова.

Только когда появляется оттеняющий его *карикатурный* пастор, в белой шляпе, туняец и ритор, — на фоне этой карикатуры Бранд начинает нравиться. Захлопала публика, и с нею хлопал и я: таково непосредственное ощущение. Лучше, конечно уж, больной, нежели мошенник. Речь его к народу хороша, и все это время, пока он ведет, т. е. *начинает* вести народ вверх, в горы, к «снежному храму», — он нравится, и почти забываешь, что это — больной. Но затем все кончается катастрофой: «пророка» засыпает лавина, с неба слышен голос: «Бог есть бог милосердия», а фея гор, манящая героя «в высь», оказывается искусителем, т. е. приблизительно злым духом, как я и выразился в статье своей, не выдав еще пьесы на сцене. В конце концов, мне кажется, что это — слабое произведение Ибсена, в котором автор «не свел концов с концами» и едва ли сам знал определенно, что он хотел сказать своим. Брандом и что за лицо он выставил в нем.

1907 г.

Судьба «Черных воронов»

«Черные вороны», теперь снятые с репертуара всех театров России, давались непрерывно — до запрещения пьесы — в маленьком театре Неметти, на Петербургской стороне. Я не спешил смотреть пьесы, думая, по обывательскому обычаю, что «еще успею», — и пошел всего за несколько дней до запрещения. Театр был совершенно полон. И так как пьеса давалась почти ежедневно с начала зимнего сезона, — то, очевидно, публика постоянно валила гурьбой на это представление. В самом деле, Кронштадт, с «великим учителем веры», живущим в нем, и свившие себе гнездо в Ораниенбауме «иоанниты» — это слишком петербургские явления, чтобы обыватели столицы могли остаться равнодушными к пьесе. С «иоаннитами» так или иначе приходилось сталкиваться многим, а слышали о них все.

Пьеса мне не понравилась. Она написана слишком для улицы, для грубых вкусов и элементарного восприятия. Какая-то банда мошенников, мужчин и женщин, преувеличив и без того великое народное почитание к от. Иоанну Кронштадтскому, довела это почитание до «обоготворения заживо», — и на нем основала обирание простодушного темного народа, со всех концов России стекающегося в Кронштадт, чтобы «видеть Батюшку» и получить от него тот или иной дар, помощь, совет, исцеление. Все это, мы знаем, было еще и отчасти есть. Во все это вмешалась печать и вынуждена была вмешаться полиция. Все это уничтожено или по крайней мере из явного вида приведено в потаенный...

Г-н Протопопов, автор этой пьесы, боролся, «колотя обухом по голове», — против гнусных проделок людей, отвратительных для полиции, общества и просвещения, — противных здравому смыслу и всякой чести. Борьба была несколько элементарна, несколько грубовата. Но и то нужно сказать, что так как «иоанниты» находили жертвы своего обмана по преимуществу среди темного и полутемного населения, то, очевидно, пьеса и должна быть рассчитана на восприятие громадных масс, а не «шекспиристов» и «шиллеристов».

Пойти посмотреть пьесу меня понудила статья официального петербургского миссионера, г. Булгакова, который в ноябрьской книжке «Миссионерского Обозрения», т. е. издания официального и обязательного к выписке во все российские епархии, в статье «Еще об иоаннитах» громил эту шайку даже сильнее драматурга г. Протопопова. Зная, что пьеса запрещена к представлению в Москве, — я и отправился посмотреть ее в театре, думая: «Если официальный чиновник Духовного Ведомства говорит об иоаннитах в таком тоне и в таких словах, требуя не просто их преследования, но — искоренения их, то каким образом могут запретить пьесу, столь официально полезную и одобряемую?!»

А всего через несколько дней пьеса запрещена была к представлению не только в Петербурге, но во всех городах России.

Я был поражен. И, случайно встретившись с г. Протопоповым, в одной из петербургских редакций, заговорил с ним о статье миссионера Булгакова.

— Послушайте, — сказал я ему, — достаньте эту статью, вырежьте ее из книжки «Миссионерского Обозрения», и, приложив к своему прошению, — поднимите дело о снятии запрещения с вашей пьесы. Это народно-необходимая, народно-нужная пьеса.

Он рассмеялся:

— Неужели вы меня считаете таким неопытным?.. Когда я написал пьесу, то я, первым долгом, послал ее этому уважаемому и авторитетному в Духовном Ведомстве миссионеру Булгакову, чтобы иметь его взгляд и заключение о пользе или, по крайней мере, о позволительности постановки пьесы в театре. Миссионер этот, — хотя, говорят, очень суровый, — оказался в высшей степени добросовестным и прямым в своем деле человеком. Он мне ответил на официальном бланке

петербургского епархиального миссионера, что не только, «как знаток дела иоаннитов, находит изображение их вполне отвечающим истине и действительности, но и благодарил меня за то, что с помощью театра я задумал бороться с темным, бессмысленным и отвратительным явлением, которое не только портит чистоту веры в населении и кладет пятно на нашу Церковь, но которое победить нет силы у разрозненных и слабых сил миссии, у миссионеров»... Конечно, я дела о запрещении пьесы не оставляю, и, конечно, этого официального письма Булгакова я не потерял: я его двину против темных сил...

— Мало этого, — продолжал он, — я достал официальную циркулярную бумагу, в которой рекомендовалась губернаторам моя пьеса, как чрезвычайно полезная в общественном отношении, и высказывалось пожелание, чтобы она не только беспрепятственно ставилась на сцене, но чтобы ей было оказано известное покровительство.

— Неужели?! — Я был изумлен. — И в результате?..

— Ив результате пьесу запретили сперва в Москве, а теперь и для всей России. Я несколько не виню светскую власть, не имею причины винить и духовную власть: я вам сказал о взгляде миссионера Булгакова, да и вы сами читали его статью. Тут именно закулисные темные силы, с которыми вынуждены считаться и официальные власти. В Москве мою пьесу несколько не отвергли, но по соображениям, не имеющим ничего общего с личным внутренним убеждением, сказали, что с постановкою ее «надо быть осторожным»... Была нерешительность, которая перешла в запрещение. — очевидно, под давлением сил, совершенно чуждых самим запрещающим...

— Так вы несколько не в претензии на московские власти?

— Ни малейше. В гражданских властях Москвы я нашел и понимание и сочувствие.

Я дивился. Но и то сказать: как поступить официальной власти, если к ней явится «уважаемый ревнитель» и заявит, что «помилуйте, г. Протопопов задевает Православие, глумится над верой народною» и проч., и проч., и проч.: что «с подмостков сцены раздается пение священных гимнов, какое православный народ привык слушать только в церкви», и что «это — такое кощунство, какого вы, представитель официальной власти, не вправе допускать». Власть, — потому именно, что она «официальная», — не может входить в существо вещей, в сердце вещей: она вынуждена довольствоваться и руководиться шаблонами, внешностью. Ну, а с внешностью как же: с одной стороны — театр, «бесовское игрище», а с другой — действительно напевы, для исполнения которых приходится приглашать хор Архангельского. Но ведь все-то дело и заключается в том, что «напевы» поют мошенники, которых надо как-нибудь разоблачить...

Припомнилась мне моя поездка лет десять тому назад в Кронштадт, — по особенному случаю и за особенною нуждою. В частных квартирах, понятное дело, было невозможно переночевать, а «общежитие», или «лом трудолюбия» был переполнен. День начинал вечереть, и я с тревогою остановился на улице... Вдруг ко мне стали подбегать... чернички... Монахини не монахини, — потому что что же монахиням бегать по улицам, — но одетые по-монашески.

— Спаси, Господи!.. Вам переночевать надо?

— Переночевать, да не знаю где. Там нет мест? Я указал на «общежитие».

— Какие места, тьмы тьмушие идут к Батюшке... Все занято. Вы откуда будете?

— Из Петербурга.

— А звание?

Я сказал, кто «есмы».

— Может быть, спаси нас, Господи, и помилуй, и нашлась бы для вас комнатка. Подождите здесь.

Мне что же. Стоял и буду стоять, идти некуда.

Выбегает опять черничка.

— Комната есть. Пожалуйте за мной.

Вошел. Какие-то неосвещенные коридоры. Прошел через несколько общих комнат, где сидели, стояли и лежали «всякие»... Опять коридор и, наконец, комната, «номер».

Кладу вещи, снимаю пальто и галоши. В дверях та же физиономия.

— Спаси, Господи... Вам ничего не угодно будет?

— Самовар и булку.

Чиркаю спичку и закурываю папиросу. Вдруг черничка испугалась:

— Бросьте, бросьте! Или ступайте отсюда. Такая святыня — и табак. Мы таких не пускаем.

Смущенно я повиновался решительному и повелительному голосу. Гипнотизирует.

— Хорошо, голубушка, хорошо...

Подали самовар. Напился. Думаю ложиться спать, и слышу — общие голоса поют молитвы.

Взяло любопытство. Вышел. Опять какие-то закоулочки и коридорчики. И «братцы» и «сестрицы» сидят по уголкам, положив голову — где «сестрица» к «братцу», где «братец» к «сестрице» на колени. Думаю «не очень духовно»... Иду дальше. Голоса громче и наконец — совсем «как хор Архангельского». Я отворил дверь, но, испугавшись, отступил.

Это было что-то до того неубранное, нечесаное, с резким запахом пота, и все это «пело» до того нестройными и дикими голосами перед громадным образом с мерцающими 2—3-мя лампадами, что, мне казалось, если я войду, со мной может что-нибудь дурное случиться — не то убьют, не то тут же «вознесут в святые»... Все может стать. Например, табак — убьют; но если бы я заревел диким голосом, начал выкликать, что «Петербург говорит за безбожие», — то меня могли бы и на руках понести. Это была никогда мною не виданная так близко и в такой массе темнота народная, страшная-страшная, которую можно увлечь куда угодно, бросить куда угодно, — к преступлению, к подвигу, к убийству, к самоубийству даже (под религиозным мотивом), к растерзанию ближнего. Я убоился и ушел...

Утром рассчитываюсь.

— Что вы, батюшка, спаси нас, Господи, рубль даете. Эта комната стоит три рубля.

Отдал.

— А что это у вас все головами на коленях лежат, — мужчины у женщин и женщины у мужчин?

— Спаси нас, Господи! Вы не разобрали. Это страннички и странницы. Притомились и прилегли.

— Да для чего же все мужской пол около женского, а женский около мужского? А папиросы, сказали, нельзя выкурить, грех.

— Грех.

— А это?

— Да что «это»? Вы не разобрали. Они в духовной беседе были, духовное слово говорили. Вам, мирским, не понять...

— Да монахини они, что ли? Вы то — монахиня?..

— Не монахиня, а вроде как монахиня. Черничка. От мира отеклась, скоромного не вкушаю, плотского греха не творю...

— И они такие?

— Такие.

- Так три рубля?
— Что вы, батюшка? А за самовары-то?
— А за самовары почему?
— А по пятидесяти копеек, спаси Господи...

Г-ну Протопопову я сказал, что пьеса его... жестка, что надо было бы тоньше и сильнее ударить. Привел примеры грубых слов и поступков.

— Но ведь вы не изучали дела «иоаннитов», а я читал протоколы ораниенбаумской полиции. Пьеса моя оттого и показалась вам не литературною, что она действительно — не литература, а только — протокол в лицах. Ничего выдуманного, сочиненного мною — нет. Их «Богородица» Порфирия говорила наперсницам: «Хоть мне и пятьдесят лет, а я еще *жить* хочу»; а когда арестовали ближайшее к ней лицо, то арестовавшему приставу он заявил нахально:

— Что вы меня берете, как мошенника? Я не мошенник, *а учитель?*..

Это был едва грамотный мужик, наглый, распутный, как оказалось на следствии...

Я подивился.

И нашло же покровителей «гнездо»...

Можно вообразить себе, как эти люди, насочинявшие себе живых «христов» и «богородиц», живых «Михаилов Архангелов», — радуются и говорят теперь, что «сами Силы Небесные вступились за них и поперли врагов вспять». Ведь кроме печатной литературы существует и рукописная; существует и устная речь... И я воображаю, как читается и выслушивается все это нечесаную массою, от рождения не выдавшею мыла и гребенки.

А, впрочем, «мирянам этого не понять»...

Еще одно. Ведь защитники, истинно русские люди, несомненно, действуют в защиту суеверия... Но как *явно* нельзя опереться на суеверие, то официально и перед официальными властями им приходится говорить:

— В пьесе оскорбляют *православие*...

Но тогда будущий историк не вправе ли будет формулировать:

«До какого падения в суеверие и до каких злоупотреблений дошло *православие* в первое десятилетие XX века — показывает дело иоаннитов». — И расскажет всю историю по «документам», куда войдут миссионер Булгаков, и драматург Протопопов, и ораниенбаумская полиция с ее «дознаниями», — и окончательное, по проискам темных сил, запрещение пьесы к постановке во всех городах Российской Империи.

1908 г.

Религия и зрелища

(По поводу снятия со сцены «Саломеи» Уайльда)

Мы ленивы и не любопытны. *Пушкин*

Скучно идет русская история, без логики и последовательности. Почему вдруг наступает одно, а не другое? Историк-прагматист станет искать *причин* этого в жизни народа с внутренней логикой, но русский историк знает, что не сюда ему надо направляться, не к обстоятельствам народной жизни, не к цепи звеньев длинного развития, не к разуму и не железному давлению условий. Нет, не сюда! Ему надо будет рыться в мемуарах, в частной корреспонденции, в истории знакомств, дружбы,

случайных встреч и случайных разговоров. Что такое m-me Крюденер в русской истории? что было ей до русского народа, и что русскому народу до нее? Но занесенная в Петербург как блуждающая комета, она своим характером и фантастикою создает целое умственное течение, приносит с собою новую моральную атмосферу, для которой никаких мотивов собственно в жизни *русского общества* не было, не говоря уж о русском простом народе, зачитывавшимся в пору Священного союза «Бовой-королевичем». У западных народов всегда было чувство ответственности перед истиною, была внутренняя боязнь разойтись с нею. Одним из трогательных проявлений этого был обычай, установившийся перед канонизациею новых святых. Когда уже все было готово, чудеса засвидетельствованы, мощи осмотрены и оставалось только провозгласить имя усопшего праведника, то Римская Церковь давала слово «адвокату дьявола»: именно в течение определенного срока она давала право каждому, кто захочет, приводить другие, противоположные свидетельства против этого святого — разбирать и критиковать его жизнь, опровергать или разъяснять научно его чудеса, наконец, — прямо злословить его и клеветать на него, оставив, конечно, за собою право опровергать эти клеветы и злословие. И только когда «адвокаты дьявола» выговаривали все, что у них могло быть на уме и сердце, и ничего не находилось нового, — Церковь торжественно провозглашала «святым» такое-то имя, и уж с этого времени хула на него казнилась как богохульство. Здесь есть именно логика: есть целомудрие перед истиною. «Скажи все, что можешь, против тезиса; но если ты ничего сказать не можешь, признай его как святыню, как частицу божественной истины». И в одном фазисе, и в другом фазисе отношение к истине было до религиозности серьезным.

Но у нас?.. Ничего подобного даже представить нельзя! Кому надо знать *истину* о будущем святом? Говор толпы все нарастает, всхлипывания баб становятся громче, молва о чудесах перерастает всякую возможную легенду, становится нелепою, и «чем нелепее, тем и паче» все это переходит в санкцию, с сокрушением ребер каждому, кто вздумал бы усомниться. Тут народный говор невинен; но поразительно, что люди, стоящие в стороне от народного говора, стоят с пустым сердцем, и уже по тому одному они не сливаются с народным чувством, что им никакого дела нет до того, содержится ли истина в этом говоре, или он поднят суеверием и темнотою. Они просто утилизируют этот подъем как некоторую силу, как некоторое богатство, как некоторый «улов рыбы», как некоторое «свое съедобное», — без всякого интереса к его сущности и содержанию. «Мы ленивы и не любопытны». — сказал Пушкин. Всякое исследование есть труд, а мы ленивы; всякая правда есть труд души, иногда страдание души, — для чего же будут беспокоиться Обломовы?

История с запрещением для представления пьесы Уайльда «Саломея» полна этих подробностей, характеризующих все русские дела и русские события. Еще накануне запрещения никто не мог ожидать его, и оно явилось буквально как цвет на деревьях в сентябре: ни погода, ни время года, ничто из общих условий жизни — его не предвещало и не предсказывало. Событие произошло как-то бесшабашно, — именно как снег в мае или цветение вишен в сентябре. Кто запретил? Церковь, духовенство? Оно молчало. Вмешался какой-то уличный человек, — в данном вопросе уличный, т. е. в высшей степени посторонний как сфере театрального искусства, так и сфере религиозных мотивов, по которым пьеса была запрещена. Буквально среди представления поднялся господин из партера и закричал: «Спусти занавес!» И занавес спустили. Почему? Да потому, что все это — в России. А Россия — территория неожиданностей и беспричинного. В Берлине актеры продолжали бы играть, публика не допустила бы и мысли, что то, что нравится *всем*, может быть остановлено по желанию *одного*, и самому дебоширу разъяснили бы в участке, что он живет в столице цивилизованного государства и здесь не подобает вести себя как самоеду в приполярных льдах. Но в Берлине был Гегель и написал свою «Логику», были Гумбольдт и Риттер; Германия есть страна Гете и Шиллера; в Германии был Лютер.

Сколько-нибудь близкие к Церкви люди, сколько-нибудь знакомые с историей церковного воздействия на народ, религиозного воспитания народа, — не могли бы забыть, что *сиеническое*

представление евангельских и библейских сюжетов есть старая вещь в Европе и России, введенная самую же Церковью или же при ее горячем участии и сочувствии; вещь — народная и любимая народом. Кто же не знает той азбуки, что самое расположение *годового* богослужения, как равно чтений и песнопений на всенощной, заутрене и литургии, — *представляет* «в лицах, движениях и словах историю спасения рода человеческого, с ветхозаветным подготовлением к нему и с заключительным моментом служения Сына Человеческого». От этого причащение, передающее Тайную Вечерю, и поставлено в конце литургии, а не в середине ее, как следовало бы средоточию и важнейшему моменту. Но все в службе церковной держится исторического порядка, потому что самая идея службы — запечатлеть перед народом, зрительно в лицах повторить перед ним то главное событие, которое произошло 1900 лет назад и которым народ питается религиозно до сих пор. Отсюда понятно, что раз самая *идея церковной службы* имеет в виду *олицетворить, представить и запечатлеть* евангельские события, то духовенство не только не препятствовало, но даже старалось о подобном же олицетворении и прочих подробностей евангельского рассказа, не представленных в круге богослужения — в иное время, в другом месте, другими лицами. Отсюда уже сами собою развились средневековые мистерии на Западе и у нас. Они были естественным продолжением и естественными вариантами церковного богослужения, выросшими на церковной почве, в церковном духе, в глубочайше религиозную эпоху. В эпоху крестовых походов и сейчас после них, до самого позднего времени, в этих представлениях то ветхозаветного, то новозаветного содержания принимали участие, т. е. становились «актерами», и низшие клирики наряду с вольными актерами; причем, играя святых, они брали для костюмов себе ризы из храма. До такой степени все было близко к храму, невозбранно с церковной точки зрения! Сочинителями пьес обычно бывали духовные же лица, иногда высокопоставленные. Так бывало это и у нас, на Руси. Сейчас, за давностью времени, я не помню, кому и какая именно «трагедокомедия» принадлежала, Стефану ли Яворскому или Феофану Прокоповичу; но которое-то из *этих* лиц, митрополит или архиепископ, написало эту «трагедокомедию», так как хорошо помню, что когда в диссертации, писанной незабвенному Ник. Саввичу Тихонравову, на тему «Стефан Яворский и Феофан Прокопович», — я, прочтя *все* церковные труды обоих иерархов, пренебрег прочесть единственную эту «трагедокомедию», не считая ее важным материалом, — то профессор мне сбавил балл за нее и тут же подал собственное исследование об этой «трагедокомедии», т. е. «трагикомедии», — *сценическом представлении*, конечно, — из священной истории! Сцена бывала открытая, как в наших загородных садах, но только она была таких размеров, что зрителями ее могло сделаться большинство жителей тогдашних немногочисленных городов; на самой же сцене помещались актеры иногда в числе более ста человек. Начиналось представление с раннего утра; прерывалось во время обеда, когда зрители расходились по домам; затем они торопливо собирались вновь, — и представление шло до позднего вечера. Иногда же, от множества запечатлеваемых событий, которые невозможно было передать в один день, представление затягивалось на несколько дней и даже на целую неделю. Для города это было великое торжество, — и нельзя не сблизить, по значению для населения, этих средневековых «мистерий» с нашими «крестными ходами», также собирающими к себе толпу, также народно любимыми, в которых также оживляется и «звонит» весь город. Это что-то незатейливое, нехитрое, но важное и людное. В средневековых городах на время представления мистерий прекращалась торговля, лавки закрывались, останавливалось движение по улицам обозов и экипажей, чтобы ничто в городе не шумело и не мешало зрителям слушать и смотреть, а актерам играть, петь и говорить. Издержки представления, часто очень большие, принимал на себя город. Перед зрителями висел огромный занавес с изображенной на нем пастью дракона, «от которой мы спаслись Господом нашим И. Христом», страдания и смерть Коего передавались в мистерии. Ибо чаще всего сюжетом мистерии избирались именно «страсти Господни» «passiones Domini». Сцена разделялась на несколько отделений. Ближе к зрителям помещался ад; это то, что нам всем грозило бы, если бы мы не были искуплены Спасителем. Дальше, в глубине сцены, расположены были двор Ирода, двор Пилата, Иерусалимский Храм и проч.

Еще дальше и глубже помещался рай, где пребывал Господь и ангелы. Предметами представления служили не только «страсти Господни», но и отдельные эпизоды евангельской истории и, наконец, даже некоторые отдельные притчи. Так, во французском городе Меце в 1437 году была представлена большая мистерия «Мщение Господа», окончившаяся разрушением Иерусалима, и в которой действовала труппа из 177 лиц. В 1322 году эйзенахские монахи разыграли перед ландграфом тюрингенским Фридрихом притчу о десяти девах, причем действие так потрясло этого доброго государя, что он впал в болезнь, от которой умер через три года. Его смутило и опечалило, что строгость Божественного Жениха не смягчилась ни мольбами святых, ни даже мольбами Богородицы, и Он предал неразумных деве, — детей мирских удовольствий, — в руки дьяволов. Но впечатление пьес не всегда бывало так строго. Замечательную часть мистерий составляли вводные эпизоды, носившие местный бытовой характер, — чем не возмущался наивный вкус того времени. Так, в мистерии «Страсти Господни» Мария Магдалина в начальных актах представления смешит зрителей танцами и кокетством; римские воины, стоящие у трех крестов, перебрасываются грубыми шутками. Этот же бытовой элемент введен в сцену между вифлеемскими пастухами; Иосиф ссорится и бранится с девушками, обмывающими новорожденного Христа; лавочник, у которого три Марии покупают миро для умащения тела Спасителя, — дерется со своею женою. Этот народный и бытовой элемент, введенный в представление высокотрагического и высокорелигиозного значения, не казался унижающим и оскорбляющим священные события и священные лица. Не казался тогдашнему суровому взгляду на религию! Почему? Да потому, что он был серьезен. Если Спасителя не оскорбляло же то, что к Нему обращались люди из народа, — говорили с Ним, удерживали Его за край одежды, спрашивали Его и требовали у Него ответа, — то каким образом все это может оскорбить в представлении, на сцене, в символической передаче? Ведь если вообще бытовое и народное оскорбляет своей близостью религиозное, то мы должны оскорбляться всякою страницей Евангелия, каждым событием из жизни Христа! Религиозному уму это сразу понятно. Не для того ли и сошел Спаситель на землю, чтобы смешаться с землею и с земным и через это смешение исцелить и спасти все земное, — землю.

В Киевской и Московской Руси, во времена Богдана Хмельницкого и Алексея Михайловича, были представляемы: «Действие на Страсти Господни списанное», «Мудрость предвечная», «Мистерия об Алексии, человеке Божием», «Пещное действо, — о Данииле и еще двух отроках, вверженных в огненную печь царем Навуходоносором» и «Действо в неделю Ваий или шествие на ослята». Часть последнего перешла в ежегодный официальный обряд, где Царь «всех Руси» вел под уздцы осла, на котором восседал патриарх, изображавший Спасителя. Таким образом, ничей решительно вкус и ничья религия не оскорблялась представляемостью, представлением божественных лиц, — даже как главною темою, не говоря уже о вставочном эпизоде и лицах не божеского достоинства. Этот главный предмет надо твердо держать в уме и не давать забивать его побочными рассуждениями, которые, как бы основательны ни были или ни казались, не могут пошатнуть основной исторической истины: совместности священных событий и лиц в существе их с зрелищем в существе его, дозволительности сближения или сдвижения священной истории и театра. Скажут: «Но театр опошвился, сделался непереносимо светским». Позвольте: уберите вы с храма крест, вынесите все иконы, загасите лампы, уберите утварь алтаря и уничтожьте иконостас, — и в высоком куполообразном здании из кирпича и с отделениями не останется ничего священного. То же произошло от усилий, в разное время повторявшихся, но все в тоне и духе господина, превратившего представление «Саломей». Все время «не допускали священного на театр». Скажите, пожалуйста: как же осталось бы что-нибудь священное в театре?! Был дом; в нем были комнаты без икон и были комнаты с иконами; но жестокий хозяин или хозяин-ханжа, возмущенный тем, что не во всех его комнатах поставлены иконы, приказал бы вынести иконы и из тех комнат, где они стояли! Конечно, — дом остался бы без икон и превратился бы в чисто светский, пожалуй, — безбожный или внебожий. Поставили религию во «вне», — ну, внутри и осталось все без религии! Но это не «само

сделалось», не «театр сделался», а вы сделали, или другие, с театром. Сам по себе театр, в его тысячелетней истории, 1) был несколько веков только религиозным, 2) потом — смешанным из религиозных и светских элементов и 3) наконец — только светским. Но нижние ярусы его, и притом больше половины целого здания, — суть ярусы церковного стиля, существа и содержания (века древности); строились клириками, представлялись там пьесы, сочиненные иерархами, и играли эти пьесы клирики смешанно с актерами.

Вот суть дела, вот история его, о которой понятия не имел помешавший представлению господин; или он забыл об этой общеизвестной вещи, — как Ноздрев, которому при его темпераменте присуще обо всем забывать. Впечатлительный человек, он отдается власти минуты. Пришел на репетицию «Саломеи», и, вероятно, только тут ему представилось впервые: «А как же, ведь тут передан эпизод из *упоминаемого* в Евангелии события, а между тем этот эпизод разыгрывают *актеры* и на сцене *театра*; это — оскорбительно для зрителей-христиан, оскорбительно и для христианского правительства, для православной России». Тема вспыхнула у него с тою быстротою, как они всегда вспыхивают у таких людей: тема для шума, скандала и «истории» в уличном смысле. Мы нарочно отмечаем, что событие это только *упоминается* в Евангелии, как там много упоминается из такого, что не происходит, так сказать, *в поле самого Евангелия*, как его средоточие, как предмет его рассказа. Но Иродиада и ее пляска, но Ирод, — что в них-то «священного»?! Это — языческие лица, языческая обстановка, и не позволять *их* к представлению — все равно что не допускать на сцену событий из царствования Нерона и личность самого Нерона, — на том основании, что «при нем были мученики христианства». В пьесе Уайльда эта языческая часть и составляет главное и весь сюжет; отрицательно и жестоко эти языческие лица связаны с Иоанном Крестителем, пострадавшим от них и через них. Самое большее, о чем мог просить возмущившийся зритель, — это о том, чтобы на сцене «театра» не было выведено это священное лицо; и, по положению его в пьесе Уайльда, это, конечно, было вполне возможно. Мы возвращаемся к тому, что в России все идет случайно и беспричинно: если бы зашумевший в театре господин был просвещенным человеком, он не поднял бы скандала и крика и не побежал бы жаловаться, а спокойно вошел бы в переговоры с администрацией театра, указав на то, что ему кажется сомнительным, что возбуждает в нем вопрос, как в верующем человеке. Вера тиха, вдумчива: вера не бесчинствует и никого не оскорбляет. Но, кажется, всего менее приходится говорить о «вере» во всем этом русском происшествии... Удивительнее всего в нем, что, когда «возмущенный в душе» господин побежал жаловаться, у выслушавших его также не пробудилось никакой мысли о том, что театр и существо театра нимало не противоречат существу священной истории, так как *театр даже и возник для представления в лицах и наглядно именно священных историй, «мистерий».* В городе Обераммергау, в Германии, до сих пор разыгрывается полная евангельская история на сцене; а местные крестьяне, разыгрывающие эту сложную и длинную мистерию, закрепили за домами своими, за фамилиями, определенные роли, — например апостола Петра и апостола Иоанна, Иисуса Христа, двух разбойников, Иосифа, Марии Магдалины и Божией Матери, Иуды, римских воинов и проч. Лет пять назад в Петербурге, при Училище Евангелической Церкви, на Большой Конюшенной улице, было показано это немецкое представление, и на нем было много и русских детей. Нельзя не упомянуть, что к порядку этих явлений принадлежит и известная панорама, показанная года четыре назад в Москве, а теперь показываемая в Петербурге, на Невском проспекте, — «Голгофа». Панорама — дело торговое, дело светское; сюжеты панорамы — все светские; но вот явился церковный сюжет, и все пошли на него усиленную толпою, а приезжающие из уездов священники прежде всего спешат повидать «Голгофу», как «свое дело», «родную» себе картину, как предмет из области своего слова и деятельности. Все смотрят на это как на иллюстрацию, как на помощь книге, — как на зрелище, которое может действовать сильнее отвлеченной книги.

Во всем этом шумном эпизоде с запрещением «Саломеи» можно только пожалеть о том, до чего у нас вообще скудно развито образование и размышление, — и от этого именно события на Руси

происходят с такою неожиданностью и случайностью. Один закричал, другой испугался; и крик этот — вздор, и испуг этот — вздор, но два эти вздора, помноженные друг на друга, уже родят событие. Вспомнишь Грибоедова и его вековечное «Горе от ума».

Или, еще лучше, Пушкина с его печальным — «мы ленивы и не любопытны».

1908 г.

P. S. Увы, tempora mutantur et nos mutamur in illis. Припоминаемые мною Средние века, где были благочестивы и зрители и актеры, едва ли могут быть поставлены в «пример» нам и в «разрешение» нам... И тут уместна другая латинская поговорка: Quod licet Jovi, non licet bovi

Примеч. 1913 г.

Сицилианцы в Петербурге

Сонный, мокрый Петербург вяло встретил и проводил сицилианцев. Громадный зал Консерватории 19-го ноября был не наполовину пуст, почти пуст: только человек 60—80 сидело в передней половине зала, все приняло такой вид, будто происходит репетиция «с допущением гостей», а не настоящее вечернее представление. Несмотря на это, благородные сицилианцы играли «вовсю»: одушевление. — величайшее, какого прежде мне не случалось видеть на сцене, — царило с первого и до последнего момента, и притом не у главных только действующих лиц, но даже у третьестепенных, — по нашему, — «хористов». Но здесь их нельзя было назвать «хористами». Играли, жили на сцене — все.

В антракте я встретил захлебывающегося от восторга С. С. Боткина, медика, художника и коллекционера. «Как мало публики!» — заметил я. «Мало? — удивился он, — мне кажется — очень много: вчера было тридцать человек. Я смотрю их уже восьмой раз»...

Итак, от 30 до 60—80 человек каких-то любителей и художников смотрело труппу, повторяясь изо дня в день в зале: и, значит, интеллигентный и общественный Петербург вполне отсутствовал. Между тем с первого же момента, как поднялся занавес, вы чувствовали, что сюда следовало бы приходить, учиться совершенно новому, — по крайней мере в России новому, — мастерству. Актерское ремесло или великое театральное искусство в России, через сто лет триумфов и неудач, обратилось под конец в какую-то прискучившую всем службу, — прискучившую актерам, прискучившую зрителям, — куда ездят поскучать и позевать после дня хлопот и работы, а актеры вылезают из своих жилищ к ночи, чтобы поработать ногами и руками, поработать голосом и жестами, и этим трудом своим дать маленький отдых «настоящему» серьезному Петербургу, «настоящей» серьезной Москве, «настоящей» серьезной России. Все это — без вдохновения. Чувствуется именно служба и заработок, пот и труд, копоть и отделка, — без всякого оживления изнутри. Иной раз смотришь час, смотришь два часа из кресла, из ложи: и вот челюсти заворачиваются в ужасную ломающую вас зевоту, и вы шепчете:

— Господи! какая чепуха. Господи, кто это писал пьесу?! Господи, для чего это играют!

«Играют»... даже нельзя приложить этот милый грациозный термин к тому, что вы видите на сцене. Там просто «служат», служат для своего «двадцатого числа». В конце концов Россия, это громадное казенное ведомство, ведомство всех цветов, оттенков, форм и проявлений, — подчинило закону своего существования, духу жизни своей или, вернее, духу своей безжизненности и театр и актера. Актера я люблю: это — русская богема. Люблю шик их, люблю скорбь их, — рюмочку и тайную слезу. Но пришло «20-е число» и съело все...

Русскому актеру с его разбитыми надеждами, как инвалиду неудачной биографии, следовало непременно прийти и взглянуть на сицилианцев, неунывавших и при полном отсутствии сборов. Но он не пришел, завистливо и бездарно; не захотел смотреть упрека себе, не захотел увидеть свое «можно

бы», которое давно стало невозможным.

«Сколько солнца!» — думалось, глядя на этих беспрерывно, скороговоркой стрекочущих второстепенных лиц пьесы «Феодализм». Люди маленькие, уголок страны — маленький и события и отношения — все маленькое! Но в капле воды, зачерпнутой из природного озера, куда больше жизни, чем в ушате остатков разных кислот, копоты и выпариваний, который стоит на заднем дворе химического завода. Уже по отъезде сицилианцев какой-то поношенный литератор из «Речи» писал, что «действующие лица пьес их, да и сами изображающие их актеры — по душевному развитию стоят не выше обезьян». Будто? А когда молодой, нелюбимый муж, передавая жене своей монетку за монеткой, вынимаемую из грязной тряпки, рассказывает, как он добыл каждую из них, — это тоже зоология? А когда он, узнав из насмешливых песенок, да и из рассказа жены, что она его не любит и что она уже не девушка, — полный отчаяния, ярости и все еще нежнейшей любви, перерывает ножом ситный хлеб, точно перерывает сопернику горло, и все кричит, повышая голос: «mange!» и, после отказа ее есть, — на все и во всем отказа — в один миг обращает в осколки посуду и все, стоящее на столе, — все это обезьяна, и только обезьяна? Но, правда, образованные литераторы уже не ревнуют и не только «мирятся» с изменой, но и уступают жене без всякого протеста: однако на этой последней ступени образованности господин в смокинге не похож ли на перегнанную в химическом кубе воду, о которой говорят, что она «не имеет вкуса, запаха и никакого цвета». Ведь эта мертвая вода больше не любит, не ненавидит, не гневается, — и если она еще сохраняет способность строчить строки, то поистине какой в этом смысл? — и не несчастна ли та литература и то общество, которые вынуждены поглощать эту мертвечину?

Кто не ревнует за женщину, тот не будет ревновать и за свободу родины, за захват гражданских своих прав, — иначе как мозговым, вялым, книжным ревнованием. Есть разница в волнении, происходящем из так называемых теоретических убеждений, и в волнении, растущем прямо из крови. Туманный север живет первыми, юг — вторыми. Свобода не как грызня за права, не как какая-то судебная волокита между «привилегиями короля» и «правами Нижней Палаты», которая в Англии тянулась два века и наконец решилась в пользу Нижней Палаты, — а свобода как радость жизни, как избыток счастья, как такая полнота и восторг бытия, что человек призывает разделить ее с собою и животных, наконец даже растения, — эта небесная свобода рождается только из южного солнца. Вспомним Библию и ее «юбилейные годы», когда рабы отпускались на волю, заимодавец не взыскивал долгов и даже жатва не снималась с поля хозяином, а все предоставлялось в общее пользование всех, — и мы поймем, что эта свобода, как религиозный пир нации за мировым столом, совершенно отличается от английской свободы, где при всех «правах Нижней Палаты» бедняк остается как всегда беден, должник сидит в долговой тюрьме, грабитель режет на Дороге и, вообще, в молекулярном сложении нации ничего не переменилось, а все осталось и при «свободе» по-прежнему.

Возвращаюсь к театру: глядя на сицилианцев, я завидовал именно тому солнцу в характерах их, в словах, в складе речи и движений. Глубокая естественность движений, их страстность и живость, заставила меня сперва думать, что в народной любимой пьесе дана только тема пьесы и темы самых действий, наконец, даже сцен, но что каждая сцена в ее подробностях *импровизируется* сейчас на подмостках. Но С. С. Боткин, указав на суфлера, поправил меня: «Нет, в пьесе даны самые слова; но нет сомнения, что актеры *стилизируют* отдельные сцены заново в каждое представление; что трафарета в игре — действительно нет».

Мысль о сицилианцах как о подкрашенных обезьянах, вероятно, внушила та заключительная сцена «Феодализма», где муж, открыв наконец соблазнителя своей жены, загрызает его... Мне нравится миг перед этим: когда, схватив всей пригоршней его за шевелюру, он поворачивает его лицо к себе. Испуг и недоумение виновного, недоумение этого барина и господина, щеголя и развратника, — и торжество, слитое с яростью, простолюдина-мужа — непередаваемо! Но это — только миг, полоска молнии перед громом. Он бросает его на пол и впивается зубами в горло. Как «зверь»...

Правда. Но ведь мы дышим, как звери, и что тут унижительного? Кровь обращается в нашем теле по тому же сплетению артерий и вен, как у коровы и тигра — и какой тут предмет для скорби? Разве этот щеголь соблазнил крестьянскую девушку-сироту, повинуюсь не тем же инстинктам, какие действуют у животных? Подобные «соблазнения» происходят в жизни, и на сцене, и в нашем культурном обществе, — и никто за это не именуется наше общество, наши пьесы и наших Дон-Жуанов «ушедшими недалеко от обезьяны». Но если мы видим человекообразное в *соблазне*, хотя он и совершается modo animalium, то почему мы будем видеть зверообразное в *расправе* modo animalium? И что такое наши револьвер и кинжал, как не удлинение первобытного зуба, как не заострение первобытного когтя? И не все ли одно курице, когтит ли ее ястреб или отрубает ей голову повар? Право, последнее гаже, а для курицы как-то ужаснее: ибо безысходно, ибо нельзя спастись, «участь такая». Природа все-таки красивее, природа милостивее.

Я сравнивал мысленно игру сицилианцев с игрою труппы Сада-Акко, японской знаменитости, игравшей лет восемь назад в Европе и Петербурге, и затем — с игрою Московского художественного театра. В японской пьесе поражала глубокая нравственность всего сюжета и превосходная игра, — также не одной только главной актрисы, но и второстепенных актеров. Сюжет был из феодальных японских времен: но, Боже, какая разница между японскими самураями и итальянскими дворянами! У первых все построено на верности человека человеку, на нравственном долге, на правде в любви; у христиан жизнь проходит как праздник господ на спинах согнувшихся рабов, без всякого даже вопроса о какой-нибудь правде, о долге, о верности. До некоторой степени эту жизнь по-животному (лат.), можно назвать животною: но — не со стороны мужа-простолюдина, который перегрызает горло соблазнителью его невесты, а — со стороны вот этого соблазнителя, который в своих «феодальных отношениях» валяется как сыр в масле, не помня ни Бога, ни совести, точно не замечая присутствия других людей. Сцена японской пьесы, где муж крадется к кровати, чтобы зарезать своего врага, и зарезывает вместо него свою любимую жену, потому что она, зная о намерении мужа, поменялась кроватями с этим человеком, которому обязана была когда-то спасением своей чести и жизни, — не забывается и через много лет. Увидя ошибку, он завыл как-то жалобно, «по-японски», как собака. Но в этой собачьей скорби было столько человеческого, более чем человеческого, — чю помнишь звуки сквозь сотню раздирательных сцен, какие видел на русском театре и моментально забыл! Он завыл тихо, как умирающий, как раненный безнадежно: в вое почувствовалась такая безмерная глубина души! Кровать стояла высоко, и к ней вело несколько ступеней: убийца не вскрикнул, не расшибся, не ударился об пол. С глубокой естественностью он как-то опустил, сразу сел, как только свет фонаря упал на лицо зарезанной: и затем, так как ступеньки были узенькие, то он свалился со ступеньки на ступеньку, медленно и все воя. Он не умел упасть, не сумел упасть: зрители увидели закоченевшего, парализованного человека, который по законам механики, как мертвое тело, скатывается туда, куда тянет тело и где нет сопротивления. Как это было сильнее истерик, криков! Как это было страшно! и... благородно!

Игра японцев была необыкновенно отделана, была прекрасна и в мелочах — и напоминала этими мелочами игру Московского художественного театра. С тем вместе эти театры, московский и японский, оба совершенно противоположны Сицилийскому народному театру. Это — две разных школы, ответ на требования двух разных вкусов, проводники двух совершенно разнородных взглядов на театр. Когда смотришь сицилийцев, то, вследствие великой природной талантливости актеров и врожденного изящества их, отдаешь предпочтение их игре и перед москвичами, и перед японцами. Но это — случай, удача. В Сицилии есть, без сомнения, множество подобных же трупп, но с обыкновенными, заурядными способностями, — и игра их, вероятно, в высшей степени непереносима. В таких посредственных труппах искусство, разум, традиция и школа не закрашивают их врожденную посредственность, и она выпяливается перед зрителями во всей ее убогости и, пожалуй, отвратительности. Между тем театр все-таки есть искусство, т. е. искусственность. Искусство же

воспроизводит природу (действительность), повторяет природу, но — не переносит ее целиком в свою область, в область красок, форм, бронзы или, вот, — на сцену. Величайшие в истории реалисты, семиты, поклонившиеся действительности как чему-то священному, «святому», запретили вовсе, религиозно запретили себе, всякие копии («идолы») и копирование (искусство)! К чему двойники, зачем удвоенность, к чему мираж, — когда есть действительное, подлинное, что следует любить и чтить. Такова борьба евреев, Библии, Талмуда против «кумиров». Театр есть также «кумир» и «построение кумиров», — «подобий» моисеева законодательства. Отвращение к этим «подобиям» вытекает вовсе не из идеализма евреев и Библии, не из спиритуализма будто бы их, не из схематизма и отвлеченности их духа, а, напротив, — из непредставимой для нас силы реализма в них, нюха, и жадного нюха, к трепещущей кровью действительности! Уж какой там схематизм и спиритуализм, когда в основу всего положено разделение на «трефа» и «кошер», на употребительность и запрещенность разных сортов мяса, смотря по способу убоя скота. До такой конкретности, конкретизированности религиозных понятий, никогда не доходили в Европе.

Но я отвлекся. Если, таким образом, театр есть искусство, то он допускает, а в некоторых случаях и требует искусственности. Оставляя в стороне игру японской труппы и останавливаясь на москвичах, мы должны заметить, что г. Станиславский и Немирович-Данченко довели обдуманность игры до апогея; и, до известной степени, они закончили вообще возможное в этом направлении, закончили данную школу, поставили около нее точку. Обстановка пьесы, гримы, костюмы, но главным образом, конечно, самая игра актеров, ведение всех ролей, до самых последних подробностей, доведена под умным управлением и направлением глав театра до последнего совершенства. Всему дан последний чекан, последний удар сценического резца. «Живи и далее так же», — хочется воскликнуть театру, посмотрев, напр., «На дне» М. Горького или «Вишневый сад» Чехова. — «Живи дальше...» Но вот на слове-то «живи» невольно поперхнешься. Все это — слеplено, все это — мозаика замечательного режиссера; я бы даже сказал — «гениального» режиссера, если бы по самому существу своего дела режиссерство не было сферою исключительно ума, понимания, такта и опытности, а отнюдь — не гениальности, ни в каком случае — гениальности. Московский художественный театр весь есть мозаика: а мозаика — не «живет», но, просуществовав некоторое время, — даже и рассыпается. Дело в том, что актеры Художественного театра вовсе не «живут» на сцене, а только выполняют, не отступив в звуке и позе ни на миллиметр, ни на полутон, заранее уже обдуманное, взвешенное, выверенное. Собственно вдохновлен в театре один г. Станиславский, но это режиссерское вдохновение, чем оно выше и гениальнее, — тем властительнее связывает самую возможность вдохновения у исполнителей, т. е. у актеров, — у всей массы их. Театр не «живет», а именно — «представляет». Конечно, это — так и правильно, это — согласно с самою задачей искусства, искусственности, — с задачами сцены, где мы видим не жизнь, а подражание жизни, «кумир» ее, «идол» ее. Но в Художественном театре это доведено до края и даже переведено через край, и здесь как-то вершина отрицает свое основание. Дело в том, что актер в некоторые патетические и гениальные секунды игры вносит вдруг кусочек подлинной действительности: он, правда, — «играет», «подражает»: но с игрою вдруг начинает сливаться его подлинная натура, которая дает свой сок, свой звук, — и сердца зрителей потрясаются, как это недостижимо вообще для актера и сцены в их прямой задаче показать подобие. Сквозь «кумир» просвечивает Бог, — чтобы через секунду опять сокрыться. Игра актера, после гениальной секунды невыносимой для сцены правды, опять впадает в неправду и бедность собственно искусственности, актерского мастерства, грима и позы, хотя бы и с величайшим совершенством разработанных. Но это — уже не то, ибо никто не смешает даже самый великолепный кумир с существом Божеским и божественною истиною. Возвращаясь от аналогий к самому делу, мы заметим, что Художественный театр в Москве сделал невозможным самое зарождение именно на его сцене таких артистов, как Ермолова, как Федотова или покойный Музиль; о таких артистах, как Шумский и Щепкин, я не говорю, по незнанию их; Мочалова, как описывает игру его Белинский, тоже нельзя представить на сцене Художественного театра. Художественный

театр прекрасен именно *весь*, в нем прекрасно именно *все*: но среди этого *сплошного прекрасного* не проходит изумительных штрихов, которые восхищали бы душу особенным непереносимым восхищением. Он поэтому чарует ваш взор тот вечер, когда вы смотрите его игру; и каждый вечер вам хочется снова повторить это очарование, т. е. опять пойти в него. Но это не все действие театра, которое возможно. Вы *через несколько лет* не вспомните, как задрожал вдруг голос у такого-то артиста или как он выполнил такой-то жест, — который лег на вас неизгладимым пластическим впечатлением, вызвал у вас секретно слезу, воспитал вас, дал вам новое чувство, новое понимание жизненных вещей, житейских положений и отношений.

Поэтому в силу самого существа своего Художественный театр навеки останется более сильным в области *комедии*, нежели в области *трагедии*, в области *быта*, нежели в области — *лирики* и *страсти*. По самому существу он скульптурен, а не музыкален. А театр должен быть и музыкален. Сцена должна не только артистически очаровывать, но и нравственно волновать зрителей. Все это недостижимо для театра г. Станиславского или — чрезвычайно трудно достижимо, почти — недостижимо. В последнее время он обратился к лаванию *стилизованных* вещей. Это в высшей степени естественно, так как тут пластика, стиль, играет господствующую роль.— так как это другой, обратный полюс музыки и музыкального. А он не музыкален. Замечу, наконец, что он очень культурен, но он в высшей степени не отвечает русским способностям, которые в театре иногда требуют природы «живьем». И, вообще, не отвечает существу русского театра, который допускает введение «грима» и «паричка», техники и искусственности — только там, где изменяет природный дар, где недостает внутреннего жара. А где он есть, они играют и призваны играть «свою роль».

Театр г. Станиславского появился у нас в пору глубокого упадка сил сценического мастерства, когда Ермолова и Федотова уже почти закатились за горизонт, Стрепетова умерла, когда давно умерли Шепкин и Шумский — в Петербурге на всех сценах играют какие-то худощавые или толстые чурбаны, и театр окончательно стал превращаться в пошное ремесло, скучное для зрителей и едва кормящее своих лжежрецов. В эту пору выступил г. Станиславский со своей мыслью. Недостаток таланта, которого не было, не было просто нигде в театре, — он заменил глубокою личною вдумчивостью в дело и тщательной, бережливой обработкой всех подробностей. Нет актеров — выступил режиссер. И выступил почти гениально. Он заставил почти позабыть, в чем дело. Он сделал величайшую *подделку таланта*, которая почти заставила забыть о недостатке его, — забыть, что в природной даровитости актера — все дело сцены. Он подкрасил нашу печальную действительность, которая является едва ли не печальною действительностью всех сцен Европы. Почему-то *это* искусство везде падает и уже упало. Что-то есть в духе эпохи, что мешает расцвести ему. Большие ли страдания, большая ли лирика мешает этому или страшное опошление бытовых форм и, наконец, крайняя раздробленность индивидуальных существований, обособленных фигур?.. Кто знает! Все хмурятся. «Всем не до театра». В театр не собираются, «предвкушая», а — заезжают. «Лучше в компании, чем одному», и отправляются туда, иногда не забыв справиться, — «хорош ли буфет?..». При такой публике мудрено актерам играть с жаром. Публика и актеры подталкивают друг друга к общему ничтожеству, умалению. Ну, это в общем — очень большое движение, и не станем же мы каркать, как черные вороны, что вообще вся наша цивилизация с разных концов «подмачивается»...

1909 г.

Из мыслей зрителя

Театр мог бы и должен бы являться таким же средоточием идейной, умственной, нравственной, даже наконец политической жизни страны, как литература, т. е. как совокупность, положим, журналов и газет. В апогее, в расцвете этого рода искусства или, точнее, этого способа *выражать себя* — история такого-то актера или история такого-то маленькою, индивидуализированного театра должна

бы быть также интересна и сложна, как история (беру примеры наудачу) нашего «Современника», «Дела», «Московских Ведомостей» и проч. Она должна бы иметь в себе такие же и, главное, в таких же подробностях великие и плачевные дни; иметь свои падения и триумфы. За погребальной колесницею великого актера должна бы также идти *нация*, — хоть в ее кусочке, частице, — как идут за погребальной колесницею великого писателя и композитора, Глинки или Чайковского. Конечно, все это и *есть*, их *с любовью* провожают в могилу; имя актера, артиста, артистки — почтенно. Я с любовью осматривал на Смоленском (в Спб.) кладбище один памятник, воздвигнутый любимой артистке императорской сцены (имя сейчас забыл). Я чувствовал что-то особенное и волнующее в этом сочетании православных молитв, православного погребения, всей обрядности, всей видимости православия, — с мыслью об «артистке императорских театров», о которой, думая, всегда вспомнишь стих Пушкина:

*Блистательна, полувоздушна.
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола.
Другую медленно кружит...*

И около этого... печальное, протяженное, дьяконское: «Юность и доброта телесная во время смерти увядает! и язык опалается, и гортань иссушивается, — очей красота угасает, доброта лица изменяется, вся сила воли сокрушается, — и все безмолвствует»... Острое сочетание...

Итак, любовь и уважение, конечно, провожают в могилу артистов, но все это как-то более тускло, более узко, мало сравнительно с тем волнением, какое окружает гроб и погребение писателя, оратора, великого общественного деятеля. Между тем актер *живым волнением волновал живую массу!* Это такое огромное действие, такое огромное дело, наконец, до того это сладко и мило для *толпы*, что рыдания, а не «кое-что» должно бы окружить «вечную разлуку»... Я говорю о гробе, потому что около него подводятся *итоги*, — и, таким образом, говорю о *всей* жизни, о *цельной* оценке человека и деятельности.

Нет любви к вещи без интереса к ее *подробностям*. Мне кажется, настольною и любимую книжкою у каждого актера должны бы быть «Театральные воспоминания» С. Т. Аксакова, автора «Семейной хроники». Эти воспоминания, касающиеся все *мелочей* великого театрального искусства, написаны почти с такой же любовью, как и воспоминания Багрова-внука. Вот вчитываясь в эти мелочи, думаешь, что театр действительно мог бы сделаться великим, если бы к нему было, т.е. сохранилось и распространилось, то отношение, какое было у С. Т. Аксакова; может быть, было и у многих людей его поколения, но потом куда-то бесследно исчезло. Актер и публика взаимно творят друг друга. Актер притягивает к театру, и из новичков или зашедших в театр «поскучать» он делает любителей Мельпомены; с другой стороны, чуткая художественная толпа волнуется и подымает актера: взаимный магнетизм, без которого обе стороны остаются холодны, индифферентны, незначащи. Игра, сцена и зрители — это всегда целое, или бессмысленное, или высокоосмысленное.

В составе разнообразных способностей, которые создают великого актера, выделим и назовем одну — силу. Это и не искусство, это и не темперамент, горячность. Можно очень горячиться на сцене, играть очень живо; это займет публику, — черта очень невысокая. Зрителями овладевает только сила, — и актер может все в себе сделать, все подделать, но силы он подделать не может. Это — богатство, напор воли:

Тогда пишу.
Диктует совесть,
Пером сердитый водит ум...

В этих коротких, сухих словах, без всяких украшений, в самом их слоге и ритме, у Лермонтова чудно передалось и выразилось то особенное одушевление, в котором поэт кладет на бумагу могущественные строки. Замените слова «тогда пишу» словами «тогда играю», «тогда говорю» (со сцены) — и вы получите то, что я хочу сказать о могущественном актере. Я почти не умел бы приложить это к комическому актеру, да, кажется, этого и нельзя приложить; это относится только к трагике, и особенно к исполнению старинных трагедий, с их длинными монологами. Как известно, «люди стали меньше» сравнительно с добрыми старыми могущественными временами, — и то, что прежде «само собою» писалось и произносилось, теперь не только написать, но и произнести стало невмоготу, т. е. с этим высоким подъемом, одушевлением на длинную страницу стихов. Дыхание стало короче, прерывистее, пульс сделался слабже. Выкрикнуть, сделать эффектное движение — да; но «говорить» минут 5—7, недвижно, как вот льются стихи в «Мцыри», и с этим могуществом, под которым замирает и не дышит зала, — этого нет, к этому нет сил. «И люди стали меньше, и время стало меньше». Ведь Расин писал трагедии тогда же, когда Паскаль — свои «Pensées»²².

Я сказал, что театр мог бы быть таким же средоточием жизни, как и литература, — но отнюдь не вторя ей:

Не подражай, — своеобразен гений! —

сказал когда-то Баратынский. И стих этот, — обращенный к Мицкевичу, который подражал Байрону, — приложим не только к поэтам, вообще не только к лицам, но и к областям искусства. Ни одна из них не должна вторить, не должна вообще подчиняться. У театра свои средства, свои способы; театр, например, не может передавать ничего интимного, скрытого, внутреннего, ибо он — для зрителя и все обязан сделать очевидным, видимым и осязаемым. В зависимости от совершенно другого матерьяла, чем каким обладает повествователь или лирик, — театр, конечно, и не должен никогда повторять ни повествователя, ни лирика. Но у него зато есть сила: при мастерстве актера и пьесы он дает присутствующим не чтение, а событие! Таким образом, закон театра, в отличие от закона литературы, есть фактичность, громкость и видимость. Нет штрихов, разрисовки, теней. Нет и невозможны они, а значит, ни к чему в эту сторону делать усилий ни актеру, ни драматургу. Задача пьесы — не разъяснить, а — показать. Если тут и происходит разъяснение, то — «показом», и непременно кратко и сильно. Вообще сила и краткость, как бы ударность всего, — есть основной закон театра. Может статься, знаменитые в классической сцене три «единства» — времени, места и действия — вытекли сами собою из этого основного закона театра, как он представился непосредственно первоначальнонаивному человеку, изобретшему «сценическое представление». Обратим также внимание на то, что у Шекспира, нарушившего эти «единства» — с первым же поднятием занавеса и затем далее на всем протяжении пьесы, — все идет ярко, сочно, выпукло, именно ударно.

Не могу не поделиться с читателями, что единственный случай, когда я не то что заплакал в театре, но у меня навернулись слезы и «защипало в носу» из переполненного сердца, — это было на представлении в московском Малом театре «Зимней сказки» Шекспира, — именно в том заключительном моменте, где Гермiona оказывается жива, — где, показанная дочери в виде статуи, она вдруг начинает двигаться и обнаруживает себя живою. Я не прочитал пьесы перед тем, как пойти в театр, и, следя за действиями на сцене, думал, что она давно погибла. Не понимаю, отчего не дают эту пьесу теперь: на всем ее протяжении разбросано столько благородных, трогających картин и диалогов!.. До сих пор в моих ушах звучит голос слабоумного: «Вот, послушайте: я видел в лесу, как медведь драл человека. Этот человек кричал: Помогите мне, я — дворянин!!» В мертвых устах непонимающего слабоумного это так поразительно: ничего более демократического или, точнее, — всемирно-человеческого, каковы ужас, страх, боль, несчастье, что заливают собою и мнет под собою

²² «Мысли» (фр.).

титулы, чины, классы, социальные перегородки. — я не читал ни в нашей, ни в других литературах! А я читал и Руссо и Вольтера. У Шекспира это так благородно... В самом деле, медведь дерет человека: ну, и где тут его титулы, знатность, за которые он всю жизнь цеплялся, всю жизнь достигал их! В этом сопоставлении ничтожное в себе вдруг становится так очевидно, так доказано!! А говорит эти слова дурак, даже и не догадывающийся, что можно рассуждать, доказывать.

Или — плут на сельской площади, продающий новые книжки (ведь в веке Шекспира это мастерство еще было несколько новым): «Вот, девушки и парни, покупайте! — тут напечатана та песня, которую пропела чудовищная рыба, выставившись из моря на двадцать сажень!» — Толпа жадно раскупает. Живо переносишься в век чудес и счастливого народного доверия. И, наконец, — Гермиона и ее жених, 13 и 15 лет, еще дети, в первой любви: когда они ходят, положив одну руку на плечо друг другу, и так *природно* счастливо смотрят один на другого, что, кажется, будто видишь счастливых в раю или что-то близкое к этому. Так живо впечатление: между тем я видел пьесу не менее 23-х лет назад! Это было одно из лучших, *благороднейших* впечатлений, пережитых мною за всю жизнь...

1909 г.

Танцы невинности

(Айседора Дункан)

Я надписал неверно, неточно, — от робости... Нужно сказать — «Пляски невинности», но до того боишься этого «православного» махания руками, окриков: «что вы? куда вы?» — что невольно сгибаешь голову, говоришь не своими словами, хочешь хоть под чужими соусами пропустить настоящую свою мысль. И так как читатель уже не испуган заглавием «Танцы невинности», — ибо, например, «танцы» институток 4-го класса суть, конечно, «невинны», и с этим согласится даже каждый протоиерей, — то я могу теперь, когда читатель не бросил номера газеты от одного «возмутительного заглавия», сказать, что хочу говорить вовсе не о «танцах», а о пляске, прыганьях, скаканье, которые в то же время глубоко невинны, чисты, природны, наивны. Разумеется, — не в натуре, а в имитации. Т. е. *натура* человека, который это исполняет, может быть и «развратна» (это уступка протоиереям), — о г-же Дункан я абсолютно ничего не знаю, — но что представляет она, что имитирует, что воскресила, это — чисто, прекрасно, невинно, хотя и представляет собою скаканье и прыганье женщины в том «невинном костюме», который у нас допустим только на рисунках и недопустим совершенно натуре, в зрении на живом человеке. А здесь Дункан была перед тысячною толпою мужчин и женщин в душном зале Малого театра (Спб.)... Зрелище необыкновенное.

Но начну сначала. Имя Дункан прогремело уже по всему свету, и нет, кажется, журнала и газеты, которые бы о ней не писали, нет литератора и, в особенности, живописца, который бы о ней не произнес своего суждения. Так что, собственно, «тема исчерпана», но — в смысле итогов, слившихся в общеинтеллигентную молву. Мне кажется, я не повторю ничего из этой «молвы», так как смотрел на Дункан со своих особых точек зрения, выразившихся в многолетних моих писаниях о поле и о тех частях человеческой культуры, которые с полом связаны, и так как рассматривал Дункан и изучал ее пляски совершенно так, как если бы их видел впервые, как если бы впервые появилось это зрелище. Правда, я ее видел года три или четыре назад, когда она впервые появилась в Петербурге, но, в силу невыносимо высоких цен, я сидел где-то в двадцатых рядах громадного зала Консерватории и, как и 7/10 публики, решительно ничего не рассмотрел, кроме *силуэта* носящейся по сцене женщины, не видя всех подробностей движения, не видя в особенности — лица. И, как эти 7/10, я не составил никакого заключения о зрелище и не решался возражать, когда в громадной массе покатила волна молвы, что (*древность* тут ни при чем, а приманка — в *голом теле* женщины), на какое зрелище «все и бегут» и платят за него бешеные деньги (стул 20-х рядов стоил выше 7-ми рублей). Думаю, что

это мнение образовалось именно в тех 7/10 публики, которые настоящим образом ничего не видели, и в той другой публике, еще более численной, которая г-жу Дункан вовсе не видела, а уже судила по слухам, в которых главною и правдивою частью было то, что она «скачет» и что она «полунагая». «А, понимаем! — крутили свои усы слушатели и поглаживали свои бороды они же, — понимаем!» И тут им помавали главами протоиереи:

— Поняли?!

Я сидел теперь во 2-й от сцены ложе 1-го яруса и даже без бинокля мог видеть отчетливо все мелочи. Зал был полон: и я не отрицаю, что среди впервые идущих смотреть Дункан, т. е. вовсе ее не видевших и не имеющих самого понятия о том, что она делает, есть этот мотив — увидеть на сцене полуголую женщину. В бившейся около кассы огромной толпе, получившей в большинстве отказ за неимением билетов, было много неинтеллигентных, грубоватых и плосковатых лиц. Но, повторяю, это — толпа с улицы, бившаяся перед театром и в театр не вошедшая. Это — «наша толпа», «русская толпа», до Дункан и без Дункан. Так как последующие мои рассуждения будут вестись с точки зрения истории культуры, то нужно твердо это отметить, что порыв «взглянуть на нагую женщину» есть именно наш порыв, порыв Петербурга, Москвы, России, может быть, даже Европы, — порыв и готовность «заплатить что угодно», чтобы хоть одним глазком и хоть издали, а поглядеть на танцующую женщину в таком виде, в таком раздеванье, как «в другом месте и за дешевле не увидишь».— «Взгляну. А потом выругаю, сотворю мораль», — самое русское суждение, «человека себе на Уме»; и, вероятно, оно-то главным образом подняло и покатило громаду молвы о Дункан.

Зала была спокойна; молода и в пожилом возрасте, наполовину мужская и наполовину женская. Но вовсе не виделось тех дряхлых старичков, с брюшком и отвислой нижней губою, каких видишь на зрелищах с ожидающимся «обнажением». Биноклей и вообще жадности к ожидаемому, этой «моей скрытой жадности», — не чувствовалось и не было в зале. Я был два раза кряду; первый раз почти весь первый ряд кресел, прямо перед рампою, был занят почему-то почти исключительно женщинами немного за средний возраст, спокойными, образованными, без «туалетов». Было несколько военной молодежи, несколько студентов; были матери с подростками-дочерьми, и вообще были учащиеся-подростки. очевидно приведенные родителями. Во 2-м ряду кресел я увидел красивую фигуру г. Станиславского, и на мой вопрос мне сказали, что он посетил все представления г-жи Дункан, не пропустив ни одного. Мне кажется, это одно многого стоит: основатель Художественного театра, конечно, знал, что ему смотреть; конечно, это человек мысли и высокой вкусовой оценки. Но и весь состав публики был явно умный и серьезный...

Как известно, все пляски сопровождаются музыкою. Первый вечер шел под аккомпанемент, — по крайней мере, часть, — античной музыки, этой медлительной струнной музыки, такой красивой, такой особенной. Пальцы брали струны, и эти тактически понесшиеся по зале волны звуков как-то моментально переносили душу к древним храмам, к народным древним *αγορά*²³, где двигались фигуры в хитонах и тогах, где прически были иные, волосы смуглее, глаза темнее наших, лица изящнее, до чего изящнее наших! С досадою я смотрел на затянутую серым или зеленоватым сукном сцену, думая: почему не догадались где-нибудь поставить курящийся жертвенник? Это — не много, а так дополняло бы музыку, так требовалось музыкой!.. Этот первый вечер «классической музыки» мне понравился гораздо более второго вечера «новой музыки», где игрались Бетховен и Шопен, — хотя они и иллюстрировались все же классическими танцами.

И вот появляется Дункан. В балете, — как он есть и принят, — танцовщица всегда вылетает из-за кулис уже танцуя и носится по сцене все танцуя и танцуя. Это и утомительно, и монотонно, и как-то не содержит в себе мысли. Дункан показывается где-то сбоку и в самой глубине сцены и долго идет по задней стенке ее, около висящего сукна, мало отделяясь от него. Что-то скромное и милое, не

²³ собрание (греч.).

рвущееся к вам на глаза, не торопящееся выскочить. Между тем музыка продолжается; и вот — данное место ее, данный такт, с которого все «начинается», и Айседора Дункан — начинает.

Да это не «танцы»! — самая глубокая разнородность!! И на балах, и в балете — везде в нашем танце главное и почти все принадлежит ногам. Что «танец» есть какое-то «упражнение ног», есть поэзия движения ног и «ножек», то — аксиома: но, оказывается, только — нашего времени, и это показала Дункан воскрешением древнего танца. У нас все принадлежит ногам и «ножкам», — мужскому каблучку, бьющему такт, и женскому носку, на который подымается или около которого кружится балерина. «Балерина» и «носок туфли» — нераздельные понятия: нельзя представить балерину без этого «носка туфли», о котором если начнешь думать, то решительно ничего не придумаешь: носок и носок — ничего больше, ни вперед, ни назад. Далее, о знаменитой Истоминой Пушкин пишет в «Онегине»:

То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

И несколько ранее этих строк:

Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг — прыжок, и вдруг — летит,
Летит как пух от уст Эола.

Это — два элемента балетного, т. е. усовершенствованного, виртуозного танца, до которого не достягают «простые смертные» на балах. Один, это — кружение около носка, когда ноги балерины поставлены одна к другой под прямым углом, как две ножки разогнутого циркуля, и другой элемент — это нагиб корпуса, также до прямого угла с ногою, причем от затылка балерины до носка поднятой ноги фигура ее представляет одну горизонтальную линию, положенную на другую, вертикальную, именно на стоящую на полу ногу... Но, — Боже мой! — что же все это значит? Что это трудно, — с этим согласиться можно: большой палец ног должен быть какой-то костяной или превратиться в один кусок мозоли. Но что же все это значит или что выражает? Это — удивительно, но красиво ли это? — даже на это трудно ответить! Зрители удивляются трудности движений, неестественности почти извращенных положений тела, — ибо само по себе этих положений тело никогда не примет, никогда их не принимает и балерина сама для себя. Одна и в пустой комнате она никогда так не начнет танцевать? Это все танцуются для зрителей, чтобы кого-то занять и кого-то удивить. Это до того не природный танец, вернее, в этом танце до такой степени природа забыла о себе самой, так умерла в себе самой, что даже удивительно! Он по противо-природности — аскетичен, этот балет; и в то же время — как и все аскетическое — чувственен: ибо что может значить эта поднятая до высоты пояса и даже выше нога, которую медленно кружащая балерина обращает носком к публике? По хореографии, может быть, это что-нибудь и значит, но зрители видят только полуопрокинувшуюся деву-нимфу, которая обращает к ним самые сокровенные места своего тела!.. Некрасов недаром написал об этом моменте: «бери бинокль и смотри». Хотя все скрыто в облаке кисеи и тюля...

Бальные танцы — это вечные «па». Ноги пишут узоры в то время, как рука кавалера охватывает талию дамы, а локоть дамы положен на руку кавалера, на предплечье его. Объятие не объятие, а что-то похожее; какое-то замершее, остановившееся на половине объятие, которое не продвигалось далее, — в то время как ноги несутся в головокружительном «па». Начато руками, но остановлено, потому что они видны, и продолжено ногами, потому что они не видны. Все восполняется музыкою, и даже она единственно в танце существенна: она «говорит» за кавалера и даму, передает друг другу их взаимное волнение, довольно значительное. В танце очень много движения, энергии. Но обратите внимание: верхняя половина тела, вот выше талии, и у кавалера и у дамы — замерла: руки, грудь, шея, голова, вся фигура — абсолютно недвижны, точно занемели, и лицо часто совершенно бессмысленно,

бездушно, без воображения; вся энергия спустилась ниже талии: там огромное, порывистое движение... Все восполняется непременным декольте дамы, — этим манящим полузакрытием, полуоткрытием волнующих, страстных, чувственных частей корпуса и фигуры. Что-то, в общем все, — раздражающее, недоконченное, начатое, оборванное, не смеющее, желающее... И нельзя сказать, чтобы эти желания были чисты.

Все «истинно христианские удовольствия», — и танцы, и балет! ...Боже, да и как же иначе? — ведь их вырабатывала целая цивилизация, вкус и тон веков, тайные вкусы и изощренный вкус утонченнейших натур! «Вот так положите руку», «грудь непременно должна быть декольтирована», «руки — в перчатках, хоть до локтя»; но там, где рука чувственна, т. е. выше локтя и до плеча, и самое плечо, и белая шея, сильная, точеная — все это должно быть открыто, все должно дышать в лицо мужчине. И мужчина должен быть обтянут, чтобы его гибкая, стройная фигура была видна вся женщине; женщина всегда впечатлительнее к фигуре мужчины, чем к лицу его. По лицу она только знакомится, но потом чувствует фигуру, сжатую, твердую, сильную, властную. Это — облегающий фрак, сюртук, мундир. Никаких этих драпирующих складок...

Европеец — во фраке.

А древний ходил в тоге, где *фигуры* совсем не видно!

И вот выходит Дункан с босыми ногами. Она некрасива; хотя в портретах лицо ее и красиво, «классично», но в натуре это — типичная, умная, интеллигентная англичанка, американка, — саксонская кровь, из которой откуда же вырасти классическим чертам?! Нет, обыкновенное лицо немецкой складки, без единой в себе классической линии. Волосы лежат хорошо, с этой греческой простотой и греческой красотой. Когда они полураспущены — тоже хорошо; но это — простое повторение статуй и рисунков на вазах и монетах. Там все хорошо. Ноги в самом деле босые, и полупрозрачный хитон серого или вяло-желтого цвета, скорее грязного или пепельного, дает видеть ногу до колен, даже когда она недвижна. Это — узловатые, худые, крепкие ноги, с дурной кожей, не чистой и отнюдь не белой. Почему она их не попудрила или не забелила? Средства косметики так бесчисленны. Но, в самом деле, она ничего на них не положила; а женщины так щекотливы насчет красоты ног! И лицо некрасиво, а ноги и совсем нехороши: европейские, немецкие ноги, которые вот древним искусством зарабатывают себе хлеб. Грудь... Одет на Дункан общеизвестный хитон «Артемиды на охоте», т. е. перетянутая ремешком почти мужская рубашка до колен, которая выше пояса раздвояется на правую и левую половины, облегающие бока и часть груди и спины, — но так, что два огромные выреза-треугольника оставляют треть спины и треть груди совершенно обнаженными. Самый хитон очень легкий, из батиста или чего-то в этом роде; но так как к поясу он стянут в складки, сложен в складки, то вообще ниже талии и до верха бедер (но только до верха) все закрыто и даже непрозрачно. Но скрыт и совершенно не виден только именно торс, т. е. вся брюшная и тазовая часть фигуры. Притом, скрыт не намеренно: а — как рубашка естественно шире книзу, да и вообще она была широка у Артемиды, то — все и легло само собою так, что ни собака Артемиды, помогавшая ей в ночных охотах, ни зрители в Малом театре ничего не могли рассмотреть. Но ниже торса, крупа, даже при неподвижности, все тело, бедра почти до самого живота, совершенно просвечивали через хитон, давая видеть всю красоту вообще ведь прекрасной человеческой фигуры, лучшей фигуры в мироздании! С этим-то, — что человек был сотворен «прекраснейшим из всего на земле», — и Филарет не спорит. Дункан сказала: «Вот, смотрите на меня, вот — человек!»

Скромная, с некрасивыми ногами, без косметики, — она была хороша! Горсть пудры, брошенная на себя, — и, кажется, все закричали бы на нее: «Вы говорите, что человек прекрасен *сам в себе*, а между тем обсыпались мукой». Все отвернулись бы. А теперь все жадно смотрели «просто на человека».

Я не сразу заметил, но когда обратил внимание, то с удивлением увидел, что свободно лежащая рубашка образует около правой и левой ее груди что-то вроде мешочка, или, может быть, мешочек опять «сам собою» образовался около небольших девственных грудей Артемиды, причем так как она бегала по лесам и никого не видела, то естественно ей не пришло на ум, что кто-нибудь может увидеть не только всю полную грудь ее, в полном очерке, но и темнеющий сквозь ткань хитона сосок. И когда она не очень быстро двигалась, — слегка двигались под хитоном и эти темные пятнышки сосков. «Ну, полная натура!» — подивился я из ложи. Не только балерины, но и какие угодно певички из каких угодно садов что угодно покажут, что угодно дадут почувствовать; но почему- то соска, его *одного* именно, ни за что и никогда не обнажают! должно быть, кажется некрасивым. — трудно иначе объяснить. Ибо не «застенчивость» же там, где переступлена бывает вообще всякая застенчивость. Закона этого, психологического закона, я не умею объяснить, не нахожу: потому что вообще-то ведь орган питания младенца, конечно, не может не быть столь же священен и чист, как и самое питание. — вполне равен ему. Почему же поэтому стыдиться? Единственное возможное объяснение, — что женщины *сами* не чувствуют его красивым, может быть, чувствуют отталкивающим, слишком физиологичным. Но Артемиды до этих мудростей не дошла, — и Дункан, не выставляясь и не прячась, не скрыла ни некрасивости своих ног, ни своих девственных сосков.

Но грудь у нее не пышная и не красивая. Однако и не некрасивая. Как обыкновенно бывает у девушек.

Во время танцев она ни разу не взялась за край платья пальцами. Некоторые танцы она вела в хитоне, другие, — в пеплосе. Это — длинное, почти до земли, очень широкое одеяние, хотя тоже из тончайшей материи, — во всем, как у древних, при их непомерно жарком климате. Там никакое утолщение тканей было невозможно ради солнца. Итак, она ни разу не взяла кончиками пальцев хотя бы которую-нибудь складку одежды, — и не повела ее в сторону, не потянула, не подняла. Этой «чесотки рук» около «своего платья» и чаще около «своих юбок», — какая так присуща новой женщине в быту, на сцене, везде, — у нее не проявилось ни разу. Платье лежало на ней почти как брошенное на стул, — недвижимое, не вызывая к себе никакого внимания. Она не чувствовала своего платья, и психологически на ней как бы не было вовсе одежды: она не имела к ней никакого, ни положительного, ни отрицательного, отношения. Не «занималась» ею и ничего «с ней не делала». Просто, Греция — еще не Африка: утренники, особенно в горах, в лесу, бывают холодны; и она бросила на плечи кое-какую одежду, или что-то вроде одежды, лохмоток, кусок; но как только ощущение холода прошло, она совершенно забыла, отчего это прошло, и просто не обратила внимания, что на ней уже лежит одежда, и продолжала вести себя, как бы этой одежды не было.

И вот поднимается солнце, древний Гелиос (лампа в переднем углу сцены, задрапированная, так что видны только льющиеся лучи света)... Это приводит ее в такой восторг, что она начинает скакать навстречу лучам, точно ловя их руками и вскидывая высоко ноги, точно и ими хочет захватить луч в самое существо свое. «Я люблю тебя, Солнце, и я глотаю лучи твои, — источник жизни во мне», — молились ее танцы, какие-то и физиологические, и смутно-душевные, неясные, безотчетные. Но понятна была вера древних, шедшая еще от халдеев, что «когда-нибудь которая-нибудь девушка забеременеет от Солнца». Для этого они поднимались на вершину своего семиярусного храма и там проводили ночь, наутро встречая Солнце. Небольшие разрезы хитона Дункан разлетались, она именно точно охватывала лучи ногами, чуть-чуть их закругляя в движении, и взбрасывала очень высоко, почти выше живота. Все становилось грубо, сильно, со страшной энергией, — и бедра, очень красивы, обнажались во всю полноту свою, почти до крупа. Ну, в лесу как в лесу: халдейки не церемонились в Вавилоне, ни гречанки — на Геликоне. Но ничего не было «нарочного», все было в отношении к Солнцу... И эти пляски женщины, и без пудры и без трико, в силу отсутствия умысла и намеренности остались так невинными и чистыми, хотя в то же время были физиологичны, как остается невинно одинокое купанье девушки и вообще невинна вся физиология без зрителя. «Так было, так нужно». Но

это — один танец, утренний, перед Авророй, пред «Златокудрой Эос» греков: все прочие пляски уже не были физиологичны.

Что они выражали собою? «Вот росло растение и выросло». Росла и девушка, и тоже выросла. Рос и целый народец, как их мирты, как тамошние кипарисы, оливы. И рост этот, самое ощущение роста — было глубоко блаженно, физиологически благодатно. Ну, ведь вдохнуть воздуха ранним утром — это лучше, чем взглянуть на рисунок Рафаэля. Есть особая благодать физики, не меньшая всякой духовности. — особенно когда она первая, когда она ранняя. Потом уже пойдет угар и муть, озноб и пекло. Но первое дыхание просто природою?! Тут — закружишься, один закружишься, без товарищества, без хоров. Танцуешь не потому, что «научился» танцевать; но сам танцуешь, изобретаешь танец. Дункан и показала эти *первые* танцы, ранние, как утро, «первые», как еда и питье, «не изобретенные» — тоже как питье и пища, а — *начавшиеся сами собою*, из физиологии человека, из самоощущения человека! Но где центр этого самоощущения?

Новый танец помещает его или, точнее, — указывает, *в нижней половине человеческой фигуры*: танцуют ноги, бедра, таз, хотя и задрапированные. Но почему это так? Самоощущение даже физиологического счастья тем не менее происходит в мозгу, в душе. «Подымается грудь» при счастье, «всплескивают руки» при хорошем известии, блестят глаза, или они же выражают ужас, печаль, гнев. Все выражения, все ощущающее происходит в верхней половине фигуры. Соответственно этому, как мы и видим на бесчисленных остатках вазовой античной живописи, на барельефах древних саркофагов, на античных монетах, — *древний танец* был более танцем *рук, шеи, головы, груди*, — *верхнего*, а не *нижнего* человека. — чем ног: ноги только передвигали эту танцующую фигуру, почти как колесики передвигали бы актёра, — немного более, незначительно более. Отсюда в танце Дункан — совершенное отсутствие нашего «па», этого всепоглощающего «па»; музыке и ее такту повинуются не ноги Дункан, а — вся Дункан, эта пляшущая девушка; более же всего музыке следует ее чуткий музыкальный корпус, линия от пояса до темени. Вот что танцует: плечи, грудь, шея, — очень много шея, — и голова, в ее легких склонениях и откидываниях. Танцует дух человека, древняя «психея» Эллады. Как в новом танце ни на минуту не остаются спокойны *ноги*, — тревога идет в *бедрах*, в *ступне ноги*, — так у Дункан не остаются на две минуты в том же положении *руки*: они в *постоянном грациозном движении*, всегда — в *позе*, танцуют *они*, — главным образом *они!* И только когда самоощущение девушки переходит в бурный восторг, — она вскидывает ноги, как на лугу, как в лесу, дико и невинно, до полного их обнажения, и, однако, совершенно невинно! Это прекрасно и благородно. Танцует природа, — не павшая, первозданная природа.

Так прыгает лань около Дианы. Так Дункан прыгала перед Солнцем. К чему тут, что бедра ее видны, что соски темнеют через тюль? Это так же не смущает и не волнует, не притягивает и не отталкивает, как ползущий с горы ледник. Вечное и натуральное.

— Благословен Бог, создавший природу, — шепчешь про себя.

И только. И больше ничего.

Как у бывшего педагога, у меня сейчас же мелькнула мысль, что все школы надо привести сюда, — сделав танцы Дункан потом предметом урочных объяснений. Что значит «объяснять античный мир», не показав ни кусочка живого античного мира? Бессмысленно. «По-немецки» до глупости. Дункан, путем счастливой мысли, счастливой догадки, и затем путем кропотливых и, очевидно, многолетних изучений, — наконец, путем настойчивых упражнений «в английском характере», вынесла в свет Божий до некоторой степени «фокус» античной жизни, этот ее *танец*, в котором ведь в самом деле отражается весь человек, живет вся цивилизация, ее пластика, ее музыка, ее линии, ее душа, ее — *все*. Показала, — и невозможно не восхититься. Через глаз, путем «опыта», в «истинно английском вкусе» и с «английским методом» она сделала более ста Кюнеров, подвинула

дело «классического образования» более всех Толстых, Леонтьевых и Катковых: ибо большая разница прочитать «о классических танцах» в «Словаре классических древностей» Любкера и — увидеть хотя бы затянутую сукном сцену, т. е. что-то мешающее, лишнее, и — на ней все-таки греческую девушку, поклонницу Зевса и Артемиды, которая то, натягивая лук, пускает стрелы, то бьется с врагом, как амазонка, то просто резвится на лугу с невыразимой грацией движений.

Эти прекрасные поднятые руки, имитирующие игру на флейте, игру на струнах (к сожалению, может быть с ошибкою, Дункан это имитировала без инструментов в руках), эти всплескивающие в воздухе кисти рук, эта длинная сильная шея (единственно красивая часть у Дункан), в ее ланеобразном сгибе, — хотелось всему этому поклониться живым классическим поклонением!

Ничего мутного — все так прозрачно!

Ничего грешного — все так невинно!

Вот — Дункан и дело, которое она сделала!

Личность ее, школа ее сыграют большую роль в борьбе идей новой цивилизации. Как характерно, что она появилась в момент того, что можно назвать «великою революцией», движущуюся от Китая до Пиренеев, и суть которой заключается в каком-то великом умирании всего прежнего, в великом рождении чего-то всего нового.

В великом хороводе народов и лиц, партий литературы, который ведется одною путеводною звездою — «возвращение к природе! возвращение к естественному!» — эта смелая девушка идет незаметною, маленькою фигуркою, но необходимою.

1909 г.

Гоголевские дни в Москве

Всякое удовольствие стоит труда, и иногда большого: за эти три дня, 26, 27 и 28 апреля, когда Москва сыпала на головы своих гостей всяческие умственные, литературные, музыкальные и художественные удовольствия, я до того устал, как не уставал за много лет, и даже, кажется, — никогда. Боль в спине, изломанные ноги, голова, точно налитая свинцом, и, ко всему, раздражение на вся и всех, на удовольствия и доставивших их — вот осязаемый результат праздников, с которыми на четвертый день я беспомощно лежал на кушетке, как умирающий цирковой боец. Недаром я так смутился, когда мне было предложено поехать на эти дни в Москву «возложить венок» и проч... Я попал в пасть чудовища, именуемого «удовольствием», которое съело скромного журналиста почти до сапогов.»

В Москве — снег, дождь и всякая гадость валится с неба. «Неужели не прояснеет к завтраму? — думал, конечно, не один я. — Как же открывать памятник? Как соберутся толпы детей из школ к его подножию? Нельзя церемонию окончить в один час, а несколько часов под дождем и снегом, в некоторые минуты с непокрытою головою, — это пытка».

Но Бог сжалился: настало 26 апреля, и утро прояснилось. С неба ничего не падает; земля сырая, частью мокрая, но без луж. Открытие памятника вполне возможно и, может быть, даже будет приятно. Во всяком случае, неожиданно хорошая погода после дурной разлила на все лица заметное удовольствие, и день этот, открытие памятника, и все связанные с открытием «чтения», встречались оживленно и почти весело.

Второй большой памятник великому писателю, — второму после Пушкина. Теперь очередь за Грибоедовым: следующий памятник будет ему; или — коллективный памятник славянофильству и славянофилам, этому великому московскому явлению, великому московскому умственному движению.

Заупокойная литургия в храме Спасителя протекала торжественно и красиво, как все архиерейские службы. Был полный порядок: народ не теснился, никто никого не сбил с ног. Но вот 12 часов — и все поспешили к памятнику.

«Эстрады не будут заняты: осмотр накануне привел к убеждению в их непрочности, и не велено пускать туда зрителей, во избежание не намерной, но возможной катастрофы». Это, конечно, хорошо, что накануне осмотрели, но если бы осмотрели за неделю, то, наверное, указали бы и приказали укрепить эстрады, и тогда бы не было в день открытия растерявшейся толпы, которая, не будучи пущена на заготовленные здесь места и уже придя к памятнику, естественно кинулась на ту тесную площадку около самого памятника, которую должны бы были занимать только лица, делегации и группы их, которые имели непосредственное отношение к открытию памятника, связь с открытием. Множество венков, так бережно принесенных сюда, почти мялись или были под угрозой вот-вот измяться. Несколько генералов и печальных профессоров бродили у подножия, вплотную к памятнику, беспомощно разводя руками, когда их просили о введении какого-нибудь порядка, о сбережении венков. И венконосцы почти все вступали в брань и толкотню с толпой, которая напирала и напирала.

Но вот полотно одернулось... Не все знали или помнили проект памятника, и многие смотрели на него и оценивали его свежим впечатлением первого взгляда. Так смотрел на него и я...

Памятник хорош и не хорош; и очень хорош и очень не хорош...

Председатель Общества любителей российской словесности, А. Е. Грузинский, произнес речь перед памятником, — довольно длинную, но которой никто не слышал (обыкновенный голос на площади)... Затем вереницей пошли «чествования» и «торжества»... Зачем они? кому они?.. «Нам», в сущности, — а «к Гоголю» их отношение слабо или ничтожно... «Нам», разумеется, надо периодически оживать, и для этого в повод избирается манифест, праздник, юбилей «события» или «героя», и — вот такое «открытие памятника»... Как было бы ярко и красиво, если бы готовый памятник обнажался от закутывающего полотна в ночь, в тиши, в безмолвии: и на завтра утром все нашли бы его, увидели бы, что — он есть... Без шума, без речей и вообще без запыленных листьев старого веника, которым вымести пол. «Открытие памятника», правда, — точно «метут пол»: все вещи сдвинуты с места и все ходят осовелые, не находя себе приюта.

Слуги стали гасить огни, — но мы упросили не гасить одной залы. Это было где-то, где — не помню, но только зал было множество, и все были убраны «бюстиками Гоголя», повторяющими фигуру его на памятнике... Они наскучили, как «орел» на пятаке... Сидели, пили, кто платил — не знаю, были беллетрист Б. З. и его жена, еще кто-то, и еще кто-то, и, наконец маленького роста, пожилого возраста, мягкий в фигуре преподаватель гимназии, который повторял часто:

— Я, батюшка, — *шестидесятник*...

Кажется, прибавлял еще:

— И на *этом* остаюсь...

Всякое явление «хорошо в самом себе». За много лет я пережил впервые *свежее впечатление* людей тех лет, или учеников тех лет, — и не могу передать, как оно было мило, хорошо, приятно. Несносная сторона «гоголевских дней в Москве» заключалась в том, что все несколько ломались, все говорили «не очень *себе* нужное», — и этот учитель, с упорною жизнью в *себе* и для *себя*, и с благородной привязанностью к годам, которые, в сущности, и прошли и не могли его поблагодарить, не могли даже его услышать, — был необыкновенно красив. Он чувствовал себя окруженным — тут за вином, тут за столом — «новейшей русской литературой», отчасти декадентством, отчасти мистицизмом, отчасти черт знает чем, и, наливая вино, без вражды и без сочувствия, без гнева и дружбы, очерчивал как бы магический круг вокруг себя, в котором чувствовал себя совершенно хорошо, удобно и счастливо, как бы история никуда далее не шла, а главное — он сам никуда не пойдет

вместе с этой историей.

Мне что-то почудилось в нем *единственно*, может быть, торжествовавшее «открытие памятника великому реалисту Гоголю», — он мне представился *единственно* принесшим *настоящий венок* Гоголю, — как его истолковывали 60-е годы, Чернышевский и «Современник», истолковывали вообще «все». Может быть, это истолкование и узко, может быть, и даже наверно — оно ложно. Не в этом дело. Наши иллюзии творят жизнь не менее, чем самые заправские факты. Пусть в субъекте своем Гоголь не был ни реалистом, ни натуралистом: творило «дело» не то, чем он был в «субъекте», но творило дело то, чем он *казался* в «объекте», — казался *зрителям*, современникам, читателям. Жизнь и историю сотворило, и — огромную жизнь сотворило, именно *принятие его за натуралиста и реалиста*, именно то, что и «Ревизора», и «Мертвые души» все сочли (пусть ложно) за копию с действительности, подписав под творениями — «с подлинным верно».

Настаивание на этом — детское, нелепое, неумное — принадлежит последнему фазису деятельности Белинского, и особенно 60-м годам. Оно-то, таковое понимание, пусть равное полному непониманию, однако, и произвело весь «бурелом» в истории, оно и сообщило Гоголю огромную силу ломающего лома, — поистине значение того архимедовского рычага, которым великий механик обещал бы перевернуть землю, «если бы нашел *точку опоры*». Гоголь в «Мертвых душах» и мелочнее в «Ревизоре» и дал вот для русской ломающей силы такую «точку опоры». Он показал всю Россию бездобростной, — небытием. Показал с такой невероятной силой и яркостью, что зрители ослепли и на минуту перестали видеть действительность, перестали что-нибудь *знать*, перестали понимать, что ничего подобного «Мертвым душам», конечно, нет в живой жизни и в *полноте* живой жизни... Один вой, жалобный, убитый, пронесся по стране: «Ничего нет!..» «Пусто!»... «Пуст Божий мир!»... И явился взрыв такой деятельности, такого подъема, какого за десятилетие нельзя было ожидать в довольно спокойной и эпической России...

Вот что значат иллюзии...

Мы пили. Лампы не гасли. Наконец с укоряющими лицами слуги стали гасить их «помаленьку». Решительно не хотелось мне расставаться с учительком, — ни с розами, которые кто-то поставил на столе и которые мы рвали и осыпали ими друг друга. Все было весело и по-братски. Первый раз в жизни я испытал действие вина, которое не переношу, т. е. испытал, что в вине есть «добро»...

Из речей была очень хороша речь харьковского проф. Багаляя: очень умна, смела и дерзка речь Брюсова; и «Господи, ты один знаешь, что это такое» — речь профессора в актовом зале Университета, который говорил с час... о службе Гоголя в Московском университете в должности преподавателя всеобщей истории... Исчислил все ею «повышения по службе» и проч., и проч., — все это с самым серьезным видом.

«Знатные иностранцы», которых было позвано много, — говорили тоже хорошо. Между ними я увидел впервые Де-Вогюэ, которому так много обязана русская литература в деле признания ее и усвоения ее западными литературами. Издавна говорилось ему в сердце «спасибо» и «спасибо»...

Вообще было много хорошего. Но ничего подобного тому, что произошло при открытии памятника Пушкину в Москве же, когда говорили Достоевский, Тургенев, Островский... Кто мог бы скрасить празднество — это Ключевский: но он вовсе не показался на открытии памятника, кажется, за недолго перед тем потеряв жену и угнетенный в душе... Это незаменимое «отсутствие» не было вознаграждено ни одним из сереньких «присутствий». Выслушать взгляд Ключевского на Гоголя — это было бы целое событие. Бог его не дал нам...

1909—1913 гг.

Гоголь и его значение для театра

Литература как рассказ и литература как излияние сердца глубоко разнородны с театром, который дает зрелище, представление. Вот отчего повесть и стихотворение с древнейших времен и до нашего времени заняли и занимают почти все поле литературы, словесности, — оставив театру сравнительно малое место у себя. Театр имеет боковое соприкосновение с литературой, — но он глубоко самостоятелен, самороден. Боковое соприкосновение он имеет также с музыкою и с живописью: ибо театр есть зрелище, и уже поэтому он есть картина, или становится в некоторые моменты картиною; и некоторые движения на сцене, или некоторые патетические места представления, зовут в помощь себе музыку, — улучшаются, когда сопровождаются музыкою. Один вид театральных представлений, а именно балет, даже и состоит только из музыки и живописи, из ряда музыкальных номеров, сопровождающих ряд сменяющихся немых картин. Все это мы говорим, чтобы утвердить в мысли слушателей то положение, что театр есть совершенно самостоятельное целое, имеющее свой дух, свои внутренние законы, а не есть отдел литературы, не есть одна из форм литературного творчества писателей. К сожалению, театр далек от признания этой полной самостоятельности своего значения, и большинство литераторов смотрит на него, как на некоторую второстепенную область своего творчества, как на место отдохновения, как на арену похвал себе, как на сферу забав, шутки, веселости. Мы несколько преувеличиваем положение вещей, чтобы ярче подчеркнуть ту истину, которая существует. Уменьшите наши жалобы и обвинения, и вы получите полную действительность.

Такие лица, как Шекспир, Мольер или Островский, — исключение. Это всецело люди театра. И скорее к литературе они принадлежат боковым образом. Но что такое «Плоды просвещения» и «Власть тьмы» около «Войны и мира» и «Анны Карениной» у Толстого? Что такое «Ревизор» около «Мертвых душ» Гоголя и даже «Борис Годунов» около «Евгения Онегина» и стихотворений Пушкина? Как ни прекрасны и полны величия эти драматические создания, сразу же очевидно, что это суть плоды отдыха названных поэтов и художников.

Плодом отдыха или, вернее, — вторичным помещением в другое место своего богатства был и «Ревизор» Гоголя, как и его другие более мелкие пьесы, «Тяжба», «Женитьба», «Игроки». Хронологически, правда, они предшествовали «Мертвым душам»: но по существу это те же «Мертвые души», перенесенные на сцену. Тот же рисунок, та же тема живописи, один рисуемый сюжет, и — ни одной новой мысли в «Мертвых душах», сравнительно с «Ревизором», — или в «Ревизоре», сравнительно с «Мертвыми душами».

Мы можем поэтому сказать, что «Ревизор» и прочие пьесы Гоголя суть первоначальный абрис, суть пробные эскизы, на которых великий писатель пробовал свою силу, в которых он приспособлялся и подготавливал себя к великой эпопее «Мертвых душ». «Мертвые души» исчерпали всего Гоголя и выразили всего его: в этом отношении они свели значение «Ревизора» в положение этюда. Так, у живописца Иванова, друга Гоголя, множество этюдов подготавливали «Явление Христа народу». Все это — «предварительное» и, до известной степени, — зачеркнутое главною окончательною картиною. Но, рассматривая их, мы находим, что некоторые этюды до того разительны, вышли до того удачны под моментальным вдохновением живописца, — что стоят выше соответствующих частей большой картины Иванова. В этом их интерес и значение для изучающего художественную личность Иванова; в этом лежит и некоторая их «абсолютная ценность» для зрителя и для истории русской живописи.

Точь-в-точь такое же положение занимает «Ревизор» в отношении к «Мертвым душам».

Рисуется все то же темное, вернее, — грязное, засоренное и заношенное, русское захолустье, какое рисуется и в «Мертвых душах»... Какая-то «щель жизни», полная мрака, невежества, злоупотреблений, являет для парящего над нею гигантского воображения художника ряд прежде всего смешных, забавных сцен и положений, — представляет область сплошного и притом невыразимого комизма. Вот основная сущность всего, — та сущность, которая потом повторится в «Мертвых

душах». Но в литературе, как и вообще в искусстве, гений сказывается не в теме, а в выполнении, не в «вообще», а в частностях; не в том, что изображает автор, а в том, как он это изображает.

И здесь Гоголь, можно сказать, не знает соперничества, великое мастерство его не имеет предела. Один знаменитый германский критик пишет, что первые главы «Мертвых душ» вполне уравниваются совершеннейшим произведениям греческого резца, т. е. что его Чичиков, Петрушка, Манилов, Собакевич, Плюшкин — такие же вечные, но только уничижительные фигуры человечества, какие эллинский гений рукою Праксителей и Фидиев воплотил в своих Зевсах, Аполлонах, Палладах, Афродитах, в этих образах преувеличенной, идеализированной человечности; что у Гоголя и у тех греков — одно мастерство, одно искусство, одна степень волшебной силы. Вот эта волшебная сила мастерства вложена и в «Ревизора». Хлестаков, почтмейстер, вводное лицо Осипа и все чиновничество маленького городка того времени — вычеканены для русской сцены, для русского зрителя, для всего потомства с таким же изумительным мастерством, с тою же вечностью и типичностью, как Софокл воплотил для всего человечества греческий тип человека и греческий тип жизни в своих Эдипах, Антигонах и Креонах. Мало того — Гоголь дал школу, создал движение на сцене. Мысленно мы будем держать в памяти «Бориса Годунова», «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери» Пушкина, — то почувствуем, что все последующее движение русского театра продолжало и продолжает собою Гоголя, а не Пушкина, продолжает «Ревизора», а не продолжает «Бориса Годунова». Не только весь Островский, но и такие вещи, как «Плоды просвещения» и «Власть тьмы» Толстого, примыкают к «Ревизору». Они изображают то же самое, что изображал Гоголь, и под тем же самым углом смеха и ужаса, под каким он взглянул на сор и темь русской жизни.

Между многими качествами сила Гоголя и власть его над читателями проистекает из изумительного чувства им русского слова. Никто так не знал русского слова, не чуял его духа и формы. Можно сказать, лицо русского человека он видел под формою русского слова, — как бы в вуали из слов, речи. Точно он слышал речь человека или речи множества людей: и так постигал душу слова, что по малейшим вибрациям его безошибочно заключал о личности фигур, о характере и жизни человека и людей. Вот это-то знание слова передано им и в великую комедию. Как у Фидия значаще не то, что он изображал именно «Зевса», т. е. — не в теме, а все дело заключалось в том, как резец и молоток работали около мрамора, как именно провел он одну черту, провел другую, — так и у Гоголя в его «Ревизоре» изумительную сторону составляет дух языка, все эти речи, какие говорят Хлестаков или Сквозник-Дмухановский, в интонациях речей. Действия, хода в пьесе почти нет, — или они, в сущности, глупы; того, что технически зовется «интригою» или «фабулою», — почти нет, или они совершенно не значащи сами по себе. Все дело в фигурах, в изваяниях. Гоголь дал нашему театру изваянную комедию, — но где материалом ваяния было слово, а не мрамор. В конце концов, поэтому его пьеса есть живопись. И к театру он примыкает именно этою стороною, т. е. насколько театр имеет боковое соприкосновение с живописью, поскольку он есть в тесном смысле — зрелище.

Таким образом он толкнул русский театр на дорогу жанра, бытового изображения. Здесь он дал нечто несравненное, и здесь лежит его величие. Но здесь же он получает себе и границу. Жанр и быт навсегда останутся одною из глав великого театрального мастерства, но не всею книгою театрального искусства. Вспомним Шекспира и его «Гамлета»: это уже не жанр, это уже не быт. Это — мысль и некоторое вековечное поучение со сцены. Этого не нужно забывать.

Много ли говорит Осип в «Ревизоре»? — всего один монолог.

— «Веревочку... Давай сюда и веревочку. И веревочка пригодится»...

Так говорит этот изголодавшийся слуга около изголодавшегося барина. И вся Россия запомнила эту «веревочку». Вот что значит дух языка. Осип произносит один монолог о ничего не значащих вещах. Но он так произнесен, — слова, им выговоренные, соль этих слов, дух их таковы, что Осипа из «Ревизора» все знают, пожалуй, ярче, чем знают и помнят главных действующих лиц многих

комедий Островского. Тут — совершенство чеканки. — тут все принадлежит форме, а не содержанию. В содержании — ничего значительного. С мастерством Фидия Гоголь изваял насекомых маленького городка в маленькую историческую эпоху: и эти крошечные бронзовые фигурки, которые могут все уместиться на ладони руки, — их рассматривают и всегда будут рассматривать с удивлением и завидованием более слабые мастера более громоздких созданий.

— «И веревочку подай сюда»...

Так в этой фразе и исчеканился весь человек и вся его голодная, бесприютная жизнь. Именно бесприютная, бездомная, в зависимости от бездомных привычек хозяина. Так умел Гоголь в одной фразе вычеканить всего человека. Поклонимся этому удивительному художнику, поклонимся его гению, украсившему театр наш бессмертной комедией. Пусть это был только предварительный эскиз «Мертвых душ»... Гоголь не жил для театра, и театр не может жить им. Театр может жить только тем, кто сам *весь* и *всю жизнь* живет или жил для театра. Так. английский театр весь сплелся с Шекспиром. Так прошла эпоха Островского в истории русского театра. Гоголь положил сюда один цветок... Сцена взяла его с благодарностью. Но она помнит, что это есть более литературное произведение, нежели сценическое произведение; это есть прежде всего *живопись*, а не *действие*. А сцена без действия есть то же, что тело без души. И театр не может не искать эту свою душу, не может не звать ее, не надеяться найти. Пока наш театр далеко не нашел еще своей души. Он весь в поисках, в тревоге, в ожидании, — и не нужно закрывать глаза на эту действительность.

Сцена призвана не только изображать и осмеивать, она еще может поучать и растрогивать. Она может звать к идеалу, к более утонченному и благородному взгляду человека на человека, к лучшему отношению людей друг к другу. Сцена могущественна: и в пять минут она может взволновать зрителей так, как читателя не взволнует целая книга. Это оттого, что на сцене все *осязательно*, все *очевидно*, что она убеждает не доводом, а *фактом*. Не воспользоваться этим могущественным нравственным рычагом невозможно. И театр должен после Гоголя расти и в *глубину* и в *ширину*. Он должен давать не только сценки, изображать не только происшествия; он в силах рождать в обществе новые *мысли*, он в силах поднимать бродящие в обществе настроения до напряжения могучей страсти, до пламенной решимости. И один из великих учителей театра, Гоголь, не сказал бы «спасибо» ученикам, если бы они не пошли вперед своего учителя, а все толкались бы на том месте, на котором он стоял. Вещий ум Гоголя этого бы не одобрил. Он благословляет нас из темной могилки в Московском Даниловом монастыре идти в новый и трудный путь, в долгий путь.

1909 г.

Отчего не удался памятник Гоголю?

Об этом очень много говорят в Петербурге, — вероятно, говорит или в свое время подумала вся Москва; это, без сомнения, легло печальной мыслью по всей России. Памятника, по крайней мере в Москве, — второго Гоголю не будет: и то, что испорчено «на этом месте и в этот год», естественно, никогда не исправится. Это, конечно, безмерно печально. Все говорят это с каким-то осуждением Москве, — как будто памятник ставила не вся Россия. «Но Москва не умела подумать», «не умела выбрать». Мне кажется, тут больше виновата печать: она не умела своевременно критикой проекта заставить отложить его или переделать его.

Мне ужасно жаль художника Андреева: представляю его смущение! Он, вероятно, никак не ожидал такого впечатления от своей работы «в деле», — так как проект ведь всем нравился и имел причины понравиться! В самом Андрееве, как он работал над моделью, видно одушевление: ведь лицо Гоголя на памятнике — совсем не то, что на памятнике же лицо Пушкина! Там — только схема и, позволим выразиться грубо, только бронзовая «болванка» того, кого мы любим под именем «Александра Сергеевича»; но Гоголь — это чувствуется — был таким, как его представил г. Андреев.

Ну был — *в последний момент*, уже не творческий момент: однако все-таки же — *был* \ Это — портрет *живого, натурального* человека, что очень много для памятника, который всегда являет схему или идею изображенного человека, по несчастному неумению русских. В памятнике Гоголя есть, несомненно, «кое-что» необыкновенно ценное, — и редкое. Рассматриваемый вблизи, он чрезвычайно нравится, заинтересовывает. А ведь, например, памятник Пушкину в Москве до того шаблонен, что на него невозможно долго смотреть: скучно! Этой ужасной скуки нет в памятнике Гоголю; но печаль состоит в том, что в нем совершенно ничего не видно, едва вы отделились от него на некоторое расстояние. Сзади же он представляет положительное и бессмысленное безобразие.

Степень раздражения, высказываемого по адресу г. Андреева, так велика, что мне привелось раз услышать ревнивое к чести Гоголя и к чести Москвы замечание, что работу Андреева «нужно взорвать, уничтожить»;— «тогда по крайней мере когда-нибудь кто-нибудь воздвигнет достойное и Гоголя и Москвы».

Это было сказано в горячем споре со мною, — горячем и упорном. Спорщик был молчаливый, умный человек. А я чувствовал какую-то тоску от всего, что он говорил, сознавая, что тут есть и какая-то осязаемая правда, — потому что что же за памятник, в котором ничего не видно, — и вместе какая-то неправда, но которую я не умел опровергнуть. Споривший сам не видал памятника и полагался на множество сообщений о нем, вторивших в одну ноту: «памятник не годится», «он поставлен не великому человеку, а какому-то больному существу, до которого нам дела нет». Споривший передавал эти порицания своих корреспондентов.

— Кому «дела нет»? — переспросил я.

Он остановился в недоумении.

— Никому. Гоголь написал великие вещи, и за великие вещи ему поставили памятник. За *болезни* памятников не ставят.

— Знаете, — ответил я, — «*памятник Гоголю*», «*Гоголь, изваянный в бронзе*», — задача неразрешимая. Здесь существо увековечивания, существо бронзирования, существо памятникоделания, — простите чудовищное выражение, — встречает неодолимые преграды в лице того, кому монумент воздвигается. Черная плита, как на могиле Гоголя в Даниловом монастыре... да, это — *так*, это — *можно*, хорошо и «идет». Там — никаких изображений, ни — портрета его. И настоящий «памятник Гоголю в Москве» был и останется единственно этот массивный, тяжелый, глухой и слепой гранит на его могиле; работа же Андреева — просто *ничего*. Это — неудачно решенная на доске задача ученика, которую, если хотите, можно стереть мокрой губкой. Но «не удалась» задача не оттого, что художник слаб, что неумел или глуп, что он не был воодушевлен или старателен: вовсе нет! Но была неверность в самой задаче, в самом задавании, о чем не подумали тридцать лет назад. Нельзя вообще задавать «изобразить Гоголя» или — «увековечить память о его творениях»...

— Отчего нельзя?

— Вы раньше упомянули, говоря об *идеалах* Гоголя, о его *молодых* повестях, и назвали особенно его «Тараса Бульбу». Но ведь не *за это же* поставили ему памятник. Все вами названное — только опыты, только «пробы пера». Кто же увековечивает начинания, а не конец? Это противоречит идее «памятника». «Памятник» ставится «всему» в человеке, ставится «целому» человека и творца. Это — непременно. Андреев так невольно и взял: взял — *конец*! Но тут идея памятника столкнулась с фактом в человеке: «конец» Гоголя есть сожжение 2-го тома «Мертвых душ», безумие и смерть. Андреев волею-неволею взялся за это, и его Гоголь с упреком, недоумением и негодованием смотрит в толпу у своего подножия. — готовый бросить в печь свои творения...

— Это — *болезнь*, *этого* конца не надо было изображать. Тут — *психиатрия*, до которой *литературе* нет дела...

— Но что же вы сделаете и как поступите, если в факте колоссальной *литературной* значительности развивался все время другой *психиатрический* факт, — но не медицинско-психиатрический, а метафизико-психиатрический. От души «Ивана Ивановича» до души Платона — неизмеримая разница; и если медик, с заботой прописать лекарство, изучает пульс Ивана Ивановича, прописывает ему бром и холодные компрессы на голову, то все это забавно в отношении Платона, который, однако, в лучшем своем трактате, «Пире», высказывал тезис, что «только люди, способные к безумию, и именно в пароксизмах безумия, приносят на землю глубокие откровения истины». Согласитесь, что бром очень мало помогает против такой философии. Гоголь кончил безумием, но гениальным и гениально, — как мог бы им кончить в другой обстановке и среди других людей Платон, — как на границе этого «безумия» прожил всю жизнь знаменитый Паскаль, коего «Pensées» не то же самое, а, однако, родственны с «Перепискою» Гоголя. Но оставим сравнения, которые всегда только приблизительны. Указывая на Паскаля — математика, физика, святого, философа, экзальтированного меланхолика, — я хочу только указать, до какой степени в самом деле не сходны души человеческие от «Ивана Ивановича» до некоторых исключительных натур, которые уже с детства, с 11-ти лет, кажутся странными своим родителям и всем окружающим, кажутся болезненными, внушают тревогу; и доктора только оттого, что их не зовут, — не прописывают уже с детства им своего брома и холодных компрессов. Паскаль всю жизнь носил под одеждою что-то вроде вериг, усеянных маленькими гвоздиками, и, когда чувствовал, что мысль его течет «не туда», куда надо было его суровой морали, — натягивал веревочку на теле, и гвоздики впивались в него. Эта тайная внутренняя инквизиция в таком математике, как Паскаль, «несоизмерима» со «здравым умом» гимназических учителей и практикующих медиков. Но они новых теорем не изобрели, а Паскаль изобрел. Я веду свою речь к тому, что измерения и емкость души человеческой очень мало известны не только обыкновенному наблюдателю, но даже и науке. И некоторые формы гениальности или, вернее, «приступы» гениальности — сродни безумию или вытекают из форм безумия, почти безумия: безумия не в логическом смысле, не в смысле умения *связывать мысли, сочетать понятия* и проч., а *безумия в смысле смятения всех чувств, необыкновенного внутреннего волнения, «пожара» души, «революции» в душе*. Заметьте, что с «помешанными» необыкновенно скучно: «помешательство» не интересно ни для кого, кроме медика. Помешательство — минус души, а не плюс души. Но с Гоголем никак не было неинтересно в миг сожжения им рукописи; Гоголь наводил скуку своим экстазом, своими уверениями, что он «счастлив» и «оставьте меня одного», именно только на медиков, и — потому, что они не могли прописать ему бром; но наверное можно сказать, что в этот миг на него бы взглянул огромным, расширенным глазом Пушкин, что ему мог бы сказать проникающее до глубины души слово Лермонтов: что с ним повел бы взаимно-понятную речь Паскаль. Итак, это безумие — особого рода, не медицинское, а — метафизическое, где менее безумствует мысль и более безумствует воля, сердце, совесть, «грех» в нас, «святость» в нас; где миры здешний и «тамошний» странно перепутываются, взаимодействуют, человеку открываются «небеса», и вообще он ощущает, видит и знает много вещей, весьма странных с точки зрения аптекарского магазина и департамента железнодорожных дел, но не очень уже странных для священника, для отшельника, для святого, для ясновидящего, для Платона, Паскаля и, может быть, для каких-нибудь мудрецов Индии или сектантов Ирана. В Гоголе с детства, с десяти лет, когда он был уже странным мальчиком в семье и школе, а я думаю — с самого рождения, т. е. уже врожденно, — жило, росло и развивалось это гениальное, особенное, исключительное безумие, которое перед концом всем овладело, разлилось «вовсю», но и ранее «конца» было в нем единственно растущим, деятельным, движущим началом. Разве в заключительной строчке «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем»: «Скучно на этом свете, господа», — такой коротенькой, такой неожиданной, — уже не сказался весь дух и настроение «Мертвых душ», не глянули из-под веселого рассказца меланхолические глаза, тускло и странно уставленные на мир? Гоголь никогда не менялся, не перестраивался. Он был всегда таким, каким родился, — и только рос. Рос в странное уединение свое, в безумие свое, в тоску свою, — уввы, слишком явную! И самую тоску

он не мог ни рассеять, ни раскидать; едва ли даже умел постичь... «Нашла туча — и задавила. Как темно, — боже, как темно в сем мире!»... И — ничего больше, ничего — более понятного. Но я возвращаюсь к теме памятника... Как же вы хотите, чтобы такое «коронование» человека, — а памятник есть «коронование», — удалось, вышло удачным и даже просто осмысленным? Гоголю вообще невозможно поставить хорошего памятника. И не нужно. Ему лично вовсе не нужно, «не благопотребно», как говорят семинаристы; но и для России тоже не нужно. Смотрите, сколько у нас «божественных» изображений: а в Библии и у евреев — не было ни одного. Почему? Потому что у евреев священное было *не* изобразимо, не вырази́мо. Так от религии эта разница переходит и в другие области. Есть вещи, просящиеся под резец, так сказать, «монументальные» уже в существе своем, в натуре своей, во вдохновении своем, в идее своей. Легко Фальконету было делать Петра: не трудно было делать памятник и Крылову. — чуть ли не единственно удачные у нас памятники. Но и Фальконет «измарал бы дело», будь перед ним поставлена тема: «памятник Гоголю». Как делать? Натурально? Не натурально? Реально, символически? Не устроить ли где-нибудь сбоку Аполлона с лирою? Не дать ли в руки самому Гоголю лиру? Фальконет сломал бы орудия мастерства перед задачей выполнить неисполнимое. Ведь Гоголь и лирик, и натуралист. Но сочетать эти понятия можно именно только в слове, можно об этом рассказать, можно об этом рассуждать, но представить соединение лиризма и натурализма невозможно. Ничего нет легче, как прочесть лекцию о Гоголе и дивно иллюстрировать ее отрывками из его творений. В слове все выйдет красочно, великолепно. А в лепке? — Попробуйте только вылепить Плюшкина или Собакевича. В чтении это — хорошо, а в бронзе — безобразно, потому что лепка есть тело, лепка есть форма, и повинуетя она всем законам осязаемого и осязаемого. Как вы изваяете «бесплотных духов» Гоголя и его самого, который в значительной степени был тоже «бесплотным духом»... и, добавлю безумное определение: видимость полного человека — имел, а *натуру полного человека — вовсе не имел!* Вот в этой-то «неполноте» его и заключается настоящая причина прямо невозможности его изобразить, иначе как в лицевом или бюстовом портрете, притом на плоскости, в красках, а — не в объеме, не в бронзе, и, уж конечно, — не в полном росте! Изобразите-ка Гоголя в полном росте на памятнике: дети будут разбегаться, да и взрослые отвернутся.

«Мертвые души» и «Ревизор» все венчают: но что это такое? Отрицание монументальности, отрицание нужности самого портрета. Гоголь нарисовал последний портрет этих «душ», предсмертный портрет. И так нарисовал, что вся Россия закричала: «Похоронить их! — похоронить как можно скорее!! Засыпать землю, чтобы и лица их не видно было, не слышно было запаха их!» Согласитесь, что тут не до монументов; что тут монументу совершенно нечего делать. Самая суть дела и суть «пришествия в Россию Гоголя» заключалась именно в том, что Россия была или, по крайней мере, представлялась сама по себе «монументальной», величественной, значительной: Гоголь же прошелся по всем этим «монументам», воображаемым или действительным, и смял их все, могущественно смял своими тощими, бессильными ногами, так что и следа от них не осталось, а осталась одна безобразная каша...!

— Помните ли вы тот разговор Чичикова с генералом Бетрищевым, где упоминается об «Истории генералов 12-го года»? Если придвинуть сюда еще «Историю о капитане Копейкине», то оба эти эпизода составят всего несколько страниц великой и грустной поэмы, великой и страшной поэмы: но их впечатление до того неотразимо, что у читающего совершенно ничего не остается от впитанного с детства восторга к Отечественной войне. Труд этого года, страдания этого года и, наконец, подлинное величие его — куда-то улетучивается. А никакого порицания нет, никакой сатиры нет. Нет насмешки, глумления. Страницы как страницы. Только как-то словечки поставлены особенно. Как они поставлены, — секрет этого знал один Гоголь. «Словечки» у него тоже были какие-то бессмертные духи, как-то умело каждое словечко свое нужное сказать, свое нужное дело сделать. И как оно залезает под череп читателя — никакими стальными щипцами этого словечка оттуда не вытащишь. И живет

этот «душок» — словечко под черепом, и грызет он вашу душу, наводя тоже какое-то безумие на вас, пока вы не скажете с Гоголем:

— «Темно... Боже, как темно в этом мире!»

— «Боже, как грустна наша Россия!» — сказал Пушкин, прочтя первые главы «Мертвых душ», — сказал это вот-вот после войны 12-го года, после царствования Екатерины II, и давший знаменитый о России ответ Чаадаеву.

Чаадаеву он мог ответить. Но Гоголю — не смог. Случилось хуже: °н вдруг не захотел ответить ему, Пушкин вдруг согласился с Гоголем; ибо выражение его после прочтения «Мертвых душ»: «Боже, как грустна наша Россия» — есть подпись под поэмою, есть согласие с творцом поэмы. Это удивительно. Тайна Гоголя, как-то связанная с его «безумием», заключается в совершенной неодолимости всего, что он говорил в унижительном направлении, мнущем, раздавливающем, дробящем; тогда как против его лирики, пафоса и «выспренности» устоять было не трудно. Это последнее было просто «так», веяло вне черт его таинственного гения.

Ну, что же тут ставить памятник? Кому? Чему? Пыли, которая одна легла следом по той дорожке, по которой прошелся Гоголь? Воздвигают создателю, воздвигают строителю, воздвигают тому, кто несет в руках яблоки. — мировые яблоки на мирское вкушение. Но самая суть пафоса и вдохновения у Гоголя шла по обратному, антимонументальному направлению: пустыня, ничего. Один Бог над землею, да яркие звезды в небе, — с которыми умеет говорить пустынный-поэт, худой, изнеможенный. И только он и умеет смотреть на них, вверх; а как оглянется кругом — все вдруг начинает уходить под землю, вниз, в могилу: и целая планета становится могилою своего обитателя-человека.

— «Грустно на этом свете, господа».

И не могло не быть «грустно» душе такой особенной, и одинокой, и зловещей. С зловещею звездой над собой, пожалуй, — с черною звездой в себе.

1909 г.

К открытию памятника Государю Александру III

Сегодня открывается в Петербурге памятник Государю Александру III, — в художественном исполнении князя П. Трубецкого, лучшего русского скульптора за последние годы. Все взглянут в Петербурге на памятник; все в России оглянутся на 13-летнее царствование Александра III и на монументальную личность столь рано и столь неожиданно скончавшегося Царя. Среди русских людей среднего и преклонного возраста, которые были свидетелями этого царствования, были «верноподданными» этого Государя, есть очень немало число таких лиц, которые не только берегут свято его память, но в воображении своем, в мысли своей, подняли этот образ на одинокую и для других недосягаемую высоту. У всех есть живое памятование его; вероятно, у всех это — добрая память. Но кроме этого естественного следа о себе в людской памяти, Александр III создал в сердцах некоторых лиц настоящий культ себя, почитание, — благоговение, пронизанное личной и трогательной привязанностью. Основано это на двух чертах этого Государя: одной общечеловеческого характера и другой местного характера. Первая заключалась в том, что он принес с собою на трон, поднял на трон самую уважаемую, трудную и редкую черту общечеловеческой души, которая выше всего оценивается у обыкновенных людей, вдали от трона и ниже трона, именно — прямотушие, открытость и доброту. Как будто эти черты обыкновенные: но на самом деле, оглядываясь кругом, всматриваясь в ряд прожитых лет, каждый остановится — из множества встреченных и виденных им людей, — на очень немногих именах, на очень немногих лицах, к которым эти эпитеты приложит с полною уверенностью. До того редка, до такой странности на самом деле исключительна эта

кажущаяся «обыкновенною» черта!!! И такие люди, проходящие в нашей памяти, суть самые нам приятные в воспоминании люди. Вот этой-то любимейшей человеческой черте Александр III дал трон, — когда ей редко приходится иметь удел даже в обыкновенной знатности или около богатства, влияния и силы. В светло-голубых глазах его, смотревших несколько исподлобья, скорей с недоумением и размышлением, нежели с недоверием, в его массивной фигуре, стойкой и спокойной, в отсутствии почти физической возможности в каких бы то ни было условиях быстро повернуться, увернуться или извернуться, лежал точно патент на всеобщее доверие. И кто встречался с этой фигурой, на кого смотрел этот тихий задумчивый взор, должен был думать только о *себе* и *своей* правде, уже будучи обеспечен правдою и прямою с другой стороны. Все это было чем-то врожденным в Александре III. Второе качество — местного, не общечеловеческого характера. Со времени Петра I русские не видели на троне лица до такой степени «от плоти и кости своей», как отец нынешнего государя. От физических особенностей, начиная с роста и всего характерного облика фигуры и лица, и до мелких привычек, навыков, обыкновений, до способа мыслить и чувствовать, до способа решать дела и оценивать людей и окружающую обстановку — это был русский из русских. Совершенно невольно французско-немецкие формы военной одежды он переделал в русские, — с шапкою, шароварами за голенищем и широким кушаком. Это одна из подробностей, вытекших из его привязанности и к духу русского народа, и к быту русского народа, ко всем проявлениям этого народа. Для русских было чрезвычайно драгоценно, было мило и сладко, что *первый* русский человек, вершина всей пирамиды Русского Царства, венчает так стильно и правильно, так соответственно делу, это свое Царство, этот стомиллионный свой народ.

Все русские, несколько оскорбляемые тем, что всегда ранее и — с перерывами — уже целых два века в России иностранным выходцам или окраинным чужеродцам давался перевес и предпочтение в службе, в движении, в отличиях, в награде и признании таланта и заслуг, — все они были подняты этим благородным Государем, который гордился более всего тем, что он был именно Русский Государь, что он был вождем и главою именно русского народа, русской державы. Он дал тип Русского Самодержца и окружил ореолом русское самодержавие. Он дал его в силе и простоте; дал без кичливости и не произнес за 13 лет царствования, — очень благополучного царствования, — ни одной кичливой, гордой, самонадеянной фразы. И если особый характер русского царения, особый тип и дух русского царя составляет, — как учили славянофилы, — оригинальную и важную особенность духа русской истории, то эту особенность Александр III выразил с большою глубиною, сделал видимою для всего света и признанною всем светом. Весь свет оценил его. Мы переходим теперь к краткому взгляду на его царство. «Россия для русских», — произнес он лозунг для внутренней жизни России; но с переменами этот лозунг читался и во внешних отношениях: «Россия никого не теснит: но требую, — говорил Он как Русский Царь, — чтобы и Россию никто не теснил». Он встал стражем и властелином на ее границе, как на известной картине Васнецова — «Русские богатыри на заставе». Всем, даже и ростом, он походит на среднего из богатырей Васнецова; и поднесенная ко лбу рука этого среднего богатыря как-то передает даже физические приемы безвременно скончавшегося нашего северного тронного богатыря. Имя русское, авторитет русский чрезвычайно вырос за эти 13 лет. Известно, что Александр III сам лично руководил иностранною политикою; и в ней он был так же сдержан, осторожен и вместе величественно значителен, как на сторожевой службе на Балканах, командуя защитным корпусом. Он сошел в гроб, каким взошел на трон, не изменившись, не пошатнувшись. Смерть его победила, но из людей его никто не победил. Болезнь источила его и изнурила, но события не смели коснуться тлением его трона и державы. Везде при нем выдвигались русские люди. «Россия для русских»: как этот лозунг противоположен положению тех вещей, когда Ермолов, смеясь, говаривал, что «для преуспевания в службе он думает переменить русскую свою фамилию на немецкую».

Что касается более далеких горизонтов истории, то лично Государь Александр III, как известно,

не был против созыва народных представителей, против приближения общества к чреде правления. Удержан он был от этого окружающими сановниками, главным образом Победоносцевым, и могущественным в то время Катковым. Вдумчиво он как бы сказал им: «Хорошо, отлагается: некоторый срок еще делайте сами и одни, делайте люди мундира и формы. И если будет хорошо — хорошо». На 13 лет «хорошего» хватило, пока внешний удар не закачал Россию, и тогда вдруг обнаружилось, до чего слабы и неумелы, до чего в высшем значении слова даже не были патриотичны люди формы и мундира, одни они. И тогда длинный поезд Русского Царства пришлось перевести на другие рельсы.

Но это не против мысли Александра III. Тихим глазом своим он с одобрением взглянул бы на это передвижение русского поезда, столь исторически необходимое. Это совершенно отвечает тому слову об «отложении» общей реформы, а не об отрицании ее, какое он высказал в столь мучительные и смутные для него дни, как следовавшие за 1 марта.

Смотри же с любовью сверху, из «той жизни» на русскую землю, наш добрый и любимый Государь. Мы же будем вечно хранить твою память. А сегодня все пойдем посмотреть на бронзовое напоминание тебя, и все, все перенесемся воображением и мыслью к благородному живому прообразу монумента.

1909 г.

Актер

...Я стоял за чуть отодвинутой занавеской и смотрел с ужасом на полуголового, почти голого человека, сидевшего на стуле перед большим зеркалом: руки, плечи, верхняя часть груди совершенно обнажены, туловище под какой-то прозрачной сеткой, на ногах «что-то», скорее похожее на чулок, нежели на обыкновенную часть этого белья, из ног одна в высоком, почти женском башмаке, другая — голая.

— Скорее, братец, скорее! — говорил он одевавшему его человеку.

Этот «одевавший», по деятельности — слуга, представлялся мне цивилизованным человеком, ибо он имел полное платье полного человека, и в качестве «человека культуры» казался мне господином, барином; а сидевший на стуле голый субъект, в силу сорванности с него «следов цивилизации», мне представлялся его подчиненным, слугою, рабом... Рабом врожденным, кого-то или чего-то, — но именно *рабом*. В нем не было «самого», не чувствовалось — «вот я». Какое же «я», когда он весь на моих глазах преобразовывается?!

Натягивая вместо штанов «что-то», сидевший положил ногу на плечо одетого, который стоял перед ним на коленях, — и скороговоркой повторял: «Скорей зашнуровывай!» Это относилось к желтым ботинкам почти до колена. Тот клал крест-накрест тесемки по пуговицам. Все молча, покорно, скоро. Одевавшийся разговаривал со скульптором Ш., с которым я вошел впервые в жизни в «уборную актера»... Меня он не видел, и я слушал только:

— Знаете, я всем говорю, что вы меня лепите в «Гамлете»... Помните! — И он смеялся. Скульптор молчал.

— Скорее, братец!.. Немного волосы...

Цивилизованный слуга, приподняв прядь волос на темени, что-то сделал около них черными палочками, после чего на гладком темени °образовалось два локона кверху.

«И *тот*, и — *не тот*», — мелькнуло у меня, когда я видел, что знакомый мне человек, которого я знал годы, на моих глазах преобразовывается *часть за частью* в другого кого-то, незнакомого, нового, древнего, воинственного человека.

«Ведь он — не *воин*, может быть, — даже не храбр, а преобразовывается в героя средних веков! Так, пожалуй, он преобразуется даже в мудреца, наденет тогу, станет говорить мудрые речи...»

— Скорей давай шпагу! — перебивал он разговор со скульптором обращением к одетому.

Тот подал; послушно, молча, точно господин повиновался рабу: потому что голый — раб. Это — Пятница на острове Робинзона. Но «Пятница» быстро преобразовался тоже в цивилизованного человека, только старого времени, лет за триста назад.

Наконец, он заметил меня за занавескою и дружески приветствовал. Как обыкновенный человек, своим голосом! Я не помню, что ответил, но я весь был погружен в думу, смотря на его тело, большое, полное, белое, такое красивое и все еще полуголое, а в части — уже одетое, но совсем, совсем не в платье нашего времени! Что-то было сказано еще. Мы со скульптором вышли.

Скульптор что-то говорил. Он — тягучий, вялый, тусклый, хотя страшно энергичный, огненный внутри. Я его люблю. Люблю и уважаю. Я его перебил:

— Не говорите глупостей. Мы видели, как *делается человек*...

Он молчал. Он все с полуслова понимает. Но никогда не ответит. Только мычит.

— Как это странно! Как это *страшно!*

— Да! Что? Почему? — Нечленораздельное мычание.

— Иван-то Иванович? — Уже не Иван Иванович, а *кто-то!*.. Он сделался кем-то другим: сперва рука *кого-то другого*, потом ноги опять *чьи-то иные*, бедра — совсем не *Ивана Ивановича*!, туловище, такая трудная массивная часть, — и оно сделалось *новое!* И, наконец, — царственная голова! Он приделал себе голову!!! Черт возьми, — с кудрями, и как ходили триста лет назад! И из-под всего этого *чужого* звучит: — «Здравствуйте, В. В.! И Вы пришли?» Я-то «пришел», и это так понятно, рационально: отчего мне не подняться на лестницу? Но вот он!..

Забыв о скульптуре, я думал об актере:

— *Кто же он??!*

Меня поразило что: не то, что он — переодевался. Мы все можем переодеться: но у нас это для курьеза, а он *серьезно*. У нас это случаи в жизни, но у него самая *суть жизни!!!*

«Где же *суть* его? *суть* актера?» — В голове работала целая фабрика. За целые годы я не был так поражен, как минуту назад: в душе моей было смущение и целый вой скорбящих чувств. Не знаю почему, но прибавились раздражение, гнев. Мне захотелось сделать что-то неприятное «переодевавшемуся», и хоть это неделикатно, но выскажу вслух: ударить его!

«Разбить фигуру!»

— Как вы, м.г., смеете, если вы мой знакомый, если ты *тот*... А если вы — средневековый воин, то как вы смели со мною знакомиться? Я выходцев с того света не люблю, привидений не уважаю, фарсов в жизни моей, понимаете, — *в моей жизни, личной и собственной*, — не потерплю!!! Как же вы можете издеваться надо мною, издеваясь прежде над собою: ибо если вы — средневековый воин, то кто же я?

Смута. Светопреставление.

Фабрика в моей голове работала. Я был смущен, но это — второе. Больше всего я был *испуган* какой-то метафизической тайной, мне вдруг замигавшей из-под обыкновенного зрелища «переодевающегося актера». Правда, я впервые видел такого, я не приучался к этому с детства. Смута вышла из-за того, что я зрелым, старым взглядом, — ну, и образованным, развитым, — увидел то, к чему, вероятно, постепенно привыкают, и еще с лет неразмышляющей, незрелой юности.

— Сущность человека в том, что «делается человек». Ах, черт возьми, черт возьми!

«Делать человека» смеет только Бог. Кошунство заключается в том, что он «сам приделал себе голову». Свою снял и поставил в угол, а из угла взял другую, рыцарскую, и приставил себе. И так может — королевскую, мудреца и т. д.

«Сколько угодно голов и каких угодно».

Это вполне «черт знает что такое».

Но я бы не был испуган и «заинтересован тайной», если бы он не делал это... охотно! С этого начинался мой психологический ужас. Когда я в детстве переодевался раз «для чего-то» и «в кого-то», то, я помню, до чего это было неудобно, неприятно, физически ощутимо — неприятно. «Не соответствовало делу». У него же это явно «соответствует делу», ибо все шло так ходко, и, — что главное меня пугало, — он охотно хватал части платья, с удовольствием тянул на себя, напр., эти бабьи туфли с тесемками, и все к нему точно приставало!

Точно приставало! В этом все и дело.

И он это — *охотно*; тут начинался мой испуг.

«Кто же ты, чертова маска?»

Я говорю о развившемся во мне гневе. О, как понятно, что актерство долго запрещалось! Что ценимые религиозно женщины вовсе не допускались до актерства! Тут не то, что «неприличные роли»: ведь все их смотрят, и смотреть прилично. Но «играть?».

— «Играть?»

В этом вся шутка. Играть страшно. И женщинам долго запрещалось это вовсе не под мотивом неприличия, унижения своего звания или сословия, но оттого, что когда это было впервые, когда только что слагался театр, то еще не привыкшее к нему общество испытывало мистический страх к положению актера, к сущности актера, имея от новизны вот то ощущение, какое при первом взгляде пережил я, или — близкое к этому.

«Играть жизнь», «играть человека». Страшно! Отвратительно!

— Фу, обезьяна: если ты не можешь быть человеком, — лучше умри!

Вот чувство. И страх. И смятение.

Во мне стояла вражда. И, извиняясь, я выскажу все, что мне пришло в взволнованный ум.

Он потому так охотно переодевается, что в сущности и метафизически он вовсе никак не одет. Он голый. Но это — тайна, неизвестная и ему самому. Оттого он и хватает чужие одежды, а они к нему идут, льнут. Тут страшное дело. Актер — страшный человек, страшное существо. Актера никто не знает, и он сам себя не знает. Непременно перед тем, как «нашел поприще», он страшно томится, томится ему самому непонятным томлением. Он хочет кого-нибудь играть... Играть? - Ему нужно играть, без этого он задыхается, как пустое место без содержания; как платье, которое ни на кого не одето. Страшная сущность актера в том, что он на кого-то должен быть «одет», — на короля, героя, мудреца, на Агамемнона или коллежского секретаря. Это вполне дьявольская вещь, и существо актера глубоко дьявольское. Он, видите ли, «играет роли». Недаром старушки крестятся, встречаясь с актером: это вполне *точно и правильно!* Нужно креститься, ибо актер до такой степени мало похож на человека, «на всех нас», как этого нельзя понять умом. «Ему хочется играть роли», «он любит играть роли», без них он как неживой. Но ведь тайна в том и заключается, что он действительно неживой до «роли Ивана Ивановича или Ивана Поликарповича»; а как «надевает роль» — обивает, становится кем-то! Так разве же это не колдовство и чертовщина, что человек «находит себя», только «войдя в другого», и есть «сам» и «я» — влезши в чужое «я»... «Дьявол, рассыплись!» — только и можно сказать. Что же такое актер до роли? В этом и заключается вся суть и адское пламя дела.

«Нет меня», «мертвая рыба», «вобла, выброшенная на берег и задохшаяся». Все люди до роли

солидны, серьезны, деловиты, интересны, умны: «вот я, — человек!». Таинственное существо актера получает возможность произнести о себе все эти солидные слова, наконец уважаемые и нормальные слова, «присущие человеку», лишь когда он «входит в чужую роль», например короля и рыцаря, а до этого...

Что «до этого»? Вот тут и страшно.

«До этого» — ничего.

Как ничего??!

Мертвая вобла. Пустое «нет». Лица нет. Человека нет. Вовсе ничего нет, только видимость. Страшная видимость человека. Когда человека вовсе нет!

Тогда огненно он ухватился за чужие одежды, чужие «роли». Гений. Темперамент. Страсть. Все увлечены. «Какое неподражаемое сходство». Но под этим великая метафизическая тайна «возможности актера», какую в какой-то малой и редкой дроби вложил же Бог в человека при создании его. И почти хочется сказать: когда Бог сотворял человека, то ненавидевший и смеявшийся над Ним дьявол в одно место «массы», из которой Бог лепил Свое «подобие и образ», ткнул пальцем, оставил дыру, не заполненную ничем. А Бог, не заметив, замешал и эту «дыру» в состав человека, и вот из нее и от нее в человечестве и получились «актеры», «пустые человеки», которым нужно, до ада и нетерпения, в кого-нибудь «воплощаться», «быть кем-то», древним, новым, Иваном Ивановичем, Агамемноном, но ни в каком случае не собой, не прежним, не урожденным. Мать актера только сделала видимость родов, а не родила, и «мальчик у нее», «мальчик Ваня», был только по-видимому им. И когда подрос, то затосковал, стал подражать в голосе, в манерах другим и все скучал, о всем говорил «не то», и поистине к его душе или «чему-то» на месте души идут слова поэта:

И долго на свете томилась она,

Желанием чудным полна, —

пока, увидев парик, чужие волосы, одежду, тогу, меч и все надев на себя, он воскликнул великое: «Нашел!!!»

«Я жив! Я тоже человек!»

«Я Агамемнон».

«А вот теперь — Федор Кузьмич».

А ваш собственный вид?

Вот перед чем затрепещет актер:

— Собственный вид? Все его имеют, даже бессловесные. Я — метафизическое существо и собственного вида никакого не имею.

Это — гений. Гений театра, запоминающийся навек. Но к грани этого гения подходит каждый «способный актер», «с призванием». Меньше вида, — больше гения. Но если «собственный вид» сколько-нибудь значителен в человеке, — из него выйдет лишь малоспособный актер: он будет все играть «себя же», роли его будут сходны между собой, просто он будет «плохо играть», неправдоподобно, не будет «настоящий Агамемнон», «как живой». Но если он совершенно тускл, безвиден, — Агамемнон «будет как живой».

Зал замрет в восторге: «Вот игра!»

«Какое очарование! Он дал нам настоящего московского купца. Его — мимика! Его — манеры! Его — слова, тон! Да это что: психика- то — подлинного купца! Полный и до чего живой образ, — яркий, незабываемый!»

«Как живое видели!», «Как посмотрели на настоящую жизнь'», «Вот это — труппа!», «Вот театр!».

Актер снял парик. Снял чужие одежды. Отрекся от чужого голоса. Надевает свои калоши, выходит из театра, входит в ваш дом... Если вы внимательны, вы заметите, что «дома» актер или вял, безжизнен, молчалив, «точно нет его»; а если оживляется, начинает много говорить, то ужасно непохоже на других людей, «как мы», и мало-помалу, незаметно и увлекаемо для себя, начинает входить «в чужие роли», или, точнее, в манерах и голосе его, в приемах его, в самой психике его «бьется кто-то не он», хочет «родиться не он», но не зарождается; он сбивается, волны ходят туда и сюда, волны нерожденной жизни, и в его лице — все по мере оживленья — мелькают чужие лица, легион чужих лиц.

«Все не своих! Все маски!» Чудовишно.

Может ли актер любить? Привязаться?

Настоящий актер любит «только свои роли». Чудовишно и действительно.

В реальной жизни актер должен быть ужасен, «никакой настоящей жизни». Обыкновенный человек, связавший свою жизнь с актером, непременно начнет разбиваться о него... Он исстрадается, измучится. «Я хватаю, стараюсь обнять; но это — только призрак. Где же ты, настоящий, ты — Ваня, Алеша?»

— В театре. В роли Сусанина, в роли Петра. А посмотрела бы ты там меня: театр плачет.

— Да, но муж?

— Но сын?

— Отец?

— Где гражданин, обыватель?

«Кое-что» из этого есть. Так, видимости, миражи. И то если не настоящий актер. У настоящего актера искусство убило все... И у других «талентов» или «призваний» искусство и наука отнимают многое, поглощают многое; но, в сущности, поглощают только досуг, ум, мысль. У актера же, ужасно выговорить, — поглощено самое лицо, индивидуальность. У него «искусством» отнята душа, и вне искусства он... без души!

Он контур. «Бог обвел мелом фигуру: а вдунуть душу забыл». И вышел «актер». Без «божественной души» в себе, чего не лишены птицы: млекопитающие, все существа «индивидуализированные». Актер не индивидуализирован. Вот его сущность. Какая страшная сущность. Какая судьба, и, наконец, дивное положение в истории и всемирной культуре.

Служите, люди, панихиды: особенно усердно служите и с великими заклинаниями и просительными молитвами, когда умирает актер. Некто странный прошел между вами, и дошел до конца дивного пути своего; тяжелого, мучительного.

1909 г.

Марчелла Зембрих

Когда немецкая пресса «доброе старого времени» упрекала однажды правительство за то, что знаменитая балетная танцовщица Королевского Театра получает больше жалованья, чем министры, то Гейне ответил насмешливо: «Отчего же ей не получать больше жалованья, раз ее танцы доставляют удовольствие всему Берлину, тогда как труды министров не только не доставляют никому никакого удовольствия, но и приносят скорее всем вред». Этот маленький спор между политикой и искусством все время стоял у меня в душе, когда я слушал в Консерватории Зембрих, опять посетившую Петербург после десятилетнего отсутствия.

— Почему ей не платят столько, чтобы она пела в Петербурге и Москве, — вместо того чтобы

услаждать слух грубых американцев? Американцам ведь нужно имя, а не звуки. Им пой хоть курица, только бы это была самая знаменитая курица в мире. Тогда как город Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова. Направника есть действительно «взыскательный в музыке город»... Голос певца и певицы каждый год уже не тот, что в предшествующем году: и лишиться на десять лет такой певицы, как Зембрих, — это не только музыкальный траур, но до некоторой степени это и маленький национальный траур. Чем слушать не Бог весть какие важные разговоры в Думе, где кадеты подсиживают октябристов, а октябристы подсиживают кадетов, — не лучше ли слушать эти несущиеся по зале, кажется — без конца несущиеся, звуки:

Gualtier Malde... E pur Pultimo sospir Caro nome tuo sarò. Gualtie... Malde...²⁴

И идет прекрасная Джильда, дочь в своем роде тоже прекрасного горбуна (Риголетто), на верх своей хижины, со светильником; идет так медленно, нескончаемо повторяя сказанное ей впервые имя дорогого человека...

Я закрыл глаза, чтобы впасть в полную иллюзию, не чувствовать, не видеть зала, люстр, сцены. И звуки неслись, неслись из такой глубины души, — становясь ниже, тише... Какая-то смесь голубки и соловья, да майской ночи и тех благословенных стран юга, где небо темнее и звезды ярче, любовь расцветает пышнее, чем под нашим 60-м градусом северной широты.

Звук голоса Зембрих несравненное голоса и Арнольдсон, и Боронат, в их даже самые удачные минуты. Там просто хорошее, прекрасное, восхитительное, здесь — удивительное. Я настаиваю на этом термине — «удивительное», желая выразить им, что голос Зембрих, как и Мазини, есть прежде всего некоторый феномен природы, до известной степени *lusus naturae*, «игра природы», который невозможно выработать, «сделать», нельзя создать никакую школу, нельзя его отыскать иначе как случайно. — подобно рудокопу, вдруг и нечаянно находящему крупный, миллионный алмаз после долгих лет поисков сотен и тысяч других таких же рудокопов.

«Бог послал», — говорит рудокоп. «Бог послал», — должны бы говорить люди, читая как своих современников — Пушкина и Лермонтова или вот слушая современных себе певцов — Мазини, Зембрих. Как прав Гейне: ну, можно ли платить столько искусственным, сделанным ценностям, вроде зауряд-министров, которые портят воздух столицы и решительно расстраивают нервы целой стране. Господь с ними: оловянные депутаты в зауряд-Думе и оловянные министры на «скамьях правительства» не стоят дороже, чем оловянные солдатики, в которые играют дети.

А здесь — натура, Бог и творение.

В чем суть этой природы? На это можно ответить только сравнениями, символами, уподоблениями. Говорить прямо тут невозможно, по крайней мере не музыканту, а слушателю.

Мазини очень человечен в своем голосе: когда, бывало, в «I piscatori» («Искатели жемчуга») он широко расставит ноги, сделает что-то нужное и понятное ему с горлом и раскроет рот, то с чарующей, непередаваемой негой, — с невоскресимой негой! — звуки льются из какой-то бездонной глубины... И кажется, это поет не певец, а «натура человеческая», недра всего человечества, что-то подземное, древнее, старое... Читатель рассмеется моим определением, но никто не может связать слушателя и запретить ему сказать то, что он чувствует, — без теории и «школы». Ну, так чувствую! — что же мне делать. Точно это древний «див» запел в лесу: лесное божество, раньше сотворения человека; и в голосе его я прямо слышу этих древних гномов, но не безобразных, а прекрасных, отмечая в имени их просто первозданную природу, до создания цивилизаций и истории. Всей этой кучи слов, сказанных мною о Мазини, никак нельзя повторить о Зембрих, — и в этом я нахожу право сказать эти слова, ибо они нечто выражают, некоторую определенную мысль: иначе их можно было бы или о всем и всех сказать, или ни о ком и ни о чем. Зембрих, напротив, — вся в цивилизации, это глубоко

²⁴ Гвальтьер Мальде... И с последним вздохом Имя твое дорожю. Гвальтьес... Мальде...

цивилизированная певица: в ней не только несравненна натура, но и несравненна обработка природы. Это — бриллиант, который долго шлифовали, и он весь горит и весь на виду. «Недр» и «древнего» я не нахожу в ней: голос ее есть феномен гораздо более наружного, поверхностного характера, чем голос Мазини. Мне понятна мысль, понятен порыв все продать, имущество, дом, — и, обратив в деньги их, начать ездить за Мазини, сделав из жизни своей профессию его слушателя. Мазини точно открывал что-то новое о человеке: «Вот я стою, вы — слушайте: и вы узнаете, что такое любовь, как говорит она, как поет она». За этим можно странствовать, и понятна *влюбленность* в пение Мазини. Зембрих совсем другое: нельзя влюбиться в ее пение, побежать за ней, странствовать за ней. Но что же? Что же?

— «Что это я слушаю? — спрашивал я себя, закрыв глаза. — Какой-то световой звук, что-то удивительно воздушное, благородное, чистое». Как слово «недра» мелькает в голове при слушании Мазини, так слово «свет», «световое» мелькает при слушании Зембрих. Я себе не представляю другого такого же, и в особенности другого — большей чистоты, голоса. Ни «задоринки» в самом утонченном смысле. Но это мало и даже совсем не то. Поет какая-то «casta diva»²⁵, точно эта «casta diva» спряталась где-то в ее серебряном горлышке, — и оттуда решила показать земным слушателям чудеса неземного пения, а именно — вот «верхних сфер»... ну, неба, что ли... Пусть опять не смеется читатель и не упрекает меня за неточность, ибо я определенно называю «недра», — говоря о Мазини, и определенно называю «небо», «воздух», — говоря о Зембрих. Ну, и еще утреннюю первую зарю: тоже подходит. Та ранняя зоря, в которой нет силы или в которой сила не составляет особенности, а особенность состоит в том, что она именно первая, раньше всего, и будит людей, и говорит им первый привет, и зовет к себе их первую молитву. Чистое и прекрасное — вот Зембрих: чарующее, за чем бежать бы, бежать в смятении, — вот Мазини.

Ну, и ей-Богу, ей-ей, это дороже, лучше, небеснее, за это на рубли можно дороже заплатить, чем не только за Коковцова и Курлова, но даже и за всепочтенного, страшно почтенного «самого» Петра Аркадьевича... А впрочем, теперь такие «суды» и такая «охрана», что я благоразумно умолкаю, но решительно скажу, что не только итальянское пение, но и танцы Павловой и Преображенской, которые я тоже ухитрился видеть в эту зиму, нахожу лучше, человеколюбивее и мудрее и русской политики, которую я, впрочем, не занимаюсь, и богословской полемики, которую, к «моему христианскому прискорбию», я постоянно занят.

Post scriptum и pro domo sua²⁶: архимандрит Михаил (теперь в старообрядчестве), раз упрекая меня в религиозно-философских собраниях, выразился: «Красноречие Р-ва мне напоминает бриллианты *Травиаты*»... Тогда же я подумал, в 1903 году: «Ах, если бы мы все, все, блудящие здесь языком, и я, и оппоненты мои, имели ту правду подвига, тот героизм подвига, то великое христианское самоотречение, какое сделала Травиата! Но мы все — и в подвязки на ее башмаки не годимся». И вот вчера, когда Зембрих, смотрясь в зеркало и умирая, запела: «Or tutto finì» (итак, все кончено), — я, удерживая слезы, подумал: «Какие мы были все грешники, и я, и о. Михаил, и вся суетная тогдашняя зала, перед этой мученицей и праведницей, ее любовью, ее благородством»...

Зрелище благородного — смиряет. Ах, если бы духовенство ходило слушать «Травиату», как оно лучше бы чувствовало, мыслило, как меньше бы спорило, больше бы делало!.. Право же, «Травиата» душеспасительное их богословия. И вообще, какие бы розы выросли, при музыке и благородных зрелищах, на теперешнем семинарском кладбище.

1909 г.

²⁵ популярная актриса (шпал.).

²⁶ Дополнение и для себя (лат.).

Paolo Trubezkoj и его памятник Александру III

..Среди разного живописного хлама, загромождающего столы художников, я увидел небольшой картон, представляющий массивного всадника, с знакомыми очертаниями лица, на замечательно некрасивой лошади. Это было в квартире-редакции «Мира Искусств» С. П. Дягилева, сколько помнится, в 1901 или 1902 году.

— Это что такое? — спросил я, удивленный.

— Это — проект памятника Александру III.

«Проект памятника?., увековечение?., главная мысль царствования?!..» И я не мог оторвать глаз от рисунка.

— Вам нравится? — спросил вечно смеющийся Дягилев, умный, тонкий и наблюдательный молодой человек. — Но рисунок так безобразен, хотя мне тоже нравится, и находит столько критиков!.. Как поставить такой памятник Императору! Автор — князь Павел (назвал и отчество, забытое мною) Трубецкой, называющий себя «Паоло Трубецким». Я его видел: редко оригинальный человек, гениальный, невежественный. Вообразите, он Толстого не читал. — Толстого не читал?!..

— Толстой в назидание подарил ему свои сочинения, когда он был у него в Ясной Поляне. Но, уезжая, тот забыл их у него.

Это мне показалось «шаржем» и преувеличением. Как забыть подарок, полученный из рук Толстого? Это что-то деланное, род духовного кокетства.

И я снова взял рисунок в руки и не мог оторваться:

— Это замечательно, это замечательно! Тут все мы, вся наша Русь от 1881 до 1894 года, — чаяния, неуклюжие идеалы, «тпrr-у», «стой» политики и публицистики, в которой и я так старался, бывало... Да и все мы, сколько нас!!.. Боже, до чего это верно! До чего это точно! Тут и Грингмут, и М. П. Соловьев, главноуправляющий по делам печати, и Л. А. Тихомиров, и субсидируемое старообрядцем Морозовым «Русское Обозрение», которого никто не читал, оно давало только убытки. Сколько пота... И вот — 1902 год, и только теперь, оглянувшись, видишь, как все это было...

— ...было похоже на этот памятник?

— Я не знаю что, как: но я сам с величайшими усилиями тянул «гуж» в эти годы, и вот, взглянув на это, на эту бесхвостую лошадь — непременно бесхвостую! — и плачу, и негодную, и смеюсь каким-то живым смехом, «от пулика»... Потому что все это — правда, в этом коне, всаднике, монументе!.. Изумительно!

— Я очень рад вашему впечатлению, потому что Паоло Трубецкой и мне чрезвычайно понравился, и я нахожу его страшно даровитым человеком. Но, к сожалению, должен вас разочаровать: ваши соображения, наверное, ошибочны, потому что он не только все время жил в Италии, но и совершенно не интересуется политикой, — и то, что было вам так занимательно в Москве и Петербурге, нимало не занимало его во Флоренции. Он — чудак, оригинал и невежда. Он — флорентинец; но вот вы видели Рим, поехав из Петербурга, а он, всю жизнь прожив во Флоренции, не видал Рима, и просто потому, что лень, и еще потому, что неинтересно. Едва можно поверить...

И мне показалось это опять «шаржем» и «деланностью»: как не доехать до Рима из Флоренции? Личность скульптора мне не вырисовывалась симпатичною.

— Я не знаю — как и что: но памятник мне безумно нравится!

— Сам Трубецкой гоже доволен проектом, и когда я, желая ему сказать любезность, заметил, что «Петербург будет украшен вторым художественным памятником после памятника Фальконета Петру Великому», он перебил энергично: «Я надеюсь сделать кое-что получше Фальконета»...

Дягилев улыбался своей улыбкой, где у него всегда так мешаются ласка, насмешливость и «про себя» ум...

— Но, знаете, он не преувеличил! К статуе Фальконета, этому величию, этой красоте поскакавшей вперед России... как идет придвинуть эту статую... России через 200 лет после Петра, растерявшей столько надежд... Огромно, могуче, некрасиво, безобразно даже. И отрубленный хвост, — до чего нужен этот отрубленный хвост! Кажется, это у Крылова в басне кому-то отрубили хвост... нет, крысы отъели у живой щуки хвост. Так разве же у России не «отъели хвост», несмотря на все ее Сенаты и Государственные Советы и всесловные суды, разные интендантства, старички в отставке и без отставки, и все эти адмиралтейств-крысы и т. п. и т. п., «имена же их Ты, Господи, веши»... Трубецкой ничего не читает, — верно. Ничего даже не знает, — опять верно. Но тогда, значит, он и без чтения, и без знания уловляет, однако, суть вещей, как собака «верхним чутьем» знает о пролетевшей по воздуху птице... Трубецкой не знает фактов, не следит за политикой, не толкует о событиях и не вслушивается в то, что про события говорят; но это пока только «деревья», ежедневное, еженедельное, ежемесячное, что от него не закрывает «лес»... Не вслушиваясь, не всматриваясь в подробности, он по виду русских людей, по фигуре русских людей, по лицам и говору русских людей, вот как собака «верхним чутьем», — знает ту страну, то государство, тот исторический возраст государства, то счастье или несчастье, надежды или безнадежность, которые могли родить и рожают и вот выслали за границу этих русских людей, которых он все-таки видал же! Я откажусь от своей мысли, что он здесь выразил Россию, если вы мне объясните обрубленный, «отъеденный» или вырванный, хвост у его клячи... Ведь это — монумент! Боже, кто же не знает, что монументы сплошь бывают великолепные, что «строить памятник» и «строить великолепие» — это синонимы? Что же могло побудить его, вдохновить руку его, повести линии... так жалкие, грустные, столь не эстетичные! Я согласен, что художник ничего намеренно не делает, и не удивился бы, если бы Трубецкой отверг те мысли, какие я говорю сейчас. Но рука художника знает больше, чем его голова, как и у собаки ведь один только нос имеет те великие сведения в зоологии, каких не имеет решительно сама собака. Настоящее художество, как и настоящая поэзия, и даже — в глубине вещей — настоящая философия, безглазы, безосязательны, туман какой-то, электричество, но из которого идут живые молнии, ослепительный свет, пронизывающий предметы и освещающий их до дна. Все же хоть уголок Руси видел Трубецкой... По фигурам людей, по русским людям, он, — полуитальянец, флорентинец, ваявший Данте, видевший флорентийское небо, — учуял, из какой измятой, из какой суровой, из какой опасной и лукавой страны вышли эти люди, эти недоедающие задавленные эстеты, эти поэты с грустными стихами, на все способные, ничего не имеющие... Я не знаю — что и как: но в памятнике он изумительно выразил все, что *есть*... И монумент Фальконета для меня — опера, феерия невиданной действительности, а памятник Трубецкого это такое родное, «мое», «наше», «всероссийское», что хочется... плакать и смеяться, как я смеюсь и внутренне плачу, глядя на этот памятник!..

На самом деле я глядел на клочок бумаги. С этого времени, сколько позволительно и уместно писателю, я сделался энтузиастом Трубецкого, и где бы ни увидел по каталогу, что есть его работа на выставке, — спешил ее смотреть.

Памятник его Данте — великолепен. «Как вы так сделали? — спросил его И. Е. Репин. — Вы изучали *Божественную комедию*?» — «Ну, — ответил он с отвращением, — стану я читать такую скучищу». Так мне передавал, смеясь, Репин. Позвольте, так если он умел так Данте выразить, точно всю жизнь его одного изучал, им одним проникся до мозга костей, то отчего тоже, «не знакомый и с политикою», он не мог — без всякой тенденции, вовсе не намеренно — отразить в памятнике Александру III или, вернее, всему прошлому царствованию суть этого царствования и даже «итог» 200 лет истории нашей?! Просто как поэт, как художник, как провидец, он дал «истину», — без комментариев, без предварительной ученой подготовки; и только мы, взглянув на эту «истину», поражены ее правдою и глубиной, и можем сделать к ней длинные комментарии. Он дал это бессознательно. Мы это создаем. Но я возвращаюсь к памятнику Данте: изящный, стильный (какая в

этом отношении противоположность памятнику Александру III!), как была стильна вся эпоха XIII века, строгий, сжатый сильным боковым сжатием, он весь устремлен кверху! Как это хорошо! Боже, до чего это выражает Данте! Когда во Флоренции я осматривал памятник Данте, поставленный какими-то мещанами какому-то мещанинишке Данте, я вспоминал великолепную модель Трубецкого, я не знал, чем объяснить выбор, как понять художественный позор итальянцев в этом памятнике самому изящному, самому красивому человеку во всей истории новой Италии, после Рима?.. Мне и теперь это кажется изумительным, и я думаю только: не старый ли, не прежний ли я видел монумент Данте, который решили сломать и взамен его поставить другой, для чего Трубецкой и дал свой проект? Тогда — понятно. Как Данте одинок, — не только в духе своем одинок, но и во времени своем был одинок, угрюм, ото всех ушел вдаль, — так в памятнике ему Трубецкой со страшной силой, с изумительной способностью выразил эту одинокость, — уходящую ввысь. Боже, как это хорошо, до чего точно! В Трубецком точно залышало то вдохновение, которое выдохнуло из себя готику: ведь его памятник Данте, не имеющий ни одной иглы, ни одного острого угла, т. е., казалось бы, расходящийся с основным законом и методом готики, — тем не менее готичен! имеет готическую же душу!! Это выражено через боковое сдвигание и, пропорционально, через высоту постамента. Смотришь, — и чаруешься, чувствуя, что в этом суть и готики. И опять — скорей идейно, чем зрительно, — высота памятника выражена через это озеро, какое-то плоское, разлившееся. У подножия его, где задыхаются павшие души. Как все это точно, как ничего тут не забыто «все забывающим», «рассеянным» художником...

Если памятник Данте, столь стильный и изящный, придвинуть к памятнику Александра III, то из неизмеримой их разницы можно понять, до чего всеобъемлющ талант Трубецкого, до чего велика «амплитуда» его качания, говоря терминами часового мастерства. Перехожу теперь к этому памятнику, который неделю назад я осмотрел в натуре. Он бесконечно обезображен пьедесталом: розовый гранит, «благородного розового цвета», отполированный, вылизанный и вычищенный, как бонбоньерка для продажи барышне, и на нем... водружена «матушка Русь с Царем ее».

Конь уперся... Голова упрямая и глупая. Чуть что волосы не торчат ежом. Конь не понимает, куда его понукают. Да и не хочет куда идти. Конь — ужасный либерал: головой ни взад, ни вперед, ни в бок. «Дайте реформу, без этого не шевельнусь». — «Будет тебе реформа!»... Больно коню: мундштук страшно распялил рот, нижняя челюсть почти под прямым углом к линии головы. Неслыханная, невиданная вещь ни на одном, ни на едином памятнике во всемирном памятовоздвигании. Попробуйте-ка объяснить это! Но ведь это — Родичев и Петрункевич в Твери, не Бог знает какой премудрый Родичев, но который вечно бурчит про себя: «Всех закатаю!» Я сказал, что голова у коня упрямая и негениальная, «как мы все», «как Русь», как «наша интеллигенция». — «Пустите к свету!» А хвоста нет, хвост отъеден у этой умницы. Между хвостом — или, лучше сказать, «недостатком хвоста» — и злой, оскаленной головой помещено громадное туловище с бочищами, с ножищами, с брюшищем, каких решительно ни у одной лошади нет, и Трубецкой... явно рисовал не лошадь, а черт знает что! «Вдохновение», бессознательность!.. Именно так и нужно было: ну, какой «конь» Россия, — свинья, а не конь. «Чудище обло», — обмолвился где-то Третьяковский, а Радищев взял это слово в эпиграф к своему «Путешествию от Москвы до Петербурга». Совершенно соглашаюсь, что Трубецкой ни о каком Радищеве не слышал, но ведь пространство-то между Москвою и Петербургом, курные избы, голод, темь — те же самые сейчас, какие видел и Радищев; и Трубецкой, одним глазком посмотрев на все это, вот так же точно, как он «не читал Данте», — инстинктивно выбрал в «верх» под императора не коня, а «чудище обло»... Зад, — главное, какой зад у коня! Вы замечали художественный вкус у русских, у самых что ни на есть аристократических русских людей, приделывать для чего-то кучерам чудовищные зады, кладя под кафтан целую подушку. Что за идея? — объясните! Но, должно быть, какая-то историческая тенденция, «мировой» вкус, что ли... «Задом (надо бы сказать грубее) живет человек, а не головой», — так, должно быть, изъясняют мужики господскую

тенденцию к задастым кучерам. Но, вообще говоря, мы «разуму не доверяем», и это уже что-то более обширное, чем вкус к особым кучерам, хотя удивительно гармонирующее с ним. Даже раскольники, предпочитавшие гореть, чем дать занести свои имена в статистические списки, — и они выразились в этом лошадином «заде»... Трубецкой, который, конечно, видал и удивлялся «большим крупам» у кучеров, который что-нибудь слышал о закопавшихся в земле раскольниках, как-нибудь видал и слышал, хоть и не вслушиваясь, русских спорящих либералов, — все это смесил, соединил в великой безотчетности своей фантазии, своего слепого гения, слепого ума, и посадил упрямую, злую, почти ослиную голову («уперлась вниз по-ослиному») на громадную полулошадь, полу... Бог знает что... Помесь из осла, лошади и с примесью коровы... «Не затанцует». Да, такая не затанцует; и как мундштук ни давит в нёбо, «матушка Русь» решительно не умеет танцевать ни по чьей указке и ни под какую музыку... Тут и Петру Великому «скончание», и памятник Фальконета — только обманувшая надежда и феерия...

«Ничего не поделаешь. — говорит Всадник. — никуда не едет: одни либералишки, с которыми каши не сваришь»... Благородный, полугрустный, точно обращенный внутрь себя, взгляд Императора удивительно передает его фигуру, его «стиль», как я его помню; и удивительным образом это уловлено и передано в таком грубом, жестком материале, как бронза. Произошло это оттого, что взгляд Александра III был художественным центром его фигуры и, должно быть, до того выражал его душу, — ту «единую душу», которая сказывалась и в жестах, в манерах, в постановке шеи и груди, — что, смотря лишь на эти части фигуры в бронзе, вспоминаешь и его взор... Не умею выразить, но когда смотришь от Николаевского вокзала на памятник, то хотя замечаешь, что собственно черты лица не абсолютно похожи, немножко чужды живому памятнику лица Царя, но зато «весь Царь» необыкновенно похож на когда-то виденную, единственную, ни с кем не смешиваемую фигуру, и похож не только в фигуре, но и преимущественно в голове, и вот в этом взоре... Мне кажется, что «взор человека» образует не одно глазное яблоко, но именно вся фигура; и ведь у впервые встречаемого человека нам кидается в глаза его «взор» еще издали, при входе в комнату, когда мы не различили цвета его глаз и их блеска. «Взор» — это «как глядит человек», манера, метод смотрения. И у Трубецкого Александр III «глядит» так, как мы видели, видали.

«Ничего не поделаешь! Не едет»... Перед ногами — круча, и путь далек. Николаевский вокзал открывает Сибирскую дорогу. «Много всякого народа перебивало в Сибири», — от петровских раскольников до декабристов «и так далее»... Упрям конь и ни под шпорами, ни под музыкой не танцует. На сем «чудище облом» царственно покоится огромная фигура, с благородным и грустным лицом, так далеким от мысли непременно кого-нибудь залергивать, куда-нибудь гнать. Хотя «ведь нужно же куда-нибудь ехать»... Между добрым, «благим предначертанием» Всадника и злым конем с раскрытою пастью есть какое-то недоумение, что-то несоответствующее. Конь, очевидно, не понимает Всадника, явно благого, предполагая в нем «злой умысел» всадить его в яму, уронить в пропасть. Конь так туп, что не видит, что ведь с ним полетит и всадник туда же, и, значит, у него явно нет «злого умысла», не может его быть. Но не верят старые начетчики, что «ревизская перепись» не от Антихриста; ничему не верит и Родичев в Твери. С другой стороны, видя, что конь храпит, всадник принимает его за помешанную, совершенно дикую и опасную лошадь, на которой если нельзя ехать, то хоть следует стоять безопасно и недвижно. Так все это и остановилось, уперлось...

На розовой бонбоньерке! Черт знает что такое! Мне, спустя год или два, Дягилев передавал о Трубецком, что он измучен «перделками», которых требуют приближенные ко Двору люди, с таким весом, перед которым он должен был уступить. Не был доволен проектом покойный Великий Князь Владимир Александрович, — и детали были изменены. Гораздо лучше был постепенный подъем всадника до обрыва, перед которым он остановился. Это закругляло всю мысль, это в самом деле передавало «Россию» и «Царство» до 1904 и 1905 годов. И, конечно, все это было хорошо... как у Фальконета, только — в другом стиле, совершенно в другом!..

«Как все изящно началось и... неуклюже кончилось», — мог подумать историк, взглянув и обдумав два памятника.

— Это — тогда! — мог сказать обыватель, взглянув на монумент на Сенатской площади.

— Это — теперь! — подумал бы он, взглянув на новый памятник.

«Сапоги-то на Царе делало наше интендантство». Ну, и что же, конечно, — не парижские сапоги, не сапожки; но Русь топтана именно такими сапогами, — сапожищами. И до чего нам родная, милая вся эта Русь, — и сапоги, и даже самое интендантство, где если не я подвигаюсь, то подвизался мой троюродный дедушка. Ну и что же, все мы — тут, все — не ангелы. И плутоваты, и умны, и лгунишки при случае, и на циничный анекдот мастера, и тоскующую песнь спеть — тоже мастера. Вильгельму II пусть воздвигают великолепный монумент, но монумент Трубецкого, — единственный в мире по всем подробностям, по всем частностям, — есть именно наш русский монумент. И хулителям его, непонимающим хулителям, ответим то же, что простой Пушкин ответил на «великолепные» рассуждения Чаадаева: «Нам другой Руси не надо, ни другой истории».

Некрасивы наши матушки родные: и стары, и в болезнях, и без наряда, а ни на кого мы их не променяем. Вот и все.

1909 г.

Памяти Серг. Серг. Боткина

С упрямым хохлом на лбу, — но именно не упрямый, уступчивый, мягкий, весь рассыпчатый, всегда решительно жизнерадостный, предпринимающий, надеющийся, — Сергей Сергеевич Боткин был душою художественных кружков в Петербурге, и в частности — молодого кружка «Мира искусства», где он был «своим человеком»; как, вероятно, и везде его чувствовали все «своим человеком». В военном докторском мундире и профессор, он «как все порядочные русские люди», конечно, «служил», но весь был таков, что ни о каком «мундире» и «урочных часах службы» не приходило на ум тому, с кем он разговаривал или кто на него смотрел. Ощущение «частного», глубоко «частного», исключительно «домашнего» — веяло вокруг него, в близости с ним. Не было фигуры менее официальной и «должностной», чем он. Не змейка — по отсутствию злобы, — но шаловливая ящерица смеха, шутки, остроумия вилась у него в речи, тихим баском, и в больших и (думаю) чувственных губах; а лицо, с обилием нежно-розовой краски, пущенной под кожу, являло всего более ласковости именно в отношении того, над кем или над чем он шутил, острил, в чем замечал невинно-забавную сторону.

— Счастливый человек, — невольно приходило на ум. И казалось, никто, как он сам, не говорил беззаботно и весело:

— Какой я счастливый.

И вдруг он умер! В пятьдесят лет! Это как гром на безоблачном небе! Не верилось и ужасало.

— Кому же и жить, как не Сергею Сергеевичу Боткину.

И среди живых — он в гробу. Цвет лица ужасно бледный... и все оно, это прекрасное милое русское лицо, так вдруг ужасно постарело!

С этажерочек, полочек его кабинета также смотрели головы Медузы, нимфы и герои: все, что окружало его ученую и врачебную работу, — этот мир искусства, которым он окружал себя, а из зала несло: «Идеже несть печаль и вздыхание» и «прегрешения вольные и невольные». Боже, как все ужасно в мире, ужасно и кратко! Огромная толпа людей, очевидно горячо любивших покойного, стеснилась в его большой квартире-музее.

Кто не был, кто мог не быть поражен его смертью!

Сухая, тощая смерть подползла и съела этого большого крупного человека. В один час. И притом — доктора!

И доктор, и христианин... но смерть срезала все страшным лезвием своим. «Лопнул сосуд в мозгу». Никто этого не знал, не предвидел. Да и нельзя предвидеть.

Но преодолеем смерть мыслью о живом, воспоминанием о живом, теплотою своих тел к усопшему: будем говорить и будем долго еще говорить о нем, как бы он был жив и никуда не уходил от нас.

От древних веков, еще от Египта, до наших дней, до последних выставок, он любил все красивое, характерное, национальное. Любил во всякой вещице ее физиономию, метко уловляя ее своим глазом, явно художественным.

— Взгляните, какова голова этой египтянки!

Он купил мрамор в Париже, всего за 400 рублей. Я, уже прощаясь, из прихожей опять входил в комнаты, чтобы взглянуть на нее. Эта чудесная улыбка, — не губ, а всего лица, — которая характерна для египтян и им одним была присуща во всем древнем и новом мире, проступала в удивительном мраморе так экспрессивно, как я не видал ни в одном музее у нас, в Германии или в Италии. И где, бывало, мы ни встретимся, — перебросимся:

— А египтянка-то?

— Да!..

Еще он показывал какой-то шкаф, в котором, чтобы описать все ящички, инкрустации и смысл их, надо писать диссертацию. Как «щит Ахилла» в Илиаде, занявший описанием чуть не целую песнь Илиады.

И потом он вынимал картонки с рисунками, объясняя историю покупок и происхождение купленных вещей. И тихим баском речь его лилась... как в хорошей обедне нескончаемая «Херувимская». Он жил перед рисунками, поэтизировал, мечтал, объяснял, сравнивал... И больше всего надеялся: «вперед», «еще»!

«Когда же ты остановишься?» — думалось.

И вдруг кончилось все!

«Широка ты, Русская земля, что рождаешь широкое и разнообразное и благодатное». Мысль о шире приходила при взгляде на этого русского человека. По стану и фигуре, по домовитости, по «рассыпчатости», по «старожительству» в мире искусств, его хотелось назвать Фамусогым художественных кружков, который везде «как у себя дома» и у него все «как у себя дома», без формы и принуждения. Но уже прожили десятилетия, прошел век: и в широкий халат Фамусова вошел просвещенный европейский человек и весь зажегся инициативой и творчеством. Только старая русская повадка, хочется сказать — московская повадка, сохранилась у него. «Вот и те же часы, и та же гостиная, и старая мебель». Но все позолотилось новым вкусом, просвещением, необозримыми учеными сведениями.

Хорошая порода... хорошая старая порода... Смерть, как ты смела разбить этот старый драгоценный мрамор!

Ужасно. И непоправимо. Теперь везде похолодеет, где он бывал. И долго-долго, когда речь беседующих прервется и никто не сумеет завязать ее вновь, когда гостям станет скучно, когда почувствуется в гостиной холод, гости подумают молча:

— Это оттого, что с нами нет Сергея Сергеевича Боткина.

Мир тебе, истинно прекрасный и добрый русский человек!

1910 г.

Памяти В. Ф. Комиссаржевской

Как Несчастливцев в «Лесе» Островского неожиданно находит «трагическую актрису» в имени своей тетушки, вдовы-помещицы Гурмыжской, в лице ее дальней и бедной родственницы, теснимой любовью и обстоятельствами, — так Россия, до некоторой степени, нашла себе «трагическую актрису» в лице безвременно погибшей Комиссаржевской. И так же жадно, как он, — она ухватилась за Веру Федоровну. И театр ее в Петербурге, но особенно она сама лично, — были окружены горячею любовью энтузиастов, особенно из молодежи.

Комиссаржевская значительно выходила из рамок «актерства», «актрисы»... Привычка ли, традиция ли, а может быть, и бедность талантов на сцене, сделали то, что со словом «актер» мы невольно соединяем представление чего-то «цехового», ремесленного; чего-то «непременного» — с одной стороны, и «на все руки годного» — с другой. «Иван Иванович» или «Варвара Ивановна» на все роли пригодны. — только меняют «парички». И, с другой стороны, они всю жизнь только и делают, что «меняют парички»: другой жизни нет... Человека нет, гражданина нет; только «играют роли»; и, в сущности, — сами «без роли» в громаде человечества.

Комиссаржевская была гражданин, человек; была художница. «Цехом» и «ремеслом» от нее не пахло.

Более: не выйди она в актрисы, художественный ее дар или, скорее, дар лирико-художественный прорвался бы в другую сферу, только лишь немного изменив свои очертания, «применившись к обстоятельствам». У нее было большое «я». И это «я» везде бы выразилось, засверкало и привлекло к себе внимание.

Отнимите у М. Г. Савиной, тоже великой актрисы, гардероб и гримы; отберите у нее «роли», и что останется?.. Умная живая женщина; даровитый человек. Но без всякого другого призвания. Ни на какой сфере она не вышла бы из рамок «обыкновенного», — и только единственно на сцене она заблестала и приковала к себе взоры, умы, критику.

Это — урожденная актриса, от колыбели актриса. И — только актриса.

Комиссаржевская... скорей была яркий, патетический, лирический талант, который мог выброситься куда угодно, на какой угодно берег. И если он выбросился на сцену, то это была судьба, может быть, счастливая судьба, но — без *непременного* в себе. Отсюда, в противоположность Савиной, она так поздно выступила на сцену, — и задумывала, последний год, перейти в другую совсем сферу, педагогическо-театральную. Всякому понятно, что это — совсем иное, чем *самой* играть на сцене, под тысячею устремленных на нее глаз. Другой талант, другие средства ума, другие слова и движения. Все другое.

Достаточно было немного раз увидеть ее на сцене, чтобы почувствовать, до чего она бессильна, как слабеет в *главных господствующих, вековых* ролях русского театра — *бытовых*; или, так как этих ролей она и не брала на себя, в *отдельных, кратких черточках* «бытового», которые ведь не могут не встретиться в каждой роли, как они есть и в каждом положении человека, самом трагическом и случайном. Всякий герой и во всяком несчастье ведь ест, пьет, спит и, словом, не свободен от первоначальных, простейших элементов «быта». Это и подводит нас к главной и новой черте Комиссаржевской: она была совершенно неспособна передать сколько-нибудь характерно и живо, наконец — просто умело, ни одного штриха «быта», т. е. «повседневного», «обыкновенного»! Как это удивительно: не умеет ничего обыкновенного!! То есть — вся необыкновенна и нова!

Конечно... «трагическая актриса»! и даже — трагическая личность!

Это и есть ее главное. «Гримы» не затушевывали Комиссаржевскую, а «роли» она играла

только те хорошо, где играла «Коммиссаржевскую», все — ее и ее, ее — одну, ее — всегда: играла свои оттенки, интонации, трансформации, перевоплощения. В душе ее и в голосе звенела одна струна, болезненная, надтреснутая, — которую ничто заглушить не могло... И по этой звенящей струне голоса, такой особенной и личной, всегда можно было найти ее, в толпе, в ночи, где угодно... По звуку открывалось лицо, в звуке узнавался человек. «Это опять она!» — сказал бы каждый, не знающий ее в лицо, или рассеянный, или случайно отвернувшийся от сцены.

Загадочно и прекрасно. Немного волшебно. В *актере* это волшебно, — «играющем всякие роли». Гейне как будто лично знал Коммиссаржевскую, написав стихи:

*Расписаны были кулисы пестро,
Я так декламировал страстно,
И мантии блеск, и на шляпе перо,
И чувства, — все было прекрасно.
Но вот, хоть уж сбросил я это тряпье,
Хоть нет театрального хламу,
Доселе болит еще сердце мое,
Как будто играю я драму!
И что я поддельною болью считал,
То боль оказалась живая, —
О, Боже, — я, раненый насмерть, играл,
Гладиатора смерть представляя!*

Совпадение роли и действительности, живого существа и «актрисы», так поразительно в Коммиссаржевской и так исключительно для нее, — что это не могло не обратить всеобщего внимания. Кто же интересуется актером «как частным человеком»! Он — «весь на сцене». Но к Коммиссаржевской существовал всеобщий интерес как к человеку, так как все чувствовали, что в ней «актриса» и «человек» слиты в одно. И не человек служит «актрисе», а «актриса» служит человеку.

Это всех взволновало и заняло.

Еще немного чего-то добавить бы, — и получилось бы великолепное зрелище... Но у Коммиссаржевской был «надтреснутый голос»... Мечты души ее были гораздо выше действительности: зрение хватало дальше, чем сила крыльев. Она вся была трепетание, порыв, но не успех... Так и полюбили в ней все этот трепет, порыв и страдание; полюбили бессилие... Оплакиваемое нами всеми в себе...

Каждый полюбил в ней частицу своей души, лучшую; трагическую и бессильную.

Русские «струны» все звучат в тумане.

Звуки слышим, лица не видим.

Кто-то зовет, куда — не знаем.

И тоскуем. И будем жить в тоске, пока не умрем...

Все — как Коммиссаржевская.

Вот в этот полет своего «турне» она и увлекла души множества людей, особенно молодежи: но не ее одной, далеко не одной ее. Всякий молча, про себя, в глубине души отнес что-то заветное *свое* к «ней», соединил *свое лучшее*, может быть похороненное или замученное, — к «ней»; и следил с двойною мукою за ее движениями, голосом, словами на сцене... Но кое-что из «сценического» каждый смотрел, как на тропочку своей биографии, своего «возможно бы», «нужно бы», но что «не вышло», «не удалось» или «чего я не сделал»...

И вот еще немножко бы большого разума сюда, на сцену, или самообладания, или могущества какого-то, которое мы не умеем определить. Но все русское бессильно...

Она умерла страшно и прекрасно. Ну, что умереть «на пенсии» и в старости, с вывалившимися зубами. Дайте немного прекрасного самой жизни, — а не одному театру. Жизнь также хочет, темный Рок истории хочет и трагедии, а не одной комедии и водевилей. Рок говорит: «Вы все живете бытом, но нужен и случай».

Коммиссаржевская из черной урны Рока вынула «случай», самый ужасный, но и прекрасный.

Именно — в Самарканде, у сартов, вдали, вдали ото всех, кто знал и любил ее, — от заражения черною оспой.

Была — и нет.

Любили — и нет ничего.

Так погасла ее «перелетная звездочка», только пересекшая нашу земную атмосферу. И откуда она пришла, куда ушла она, — не знаем.

Мы взглянули, — и ничего нет. А любили и залюбовались и «по звездочке» гадали свою судьбу. Но мы еще живем, а ее нет.

1910 г.

Театр и юность

Рассматриваю рисунки «Китайского театра» в Царском Селе по приложению к «Ежегоднику Императорских театров» — и мысль присмирела, а воображение широко раскрыло крылья. Царское Село, Петербург, лед, холод, отвратительное небо, гвардейцы, чиновники, дело, служба, — и около этой возмутительной прозы, может быть как бунт против нее, воля настойчиво, упорно, наконец отчаянно создала мир безудержной фантазии, совершенно детской, совершенно наивной, совершенно невинной! «Мы отдали день черту, вечером — зажигаются огни, и мы опять дети, в маленькой детской комнате, окружены ангелами ли, феями ли, крошечными гениями, куколками, с которыми ведем притворные разговоры, и шая в них, и веря им; и отдыхаем... чтобы наутро опять проснуться чертом и приняться за чертовские дела, именуемые службою и работою». В детской комнате, как я наблюдал у себя дома, собственно громоздится целая мифология, и познание «древних религий», может быть, всего лучше было бы начинать с внимательного изучения детской комнаты и того, что в ней творится... Она наполнена мифами; в ней есть религия — именно языческая, состоящая в принятии неодушевленного за одушевленное; есть страхи, есть надежды; религия беспечальная еще и вместе таинственная и прелестная. Полусказка, полу-«страх Божий». Театр и инстинкт театра, — по крайней мере в наше время, убийственно-прозаичное и скучное, — есть великий талант временами возвращаться к детству и творить все, что творят дети, т. е. выдумывать, сочинять и верить сочиняемому, как действительному.

Над вымыслом слезами обольюсь, —

как сказал Пушкин, — сказал незадолго до смерти, утомленный жизнью, — о чудном даре фантазировать и верить.

И вот в Царском Селе созданся Китайский театр. «Мы будем как китайцы, — сидеть в китайской обстановке, смотреть китайское небо, следить за деликатной неуклюжей походкой китаянок... ей-ей с минутным желанием устроить маленький роман с ребенком-женщиной неведомого Востока».— Почему не Париж, не Берлин? — «О, это слишком близко!» — Почему не Эллада? — «Нет, это все-таки похоже на нас: ведь мы все вышли из Эллады, ее искусства и наук. Нужно совершенно другое, новое: вот — Китай! С ним мы уже не имеем ничего родственного, ни одной нити реальной связи. Сюда-то мы и уйдем»...

Совершенно как дети в детской: чем дальше от *теперь* и *здесь* — тем лучше! Чем непохожее на

действительность — тем правдоподобнее и реальнее в том новом мире, который имеет законы существования, отрицательные в отношении законов, по которым движется действительная жизнь... Тем ближе, наконец, — к подлинной, настоящей мифологии и религии!

И вот тайный советник, который утром говорил наставительные слова коллежскому асессору, вечером глядит на эти пагоды с такими странными параллельными дощечками, на зеленых драконов и гирлянды голубеньких огней... А главное — воздух и небо, и эта гладь воды настоящего Ян-тце-Кианга! Сон и религия... Право, — язычество вокруг! Хоть бы малюсенький «крестик» где напомнил, что мы — в христианской стране и сами христиане. Но всякий «крестик» предусмотрительно убран. В «Китайском театре» Царского Села Христос не приходил на землю, ап. Павел не проповедывал, «пап» не совершалось и митрополитов тоже, а есть только... голубой Ян-тце-Кианг и над ним голубое небо и смертная охота влюбиться в какую-нибудь китаянку.

Назавтра тайный советник опять будет распекать коллежского асессора. Да, но это — завтра! Теперь 11 часов ночи, и мы — в Китае!

Все хорошо, если бы не подагра: пробуждает к действительности. Хочется загрезить, заснуть, но ни грёза, ни сон не держится:

*Облетели цветы
И угасли огни...*

В шестьдесят лет нет ни крепкого сна, ни золотых сновидений. И как часто можно услышать шепот в креслах: «Настоящее удовольствие я чувствую не в театре, а после театра. Теперь — это все-таки усталость. Но дома, но теплый халат, горячая чашка чаю и постель — это да, и лучше всего именно после театра, т. е. сверх-утомившись. Вот как вечерний моцион перед сном, я употребляю иногда театр».

Это — другое дело. И Черномор говорил перед Людмилою: «Ох, старость непоправима».

Как-то в суете, заботах и той уторопленности жизни, которая на минуту разрушает такт и предусмотрительность, я отправил небольшую дочь-подростка на утреннее представление «Пиковой Дамы» в Консерваторию. За это потом очень бранил меня Л. Б. Бертенсон и упрекал такими серьезными упреками, от которых совестно было во мне «гражданину», «литератору» и «отцу». Все три конфузились. Но осталось незабываемым впечатление от явной и грубой педагогической ошибки.

Вернулись. И благоразумная немка, которая была с детьми в театре, доложила, что все было хорошо, музыка хороша, пение хорошо, публики немного и достаточно, ничего из вещей не забыли в театре и проехали туда и обратно недорого. Вся проза была в исправности, и сели обедать с той мыслью, что дочь не повредила себя за те часы, в которые, по стечению обстоятельств, было «не до нее». Отправлена она была на оперу случайно, за какое-то недоданное и обещанное другое удовольствие или в уравнение с другим удовольствием, какое всем досталось кроме ее. Мотивов не помню. Наступал вечер, и надо было позвать ее пить обычное «молоко».

В комнате, однако, ее не было, и на оклики она также не отзывалась. Недоумение. И наконец, при более подробном осмотре, уже в вечернем сумраке, заметили, что из-под стола торчит кусок юбки.— «Вера, ты тут?» — «Ну, что вам?» — «Что ты там делаешь?» — Молчание.— «Да вылезай же, Вера».— «Оставьте меня в покое, оставьте!» — Не понимаем.-- «Чего оставьте: вылезай пить молоко». Еще какая-то возня, уговоры, сопротивление, — конечно, недолго: и девочка поднялась с полу, вся опухшая от слез, с сверкающими глазами, то поднимаемыми на окружающих с гневом, то опускаемыми в какой-то стыдливости. Все были изумлены и ничего не поняли. На вопрос: «не обидел ли кто ее?» — все ответили отрицательно. «Не было ли ссоры с другими детьми?» Но и этого не было. Сама она не давала ответа ни на какие вопросы, кроме одного, раздраженного: «Оставьте меня в покое».

Что же делать. — «оставили». Может быть, и это было не педагогично, но ведь не вытаскивать же из детей клешами педагогически-необходимые признания. В что-то она затаилась, сделалась неразговорчива, со всеми вообще неразговорчива. Но вот чего я не мог не заметить, когда полушутя, полуиграя говорил с детьми домашним житейским языком, естественно прозаичным и иногда грубо-прозаичным. В то время как другие дети сливались с тоном разговора и шуток, эта отстранялась. Я говорил житейски-низким тоном, но у нее, очевидно, встал в душе какой-то другой тон отношения к действительности, да, может быть, и другая действительность: во всяком случае, — стояли в душе другие слова, другие мысли, другие чувства...

Пока все не разъяснилось: случайно нашли среди задачников, «Закона Божия» и диктанта клочок бумаги, где еще детскими большими буквами было записано впечатление от «Пиковой Дамы». Я его спрятал куда-то, и он хранится, но только теперь долго искать. Не могу выразить лучше его смысла и впечатления от него, — т. е. для меня, читателя, — как сравнить с тем, что я испытал, когда впервые услышал музыку Чайковского в «письме Татьяны» (опера «Евг. Онегин»)... Девочка ничего не поняла в опере, как и Татьяна ведь ничего не понимала в Онегине. Но на душу ее пахнуло что-то неизмеримо могущественнейшее, чем эта душа и ее слабые силенки, и она вся встала в каком-то трепете и дрожании, навстречу «неведомому миру», с этим ожиданием, что он убьет и осчастливит, что теперь она «уже совсем другая», чем до этой встречи, до этого узнания... Смятение, испуг и невыразимое счастье плелись в безграмотных строках. И вот, читатель не поверит, но это факт, чем они кончились: «Вера останется, как и Мария, вечною девою и не выйdet замуж». О «Марии» она узнала из Закона Божия: факт замужества ей, вероятно, был известен в общем очерке, конечно, без малейшего знания сущности. «Быть девою» значило «быть одинокою», «быть одною»; напр., залезть под стол и не играть с детьми. Явно было из безграмотных строк, что опера пахнула на нее невероятным очарованием и подняла «на дыбы» ее душу, — к героизму, к великому. «Только Мария, Божия Матерь: и ничто — менее... Вот чем стану я, хочу быть я, должна быть я»... Но во всяком случае и бесспорно, это было то самое чувство, которое старинных рыцарей уносило к великим обетам и посвящениям. Из этих рыцарей многие ведь были не грамотнее нашей Верочки и столь же наивны, как она.

Он имел *одно виденье*, Непостижное уму...

Мы смеялись и разговаривали о клочке бумаги. Было явно, что она не только не поняла сюжета оперы, но и всех мест в ней, не относившихся «до дела»; даже их, в сущности, не заметила. Как ведь и Татьяна не заметила в Онегине многих существенных сторон, впившись душою только в одно, что он — «герой». Не заметила в нем прозы, не заметила в нем сухости, не заметила в нем изношенности. Наша Верочка также не заметила, что суть дела в опере заключается в картежной игре. Суть для нее была в том, что девушка в каком-то горе бросилась в реку, а Герман что-то поет в невыразимой тоске. Тоска здесь, и тоска там: эта ошибка тоскующих душ, беспредметно (для нее) тоскующих, и затем страшно разбившихся и погибших — для нее и составляли «сюжет оперы», — то, о чем она написана, — то, что выражала музыка Чайковского. Все остальные действующие лица, в том числе и великая бабушка, были для нее хламом. «Только мешают смотреть и слушать, — следить за *главным*». Все, как в Онегине для Татьяны, которая «разгадки» его искала в заметках на полях прочитанных книг, а не в фактическом сообщении слуги, что «барин всего больше любит играть в карты»...

Прошло лет пять. Эта же девочка прочла уже всего Пушкина, Лермонтова, Диккенса (кроме «Пикквика») и, ища «чего-нибудь» еще, часто рылась в моих книгах. Она уже образовала у себя вкус к чтению и каким-то художественным чутьем угадывала, что хорошо и что плохо. В смысле вот этой художественной оценки я был однажды очень разочарован, когда она сказала, что «даже больше Пушкина ей нравится Лакмэ»...

— Лакмэ? Что такое? Я не понимаю.

— Да. Я нашла уголок, где спрятаны все оперы. И одну прочла. Это такая прелесть!

— «*Либретто*» опер?! Эта чепуха?! Фуй!...

Я наудачу сказал «Лакмэ», — потому что на самом деле не помню, что именно ей понравилось. Но сейчас же я взял либретто и пробежал конец, — обычно самое интересное и «трагическое» в опере. Ну, конечно: чудная дева умирала в священном лесу; солнце заходило; грудь ее теснили такие чувства, что не выразить. Тут — «вечная разлука», «загробные обещания», «коварные враждебные силы».

«Ах, Господь мой, — подумал я, — да ведь тут, однако, весь Жуковский. Девочка полюбила в «Лакмэ» (или чем-то) Жуковского, его *тон*, его *грезы*, его *сюжеты*... Именно — привидения, загробный мир, вечные обещания, — и чувства до того возвышенные, что земля не вынесет. Для нас, похолодевших в жизни, уже износившихся и безверных, — все это есть несносный хлам, чепуха и ложь; но ведь, кто знает, может быть, жизнь и заключается именно в ниспадении души от истины ко лжи, от великого к мелочному. Но первоначальная душа, «по вылете из рая», состоит именно в обещаниях *вечных*, в чувствах «великих, каких земля не выносит», и, наконец, она в родстве с «таинственным тамошним», раем ли, преисподнею ли, но только всего менее — с землею, куда родилась и пришла. Дети — великие реалисты, но только они соотносятся не с теми реальностями, с какими мы соотносимся. Не имея опыта жизненного, они берут вещи прямо без излома; напр., ведь клятва дается, конечно, не для обмана, а для исполнения; клятва в самой идее своей есть непременно вечная клятва. Дети так и берут ее: «какая же клятва, если она не вечна». Но точь-в-точь так берет дело и опера. Детский и оперный мир вполне гармонируют: и оба мира представляют «ложь» для 50-летнего возраста, для Петербурга и государственной службы, но представляют некоторую великую истину в самой себе, и — в детской комнате, до «грехопадения и слабости человеческой», до порога отцовского кабинета и матерней гостиной, где дела и разговоры ведутся несколько в ином тоне и не с тою правдою, как в этой детской комнате.

Опера есть продолжение и развитие детской комнаты: дети, именно они, а не мы, находятся в глубочайшем родстве с оперою. Что касается до «либретто», то ведь и дети говорят афоризмами, отрывочными фразами, прямыми (т. е. правдивыми и реальными) словами, без душевных изгибов и переходных оттенков, без той бытовой лжи, деланности и притворства, не находя которых в либретто оперы мы и называем его «глупым» и «неестественным». Но ведь и детей мы называем «еще глупыми» за их коротенькие суждения. Дети разговаривают оперными либретто, а не разговаривают языком Толстого и Достоевского; все у них — прямо, все — фактично, все в высшей степени правдиво, а отнюдь не психологично, не идейно, отнюдь не с тою «бахромою», какую отращивает на наших речах быт, испытания и вообще «грехопадение». Либретто — не наш мир, не наш язык; но и язык Левина и Раскольникова, каковым говорим мы, — не детский язык. В либретто говорят правдивые Дон-Кихоты, неопытные Пятницы (индеец, друг Робинзона Крузо), люди XI века, люди, освобождавшие Иерусалим. Но ведь это все вполне реально, и только мы никак не могли бы принять участия в этой чужой реальности, и оттого называем ее «чепухою»; тогда как дети называют ее «героическою правдою», в которой охотно и страстно приняли бы участие.

— «Страстно»... вот это-то и нехорошо!.. Дети должны пить в свое время молоко и ложиться спать.

Я и не спорю, и вообще моя мысль заключается не в сближении театра с буквальными детьми, а — с подростками, и, во-вторых, — в сближении, допустимом иногда, а отнюдь не в сближении обыденном или даже частом. Но иногда пусть посмотрят грезу; пусть взволнуются не обычным волнением; пусть пройдет перед ними небесное видение; с подлинно голубыми небесами и вечными обещаниями. Ах, да за что же ведь и мы любим оперу, как не за то, что она нас уносит в «мир иной»: но мы уже не можем унести, тела отяжелели и крыл нет. Отрочество — это крылья в самой натуре. Перенесемся к Жуковскому: рассуждать по педагогам и по Бертенсону — то не надо бы нарождаться и Жуковскому. «Зачем тревожить спокойствие жителей столицы и губерний». Удивительно, как высшие педагогические соображения и мудрая медицина совпадают в советах с Дуббельтом и

Бенкендорфом. «Зачем гражданам тревожиться, к чему им мечта? Это опасно. Пусть спят спокойным сном без сновидений».

Уже когда вышенаписанное было написано, я пережил лично впечатление, которое еще более укрепило меня в убеждении, что надо детям дать «грёзу Жуковского», с которою я сближаю оперу. Шла «Манон» в прелестном исполнении Смирнова и особенно Кузнецовой-Бенуа. На мое почти немое желание взять в театр которую-нибудь девочку из двух, 15 и 14 лет, было отвечено протестом, столь категорическим, что я и не заикался далее. Но в опере я все время приноравливался смотреть на сцену детским взглядом, спрашивая, как подействовала бы она на подростков 14—15 лет. То оставлял, то возвращался к этим «примериваниям». Наконец, я унесся сам в грёзу и был истинно восхищен беспримерно благородным сюжетом. Сюжет мне так же нравился, как музыка, как все. Начиная с первого момента, где Манон сидит возле дерева, и до конца. — она дает такую массу художественных положений, художественных поз, художественных движений, что я подумал:

— Боже, да ведь опера стоит университета! Недаром мои товарищи в Москве, в 1878—1882 гг., пропуская часто лекции, всякий лишний рубль ташили в кассу театра, а потом дома неудержимо орали вместо Цицерона:

И будешь ты царица мира, Подруга вечная моя — (из «Демона», тогда недавно появившегося). Или напевали себе под ус: *Но-о-ченька, Ночь темная...* (оттуда же).

Университет из красок и звуков... Университет в таком сочетании пластических образов, возвышенных слов, западающих в душу мотивов, как это решительно недоступно для кафедры с ее сухопарым профессором. Я посмотрел на оперу, как на остаток того древнего, могущественного просвещения, когда еще — не умея говорить книгами — оно говорило линиями, формами, пластикой: пока, еще не разрушенное в настроении газетами, оно дышало тем цельным вдохновением, которое выдохнуло готику и соборы. Опера — конечно, языческий храм или, вернее, — волшебный храм, где молятся дохристианскими чистыми словами, отношениями; молятся самою жизнью, возвышенною жизнью! Ведь именно такова была древняя мифология: молились не читаемую молитвою, а подвигом! и — подвигом без оттенка христианского мученичества, — а героическим, или народно полезным, или лично благородным.

«Вот я, прекрасный человек, стою перед богами: и это — моя жертва им!».

Впрочем, страдание как элемент мученичества входит во все оперы, но только без христианского привкуса. Страдают за любовь. Страдают за верность. Страдают, исполняя клятвы. Везде — за человеческое достоинство; везде человек страдает за себя и за героическое в себе, против «низших сил» начинающейся пошлости, почти, можно сказать, — начинающегося «нашего времени».

Под этим углом опера есть возврат «к доброй старине»; и светское общество, особенно высшего круга, потому же любит смотреть ее, почему народ любит слушать былины. Ведь именно этот круг общества и создал и пережил все формы героической любви, героических отношений и т. д. Дворцовая жизнь Екатерины была весьма похожа на оперу; жизнь ее века вся была какою-то оперною мифологиєю. Для нас эта жизнь непонятна и непереносима; не те нервы, не те мускулы; не тот стиль зданий, зал, гостиных. Самая душа уже не та. Орлов поубавилось, куриц — прибавилось. Но и курица иногда взлетает; или, прижавшись к земле, закидывает набок голову и следит за ястребом в небе. Увы, эти грустные и некрасивые взгляды напоминают бинокли, направленные тайными советниками из лож и партера на шум и блеск сцены. Не те зрители, не те... Я кончу пожеланием, чтобы больше всего юность и отрочество, со своей способностью к героическому, со своим вкусом героического, — хлынула в широко распахнутые ворота Мельпомены.

1910 г.

Работы Голубкиной

Ну, Голубкина: из дровяного полена вы сделали то, чего не смогли сделать из мрамора, бронзы и серебра.

Это № 108, «Голова мужчины» (скульптура), на выставке «Союза русских художников» (Невский, д. 42, армянской церкви).

Материалом взято полено, расколотое, узкое: часть его, более широкая, оставлена вовсе не обработанною, и на ней еще виднеется кой-где кора. Вообще — полено не «преднамеренное», а «как есть». Но что сделала из него художница, хочется сказать — великая художница!

Когда, лет пять назад, я увидел работы Голубкиной на какой-то выставке (из мрамора, женские портреты), я был поражен живостью, экспрессией. Тогда же я спросил С. П. Дягилева, редактора «Мира искусства», — кто она?..

— Крестьянка... огородница!.. Теперь уехала в Париж и учится (кажется) у Родена.— Вообще, у знаменитого мастера.

— Сколько же стоит такой портрет-мрамор?.. Рублей тысячу?

— Что вы?! Рублей двести, двести пятьдесят.

Счастливы, кто может иметь портрет от Голубкиной: ведь это — увековечение личности. «Портреты» я бы делал с тем великим, осторожным и религиозным вниманием, с каким египтяне изготовляли свои мумии. Один раз только приходит каждое лицо в мир; повторяющихся лиц никогда не бывает; и сделать удачные портреты кого-нибудь — значит закрепить Божие мгновение навсегда, передать «Божью вещь» поколениям и векам.

Портрет, в красках или карандашом, как бы ни был хорош, всегда достигает и никогда не достигает, всегда старается и никогда не успевает, имеет всегда более иллюзию сходства, нежели настоящее сходство. Ибо всегда он на плоскости и есть плоскость: тогда как человек, лицо его, голова его — всегда есть объем, масса. Никаким мастерством красок, тонов, оттенков; перспективы не передать массивности, тяжеловесности, мяса, тука; не передать толстого; не передать того кубического чувства, которое испытывает зритель, стоя перед живым человеком. Живопись, самая превосходная, есть все-таки призрак и волшебство в отношении объемных тел, а не натура и воспроизведение подлинного.

Что же сделала Голубкина из этого полена?! Темные цвета усталого дерева, старого дерева, передали молодое еще, но усталое, опытное, много перенесшее, «много видов выдавшее», лицо... Борода — чуть-чуть (нужно же это наметить в полене!), лицо все сжатое, сухое, нервное; лицо узкое — как у фанатиков или людей «с особенной идеей». Образован он или не образован? — Не видно, потому что опыт личной жизни, испытания личной жизни залили значением своим школу, впечатления ученических годов. Толстые губы, подбородок клином, большие значительные глаза, формовка лба, — все говорит об энергии, убежденности, о сильной воле... Взглянул — и знаешь человека...

И между тем это только полено! «Вот и немножко коры».

Знаешь, на что можно рассчитывать в этом человеке. Вступить ли с ним в товарищество? Можно ли ему доверить деньги или идею?

А вот и затертые, потемневшие следы косаря сзади. Полено, очевидно, рубили: но художница выхватила его у дровосека под наитием вдруг вспыхнувшего вдохновения.

И заработал ее нож, и какие там, не знаю, инструменты.

И было полено, а стал человек. С душою, мыслью, возрастом... С опытом жизни в этом темном отливе дерева, в сжатых губах...

Ах, Голубкина, Голубкина: что бы вам употребить еще полено, что бы сделать из него меня... Меня, читателя, каждого... Торопитесь и спешите, но никогда не портите. Портрет — великое дело: повторение творения рук Божиих, минутного и умирающего — в не умирающем материале.

В каталоге записано (как адрес): «гор. Зарайск, Рязанской губернии». Счастливый же этот Зарайск, когда в нем рождаются такие огородницы. Какого же разума должен быть зарайский городской голова!!

1910 г.

К всеобщему успокоению нервов...

После нумизматики, этого «металлического зеркала, отражающего в себе всю древность» (выражение Глинки-Бутковского), — самая интересная наука есть библиография. Народ может не иметь великих поэтов или великих философов, — что делать, «Бог не дал», «не уродилось». Но чего он *не вправе* не иметь — это превосходной библиографии, в смысле знания и интереса к старым книгам, к старым рукописям, к чудесам миниатюры и, наконец, ко всяким уклонам и мелочам, которые великолепно окружают эту изящнейшую и благороднейшую науку, как старое ожерелье грудь красавицы... Впрочем, — как шею красавицы; «грудь» — нескромно сказать в отношении добродетельной и чуть-чуть суховатой библиографии...

Ах, годы юности... Мы и в старости любим то, что успели полюбить в молодости. Как, живя на 25 руб. в месяц, я собирал под Сухаревой башней в Москве старого Ломоносова, Кантемира, Княжнина, Крылова, — *непрерывно в изданиях при жизни каждого автора*. И все скупил: 1-е издание «Российской грамматики» Ломоносова купил за 1 рубль; «Сатиры» Кантемира в превосходном современном переплете с предисловием к ним Феофана Прокоповича — за 5 руб.; «Сочинения Статского советника Михаила Ломоносова» 1757 г.— тоже за 5 руб. Какой портрет его там! А прелестные гравюры (напр., «Сон Светланы») к Жуковскому... Не говорю уже о петровских изданиях, как «Ифика Иерополитика» (т. е. «нравственность и государствоведение»)... И как я тащил все это домой. Уже по дороге проковыривал пальцем бумагу («во что завернуто»): чтобы в дырочку посмотреть золотистый переплет. Как переплетали тогда, золотили буквы: позолота *нисколько не потемнела* на современных самим авторам «Баснях» Сумарокова и «Сочинениях» Княжнина...

Наконец, я купил за 5 рублей даже инкунабулу. Вот ее заглавие: «Quintiliani institutiones cum commento Laurentii Vallensis: Pomponii ac Sulpitii»²⁷. На ней, в конце книги, стоит год: «Impressum Venetiis per Perigrinum de Pasqualibus de Bononia. Anno Domini MCCCCLXXXVIII Die XVII Augusti»²⁸ (1494 год). Сохраняю правописание буква в букву На заглавном листе надпись, чернилами: «Bernardus Treituvem Doctor Utriusque jvris Sarenissimi Utriusque Bavariae Ducis Albeati Consiliarius etc. Patrus (sic!) meus mihi sommo officio et observantia in perpetuum de inictus. 13 Calend. maij. Anno a Christo nato MDLXXIII hone dono dedit librum. Joannes»²⁹.

И все за 5 рублей!! Книга по полям и между строк испещрена рукописными заметками. И, наконец, весь этот чудно сохранившийся экземпляр переплетен в лист пергаментной рукописи, черт ее знает что содержащей: может быть заклинания Фауста, какой-нибудь заговор или волшебство!!

Тут колдовство, тут бесом пахнет...

И переплетено вместе с напечатанною в 1481 году в городе Парме книгою: «Questiones peritiles super tota philosophia magistri Iohannis Wagri doctoris Parisiensis cum explanatione textus Aristotelis

²⁷ «Наставления Квинтилиана с комментариями Лоренция из Валлы. Помпония и Сул' пиния» (лит.).

²⁸ «Напечатано в Венеции Перигрином Паскали из Болоньи. Год 1494 в день 1» августа» (лат.).

²⁹ «Мой дядя Бернанд Трейтувем. доктор обоих прав, советник светлейшего герцога обеих Баварии Альберта и проч., с великой и постоянной обязательностью и заботливостью подарил мне книгу сию за 13 дней до майских календ <19 апреля> 1573 г. по Р. Х. Иоанн». (лат.).

secundum mente doctoris subtilis Scoti»³⁰.

И вот притащишь домой «известно в какую» студенческую комнату, быстро сбросишь веревки и бумажонки, раскроешь... и ничего не понимаешь! Тут-то самый и восторг. «Значит, что-нибудь интересное купил, если ничего понять нельзя». Но на лекциях уже слышал — «Лаврентий Валла» или «Пико-де-Мирандолла» (эту книгу купил уже в Петербурге), и вот начнешь подчитывать, справляться, ниточка за ниточкою распутывая клубок «библиографической находки».

Незабвенные дни... Нет, ей-ей: чтобы сохранить здоровье и нервы и избежать этой проклятой теперешней «неврастении», нужно непременно заниматься или нумизматикой, или библиографией. Не понимаю, чего смотрят доктора по нервным болезням. Все прописывают паллиативный бром, когда есть радикальная библиография...

И так дешево: ей-Богу, доступно всякому! За студенческие годы я до Карамзина включительно — и из пушкинской эпохи лишь прикупая прелестные тогдашние альманахи, «Северные Цветы», «Незабудочку», «Московский Меркурий» — в сущности приобрел *всю русскую литературу* рублей не более как за сто!! Все — случай! Ах, у библиографов «случай» играет большую роль, —

Тут домовой, тут леший бродит...

Все это пишу к тому, что в параллель к изумительным «Старым Годам» вот-вот начал выходить новый журнал «Русский библиофил», на русском и французском языках. Господа, бросьте браунинги и займитесь библиографией! Все равно с этим чертовым «правительством» ничего не поделаешь. Плюньте. Оставьте. Сам Бог простит, что не одолели... Куда тут; сто тысяч войска, миллион войска, а нас, «студентов», приблизительно — ну, тысяча тридцать. Да и то не всех «согласных». С «обществом» наберется тысяч сто. С кулаками. Так что поделаешь с «кулаками», когда там пушки? Поэтому Господь простит, если мы «оставим». Сказано: «перекуем мечи на плуги». Ну — библиография и есть эти самые «плуги». Возьмем тихостью, возьмем терпением, возьмем кротостью, возьмем мирным трудом. Если оно, проклятое, увидит, что мы все читаем «Библиофила» и «Старые Годы» (конечно, — *ни в одну гимназию для учеников не выписывается*), то оно посмотрит-посмотрит, подождет- подождет — и снимет везде «худые положения», там «военные» и разные другие; и вообще тоже перекует «мечи на орала» и переделает «трехвостки» просто в веревочки для завязывания провизии. Ей-ей, это — не дурная политика; ибо и на «правительство» наше занятие библиографией подействует тоже как *Kali bromati*³¹.

Кстати, в «Мелких заметках» № 1-го «Библиофила» сообщается о таких имеющих скоро наступить аукционах древних рукописей и книг, что зубы разгораются. Автографы Байрона, Гайдна, письма Лютера к Карлу V-му, письма Гилли и Валленштейна... Вот бы купить для Спб. Публичной Библиотеки «просвещенному правительству» или Министерству просвещения — для Румянцевского Музеума в Москве. Ах, былые годы! ах, минувший век! Как умели это сделать Екатерина II, Александр I, Николай I. Но потом пришла проклятая «смута», и вот 50 лет все только «полиция» и «полиция», да «Ведомости Спб. Градоначальства», и нет шумящих и роскошных приобретений для музеев и библиотек... Захирел наш Эрмитаж, слышно; захирела «Публичная Библиотека»... Разве что пожертвуют сим бедным «нищенкам»... «У самих денег нет». И об этом говорят уже вслух и реально с антиквариями и коллекционерами.

1911 г.

³⁰ «Полезнейшие вопросы относительно целокупной философии, (сочинение) магистра Иоанна Вагра, доктора Парижского университета, с объяснением текста Аристотеля в духе тончайшего доктора (Дунса) Скота» (лат.).

³¹ бромистый калий (лат.).

Домик Пушкина в Москве

Мне как-то пришлось описать домик во Франкфурте-на-Майне, где родился Гете. Вскоре я получил из Москвы письмо, где сообщается о домике в Первопрестольной, где родился Пушкин. Письмо так кратко, выразительно и обстоятельно, что позволю себе привести его, — тем более что оно писано студентом, и притом техником. Так как интереса теперешних студентов к Пушкину никто не предполагает, то письмо прочтется с двояким и удвоенным любопытством. «Недавно я прочел вашу статью о домике Гете. И мне сейчас же пришло сравнение: состояние этого домика, так оберегаемого немцами, — с тем домом, где родился наш русский Гете, Пушкин. Мне, как студенту Московского технического училища, каждый день приходится видеть этот дом. Он стоит на Немецкой улице (в Лефортовской части? — В. Р.). И вот чуть ли не в той самой комнате, где появился на свет будущий поэт, гордость нашей родины, там помещается мастерская сапожника. Что это, издевательство или какое-то преступное отношение перед памятью дорогого для России человека? Ведь там (не где-либо, а именно там, т. е. вот в этой комнате, где родился Пушкин) надо устроить музей или что-либо, посвященное его памяти; и во всяком случае сделать так, чтобы эта комната не сдавалась внаем... Что же смотрит Академия, Пушкинский лицей и друг.? Следовало бы обратить на это внимание в печати, сопоставив отношение нас, русских, — к своему писателю и хотя бы немцев — к Гете».

Что же сказать? «Некому вспомнить», «некогда вспомнить». Все «текущие дела» у каждого. И у Академии, и у «Пушкинского» лицея... Ах, эти «текущие дела»: хоть бы они единовременно, ну, по крайней мере на несколько дней, проваливались все к черту: и тогда мы, освободив душу в «беззаботность», вспомнили бы сразу все важные дела, о которых при «текущей суете» решительно невозможно никому вспомнить. Полагаю, что и студент-техник оттого вспомнил о домике Пушкина, заметил его, даже вошел внутрь и рассмотрел там мастерскую сапожника, что он давно отлынивает от лекций и про себя, в душе, «забастовал» от техники, политики, — и украдкой читает стихи... Ах, эта ученическая лень: она имеет свою прелесть. Как начнешь лениться, так чему-нибудь и научишься. Так, тоже «бастуя» от лекций греческого языка немца Шварца, я, помню, выучил почти наизусть всего Лермонтова в университете...

«Кому вспомнить?»... А в самом деле — кому? Мне кажется, у нас пребывает «в лежачем положении» один изумительный человек и даже целая компания изумительных людей. Это не та «теплая» или «темная компания», о которой препирались в Г. Думе: это — золотая компания, благочестиво издающая «Старые Годы», воспроизводящая в изумительных снимках умирающие реликвии Руси, вероятно, почти разорившаяся на издании, без сомнения, никем не поддерживаемая из тех «теплых» и «темных» компаний, которые «княжат и владеют» Русью и русскими Делами, и проч., и проч., и проч. Ну, вот ей и надо сказать:

— Встань, спящий!

— И зри, и храни!

— И имей власть на это! Имей право «veto», когда дело идет о разрушении; и право — приказать, в пределах некоторого небольшого ассигнования, что-нибудь реставрировать, хранить и проч.

Знаю, знаю, что у нас есть какая-то «комиссия», которой поручено «охранять»: но ведь у нее, конечно, завелись «текущие дела», и она от них не может же оторваться к домику Пушкина, да, кроме того, этой комиссии, конечно, дана «инструкция» и, может, целый «устав», где 1) перечислено подробнейшим образом, что именно она должна «охранять», а через это, косвенно, ей и «запрещено» касаться вещей, в перечень не вошедших, и 2) указаны способы охранения, т. е. «отнести к губернатору» или «обратить внимание епархиального архиерея». Конечно, — в «предмет» охранения вошли церкви, монастыри, иконы, «градские» каменные стены времен боярства и татарщины: а о «домиках, где рождались», например, поэты, ученые, замечательные деятели, должно быть, не

упомянуто. «Нельзя всего вспомнить»... Но, я думаю, «вспомнит» тот, кто любит и свободен. Т. е. любит и трудится без «устава» и «инструкций». Такова-то и есть благочестивая компания «Старых Годов».

Ну, вот, взамен возни со всякими академиями и лицеями, ей и следует сказать краткое прутковское:

— Бодрствуй!

И как домик Пушкина в Москве, так и прелестный домик Лермонтова в Пятигорске, где он жил и создал великие свои создания, где сохранились в том самом виде все комнатки, весь сад (небольшой), с старыми, вековыми деревьями, которые знал и любил поэт, — все это будет бережною и умною рукою как бы поставлено под стеклянный колпак, для любви и поклонения потомства.

Это — нужно. Этому — время.

1911 г.

Возле «Русской идеи»...

Г-н Т. Ардов напечатал в «Утре России» несколько в высшей степени интересных статей о настоящем и будущем России... И не интересных только, но даже волнующих. Автор начал с пересказа одного эпизода в «Подростке» Достоевского: застрелился некто Крафт, обруселый немец, юноша, что-то вроде студента. И когда стали узнавать, отчего он застрелился, то стали говорить, будто причиной смерти послужили мысли, в которых находился последнее время этот Крафт: именно, что по его взгляду, очень долго зревшему, Россия — «второстепенное место» в истории, никакого всемирного призвания не заключающее и ни к какой всемирной роли не способная. Идеальный юноша так полюбил свою вторую мать, что не мог вынести этой печальной мысли и покончил с собою. Нужно заметить, примеры такой любви к России, и именно немцев, — встречаются!.. Меня в свое время это место из «Подростка» так же поразило, как и г-на Ардова. И тоже, окончив роман, — я возвращался к этим 2-3-м страничкам в начале его. Эпизод разителен тем что лицо Крафта даже не выведено в повествовании, не показано много-много, что он на какой-то странице «напился чаю» или сказал кому-то: «Я к вам приду»... Таким образом, этот наклеенный сбоку романа кусочек печатной бумаги весьма походит на записочку, которую положили вам под подушку на ночь, — и она всю ночь будет вам сниться... Г-н Ардов весьма правдоподобно говорит, что это — мысль самого Достоевского; не постоянная его мысль, ибо вообще-то он стоял за «великое призвание России», но так... стоявшая у него «уголком» в душе мысль и которую он в душу читателя вставил тоже «уголком»...

— Можно с ума сойти... Может быть, бред есть все, что мы думаем о великом призвании России... И тогда — удар в висок свинцового куска... И вечная Ночь... Ибо для меня вечная Ночь переносимее, нежели мысль, что из России ничего не выйдет... А кажется — ничего не выйдет.

Это был «бес» Достоевского; его поистине «кошмар» и «черт» («Брат. Карамазовы»)... «Своя же мысль, но в отвратительном виде», — как он толкует там «беса». — «Господин в сером пиджаке, приживальщик»... «Мое подлое я, — которое убить бы, но убить — нет сил, оно — трансцендентно, оно — вечно». Крафт убил себя из-за этой мысли; а Достоевскому, поверь он в нее окончательно, т. е. окончательно разуверься в «будущности России», пришлось бы перелицевать всю свою литературную деятельность и попросту и смиренно пойти в «приживальщики» к М. М. Стасюлевичу, Спасовичу, Градовскому, Пыпину...

— Вот, мы же и говорили, Федор Михайлович, что все дело — в Западе, а Россия — пустое место. А вы нервничали; оскорбляли нас за эту прозаическую истину. Проза всегда сильнее стихов... Вы стишки очень любите, и это вредно, а главное — затемняет истину.

И Шиллер-Достоевский-Крафт выкрикнули:

— Нет, лучше пулю в висок... Лучше мозги пусть по стенам разбрызгаются, чем эта смердяковщина...

Замечательно, что та мысль, от которой благородный Крафт застрелился (Достоевский несколько раз называет его «благородным»), — эта же самая мысль внушает Смердякову его знаменитые «романы». В человеке «с гитарой» описывается, как этот лакей хохлится со своею невестою и то «развивает ее», то очаровывает пением. «Россия-с, Марья Ивановна, — одно невежество. Россию завоевать нужно. Придут французы и покорят ее: а тогда я в Париже открою парикмахерскую».

Это та же «мысль Крафта», переданная «подлецу-приживальщику», бесу «в смокинге», который страшнее всех демонов в плаще и сиянии. Единственный подлинный дьявол, — о, какой подлинный!

«Мое подлое я, но — трансцендентное».

— «Дьявол с Богом борется: а поле борьбы — сердца людей».

И Достоевский помогал и помогает своему «Богу»:

— Знаете ли вы, что есть только один Народ-Богоносец: и этот народ — русский... Когда народы начинают смешивать богов своих, то они исчезают: всякий народ утверждает себя в истории, себя одного и своего Бога, — а других всех прочих богов и другие народы отвергает, уничтожает...

— Нет, Шатов, — поправляет его Ставрогин, коего «прежние мысли» излагал «бесталанный» друг... — Нет, я не смеюсь теперь: я даже говорил еще властнее, еще гордее и абсолютнее... У вас «Бог» выходит каким-то только атрибутом народности, — его мечтой или «идеей», его «составной частью»... А ведь подлинно-то есть Бог, перед Которым народы — ничто, и вот это Он, Вечный, избирает преемственно себе тот или иной народ в «сыновство»... Так что «Русский народ-Богоносец» — эту мысль нужно читать наоборот, чем вы сказали: Истинный Вечный Бог избрал убогий народ наш, за его смирение и терпение, за его невидность и неблистанье, в союз с Собою: и этим народом Он покорит весь мир своей истине, которая есть именно — смирение, безвидность, простота, ясность, доброта.

Отсюда:

— Смирись, гордый человек! — брошенное русской интеллигенции, — т. е. «не изменяй своему Богу, Богу смирения, Который призвал тебя в сыновство». Ибо тогда, без идеала и помощи Божией, — мы погибнем.

И —

Образ кроткой Татьяны, безмолвной Татьяны, «покорной судьбе своей», — который он бросил всем на Пушкинском празднике.

Таким образом, около «идеи Крафта», можно сказать, «танцует весь Достоевский», — как около своего «беса», своей «мучительной идеи», своей «тоски за всю жизнь»...

— Позвольте, позвольте, — говорит прокурор в «Бр. Карамазовых», — если в гоголевскую «тройку», так быстро и роскошно мчащуюся, что перед нею «сторонятся все народы», впрямь только героев этой самой «великой поэмы», ну — напр., Собакевича, Чичикова и Ноздрева, — то ведь что же тогда выйдет?.. Не далеко ускачет такая «тройка»... Да, знаете, «народы»-то, пожалуй, и «сторонятся» перед Россией: но — от отвращения, от омерзения. И уже давненько подумывают: как им защититься от этой дикости, от этого исступленного преступления, от всех наших чудовищных пороков и низости... Как связать и укротить эту «бешено мчащуюся тройку», этот бешеный «развал» и «нигилизм»...

Опять — идея Крафта и Смердякова... А «прокурор» не похож ни на Крафта, ни на Смердякова.

Прокурор — просто «порядочный человек», с некоторым чувством закона и долга; в то же время человек практический и трезвый, видящий, что делается вокруг. Он — человек маленький, но умный; но вот это небольшое, и, однако же, насущно-нужное в общежитии, чувство долга, закона и порядочности заставило его сказать о России... похоронное слово... Стасюлевич и Пыпин, люди не гениальные, тем именно и сильны и необоримы, что они говорят все время «маленькую нужную идею», без которой «никак не обойтись»... Тут случилось странное *qui pro quo*³²: именно Стасюлевичу и Пыпину выпала роль «смиренной Татьяны», убогая скромная роль сказать провинциальную истину, затхлую истину, «с сельского погоста», что: 1) нельзя обижать мужиков, вообще — сирот; 2) надо побольше школ; 3) мужика и бабу его надо лечить. Да, — не «сногшибательные» истины, не «нищезанского» полета, без плаща, перьев и пламени:

— Не надо воровать носовых платков.

А Достоевский перед этой «простенькой истиной», в «платьиче Татьяны», со своим «Народом-Богоносцем» и «Смирись, гордый человек», — ну, идеями великими, восторженно-чудными, — играл все-таки роль «печального демона»...

Печальный демон, дух изгнания.

Летал над грешною землей...

и манил ее несказанными обещаниями «усыновления Божия»... Но на скромной земле «наседка-курица», — вот этот Стасюлевич, вот этот Пыпин, — сжались крыльями над своим «земным выводком» и дерзко закричали: «Не хочу! Не хотим! Никому не дам и ни для чего не дам, ни ради каких обещаний, деревенскую нужду, деревенскую обиду, бабу, мужика и нуждающиеся в ремонте дороги».

— Мы — ремонтеры, Ваше Преосвященство: и вашей обедни нам пока некогда слушать.

Вот диалог между Достоевским и Стасюлевичем; между Стасюлевичем и Крафтом-Смердяковым-«прокурором»...

Одно воспоминание: когда я в молодости был учителем, то у меня был товарищ, ныне покойный, Серг. Ив. Саркисов, армянин. Был умен, пылок, преподавал греческий язык. Беззаветно любил одну русскую женщину, увы (по-русски) — чужую жену. Был счастлив с нею. Был в то же время страстный армянский патриот; составил армянскую грамматику и сделал в ней некоторые новые объяснения. Нашего, и в то же время его учителя, Ф. И. Буслаева, он за филологический талант называл «богом», как и немецкого лингвиста Боппа, и своего летописца Моисея Корейского. Вот он раз и говорит мне:

— Знаете ли вы одно место из Достоевского, где он говорит о *народах* в истории?

Я, конечно, знал. Но он раскрыл о «Народе-Богоносце» и прочел страстно, по-южному, декламируя. И заключил словами:

— Это — Евангелие истории... Евангелие и для всякого народа в унижении. Я не знаю еще таких слов на человеческом языке: это пророк говорил своему народу. Для русских это — Священное Писание.

Он, почему-то, еще очень восхищался Верою в «Обрыве» Гончарова, говоря, что лучшего типа девушки во всемирной литературе не знает. Не скрою, что в свое время и я был «закружен» им. Да, думаю, что это и вообще — так. Но это — в сторону, хоть может и пригодиться ниже. А пока вернусь к г. Ардову и его мыслям «около Крафта».

³² одно вместо другого, путаница (лат.).

Юн привел — впрочем, известное — выражение императора Вильгельма, когда ему кто-то напомнил, что нужно думать не о «желтой опасности», а о «славянской угрозе».

— Что вы, Ваше Величество, тревожите мир указаниями на «желтую опасность». Она — далеко. Германия вся облегается славянскими народами. Славянский мир — вот где кроется опасность для Германии.

Тогда, будто бы, Вильгельм отвел в сторону говорившего и сказал ему вполголоса:

— Нет!.. Никакой опасности — от славян... Славяне — это вовсе не нация, это только удобрение для настоящей нации. Настоящая нация — мы, немцы; и славяне призваны к тому, чтобы унавозить поля, на которых со временем раскинется будущая Великая Германия.

Этому отвечает выражение Франца-Иосифа, — фактический ответ его каким-то славянским депутатам, прочтенный мною лет шесть назад в газетах:

— Я предпочту стоять часовым солдатом возле немецкой палатки, в германском военном лагере, чем титуловаться «королем» вашим или вообще какого бы то ни было славянского народа.

То же презрение. Та же мысль: «Это — пустое место, для меня вовсе неинтересное».

Можно вообще допустить или угадывать, что *государственно* «по ту сторону Вержболова» эта мысль царит как аксиома. «Славяне — это туманность, которая разрешится в германское солнце». Славяне умрут, духовно, этнографически, всячески. Они просто — *не нужны миру*; и — потому, что в них *ничего нет*.

Мысль — Крафта, «прокурора», Смердякова; мысль Стасюлевича... «Что такое *особенное*? Ничего нет, ничего не *вижу*»...

— А я *вижу*!! — вопил Достоевский и указывал на то, о чем говорит далее г. Арлов и говорил гораздо ранее его Бисмарк.

Бисмарк одно время был послан в Петербург и приглядывался к русскому характеру, к «русским людям»... Гениальному человеку, вот как и Гоголь, достаточно «проехаться по стране», чтобы заприметить в ней такое важное, чего «тутошные люди» век живя, — не заметят. И Гоголь это, только «проехавшись по России», заметил; и Бисмарк заметил, только «побывав в Петербурге послом».

С ним случился раз анекдот: он заблудился на медвежьей охоте. Поднялась пурга, дорога была потеряна, и Бисмарк очутился в положении поляков с Сусаниным. Лес, болото, снег, никуда дороги. Он считал себя погибшим:

— *Ничего!* — обернулся мужичок с облучка.

Он был один, с этим мужиком. Без русской речи, кроме каких-нибудь слов.

Мужичок все обертывался и утешал железного барина:

— *Ничего, выберемся!*

«Выберемся» он уже не понимал. А только запомнил это «ничего», много раз повторявшееся. И когда стал канцлером, то в затруднительных случаях любил повторять на непонятном языке:

— *Ничего. Nitschevo.*

Распространительно: «Бог не выдаст — свинья не съест». «Не пришел *час гибели* — и не погибнем. А пришел этот час, то, как ни кудахтайся, — не выберешься». В общем: «*Ничего*».

Так вот этот Бисмарк и говаривал:

— Все русские женственны. И в сочетании с мужественною тевтонскою расою — они дали бы, или дадут со временем, чудесный *человеческий матерьял для истории*.

Эту мысль Бисмарка — она же и мысль Вильгельма, а в конце концов, и мысль Крафта, Смердякова, Стасюлевича и «прокурора», — развивает от себя г. Ардов, и очень интересно:

—«Германцы — хищническое племя. Вся Германия стоит на костях погибших славянских народностей, этих «поморян» Померании и «лабов» по реке Эльбе... Немецкий титул «граф» происходит от «грабить» и выражает волевое и мысленное движение — «грабь!», а немецкий глагол *haben*, т. е. «иметь», одного корня с «хапать», хватать, похищать. Немцы — мужское племя, с огромным инстинктом насильничества, господства, власти. Это — одна сторона, которая с запада Германии нашла себе ограничение в сильном и тоже мужском племени кельтов. Не то с востока: здесь Германия прилегает всем своим огромным боком к племени женственному, слабому, нежному, мягкому, уступчивому — к славянам, к русским. И то, что совершилось с прибалтийскими славянами, превращенными в рабов ливонскими рыцарями, немецкими грабительскими «графами», — неодолимо раньше или позже совершится вообще со всем славянством, начиная от поляков и малороссов и кончая русскими. Везде «slavi» будут «sciavi», как говорит и имя их: «<славяне» значит «рабы». Неодолимо: ибо это вытекает из соотношения характеров, рас, психологий. «И посмотрите, — продолжает Ардов (отсюда и начинается интерес его мысли), — этому действительно отвечает наша народная психология, особенно как она сказала в самом ярком и многозначительном своем выражении, в великой русской литературе. Она прекрасна: но обратите же внимание, в чем лежит это ее «прекрасное». Тургенев, Толстой, Достоевский, Гончаров, целый ряд беллетристов- народников, все с поразительным единством и без какого-либо значительного исключения возводят в перл нравственной красоты и духовного изящества слабого человека, безвольного человека, в сущности — ничтожного человека, еще страшнее и глубже — безжизненного человека, который не умеет ни бороться, ни жить, ни созидать, ни вообще что-либо делать: а, вот видите ли, — великолепно умирает и терпит!!! Это такая ужасная психология!.. и, что страшно, она так правдива и из «натуры», что голова кружится. От Татьяны, сказавшей:

Но я другому отдана
И буду век ему верна —

от этого ужасного слова, в сущности всемирного слова всякого рабства, всякого «оруженосца», «пажа», отнюдь не рыцаря, и не воина, не самостоятельного «я», — через «бедных людей» Достоевского (какой ужасный смысл в самом имени: Макар *Девушкин*) и его же «Честного вора» (аншлаг для всей Руси), через Платона Каратаева, через безвольных героев Тургенева, — проходит один стон вековечного раба: о том, откуда бы ему взять «господина», взять «господство» над собою... Это еще от новгородской Руси: «приидите *володеть* и *княжити* над нами». Перекидываясь от Рюрика и Трувора прямо в XIX век, что мы усмотрим во всех этих переводных изданиях Павленкова, в этом чисто женственном отдавании себя Боклю, Спенсеру, Дрэперу, Льюису, Молешоту, как раньше Гегелю, как недавно Ницше и перед ним Шопенгауэру, как не такое же «призвание князей», как не Татьянин ответ, как не вечное сознание: «Я сама — ничто; дурнушка, деревенская девушка... Но придет рыцарь, придет Солнышко, и от Него я рожу дитя-богатыря».

О, сущий «Макар Девушкин»!.. и имя-то себе выбрал мужчина — девичье. Ну, что тут поделаешь, если «от Рюрика»...

Но вспоминается бисмарковское:

— «Ничего».

Прежде, однако, чем перейти к «ничего», докончим Ардовскую мысль:

Ардов и говорит: «Да вся русская литература, а за нею и все общественные наши идеалы, общественные тенденции, суть женские, женственные. На вековечный крик самца-мужчины, ну, напр., самца-тевтона: «Я — хочу» — русское племя, устами по крайней мере литературы своей, отвечает:

«Возьми меня!»

По-видимому: «сон Вильгельма совсем сбудется». Если бы не мужичок, успокоивавший посла:
— «Ничего, барин!.. Вывезет».

Ардов парирует «сон Вильгельма» следующим:

— Да посмотрите на русскую историю, не сейчас, а как она совершилась сначала. Достоевский и Толстой пришли только теперь, а ведь что-то было и до них. Не все были Рудины и тургеневские «нервы». Да в русской истории положено столько железа, столько мужчины, такие бронзовые характеры «сколачивали Русь», как, может быть, этого не было у самих немцев, только к XVII веку сколотившихся в Пруссию. Суворов — уже это не «честный вор» из Достоевского; воины Бородина — не «Макары Девушкины»; сподвижники Екатерины и Петра — люди, которые никак не уступят в закале, в воле, энергии, в даре и силе созидания сподвижникам Фридриха Великого и старца Вильгельма.

Указав на это, в конце статей он, однако, отказывается от этого «железного созидания», — переносит все свои симпатии к мягкотелой «культурной работе». Вообще, мысль его интереснее началась, чем кончилась. «Загвоздка Крафта» остается невынутой. «Культурное созидание» еще лучше нас могут выполнить немцы: и тогда правильна мысль Смердякова — «пусть умная нация покорит глупую». Ардов предоставляет России роль какой-то ненужной, необъяснимо почему нужной, «связи» между «армянами, литовцами, хохлами, поляками, евреями, финнами» и проч, и проч. Роль чисто механическая, отнюдь не духовная. Все это сводится опять к «идеи Крафта»: а Крафт был «благородный человек» и кончил из-за нее самоубийством. Кстати, почему «Крафт», а не «Иванов»? И благороднейшего медика в «Бр. Карам.» Достоевский назвал «Герценштубе» и даже приписал где-то, что, «если вы захвораете серьезно, зовите к себе врача с немецким именем»; «это вам говорю я, русский из русских», — прибавил он.

«Крафт» — тот же «Даль», тот же «Гельфердинг», та же семья «Гротов». «Верный немец» — «верный» идее своей, привязанности. «Верный и последовательный» в своей идее. Оттого и «застрелился», — как застрелился бы Даль или еще «Востоков» (тоже — немец), «разуверься он в красоте и будущности русского языка, русских и России».

Осмотримся.

Бисмарк, вращавшийся в пору петербургского посольства в нашем обществе и присматривавшийся к русским характерам, говорил, что они «необыкновенно женственны»; и прибавил, что «в сочетании с мужественным германским элементом они могли бы дать чудный материал для истории». Эту же мысль, у Бисмарка не звучавшую уничижительно, император Вильгельм выразил так: «Славяне — не нация: это — только материал и почва, на которой вырастет другая нация, с историческим призванием». Он разумел будущую Германию. Оба тезиса поднимают вопрос о «мужественном» и «женственном» в истории.

«Муж есть глава дома»... Да... Но хозяйкою бывает жена. Та «жена», которая при замужестве потеряла свое имя, а во Франции не может распорядиться своим имуществом и даже своим заработком. Но и во Франции, как и в России, как решительно везде, жена наполняет «своей атмосферой» весь дом, сообщает ему прелесть или делает его грубым; всех привлекает к нему или от него отталкивает; и, в конце концов, она «управляет» и самим мужем, как шея движениями своими ставит так и этак голову, заставляет смотреть туда или сюда его глаза и, в глубине вещей, нашептывает ему мысли и решения...

Муж, положим, «глава»; но — на «шее», от которой и зависит «поворот головы».

Вот что можно ответить Вильгельму и Бисмарку на их указания о «женственном характере» славян, в частности — русских, и на «печальную роль подчиненности и даже рабства» в будущем, которую они нам предрекают, основываясь на нашей «женственности».

Достоевский, много мысли отдавший «будущему России», не сказал этой формулы, которую я говорю здесь, — формулы ясной и неопровержимой, ибо она физиологична и вместе духовна; но он тянулся именно сюда, указывая на «всемирную отзывчивость русских», на их «способность примирить в себе противоречия европейской культуры», на то, что «русские наиболее служат всемирному призванию своему, когда наиболее от себя отрекаются»... Пушкинская речь его, сказанная в этих тонах, известна; но гораздо менее известно одно место из «Подростка», именно диалог Версилова со своим сыном от крепостной девушки, где эта идея выражена с таким поэтическим обаянием, до того нежно и глубоко, так, наконец, всемирно-прекрасно, как ему не удавалось этого никогда потом... Много лет меня занимает мысль разобрать этот диалог: здесь выразилось «святое святых» души Достоевского, и тут он стоит не ниже, но, пожалуй, еще выше, чем в «Легенде об инквизиторе» и в монологе Шатова — Ставрогина о «Народе-Богоносце»... Эти слова грустного русского странника; бедного русского странника, бежавшего за границу чуть ли не от долгов, а в сущности — от скуки, от «нечего делать», с гордым заключительным: «Из них (европейцев) настоящим европейцем был один я... Ибо я один из всех их сознавал тоску Европы, сознавал судьбу Европы», и проч., — удивительны. Но тут нельзя передавать: поэзия цитируется, а не рассказывается. В этой идее Достоевский и выразил «святое святых» своей души, указав на особую внутреннюю миссию России в Европе, в христианстве, а затем и во всемирной истории: именно «докончить» дом ее, строительство ее, как женщина доканчивает холостую квартиру, когда входит в нее «невестою и женою» домохозяина.

Женщина уступчива и говорит «возьми меня» мужчине; да, но едва он ее «берет», как глубоко весь перемещается. «Женишься — переменишься» — многотумная вековая поговорка. Это не жена теряет свое имя: так — лишь по документам, для полиции, дворников и консистории. На самом деле имя свое и, главное, лицо и душу теряет мужчина, муж. Как редко при муже живут его мать, его отец; а при «замужней дочери» обычно живет и мать. Жена не только «входит в дом мужа»: она входит как ласка и нежность в первый миг, но уже во второй — она делается «госпожою». Точнее, «господство» ей отдает муж, добровольно и счастливо.

Что это так выходит и в истории, можно видеть из того, что, например, у «женственных» русских никакого «варяжского периода», «норманнского периода» (мужской элемент) истории, быта, существования не было, не чувствовалось, не замечается. Тех, кого «женственная народность» призвала «володети и княжити над собою», — эти воинственные, железные норманны, придя, точно сами отдали кому-то власть; об их «власти», гордости и притеснениях нет никакого рассказа, они просто «сели» и начали «пировать и охотиться», да «воевать» с кочевниками. Переженились, народили детей и стали «Русью» — русскими, хлебосолами и православными, без памяти своего языка, родины, без памяти своих обычаев и законов. Нужно читать у Огюстена Тьери «Историю завоевания Англии норманнами», чтобы видеть, какой это был ужас, какая кровь и особенно какое ужасное вековое угнетение, наведшее черты искаженности на всю последующую английскую историю. Ничего подобного — у нас!..

Если мы перекинемся от тех давних времен, в подробном образе нам не известных, к векам XVIII и XIX, когда опять началось живое общение русских с «мужским» западным началом, — то опять увидим повторение этой же истории. Как будто снаружи и сначала — «подчинение русских», но затем сейчас же происходит более внутреннее овладение этими самыми подчинителями, всасывание их, засасывание их. «Женственное качество» — налицо: уступчивость, мягкость. Но оно сказывается как сила, обладание, овладение. Увы, не муж «обладает женою»; это только кажется так. На самом деле жена «обладает мужем», даже до поглощения. И не властью, не прямо, а вот этим таинственным «безволием», которое чарует «волящего» и грубого и покоряет его себе, как нежность

и миловидность. Что будет «мило» мне. — то, поверьте, станет и «законом» мне. Вот на что не обратили внимания Бисмарк и Вильгельм. Даже Бисмарк заметил и запомнил «милого мужичка», утешавшего его своим «ничего», когда тот заблудился в снежных дебрях на охоте; а у мужичка едва ли сохранилась большая память о немецком барине, кроме того, что он его тогда «вызволил», — и «слава Богу», — за что получил, верно, «пятишницу» на чай. «Бисмарковского периода» в жизни мужика не было, но в необычайную сложность биографии Бисмарка все-таки вплелся русский взгляд, русский прием сказать «ничего!» в отчаянном положении. Не железный ли человек был Миних? А какое он принес «свое влияние» на Русь? Был суровый, даже до жестокости, командир; ругали, проклинали, но не больше. Однако уже его сын писал по-русски «Добавления к запискам господина Манштейна», — писал как русский патриот, как русский служилый человек, как добрый работник на необозримой русской ниве. И теперь есть русские дворяне «Минихи», совершенно то же, как «Ивановы».

Русские имеют свойство отдаваться беззаветно чужим влияниям... именно, вот как невеста и жена — мужу... Но чем эта «отдача» беззаветнее, чище, бескорыстнее, даже до «убийства себя», тем таинственным образом она сильнее действует на того, кому была «отдача». И в супружестве не ветренная жена владеет мужем, но самая покорная, безропотная, отдающаяся «вся»... За «верную жену» муж сам обратно «умрет», — это уж закон великодушия и мужества. Тут происходит буквально святое *взаимокормление*; и вот его-то *силу* не учли историки, считающие, что процесс истории есть соперничество сил и интересов, соперничество властей. — и только. Оглядываясь назад, укажем: да отдавали ли мы какому-нибудь русскому мыслителю, — ну, Новикову, ну, Радишеву, Чаадаеву, Герцену, — столько сил и энтузиазма, столько чтения и бессонных ночей, сколько их отдали мы Боклю и Спенсеру?!.. А Ницше последних лет? Его «Зоратустру» цитировали как любимые стихотворения, как заветную, гонящую сон сказку; и Пушкин совершенно *никогда не знал* такой поры увлечения им, как была пора «Ницше» в его золотые дни. То же было за немного времени перед тем с Шопенгауэром. Факт этот до такой степени всеобщ и постоянен, что даже нельзя представить себе «образ русского общества», каким он был бы под воздействием «русского же увлечения». Если бы Русь зачиталась вдруг Пушкиным, стала его цитировать на перекрестках улиц, в каждом номере газет, во всяком журнале... — нельзя представить и вообразить!! «Русские бы стали на себя не похожи»: до такой степени увлекаться чем-нибудь непременно *из Европы* есть единственно «похожее на себя» у русских, у России... Женщина, вечно ищущая «жениха, главу и мужа»...

Сейчас совершенно еще не видно, что из этого выйдет; об этом пока тоскуют одни славянофилы, — «почти не русские». Но неизбежно что-то огромное должно выйти отсюда. Я думаю, отсюда-то именно и вытечет, через век, через пол века, огромное «нашепывающее» влияние русских на европейскую культуру в ее целом. Под воздействием этой непрерывной и страшной любви к себе, полной такого самозабвения, такого пламени, уже скучающая «мещанскою скукою» Европа не может не податься куда-то в сторону от своего эгоизма и сухости, своей деловитости и практицизма. Тут предсказывать невозможно: можно только указать на «Минихов», на Даля, на Востокова, Гротов, на еврея-собираателя русских народных песен Шейна и добавить, что «русских католиков», как Волконские, как Мартынов и Гагарин, было меньше численно, а главное — они все были *меньшего значения*... Главное, тут что выходит: что русские, так страстно отдаваясь чужому, сохраняют в самой «отдаче» свое «женственное я»: непременно требуют в том, чему отдаются, — кротости, любви, простоты, ясности; безусловно, ничему «грубому» как *таковому*, русские никогда не поклонились, не «отдались», — ни Волконские, ни Гагарин, ни Мартынов. Напротив, когда европейцы «отдаются русскому», то отдаются самой сердцевине их, вот этому «нежному женственному началу», т. е. отрекаются от самой сущности европейского начала, вот этого начала гордыни, захвата, господства. Эту разницу очень нужно иметь в виду: русские в «отдаче» сохраняют свою душу, усваивая лишь тело,

формы другого... В католичестве они не «поднимают меч»: олютеранившись, не прибавляют еще сухости и суровости к протестантизму. Наоборот, везде вносят нежность, мягкость. Западные же увлекаются именно «женственностью» в нас... Ее ищут у Тургенева, у Толстого... Таким образом, мы увлекаемся у них «своим», не найдя в «грустной действительности на родине» соответственного идеалу своей души (всегда мягкому, всегда нежному); у них же «увлечение русским» всегда есть перемена «внутреннего идеала»... Есть «обрусевшие французы», отнюдь не потому, чтобы они у нас нашли почву для любви к «la gioire»³³. Но «офранцузившиеся русские» никогда не говорили себе: «С новым Наполеоном я или потомки мои дойдем до края света». Никогда! Нет такой мечты!!'

Русские принимают тело, но духа не принимают. Чужие, соединяясь с нами, принимают именно дух. Хотя на словах мы и увлекаемся будто бы «идейным миром» Европы... Это только так кажется. Укажите «объевропеившегося русского», который объевропеился бы с пылом к «власти», «захвату», «грабежу», к «grafen» и «haben» как «грабить» и «хапать»; чтобы мы немечились или французились по мотивам к движению, завоеванию, созиданию.

Мы надевали европейский сапог с мыслью, что он еще меньше будет жать ногу, чем «домашняя туфля». Но европейцы, когда снимали свой сапог, именно знали, что надевают «русскую туфлю», которая вообще нигде не жмет, но зато и не есть, в сущности, обувь. Они — отрекались; мы — «паче себя утверждали». Вера Фигнер перешла в социализм, когда увидела в Казани оскорбленным администрацией своего любимого учителя (см. ее «Воспоминания о Лесгафте»). Вот русский мотив. Но я не знал немца, который, принимая православие, думал бы: «Теперь у меня пойдут лучше занятия философию», или «станет устойчивее фабрика», или «я что-нибудь сочиню даже выше Фауста». Мотивы немецкие исчезли; но у русских русский мотив (жалость, сострадание) усилился (т. е. когда они переходят в европейство).

Печорин, странный идеалист 40-х годов, перешел в католичество. Что же, он стал «строить козни» лютеранам? А он поступил в иезуитский орден. Нет, он сделался «братом милосердия» в одном из ирландских госпиталей. «Русский мотив» усилился.

Весь русский социализм, в идеальной и чистой своей основе, основе первоначальной, — женственен; и есть только расширение «русской жалости», «сострадания к несчастным, бедным, нищим», к «немогущим победить зло жизни». (Смотри разительные «Записки» Дебагория Мокриевича.) Но все это — мотивы еще Ульяны Осоргиной, о которой читал Ключевский в своей лекции «Добрые люди древней Руси». Смотри также женские типы Тургенева («собирала больных кошечек, больных птичек» Елена), или у Толстого, в «Воскресении», типы «политических», идущих в Сибирь: «дайте, я понесу вашего больного ребенка; вы сами устали». А социализм — европейская и притом очень жесткая, денежная и расчетливая идея (марксизм).

И в «дарвинизме» русских втайне увлекло больше всего то, что он «сшиб гордость у человека», заставив его «происходить» вместе с животными и от них. «Русское смирение» — и только. Везде русский в «западничестве» сохраняет свою душу; точнее, русский вырывается из «русских обстоятельств», все еще для него грубых и жестоких (хотя они несравненно «женственнее» западных), — и ищет в неясном или неведомом Западе, в гипотетическом Западе, условий или возможностей для такого высокого диапазона русских чувств, какому в отечестве грозит «кутузка».

Западным людям русская литература открыла эру нового нравственного миропорядка. Замечательно, что русские никогда не увлекались нравственными характерами западных литератур, если это не были характеры «дополнительные для русской души»... Например, Корделия увлекательна, но она есть олицетворение жалости к отцу. Герои Диккенса увлекательны, но это все есть «бедные

³³ слава (фр.).

люди» Достоевского и даже скромный герой гоголевской «Шинели». Нужно заметить, что Диккенс «пел» и любил не типичные английские идеалы, не людей «бифштекса» и гигантской работы. Сам Диккенс был изменник родины и «почти русский писатель» (см. Ульяну Осоргину в древней Руси). Оттого его на Руси и любили. Но «королей» и «министров» из Расина, Корнеля, из Виктора Гюго, из Дюма — никогда не любили, предпочитая им «воришек» из Эжена Сю. Заметив это, обратимся к Западу. Он преклонился вовсе не перед художеством русских писателей, довольно неуловимым в переводе, но перед новым нравственным миропорядком, какой открывался просто картинами русской жизни и характерами русских людей. Минувший год в Наугейме мне пришлось не самому слышать, но через третье лицо услышать рассказ о том необыкновенном и исцеляющем действии, какое русская литература производит на иностранцев, на американцев, немцев, англичан «в несчастии», в «ломке жизни», в «крушившейся судьбе».

— Я не знаю, что у нее... Она постоянно печальна. Подолгу и часто она говорит со мной о русской литературе, больше всего о Тургеневе. Она знает мельчайшие его вещи, знает незаметные его афоризмы. И вот. как Тургенев смотрит на жизнь и на человека — это неизъяснимо ее волнует, привлекает и, видимо, утешает, успокаивает. Она приводила мне места из его «Фауста» и из «Романа в девяти письмах», каких я и сама не заметила. А я знаю Тургенева и люблю его.

В Мюнхене, позднее, мне приводилось слышать от шведов:

— Мы же знаем русскую жизнь, потому что мы читали Толстого. И ваши деревни, и ваши мужики, и ваша религия — не чужие нам.

В самом деле, «литература — жизнь». Особенно у нас, особенно в «натуральной школе» нашей... Знают литературу, — и им открылась вся громада нашей жизни... ленивой, тихой, незаметной, глубокомысленной.

«В самом деле, русская туфля не жмет».

Есть ли во всей русской литературе хоть одна страница, где была бы сказана насмешка над «оставленною девушкою»? над ребенком? матерью? над бедностью? «Вор», — и тот в «честных» («Честный вор» у Достоевского). Русская литература есть сплошной гимн униженному и оскорбленному. И так как таковых множество всегда, везде, множество в гордой и гигантски работающей Европе, то можно представить взрыв восторга, когда всем им показана страна, показан целый народ, где никогда никто не смеет обидеть «сиротку» не в имущественном, а вот в нравственном смысле, — обидеть «убогого» по положению, по судьбе, по «ломке жизни». Таких слишком много. Что им скажут «короли» Гюго, да и вообще слишком явно «выдуманные сюжеты» западной обычной беллетристики. Но русские рассказы, — тоже «обычно» из настоящей жизни, с несомненными чертами в себе «подлинной верности с действительностью», — могут дать утешение: «Есть страна, целый огромный народ, неизмеримого протяжения, где я не была бы презираема». «не была бы так грубо оскорблена», где всякий «заступился бы за меня», где «взяли бы меня за руку и поставили на ноги». — «Я — окаянная, но — в нашей стране, а не на всей планете».

Вот действие русской литературы: оно многозначительно не по отзывам западной критики, не по шумной ее славе, не по осязательным триумфам, а по неосязательному, по не учитываемому нигде и никем средству с душой простого читателя, повсеместного читателя, в известном строе этой души, в известном ее положении... «Кому-то русская песня всегда нравится»... Нет, — больше, лучше: «Есть души, которым русская песня одна нужна на свете, милее всего на свете, как ушибленному — его мать, как больному ребенку — опять же мать его, может быть, некрасивая женщина и даже не добродетельная женщина». «Добродетели» с русских, конечно, странно спрашивать... «Тройка»... Но вот что есть всегда на Руси: отзывчивость. Она может быть даже оттого и создалась на Руси или преувеличилась на Руси, что слишком уж многих и повсеместно давят разные «тройки». Как бы то ни было, но «убаюкаться на Руси» многим хочется... Ну, и надеть наши «туфли»...

«Женственное» — облегает собою мужское, всасывает его. «Женственное» и «мужское» — как «вода» и «земля» или как «вода» и «камень». Сказано — «вода точит камень», но не сказано — «камень точит воду». Он ей только «мешает» бежать, куда нужно, «задерживает», «останавливает». «Мужское» во всяком случае — сила; и она слабее ласки. Ласка всегда переборет силу. «Тевтонское нашествие» упало бы в «Русь», как глыба земли в воду. Замутило бы ее, расплескало бы ее, но, в конце концов, растворилось бы в ней. «Русская стихия» осталась бы последнею и поверх всего. Вильгельм и Бисмарк естественно имели точку зрения «военачальническую» и вообще «начальническую»; но есть еще точка зрения «подданническая». Вот она-то и важна. Она была совсем не видна ни Бисмарку, ни Вильгельму. Заприметь они ее, они бы поняли, до какой степени «сон Вильгельма» несбыточен, невозможен и даже смешон. На Русь пришли лютеране Даль, Гильфердинг, Саблер; к сожалению, не умею назвать немецкую фамилию Востокова. И поразительно, что они все не только потеряли «свое немецкое», придя на Русь, с каковою потерей, естественно, потускнели бы. Этого не случилось, а случилось другое: они расцвели, стали ярче, сохранив всю деловитость и упорядоченность форм (немецкое «тело»), но пропитав все это «женственной душою» Востока... В конце концов оставили и свою религию, приняв нашу восточную, — без стеснения, без понуждения, даже без приманки, сами. Решительно невозможно себе представить, чтобы русский, придя в Германию, стал «ух какой вахмистр!». Т. е. немецкую душу совсем не принимают русские, а только — формы. Таким образом, на слова Франца-Иосифа, что он «предпочел бы стоять часовым у немецкой палатки, чем сделаться славянским королем», можно ответить: «Ну, ваше величество, сколько мы знаем случаев, что немцы предпочитают служить коллежскими секретарями у нас, чем у вас в полковниках». Как все это сделалось? Как случилось? Почему Саблер сделался энтузиастом консисторского делопроизводства? Почему Даль, чиновник в петербургском департаменте и лютеранин, стал собирать пословицы, поговорки и, наконец, весь «живой говор» Руси? Почему Шейн всю жизнь пробродил по селам и деревням, собирая самые *напевы*, самые *мотивы* бытовых, свадебных, похоронных песен? Он, талмудист-еврей?! Отчего Гершензон в Москве с такой любовью реставрирует всю старую литературную Русь? «Женственная душа» и немножко «туфля» (должно быть, тоже не мужского покроя) везд прососались, отнюдь не разрушая мужских ихних «форм», мужского «тела», но паче его укрепляя и расцветивая. Решительно, — они работают по формам, по приемам лучше русских. Оттого Саблер и дошел до обер-прокурора: дело не малое. Но работают в русском духе, для русских целей. Работают в точности и полно русскую работу. Вот ряд маленьких *miracula ethnica*³⁴, приняв которые во внимание, можно ответить и Бисмарку, и Вильгельму, и Францу-Иосифу, как тот мужичок в лесу:

— Ничего, барин... Вызволимся как-нибудь.

1911 г.

Прилежный редактор

Говорят — русские люди не энергичны. Не всегда. В Симбирске 2-й или 3-й год издается литературная газета «Жизнь» (Интимные беседы)

Газета самостоятельного народного творчества, выходящая в неделю два раза. Цель издания газеты — «искание духа жизни». Кроме таких-то и таких-то отделов, большое место отведено «Письмам читателей». Письма принимаются: «крестьян, рабочих и сельских учителей. Творчеству женщины дается первое место». Издается, в небольшом формате, на очень хорошей (или недурной) бумаге. В газете много стихов, есть библиография, передовицы, решительно — все. Но «душу издания» составляет то, что я назвал бы «звенящею в тумане струною»: что-то мечтательное, нелепое,

³⁴ чудеса этики (лат.).

свежее, молодое. Даже нельзя понять, что читаешь, а только видишь, что писал хороший русский человек. Есть статьи положительно нужные и полезные, — например, «Из жизни народных учителей и учительниц», за подписью «Максим». Есть стихи крестьян. Статьи не только местные, т. е. симбирские, но и присланные, напр., из Сызрани, т. е. уездов той же губернии. Газета вся пропитана (без усилий и претензий) гордым и самостоятельным духом, и нимало не вторит и не подражает газетам Петербурга и Москвы. Редактор-издатель — Н. Н. Ильин — года за полтора до издания газеты выпустил, тоже в Симбирске, какой-то не то рассказ, не то философию, «взгляд в будущее» или «взгляд в прошедшее», понять ничего нельзя, а только видно, что голова горячая и человек неуступчивый. Философия носила название, сколько помнится, — «Из дневника *Нелли*». «Нелли» и теперь фигурирует в числе сотрудников газеты, — и явно, что это также *Н. Н. Ильин*.

Года полтора назад посетил меня знакомый из Симбирска, и я его спрашиваю:

— Скажите, пожалуйста, что это за чудовище этот «Ильин», который, по-видимому, пишет сам всю свою газету? Идет? Есть подписка? Читают?

— Ильин — это молодой человек, или — не старый, небольшой домовладелец, безумно любит литературу, с виду ужасно скромный, и хромой. В высшей степени не разговорчив. Серый и неясный.

— Ну?

— Ну, какие же в Симбирске читатели? Все читают столицу. Но он не унывает и все печатает. Два раза в неделю, — это сто четыре номера. С «праздниками» и «двойными номерами» выйдет меньше. Все печатает...

И как деньги все, должно быть, уходят на бумагу и типографию, то он сам и разносит газету по домам, а на почту тратится только «иногородним».

Вдруг он мне сделался необыкновенно мил. Сам разносит свою газету! Хромой!! Сам ее всю «пишет»... Господа, преклонимся перед энтузиазмом и любовью к литературе. А симбирцам, да и вообще «по матушке Волге» советуем очень и очень оглянуться на любопытное литературное явление и протянуть руку героическому земляку.

1911 г.

Р. С. К удивлению и стыду, местная администрация чинит какие-то «цензурные препоны» этому гордому и самостоятельному изданию, воображая, что печатная «Жизнь» смутит и взволнует самую жизнь Поволжья... Стала придирается к ней, вместо того чтобы любить, беречь и лелеять оригинальное местное явление... Эй, русские чиновники: будьте сколько-нибудь позорче и поумнее...

1913 г.

Неизданная пьеса Толстого

...Сейчас прошло уже несколько дней с тех пор, как Влад. Ив. Немирович-Данченко читал на литературном собрании у Н. В. Остен-Дризену новую комедию гр. Толстого «Труп»; и читатель да не посетует, если моя передача впечатления будет сера, вяла. О сюжете этой комедии сообщалось в печати вскоре после смерти Толстого, и, признаюсь, чем пикантнее казался сюжет, тем менее ожидалось от самой комедии. Вообразите, человеку нужно было умереть во что бы то ни стало, — ну, «до зарезу». Нужно было дать жене развод для другого брака. Для этого необходимо, по православному закону, самому умереть. Человек так и хотел сделать, т. е. вправду застрелиться; но в момент покушения приятель ему объясняет, что он может «симулировать смерть», — и он симулирует утопление: оставляет после себя «труп», т. е. собственно белье и одежду на берегу реки, а сам при помощи подказавшего приятеля-забуддыги скрывается «в безвестность». Через несколько дней «труп» действительно нашли, а жена, которой его — уже в состоянии значительного разложения —

показывают, находит его «сходным с мужем», от испуга, ужаса, смятения, от «заранее уверенности», что, конечно, «муж», так как он «утонул же» и его одежду нашли на берегу реки, и она его уже «оплакала»... Сильнейшая готовность, сильнейшая «уверенность» сыграла роль факта, как это нередко случается; полиция и закон получили «нужное удостоверение» и выдали мнимой вдове право на второе замужество. Все обошлось бы благополучно, не узнай об этом случайно один прощальник в трактире. Он репашет на этом построить «шантаж» и все «разоблачает» перед судом. Живая новая семья, уже прижившая ребенка, в ужасе, — ибо она «подлежит по закону» расторжению брака... Происходит суд, и во время его «мнимый труп» превращается в «действительный труп»: он застреливается, — так как никакого другого средства не остается ему «спасти положение» живой семьи...

Да, странно. Но не приходит на ум, какая же тут может быть повесть, комедия или трагедия? Это «казус из старого делопроизводства», «отвратительная консистерская история», — предмет для анекдотического рассказа Горбунова, а никак не для литературного мастерства Толстого. «Именно Толстому-то тут и нечего делать», — ему, занятому великими нравственными темами, какие разрабатываются в «Воскресении» или «Власти тьмы». Представление о Толстом последних лет, даже последних десятилетий, когда он все «трудился», «заботился» и «учил», решительно не давало возможности представить в «Труп» что-нибудь живое и интересное...

«Анекдот, гением рассказанный... Но все-таки это будет пахнуть Горбуновым».

И я сел в дверях зала, не очень «ожидая»...

Комедия открывается перепалкой между тещей, дочерью ее, т. е. женой «несчастливого сюжета», и второю дочерью — девушкой, т. е. belle-soeur³⁵ того же «сюжета». Теща требует со скрежетом зубов, с властью и авторитетом, чтобы ее дочь кинула этого «негодяя», где-то пропадающего у цыганок, который 1) «ее обманывал», 2) «имел любовниц», 3) «мотал деньги». — «Ты еще можешь быть счастлива, — говорит заботливая мать, — тебя любит, безмолвно и безнадежно, друг твоего детства», такой-то. — «христианин, богач и предводитель дворянства»... В подробностях и мелочах определений я могу ошибиться, но не ошибаюсь в тоне. Едва я его услышал, как насторожил уши и, можно сказать, «раздул ноздри», как критик, почуяв в завязке же великолепный сюжет. Дочь в отчаянии и кричит, что она ни на кого не променяет «своего Федю»; что она его «любит». Что он хоть и «дурной», но, с другой стороны, в нем есть такие великие качества сердца, что он ей представляется выше и чище всех «не развратничающих» мужей и мужчин... На ее стороне оказывается и belle-soeur, девушка. Когда входит христианин и предводитель дворянства, предполагаемый «bon sujet»³⁶ для ее сестры, и та проводит его в спальню к больному ребенку, — она негодуяще-ревниво кричит:

— Ну, что же, что «друг детства»! Ты можешь с ним говорить, могла вынести ему ребенка сюда, а не вести его в спальню, куда может войти только муж.

Моментально я почувствовал ту работу над «соотношением кровей», над тайною «родства» и родственных неисследимых нитей, в которой Толстой не имеет соперничества во всемирной литературе... Кто же не наблюдал, не знает, как девушки и «belle-soeur» привязываются страстно к семье замужней сестры, — не к ней лично, а вот именно к *детям ее* и к *мужу ее*, со страстным всего этого обережением, с защитой, с ревностью... Тут есть что-то сходное с «внухом»: ибо *сами* и *для себя* такие девушки нередко перестают искать замужества, всецело отдаваясь «счастью сестры»... В сущности, чего они и сами о себе не подозревают, они любят же, но каким-то «кубическим корнем любви», своего «beau-frère»³⁷, — без страсти, без малейшего влечения к соединению, без мысли о нем

³⁵ свояченица, сестра жены (фр.).

³⁶ достойный человек (фр.).

³⁷ муж сестры (фр.).

и со страхом перед ним, но именно, однако, любят романтично и чувственно, фатально и роковым образом: так как, независимо от воли их, кровь их, а через эго и чувственность, «детонирует» параллельно крови замужней сестры, именно как сестры, именно потому, что та — сестра, а не чужая женщина. Это «отраженная любовь» или «вторая любовь», — как я выразился, «кубического корня», — и именуется «родственной любовью», «родною любовью»; и она-то и связывает налично-живое «генеалогическое дерево» в теплый, трепещущий чувством, крепко в одно связанный «круг родства», «родной дом», «родовой дом»... Связанность эта утолщается, утончается, холодеет, теплеет: но ее *суть* и есть *суть* родства. Без нее, без спасительного волшебства этой особой чувственности, человечество рассыпалось бы в «индивидуумы» и «пары», но не далее как только «пары»...

У Толстого роли этих «belles-soeurs» нигде не описано: в его громадном рисунке семьи и разъяснений семьи этот ее угол опущен. В новой пьесе его кисть так ярка, что одно время, слушая, я подумал: не выводит ли он случая, когда сестра влюбляется формально и уже явно, без прикрываний «кубического корня», в мужа сестры? Как известно, это случается, до этого доходит. Но Толстой вывел не это: он вывел нормальное чувство, нормальное отношение девушки «к счастью своей замужней сестры», однако — столь верными и разъясняющими штрихами, что явилась возможность до выслушания всей пьесы принять эту «радость сестры» за собственное ее чувство.

— Разве ты можешь, — говорит она сестре, — променять Федю на кого-нибудь? Разве есть еще другой такой мужчина, как Федя? Его душа... Но чья же душа может сравниться с его? Даже если бы ты его потеряла, — после него уже невозможно никого полюбить.

Это — то обаяние и нежность, которая есть почти уже любовь; недостает только пыла, страсти, огня. Недостает грубого, физического.

Свет видим, звезды не видим. Запах цветка слышим, а самого цветка не замечаем.

...Но и все в пьесе ново! Кто такой этот «Федя»? Его любят две такие прекраснейшие женщины, а он — «забулдыга» и, кроме того, «неверен жене», «заводит любовниц», на что Толстой всегда невыносимо сердился и малевал таковых мужчин черными-пречерными, кроме одного Стивы Облонского, как-то почти ненарочно оказавшегося у него «не черным». Но Стива Облонский, брат Карениной, короток душою; он живет ощущениями и без мысли; можно шепнуть на ухо читателю, что он немножко глуп, хотя Толстой этого нигде не говорит и даже *так* не рисует. Но тут гений его тонких красок: Облонский просто бездумен, беззаботен, очень мил и приятен, всем и даже жене своей, а изменяет походя от того, что он вообще живет, как «растет на свете Божья трава»... Однако «быть травой» мало и не очень умно для человека. Система выводов, на которой мы основали свое «подсказыванье» читателю...

Во втором действии Федя «где-то у цыган», — в гостинице, таборе или палатке, — «лежит ничком на диване». Пьян он или трезв, — нельзя разобрать. Ни в каком случае не «трезв», но и еще менее «пьян»... «На середине» где-то... И вообще около него «качаются туманы» и он весь «в тумане». В том и суть, что он — в грезе. Он — грезящий человек, отроду грезящий. Как хорошо это, — «лежать ничком». Он был бы страшно виноват перед женой, если бы ходил по комнате, рассматривал цыганок, играл с ними, но он «лежит ничком» и потому совершенно невинен не только перед женой, но и перед всем светом. Нет, это не Стива Облонский, который бегал бы петушком, метался, лизался, целовался. «Федя» даже целомудрен; belle-soeur не ошиблась, крича, что он лучше других мужчин. Федя тут, у цыган, — потому, что ему «тут хорошо». А почему «хорошо», — он разъяснить не умеет, ибо не логик. Он только говорит, не оборачивая к свету лица:

— Вот ты спойте, вот ту песню... «погребальную». Вот что Маня пела вчера; а «погребальной» я ее зову потому, что когда умру, то мне никаких похорон не надо и ничего не надо, а чтобы только Маня мне спела опять над телом эту песню. И больше ничего.

Поэт и сновидец... Это не только не «сытенький» Стива, который все-таки просится к хорошему жалованью и хорошей должности, это и не «мы», — вообще буржуа и собственники... Каким-то чудом из горячих пустынь Аравии «Федя» перенесен в мокрую Россию, но сохранил память или, вернее сказать, тоску по тем горячим снам. Ведь и о цыганах Ал. Толстой сказал:

Из Индии дальней...

и т. д. и т. д., «до нас дошел ваш напев». Пушкин, как именно Федя, пропал у цыган днями, неделями... Но Толстой этого никогда не рисовал: филантроп, педагог и моралист, он сторонился от таких mauvais sujets³⁸. «Труп» — явно пьеса, вырвавшаяся у него против всяких чаяний, против всяких особенно «планов жизни», «распланирования цивилизации», и он (думаю) от того ее и не хотел публиковать, что она очень сильна, страшно убедительна и вместе подрывает в корне всякие «планы» и «улучшения»...

Подите-ка, вот, «улучшите» этого Федю: а я, только выслушав пьесу, сам не прочтя и не видев в театре, твердил, идя домой: «Федя! Какой ты золотой весь! Ведь ты «пропадаешь», а мы все, не «пропадающие», и ноги твоей не стоим».

..Ну, понравилась девушка, — и женился. Так произошел его «брак», бескорыстный и чистый (так ли мы все женимся?). Но, в сущности, Федя есть вечно холостой человек, вечный безбрачник, без особенного влечения к женщинам, хотя также и без всякого от них воздержания: муж и всех, и — ничей. Может и никого не любить, ни с кем не «жить», а может и сразу любить многих, и «жить» тоже со многими. Женщина для него — не главное и даже вообще «не очень» в каком бы то ни было смысле. Он отнюдь не чувственный. Чуть-чуть, тончайшими красками, можно бы дорисовать, что он вообще не «муж» и не «любовник», а какой-то... странствователь, рыцарь, «забулдыга», Бог знает что; может быть, — поэт, скорей всего, — поэт, хотя без литературы и печати: и пожалуй, — монах, но вместо «надгробного рыдания» возлюбивший *грустную цыганскую песню вот «этой Мани»*... «Эта Маня» тоже в него влюбляется, оставляя табор, отца, мать... Идет за ним по трактирам, где он опускается «со ступеньки на ступеньку»; а он ее тоже почему-то не любит. Т. е. ее ласкает, говорит ей хорошие слова, но почему-то физически не любит или этого не ищет. Этого Толстой не нарисовал; да и Маня определенно плачется ему: «Отчего же *ты-то* меня не любишь, не хочешь меня, — когда я так хочу тебя, так полюбила тебя?»

Чарующий образ Феди (и какое милое, из русских русское, имя!) всех влечет, кроме сообразительной и расчетливой тещи, видящей, что для дочери это «не партия»... Но и belle-soeur, и жена, а наконец, и «друг детства», почти вице-губернатор, все оставив, все забыв, вытаскивают его от цыган... Не надолго и безнадежно!.. Федя говорит: «Какой я муж?» И, переволя глаза на «друга детства», говорит: «Вот он — муж». И жена, а в особенности belle-soeur, говорят, что они «и слышать не хотят об этом», «будут его любить такого, как он есть, и всегда все будут ему прощать». Но остатками воли и сознания он решает твердо, что этого не будет, не должно быть; что семья гибнет около него; как и вообще он должен быть «один». Глубокое сознание в сущности и аскета и забулдыги. Ах, нащупать бы еще это дело: почему из аскетов одни выходят в «святые», а другие... в «забулдыги». Не так просто это дело, как кажется...

И вот они в отдельном кабинете, с цыганкой и пистолетом. Подвертывается совершенно уже пьяный приятель, который говорит, что можно 1) и жить, и 2) устроить брак жены. Надо для этого «вычеркнуться» из живых, а «вычеркнуться» вовсе не то же, что «умереть». Происходит все то, что мы вкратце передали выше.

В сцене суда есть много общего с тем, что мы находим в «Воскресенье», но лучше, выше, принципиальнее. «Воскресенье» написано было, кажется, позднее «Трупа», и там есть много в критике

³⁸ негодай (фр.).

суда или мелочного, или случайного, или слишком «на тему» и «преднамеренного». Весь «Труп» разворачивается естественнее: здесь не «лгуший» адвокат и не «зевающий» прокурор, а — закон, притом церковный и христианский закон, о разводе. Закон «требует», чтобы один муж предварительно умер, дабы другой мужчина мог вступить в права мужа. Т. е. он этого не «требует», а ставит «условием допустимости развода», но на практике и на деле выходит, что он именно «требует смерти». Нужно заметить, что сам Толстой еще в «Войне и мире», когда зашло дело о разводе Элен с Пьером, высказался с яркой насмешкой о хлопотах одного католического аббата, соблазнявшего Элен к перемене веры обещанием, что в таком случае «святейший папа объявит православный брак несуществующим и даст Элен Безуховой возможность выйти за другого». «Он, этот бесстыдный и хитрый аббат, говорил этой глупой и развратной Элен, что она еще при живом одном муже может выйти замуж за другого мужчину». И так в этом случае, так и всегда позднее, развод представлялся Толстому просто несуществующим, невозможным: до того он претил его «христианскому чувству». К удивлению, в «Трупе», — который весь разворачивается, повторяем, с глубокою натуральностью, — самым делом и самою жизнью Толстой вынужден сказать за развод слово такой яркости, такой убедительности и невозражаемости, какого решительно ни одному писателю не удавалось сказать. И в теории и практике развода пьеса эта должна сыграть непременно большую роль. Здесь против развода, и именно с точки зрения «своих христианских чувств», высказывается только какая-то салопница, чуть ли не мать вице-губернатора, — по совершенной черствости к людям и к жизни. И Толстой придал ее словам просто комический оттенок. Действительно, только притворяясь, можно было говорить, что «христианское целомудрие не допускает расторжения брака с мужем», который, как жену, любит и каждую цыганку. Кроме нее, этой салопницы и ханжи, все ясным чувством чувствуют, что именно по закону целомудрия большой брак непременно должен быть расторгнут и заменен другим, нормальным и здоровым. Но Толстой величайшим художественным чувством показал, что в этом случае, — как, конечно, и во множестве подобных, — даже решительно никто не виноват, никто не безнравствен, в том числе и муж, так как он женился по действительной любви к своей жене, тогда невесте, а теперь тоже «любит» каждую цыганку опять по настоящей к ней любви, в то же время не переставая любить, уважать и оценивать глубоко и верно жену. Монах, аскет и забулдыга; в сущности — всегда и всех «жених», вечный «жених», и — ничей никогда «муж». Натура и закон. Федя, «устраивая свою жену замуж за другого мужчину» (какое страшное сочетание слов, казалось бы!), — на самом деле поступает как глубочайший христианин, насколько само христианство совпадает со справедливым и прекрасным в натуре человеческой. «Я тебе негоден; со мной ты счастлива никогда не будешь, и перемениться я не могу. Бери себе другого мужа»... «А как закон требует, чтобы для этого предварительно умер первый муж, — то я и умираю». Вот, поистине, где он «понес на раменах тяготу друга своего, жены своей»; вот что значит «положить душу и жизнь за ближнего своего». И ведь это бывает; у нас, у русских, это случается; — отдают другим своих жен! Когда я слушал чтение г. Немировича-Данченко, я все думал: «Боже, до чего это русская пьеса, до чего она будет непонятна и непостижима на Западе! Между тем русского без этих движений души, или в этом роде, — и понять нельзя». Нельзя понять русскую святость, русского праведного человека. Ибо Федя, кроме мечтателя и забулдыги, есть и праведный человек; отдаленно, «в тумане», это — Божий человек. В этот-то момент человечности и правды вдруг его хватает закон: «Вы симулировали самоубийство!» Адвокат поясняет, что за это «надо бы в каторгу, но присяжные оправдают». А на растерянный вопрос «забулдыги»: «А как же?» — продолжает объяснять и успокаивать: «В каторгу не пойдете. Ну, а брак, т. е. второй, конечно, будет признан недействительным, и она опять будет вашею женою, а вы — ее мужем»... Что он «симулировал» самоубийство не по своей же фантазии, не в виде детской игры, что он никак «опять мужем» не может стать, потому что окончательно уже загулялся, спился и вообще «невозможен», да у жены его и ребенок родился от второго мужа, — все это адвокату просто не приходит на ум, ибо не есть предмет какой-либо практики, да и оттого еще, что серией этих вопросов не интересуется ни закон, не «поинтересовалась» и церковь... Все, законополагая, «резали по

живому», — как шелковую материю в магазине. Тогда муж, все еще любящий свою жену, уважающий и второго мужа ее, — Толстой отметил это в низком поклоне его, когда они как «обвиняемые» проходили мимо его в зал суда, — застрелился «во исполнение строгого требования закона». — «Теперь вы свободны и счастливы», — говорит он последние слова, хрипя.

Какой ужас!

Какая правда!

Какое впечатление!

Милый Федя: всех оправдал, всех отпустил, все «искупил» своею смертью.

Пьеса эта гораздо лучше «Власти тьмы» и «Плодов просвещения».

1911 г.

Как хорошо иногда «не понимать»...

Не будь на свете глупости, непонимания, вздора и чепухи, — было бы так скучно жить, что хоть зарезаться.

Вчера, по одному поводу, подарил малышам, мальчику первого класса и девочке приготовительного класса, по рублю; и старшей девочке, 15 лет, подарил золотой в 5 рублей. Подарил и спешно сам перешел к «делу».

Ну, словом, скука. Получил выговор: «Таким маленьким давать деньги — значит развращать их». Нужно заметить, что через десять минут, как получила рубль, девочка-приготовишка вошла ко мне с подавленной тоской и невнятно прошептала: «Папа! Мне говорят, что из этого рубля я могу купить тетрадочку, карандашики и булку в гимназии»... Слеза «дрожит в ее ревнивом взоре»... — «Вздор! вздор! Ничего из рубля — *на дело*. Ты можешь его хоть выбросить на улицу, или купить цветов, или подать нищему (дети, почему-то, последнее очень любят). Это — тебе *на удовольствие*». А когда мне начали говорить «о развращающем влиянии денег», я вооружился правами «отца дома» и властительно распорядился не читать мне нотаций и вообще не продолжать рассуждений по поводу денег.

Когда я сегодня просыпался, то слышал сквозь сон, что что-то говорили о Народном Доме, — и даже меня о чем-то спрашивали, но, «видя третий сон», я ничего не разобрал, а отвечал: «Ладно! Согласен».

Проснулся... К утреннему чаю не вышли дети, и именно — приготовишка и первоклассник. «Где же они?» — «Вот что наделали твои ужасные деньги: они с вечера не могли заснуть, все о чем-то переговаривались, потихоньку от бонны, между собою. А сегодня чуть свет встали и отправились с нею брать билеты на *Мертвые Души*»...

— Какие *Мертвые Души*?

— Пьеса в Народном Доме. Вчера было объявление на нее, а сегодня идет. Хорошо это?

«Боже мой: *Мертвые Души* — очевидно, переделка из Гоголя. Но они никогда не слыхали о Гоголе, не знают, что он написал «сию знаменитую поэму», не знают, что такое «помещичий быт» и «сороковые годы нашей истории», и даже не понимают самое слово «помещик», ибо их «история» и «география» ограничивается «извозчиком» или «трамваем», а остальной мир души занят «Людюю Власовской» (детская книга) и сказками Гриммов и Андерсена. Боже мой! Боже мой! Что же это за чепуха и что они поймут из «сей великой поэмы Гоголя»?..

— Я тебе говорила, что из твоего *рубля* ничего не выйдет, кроме развращения...

— Ах, оставь! Они, очевидно, поняли, что в *Мертвых Душах* передается в зрелищах, как из могил вылезают мертвецы, начинают ловить людей, а паче — маленьких детей. И — души их или, еще того страшнее, — перегрызать им горло. И вот об этих-то ужасных зрелищах, которые увидят

назавтра, и переговаривались с вечера. Правда, в театре их ждет разочарование... Но, по моему мнению, очаровательна была ночь ожиданий, — и, черт возьми, мой рубль не напрасно пошел: он им дал, как говорит Пушкин.

...Неизъяснимы наслажденья...
Бессмертья, может быть, залог.

Не все ли равно, увидеть хорошую пьесу или — хорошо помечтать о пьесе.

Я вспомнил из детства, как, тоже мальчиком лет восьми, я вытащил с этажерки у брата переплетенную книгу и, открыв и увидев заглавие пьесы: «Снявши голову, по волосам не плачут», спрятал книгу под подолом рубашечки, ускользнул из комнаты «кое-куда», где меня трудно было найти маме, и с бьющимся сердцем начал читать... «Тут, конечно, напали разбойники и кого-то зарезали («снявши голову»); а когда зарезали, то оказалось, что зарезанный есть родственник зарезавшего разбойника, и он, держа отрезанную голову в руках, плакал над волосами ее... Это — чудесно, и то как разбойники напали, и то как хозяева боролись с ними!»

Читаю: ужасная чепуха! Какие-то купцы, какая-то тетушка, люди совсем ненужные. «Ну, это — пока, разбойники придут потом». И я терпеливо переползал со страницы на страницу (читал еще не «бегло»). — «Нет разбойников!!» — Терплю, ползу. Господи, как трудно читать. Главное, совсем не понимаю, о чем читаю и что писатель вывел за неинтересных людей, разговаривающих о предметах, не имеющих никакого содержания и никакой занимательности. «Как ваше здоровье?» да «как поживаете?..» Но разбойники, однако, придут, не могут не прийти, ибо ведь сказано — «снявши голову», а «снять голову» — значит «отрезать ее». Значит, есть «зарезанный» и есть, конечно, «разбойник»..

Дочитав до четверти, я не мог дальше... Да, «разбойники придут», но с которой страницы — я не знаю. А до этой страницы... ужасно тяжело.

Не помню, как и когда я вернулся «к нам в комнаты» и обратно всунул на этажерку — помню, долговязую, большого формата — книгу. Без сомнения, это был один из томов «двухтомного» 1-го издания Островского. Шел или 68-й, или 69-й год XIX века.

Помню еще, гимназистом, открыл у себя роман — «Львы в провинции». Сейчас под-полу и в сени, а там — на чердак. «Это в провинцию привезли зверинец. Но на ночь забыли запереть клетку. Львы выскочили и разбежались по провинции. Теперь: каков испуг жителей, всех этих проклятых мещанинишек, лавочников. И кого они перекусили. И как их убили охотники. Но, вероятно, из охотников они кого-нибудь загрызли до смерти».

Читаю — уже бегло, легко: что за чепуха! Кто-то «вошел в комнату к Лизавете Семеновне и сказал»... Какое мне дело до «Лизаветы Семеновны» и что «сказал» этот болван? Что за пошлость и даже подлость наполнять книгу «разговорами», когда «разговаривать» мы сами умеем, и все «разговариваем», и ничего из этого не выходит. Я бы запретил «разговоры» в книгах: в книге должно быть рассказано, изложено, как нам излагают в гимназии и излагает няня. Это — дело., — Но нет, я дождусь же «львов в провинции».

Дочитал до конца. С отвращением, с гнусностью. Даже и не упомянуто обо «львах». Что же это такое? Боже, что же это за обман, за чепуха? Как смел автор так писать и кто смел печатать такую книгу?

Растворились двери, мама оказалась в них и, пошатываясь (больна), сказала со слезами в глазах:

— Вообрази, Вера (15 лет) сидит перед зеркалом, расчесывает волосы, и перед нею лежит твой золотой. Смотрит в зеркало, подсматривает, — не выются ли где-нибудь волосы (надежда, жажда), и смотрит на золотой; и не знает, куда смотреть... И вся счастлива, улыбается.

— Что ты, Верочка?

— Я просто не верю, что у меня — золотой. Вчера я думала, что папа обернул в золотую

бумажку копейку: но это — золотой! настоящий! Я себе куплю кофточку, как у Лизы Б...

— Ну, вот: а ты говорила, что деньги развращают. На 7 рублей куплено столько удовольствия, сколько нам, старым, не купить его и на тысячи. Ах, скверный возраст, когда ничего «не надо». Ах, волшебный возраст, когда «всего хочется»...

Господа в 55 лет! — нам уже недоступны «глупости»; не станем же лишать великолепных «глупостей» тех, кто еще может их пережить как другую действительность.

1911 г.

Мар. Ив. Долина

Сегодня юбилейный спектакль М. И. Долиной. Те, которые соберутся услышать ее голос, сказать ей слово уважения и благодарной памяти, слово восхищения ее талантом и искусством, не должны забыть прибавить и одно слово: все мы кладем поклон в ее лице прекрасной и самостоятельной *русской женщине*, которая в обстоятельствах и условиях, чрезвычайно ломающих первоначальную душу, сумела охранить эту душу такою, как ее дал ей Господь Бог при рождении; и показала всем, кто умеет видеть, кому случится увидеть, что под первоклассною европейскою артисткою скрыт образ, говоря привычным языком, обывательницы. — богатый, яркий и сильный, которая молится молитвами со всею Русью, как и поет песни всей Руси. Я передам в этот день такое «подглядыванье», которое сделало на меня неизгладимое впечатление. Среди визита, шедшего ни скучно, ни весело, вошла женщина, ни молодая, ни старая, ни красивая, ни некрасивая, которая, сев, среди житейской и визитной суеты упомянула, что «в эти смятенные дни, когда все отступили от Руси и в воздухе повис стон и вой ругающихся над прошлым России голосов, — где же найти и утешение и успокоение, как не зайти в церковь»... «И я зашла, вся грустная... прослушала ектенью, услышала привычное пенье, — и успокоилась». Она передавала времяпрепровождение одного из будничных дней. Шел 1905 или 1906 год. Время было кончать визит; но, прощаясь, я не утерпел и спросил: «Как ваша фамилия?» — «Горленко». Это был любимый мною прекрасный писатель, года три назад умерший. — «Родственница его?..» — «Нет... Горленко-Долина... *певца!*» — Певца, концертантка!.. Все знают тот порыв суеты, похвал, восторгов, тот хор и немножечко стадо «поклонников и поклонниц», который уносит артиста в какой-то счастливый и фантастический полет, где дальше и дальше скрывается от них семья, родной город, родные места, все родные чувства детства и юности, родные мысли детства и юности... В ухе — вечные звуки, космополитические звуки, всех голосов, всех наций, всех говоров; перед глазами — блестящая и тоже в сущности космополитическая толпа «любителей вокального искусства», — космополитическая уже по смене городов и стран. Где тут вспомнить *родную* и *старую* церковь, — с ее первобытными певчими, с длинноволосым дьяконом, с простым стареньким священником? Но Марья Ивановна вспомнила; точнее, — никогда не позабывала. Для этого, кроме хорошо сложившегося счастливого детства, нужно было иметь и богатую самостоятельную натуру, сильный ум, несклончивый к колебаниям характер. Вот это прямое дерево, хорошо выросшее на русской земле, мы сегодня и приветствуем. Таланты — от Бога; но это сердце — уже от человека. Бедное человеческое сердце, — как оно мятется, как его разрывают вихри, как особенно разрывают вихри то сердце, которое случаем, удачею или талантом поднимается в высшие слои атмосферы! Тихие наземные ветерки вель там превращаются в воющую бурю. Но наш чистый и праведный Пушкин дал закон благородной памяти, каким-то инстинктом выразив его в русской женщине, — *памятливой русской женщине*:

...Что в них? Сейчас отдать я рада

Всю эту ветошь маскарада,

Весь этот блеск, и шум, и чад,

За полку книг, за дикий сад.

За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,
Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей...

Строки эти — какой-то вечный канон... Как всякий идеал — он недостижим, несуществим; никто из живых, с костяным и плотным составом, людей не может помыслить стать в точку идеала: смертным — только смотреть издали на него и грустить неопределенной язвящей грустью о себе, о нем, о недостижимости его, о недостаточности своей. Так. Но одни — дальше от идеала, другие — все-таки ближе. Вот это «все-таки ближе» к вечному прообразу мне мелькнуло в некрасивой и немолодой женщине года четыре назад; и когда большинство естественно будет чествовать певицу, — некоторые поклонятся ее благородной русской душе. Да, есть что-то не беспричинное, чему залогом были положены, вероятно, еще в детстве, в детских впечатлениях, что она выступила с «Русскою песнею», не как с частью и подробностью своих артистических исполнений, а как с объединяющею главною программю. Это впервые случилось... Никто до Долиной этого не делал. «Тут моя душа поет, тут поет все мое прошлое». Вот этому-то и хотелось бы, чтобы поклонились некоторые в сегодняшний вечер.

1912 г.

Возврат к Пушкину

К 75-летию дня его кончины: 27 января 1837—27 января 1912 года

Его еще нет, но его так хочется, этого возвращения. Правда, прошел уже

...суд глупца и смех толпы холодной. —

который надвигался на Пушкина при жизни и торжествовал свои триумфы в «разливанном море» 60-х—70-х годов. Пушкин поставлен на свое место, — и место это, первого русского поэта, утверждено за ним. Но это всероссийское признание, торжественное и национальное, почти государственное, — наконец, признание литературное и ученое, — не то, о чем мечтается и что нужно; нужно не ему, а нам. Хочется, чтобы он вошел другом в каждую русскую семью, стал дядькою-сказочником для русских детей, благородным другом-джентльменом молодых матерей, собеседником старцев. Все это возможно. Для каждого возраста Пушкин имеет у себя нечто соответствующее, и мысль о разделении Пушкина и отдельных его изданиях «для детей», для «юношества» и для «зрелого возраста» — приходит на ум. Но это уже техника, и мы ее оставляем в стороне. Вот этого «под кровом домов» — ужасно мало. «Под кровом домов» скорее живут Лермонтов и Гоголь, всякая мельчайшая вещица которых бывает прочитана русским даровитым мальчиком и русскою даровитою девочкою уже к 12 и, самое позднее, к 15 годам. Между тем как пушкинские «Летопись села Горохина» или «Сцены из рыцарских времен» неизвестны или «оставлены в пренебрежении» и многими из взрослых. Дивные вещицы из его лирики, как мы неоднократно убеждались из расспросов, из разговоров, — остаются неизвестными или тускло помнятся, с трудом припоминаются, даже иногда корифеями литературы, не говоря о «людях общества». Пушкин скорее пошел в детальное изучение библиофилов. Вот они спорят и препираются о каждой его строчке. Но эти великие «корректоры текста» скорее мешают введению его под кровы домов. Нет удобных изданий Пушкина... Чтоб «взять Пушкина с полки», нужно иметь хороший рост, да и здоровенные руки: академические томы изломают руки, изломают институтке, гимназистке, мальчику. Студент ни за что их не возьмет в руки по «превосходительной учености»; «Петя 11 лет» ни за что не отыщет в десяти толстых томах, с горами примечаний и вообще ученой работы, «своей дорогой сказочки» о царе Салтане или о работнике Балде. Ходких изданий совершенно нет; никакой «Посредник» над ними не трудился. Нет «Пушкина», которого можно было

бы «сунуть под подушку», «забыть на ночном столике», «потерять — не жаль», потерять «с милым на прогулке», — сунуть в корзину или в карман, идя в лес по грибы или ягоды. Наконец, нет изданий той чарующей внешности, которые покупаются за обложку. Наши виртуозы обложки, как молодой художник Лансере, которые «возвели обложку к роскоши Шекспира», к «свободе и прелести Гете и Шиллера», — ни разу не коснулись волшебным пером своим «обложки к Пушкину». По-видимому, повинувшись господину всего, заказу, — они украшают обложки совершенно мертвенных и лишь претенциозных поэтов и прозаиков наших дней. Академии и большим издателям следовало бы давно утилизировать талант рисовальщиков в пользу Пушкина и других классиков.

Если бы Пушкин не только изучался учеными, а вот вошел другом в наши дома, — любовно прочитывался бы, нет, — трепетно переживался бы каждым русским от 15 до 23 лет, — он предупредил бы и сделал невозможным разлив пошлости в литературе, печати, в журнале и газете, который продолжается вот лет десять уже. Ум Пушкина предохраняет от всего глупого, его благородство предохраняет от всего пошлого, разносторонность его души и занимавших его интересов предохраняет от того, что можно было бы назвать «раннею специализацией души»: так, марксизм, которому лет восемь назад отданы были души всего учащегося юношества, совершенно немислим в юношестве, знакомом с Пушкиным. А это было именно время, когда шли «академические издания» Пушкина в редакции ученого Леонида Майкова, когда Лернер собирал свои «Дни и труды Пушкина» и шел спор о подлинности его «Русалки». Вина этому — и семья наша, где Пушкин решительно не «привился», но отчасти — и солидное Министерство народного просвещения. Оно решительно еще не дозрело до Пушкина, находясь на уровне «Былин, собранных Рыбниковым» и од Державина. Держась метода «всезнания», оно пичкает учеников всех разрядов своими «образцами из всего понемножку», образцами из «Домостроя», образцами из Карамзина, «да не забыть бы хоть двух басен И. И. Дмитриева, как предшественника Крылова»; и когда ученики дотаскиваются до Пушкина, то они до того бывают истомлены «предшествующим курсом», а вместе получили такое основательное отвращение к «попам Сильвестрам и Юрию Крижаничу» (все область науки, а не педагогики), что, присоединив мысленно Пушкина «тоже к Крижаничу», ограничиваются и из него «требуемыми образцами», переходя в восьмой класс гимназии и на первом курсе университета прямо к Леониду Андрееву, как «сути» всего, как сочетавшему в себе «Манфреда», Шекспира и решительно всех. Гимназия — далека от задач учености и научного отношения к вещам, в том числе — к литературе. Отроческий возраст и возраст первой юности — время эстетики, годы увлечений, а не «ума холодных наблюдений», которыми его преждевременно и по-старчески пичкает чиновное Министерство. Вот если бы этим годам увлечения, да нашего русского увлечения, самозабвенного, даны были «в снесь» всего три писателя, только три — Пушкин, Лермонтов и кн. Одоевский. — причем они в семь лет могли бы быть разучены со всем энтузиазмом Белинского, прилежанием Лернера и любовью к минувшим дням Анненкова, — то и дома русские, и общество русское, и несчастная наша журналистика были бы предохранены от тысячи не только ложных шагов, но и шагов грязных, марающих. Но нашему Министерству просвещения «хоть кол на голове теши» — оно ничего не понимает. Ну, Бог с ним. Надежда — просто на отцов семьи, на матерей семьи. Пусть они воспользуются принципом педагогики: «не — многое, а — много». Пусть они предостерегают отрочество и юношество от литературной рассеянности: один Пушкин — на много лет, вот лозунг, вот дверь и путь.

Пушкин — это покой, ясность и уравновешенность. Пушкин — это какая-то странная вечность. В то время как романы Гете уже невозможно читать сейчас, или читаются они с невыносимым утомлением и скукою, «Пиковую даму» и «Дубровского» мы читаем с такой живостью и интересом, как бы они теперь были написаны. Ничего не устарело в языке, в течении речи, в душевном отношении автора к людям, вещам, общественным отношениям. Это — чудо. Пушкин несколько не состарился; и когда и Достоевский, и Толстой уже несколько устарели, устарели по

самой нервозности своей, по идеям, по взглядам некоторым. — Пушкин ни в чем не устарел. И поглядите: лет через двадцать он будет *моложе и современнее* и Толстого и Достоевского. Как он имеет в себе нечто для всякого возраста, так (мы предчувствуем) в нем сохранится нечто и для всякого века и поколения. «Просто — поэт», как он и определял себя («Эхо»), — на все благородное давший благородный отзвук. Скажите: когда этому перестанет время, когда это станет «не нужно»? Так же это невозможно, как и то, чтобы «утратили прелесть и необходимость» березовая роща и бегущие весной ручьи. Пушкин был в высшей степени не специален ни в чем: и отсюда-то — его вечность и общевоспитательность. Все «уклоняющееся» и «нарочное» он как-то инстинктивно обходил; прошел легкою иронией «нарочное» даже в «Фаусте» и в «Аде» Данте (его пародии), в столь мировых вещах. «Ну, к чему столько», например, мрака и ужасов — у флорентийского поэта? К чему эта задумчивость до чахотки у туманного немца:

...ты думаешь тогда,
Когда не думает никто.

Пушкин всегда с *природою* и уклоняется от человека везде, где он уклоняется от природы. В *самом человеке* он взял только *природночеловеческое*, — то, что присуще мудрейшему из зверей, полубогу и полуживотному: вот — старость, вот — детство, вот — потехи юности и грезы девушек, вот — труды замужних и отцов, вот — наши бабушки. Все возрасты взяты Пушкиным; и каждому возрасту он сказал на ухо скрытые думки его и слово нежного участия, утешения, поддержки. И все — немногословно. О, как все коротко и многодумно! Пушкина нужно «знать от доски до доски», и слова его

Над *вымыслом* слезами обольюсь —

есть завещание и вместе упрек нам — его благородный, не язвительный упрек. Заметьте еще: ничего язвительного на протяжении всех его томов! Это — прямо чудо... А как он негодовал! Но ялом не облил ни одну свою страницу. Вот почему он так воспитателен и здоров для души. Во всех его томах ни одной страницы презрения к человеку. Если мы будем считать, что у него отсутствует, то получится почти такое же богатство, как если мы будем пересчитывать, что у него есть. Мусора, сора, зависти, — никаких «смертных грехов»... Какая-то удивительно *чистая кровь* — почти суть Пушкина. И он не входит в «Курс русской словесности», а он есть *вся русская словесность*, но не в начальном осуществлении, где было столько «ложных шагов», а в благородной первоначальной задаче. Мы должны любить его, как люди «потерянного рая» любят и воображают о «возвращенном рае»... Но «хоть кол теши»... Оставим. Купите-ка, господа, сегодня своим детишкам «удобного Пушкина» и отберите у них разные «новейшие произведения»... Уберите и крепко заприте в шкаф, а еще лучше — ключ потеряйте. «Новейшие произведения» тем отмечаются, что польза от них происходит только тогда, когда их теряешь, забываешь у приятеля, когда их «зачитывают» или, наконец, когда какая-нибудь несгорающая «Анафема» (Л. Андреева) наконец сгорает, хоть при пожаре квартиры.

Ну, довольно. Все эти мысли тоже «потерянного рая». К Пушкину, господа! — к Пушкину снова!.. Ондохнул бы на нашу желчь, — и желчь превратилась бы в улыбки. Никто бы не гневался «на теперешних», но никто бы и не читал их...

1912 г.

Литературно-художественные новинки

I

П. Перцов. Венеция и венецианская живопись. Издание второе, пересмотренное и исправленное. Москва, 1912 г.

Счастливейшие из соотечественников поднимаются сейчас и уже отчасти поднялись, чтобы ехать в Италию. Когда-то это было удовольствием, доступным только для богатых; но теперь,

благодаря «Обществу образовательных экскурсий», это поистине драгоценное наслаждение доступно и разной учебной мелкоте. Почему-то всегда мне воображается среди русской толпы, входящей в собор св. Марка, в Колизей, в замок Св. Ангела или в галереи Питти и Уффици, — один исключительно косолапый, раскосый, неповоротливый юноша, лет 18-ти, в наибеднейшем пиджаке и совсем не причесанный, в душу которого все эти «святые старые камни» Европы (Достоевский) западут с особенною глубиною, зажгут там неугасимую искру; и в художестве, в литературе, в науке он лет через 20 разом оплатит стоимость всех экскурсий и всех стараний «Общества экскурсий» и их трудолюбивых проводников-наставников... «Первая метла хорошо метет»: почему-то именно от *теперешних* экскурсий, пока они новы и свежи, ожидается много впечатления и, следовательно, результата...

Как раз к сезону экскурсий П. П. Перцов напечатал вторым изданием свою хорошенькую «Венецию и венецианскую живопись», придав ей, в отличие от первого издания (1905 года), совершенно карманный вид. К счастью, многочисленные снимки с картин, украшающие первое издание, все сохранены и во втором. Перцов — пассивный созерцатель-художник; не ждите в нем живого сочувствия и живого понимания «современности». В нем нет самого внимания ко всему этому. Греза каждого его дня есть о *вчерашнем* дне. Поэтому, если бы он вздумал давать «Впечатления об Англии», а еже паче — о Соединенных Штатах, ничего бы не вышло, или вышел бы один комизм. Но к Италии и вот особенно к Венеции, которая и не имеет «сегодняшнего дня», в высшей степени идут его способности и самые недостатки. Вся Италия есть «первая аристократка» вчера и «последняя мещанка» сегодня; «сегодня» там — ничего интересного, важного, всемирного. Но почти тысячу лет Италия была (простите за грубость) каким-то «радием» Европы, дававшим во все стороны, во все страны тогдашнего цивилизованного мира — идеи, импульсы, толчки, зовы, призывы, исцеления... Да, исцеления, оживотворения: чем была бы Европа без католицизма? чем была бы она без Возрождения? Европа вся бы потускнела, вынь из нее этот дражайший алмазов «радий».

В основе — чудный *итальянский человек*, чудный *итальянец*, помесь римлян, осков, этрусков, готов, арабов, славян... Кто там ни воевал, ни «завоевывал» в эпоху «падения Западной Римской империи»? Но когда ее окончательно «завоевали» или завоеватели куда-то ушли или вымерли, — на месте всемирной толчеи остались драгоценные частицы всех племен земного шара (тогдашнего), отложившиеся там, как золотиносный песок на дне горных речек или как плодородный ил Египта в дельте Нила. Необыкновенный гений, необыкновенная изобретательность, необыкновенная подвижность — вот суть итальянца. Ничего — сонливого; ничего — косного; именно «радий», вечно действующий, в Гильдебрандте (папа Григорий VII), в Микель-Анжело, в Пьетро-Аретино (удивительная характеристика у Перцова этой фигуры «Возрождения»), в Колумбе, в Галилее, в шутах и великанах, в трагедии и комедии. Вся Италия — застывшие формы какого-то чудовишного извержения из недр земли, чудовишного переворота в недрах земли... Но он кончился, и теперь все замерло.

Но возвратимся к Венеции. Отчего она вся так цветиста, красочна, фигурна, точно «нарочно», — что и составляет ее «личную особенность»? Мне думается, — от камня без растительности, на котором она построена. Можно ли представить другой город, где нет ни деревца, ни клумбы цветов, ни «бульвара», ни «сада», ничего!! И все — невозможно! Вода и камень. А солнце и воздух южные. Тогда «цветы» полезли на фасады домов, на стены и выступы церквей, — но цветы из мрамора, гранита, золота, бронзы, из всевозможных мозаик. Нищета, нет, — *убитость* природы вызвала роскошнейшую в мире архитектуру, и именно — в *раскрашиваниях* роскошную! А затем это перешло «на все», — на дух, на быт, на жизнь дня, века и веков.

В течение многих лет, т. е. нескольких поездок по Италии, П. П. Перцов изучал, вернее, всматривался и залюбовывался искусством Италии; и лучшие страницы его книги посвящены описанию и истолковыванию фаз итальянской, в частности — венецианской, живописи и скульптуры. Но он смотрит на искусство не как техник-живописец, с целью подсмотреть и научиться, а как историк

культуры, который живопись объясняет через человека и, в свою очередь, постигает человека через живопись. Этот «радий» Италии вечно перед его глазами, и в сущности им одним и занята его книга; им и его «эманациями». «Римлянин», «человек Возрождения», «венецианский патриций» и «патрицианка» — вот главное; небо, соборы, пьядетта перед св. Марком, Canale Grande³⁹ — только аксессуары. Так ведь это и есть... Ах, что мир, — важен тот, *кто* на него смотрит.

Наслаждение и труд суть «боги» мира. Труд — в пыли дневной, в морщинах и мозолях. Но вот закатывается солнце... Я помню эту *раннюю ночь* на пьядетте Венеции. Все молчали. Пьядетта была точно голубая, и вся Венеция была залита каким-то голубым светом, шедшим от неба или от звезд или луны. Повторяю — все молчали. Витал великий «бог» наслаждения, главный бог земли. И человек забыл мозоли, труд, пот. Все, что он делал днем, — он позабыл легким забвением. Днем он работал, снискивал хлеб, пропитание, — не для пропитания и самого хлеба, ибо если бы для них работать, то лучше убить себя, — а чтобы все забыть ввечеру и отдаться *наслаждению*. Наслаждение есть великий бог, главный бог. У него чудовищные глаза, чудовищные ноздри, чудовищное ухо, чудовищный язык и, увы, — чрево. Все чудовищно и, увы, — прекрасно. И этот страшный «бог», вот когда взойдут звезды, тянет в себя все ароматы мира, все звуки мира, все краски его, все его сладости... как и мы тогда безмолвно тянули каждый свою «ниточку удовольствия».

— Хочу! живу! и *для Меня* живет все... А я обратно уже даю всему *жизнь*, — говорит великий Бог Ночи.

Так чередуются день и ночь, фабрика и храм, «обыкновенное» и божественное.

1912 г.

II

1812 год в баснях Крылова.

Силуэты Егора Нарбута.

Издание Общины св. Евгении. Спб. 1912 г.

Памяти Отечественной войны 1812 г.

*Снимки с современных картин, воспроизведенные на
лицевой стороне открытых писем.*

Издание Общины св. Евгении.

Вот соединение аристократизма и демократии, — эти «открытки» в издании Общины св. Евгении: дешевизна — народная, даже простонародная, 5—10—15 к. за экземпляр; работа — в высшей степени аристократическая, мысленно взявшая в эпиграф знаменитый стих Горация: «Procul, profanum vulgus!»⁴⁰ В самом деле, в «открытках» передана вся художественная Россия, в лучших образцах кисти и резца, в лучших образцах зодчества, наконец, — вся старая, историческая Россия, в достопамятностях разных городов. Масса рисунков, специально исполненных для «открытых писем» Общины св. Евгении лучшими художниками! Недостаток «открыток» только тот, что они слишком хороши, т. е. их жаль посылать на почту, подвергать штемпелеванию, а просто хочется их покупать и составлять из них альбомы, т. е. целые исторические и картинные галереи, по 5 и 10 к. за штуку!! Посмотрите только *М. Добужинского* — «Александринский театр в зимний вечер», или «Весна» *Левитана*. Это сама поэзия в догадках художника и всем великолепии новейшей техники. Хочется невольно сказать, что все преимущества, какие имеет в смысле роскоши, культурности и обдуманности, в смысле богатства воспопобляющих средств, помощи художников и т. д., *Императорская сцена, Императорская опера, Императорские ученые и учебные заведения и художественные собрания*, — все эти же преимущества имеет маленькое ремесленно-торговое дело «открыток», пущенное в движение Общиной св. Евгении. Какое это знакомство с Россией, начиная с

³⁹ Большой канал (итал.).

⁴⁰ «Прочь непосвященный!» (лат.).

Костромы и Парголова и кончая убранством отдельных зал в дворцах Павловска, Царского Села, Гатчины, Петергофа! Да и это ли только: издано несколько тысяч «открыток», обнявших Россию в истории и географии, в сценах битв и в смиренных деревенских ландшафтах. Сколько пользы! Как хотелось бы двинуть это в село и деревню!

К юбилею Отечественной войны Общиною издана серия новых «открыток», в 55 штук, дающая в снимках *с картин того времени*: портреты Александра I и Кутузова, «Гильзитское свидание» (в красках), форму важнейших военных частей и полков, от «преображенца» до «ратника» (все в красках), хронику, по дням, с 12 июня (переход французов через Неман) до 3 декабря 1812 г. («В окрестностях Сморгони») — и, далее, такие сцены, как «Спуск статуи Наполеона с Вандомской колонны» (с современной событию гравюры), «Бивуак казаков в Париже» (с гравюр, современных событию) и «Смотр русским войскам при переходе через Мангейм 27 июня 1815 г.» (с акварели неизвестного мастера, хранящейся в Павловском дворце). Особенно ужасное впечатление оставляет «Замерзание французов 3 декабря», рисунок Фабер дю-Фора; особенно прекрасное — «У стен смоленского Кремля 18 августа, в 10 часов вечера».

И. А. Крылов отозвался на события 12-го года четырьмя баснями: знаменитою — «Волк на псарне», а также — «Обоз», «Ворона и курица» и «Щука и кот». «Неповоротливый и вялый с виду, — пишет Н. О. Лернер во вступительной статье, — но чуткий духом Крылов, как гражданин и патриот, оценил грозное значение нашествия иноплеменников на Россию, и в написанных им в 1812 г. баснях заключаются отклики на события мрачной години. Спокойно, без раздражения, поэт смеялся и над безрассудной заносчивостью врагов, и над ошибками своих, и поддерживал в русском обществе спасительную бодрость. Крылов не только смотрел на Наполеона как на дерзкого авантюриста, волка в образе человеческом, но в самом национальном характере французов, в направлении их исторических судеб видел великую опасность для остального человечества, и особенно для России. Консерватор по убеждениям, сама невозмутимость, сама степенность по темпераменту, Крылов ненавидел революционный дух, представителями которого являлись французы. Гувернера-француза он сравнил с ядовитой змеей, которая просится к крестьянину в дом нянчить детей («Крестьянин и змея»), и, конечно, о французах думал он, когда говорил о безнравственном народе, руководимом мнимыми мудрецами («Безбожники»). Крылов должен был желать родной стране победы над этим народом не только как над ее прямым врагом, но и как над носителем вредных, тлетворных идей».

Изданы Общиною св. Евгении только четыре басни, — хотя полнее было бы в «12-й год в баснях Крылова» ввести как эти басни, т. е. «Крестьянин и змея» и «Безбожники», — так и «Кот и повар», «Раздел», «Добрую лисицу» и «Собачью дружбу», — в которых, по словам же г. Лернера, или несомненно, или правдоподобно содержатся намеки на отношения России к Наполеону, к своим германским союзникам («Собачья дружба»), или, вообще, к тогдашнему политическому и культурному положению России. Крылов — наш литературный Кутузов: даже и силуэты их, в черной краске выполненные, сходны. Теперь обратимся к рисункам. Все вообще издание, форматом в малый лист, отличается такою роскошью и художественностью, что не налюбуешься; а силуэты г. Нарбута, числом 21, — передающие для глаза сюжеты четырех басен и затем составляющие аллегорическую и историческую обстановку их же (портреты, аллегории, символы), — настоящая и высокая поэзия тушью. Хочется, чтобы свой высокий талант г. Нарбут приложил к иллюстрации наших классиков; хочется, чтобы вообще наши классики были когда-нибудь «императорски» изданы вот с таким же великолепием всех подробностей, живописи, бумаги, формата, шрифтов (конечно, старинного стиля!), как эти четыре басни в издании Общины св. Евгении. Танцевать, господа, — так танцевать».

К басням (каждой) сделаны г. Лернером исторические и библиографические примечания, — с его обычной компетентностью и искусством.

III

А. Смирнов-Кутачевский. Иванушка-дурачок. Русские народные сказки. Рисунки художников Н. Николаевского, В. Каррика, С. Дудина. Г. Воропонова. С. Петербург. 1912 г.

Нельзя не порекомендовать горячо доброй русской земле и всем русским детям эту превосходную книжку, где прелесть народного вымысла и народного языка соединилась с тонким искусством художников-иллюстраторов. Книжка включает в себе сказки: «Дурень и его братья» (с 2 рисунками), «Новины с того света» (4 рисунка), «Набитый дурак» (4 рисунка), «Жар-птица» (6 рисунков), «Дурак» (1 рисунок), «Как три брата спорили» (1 рисунок), «Об Иванушке» (1 рисунок), «Иванушка-дурачок» (8 рисунков), «Царевна, решающая загадки» (4 рисунка), «Четыре братана» (5 рисунков), «Не любо — не слушай, а лгать не мешай» (8 рисунков), «Иван дурак» (5 рисунков), «Сивка-бурка» (2 рисунка), «Ванька-ротозей» (8 рисунков), «Мудрая жена» (4 рисунка), «Еще об Иванушке» (2 рисунка), «Сказка о семи братьях, удалых молодцах молодых», в стихах (3 рисунка), «Летучий корабль» (3 рисунка), «Иванушка-глушничок и Вифлеевна-богатырша» (6 рисунков).

Уже раньше, начиная с 1905 года, г. Смирнов работал над циклом сказок о знаменитом русском герое-«дураке», который на самом деле всех умнее, а главное — всех удачливее и счастливее. Об этом своеобразном народном эпосе он помещал статьи в журналах «Вопросы Жизни», «Русская Мысль» и «Образование». Разумеется, эти статьи научного, и вообще теоретического, содержания в данную книжку не вошли и в ней были бы совершенно неуместны. Книжка содержит только текст сказок. Но статьи и вообще все предварительное многолетнее изучение автора служат речательством за превосходную установку текста и за обдуманность иллюстраций.

Иллюстрации выполнены пером и вообще даны в одной черной краске. От этого они не только не проигрывают, а выигрывают. Мысль сюжета сказки не залеплена красным, желтым, синим и прочее, а выражена в тонко ведущем свое «дело» перерисовальщика или игле гравера. Большая честь гг. Николаевскому, Каррику, Дудину, Воропонову, — честь и «спасибо» от русских семей. Изящество и какая-то своеобразная грация рисунков, а вместе — их выразительность и, я сказал бы, даже *психологичность* не оставляет ничего желать. Например, «дурак»... Смотришь и говоришь: «Этого дурака я видел где-то». Сцены из сказочноцарской жизни полны пышности и великолепия и какой-то особой сказочной миловидности.

Сказка вообще миловиднее жизни, — что делать...

Что же такое этот «дурак»? — Это, мне кажется, народный потаенный спор против рационализма, рассудочности и механики, — народное отстаивание мудрости, доверия к Богу, доверия к судьбе своей, доверия даже к случаю. И еще, — выражение предпочтения к делу, а не к рассуждениям, которые так часто драпируют собою тунеядство и обломовщину. Посмотрите-ка на «дурака» в работе, — хочется аплодировать:

«Он со всяким делом справляется и ни на кого не ругается: дурак и хату мел, и плетни плел, и за водой ходил, и коров доил — всякое домашнее дело у него в руках горело. Снохи (жены «умных» братьев) дурака любили, никогда его не били, когда нужно ласкали, потому что знали, что дурак им во всем подмога; но братья с дураком не знали, из-за него с женами ругались и каждый день им твердили, чтобы они его даром не кормили. Братьям не было заметно, что дурак работал на их жен безответно. Дурак каждый день бабам воду носил; а на это у него едва хватало сил: воды приходилось таскать не мало. Вот раз снохи тащат дурака с печи, просят, чтобы он, жалеючи их плечи, еще раз сходил за водой. «Ты парень молодой, — говорят они, — и сила у тебя что у быка; вот нако коромысло и ведерки, подвяжи свои опорки и беги скорей на реку»... Ну, тут, пошедши, — и поймал он «щукку», по повеленью которой все делалось дураку, и он стал сильным и счастливым...

Так сказывается в сказке о нем.

Кроме некоторой философии, несомненно вложенной в «дурака», в происхождении его сыграла роль и некоторая конкретность. В слишком многих домах у русских все доброе и крепкое принадлежит действительно «дураку», т. е. «придурковатому» сыну в ряду многих детей, придурковатому «брату» среди способных братьев, но которые благодаря своей «талантливости», во-первых, ничего не делают, а, во-вторых, доходят до разных «художеств», приводящих их даже в тюрьму. Эти «талантливые натуры», очевидно, развалили бы весь дом, — развалили и растащили, — если бы не «дурак», которому «художества» и проступки и на ум не приходят, который только ест и работает, — ну, положим, как лошадь или корова (если случится быть «дуре-сестрице», что случается). Но ведь и в дому крестьянском лошадь явно полезнее пьющего человека, озорного человека, лентяя-человека. Лошадь безответно работает — вот как именно «дурак»: а «дурак» работает, как лошадь, и в сущности спасает весь дом, спасает и кормит, спасает и строит. В элементарной жизни, какова русская старая и русская деревенская до сих пор жизнь, «дурак» и все множество действительных «дураков» играют огромную строительную и огромную охранительную роль... И можно сказать, чуть-чуть преувеличив, что деревня только и живет «стариками и дураками» среди склонной «закучивать» молодежи и умников... Книга Родионова «Наше преступление» есть вся до некоторой степени вздох по исчезающему «дураке Иване» в деревне, который матери повинуется, Богу молится, дрова рубит, избу поправляет, живет и никого «при своей глупости» не обижает... Еще можно заметить отдаленно, что в практической работе на земле правительство русское, госуларство русское, цари русские всегда построили мысль свою и волю свою на «дураке» или даже в дружелюбии с «работающим дураком», все возлагая на его покорность и терпение, всего надеясь от его работы и тихости и щедро его награждая полновесною заботою и любовью. Вечное «подожди» говорило оно «дураку» деревни и в конце концов освободило от крепостной зависимости благочестивого «дурака», — и оттого и сказка очень умно и очень хитро приводит «дурака» непременно «во дворец», спасать «царскую дочку от чудовища», и тут-то «дурака» постигает счастье и торжество. Поговорка «служи, казак! — атаманом будешь» — являет собою и вариант сказки о «дураке», и завет русского народа самому себе.

1912 г.

IV

*Пасквале Виллар и Джироламо Савонарола и его время. Том I.
Перевод с итальянского Д. И. Бережкова. С.-Петербург. 1913.*

У нас развивается какая-то самодовлеющая техника печати; самодовлеющая и самодовольная. В то время как «Посмертные произведения гр. Л. Н. Толстого» отпечатаны аляповато и грубо, а Достоевский печатается в отвратительной рыночной форме еврейскою фирмою «Просвещение», — будто какие-нибудь «Тайны Эжени Сю» или «приключения Шерлока Холмса», — и томы его неприятно держать в руках, — вдруг появляется хороший, полезный, но несколько не исключительный труд итальянского ученого Виллари о Савонароле с таким великолепием типографской техники, около которой кажутся нищенскими все решительно издания наших классиков. Почему так издается Виллари, а не Гончаров? Отчего так не изданы Тургенев и Толстой? Раньше всех «Мир искусства» и затем ряд фирм, между которыми надо отметить «Пантеон», начали эти великолепные издания, произведшие решительно реформу во внешнем виде книги. Но этой реформе как-то недостает головы. Чтобы все дело не стало смешным, здесь нужно соблюдать соответствие и пропорциональность. Нельзя же вводить в ареопаг судей, которыми является вся читающая Россия, великолепного Лермонтова в костюме убогой вдовицы, держащей в руках «лепту» (академическое его издание), а на скромного итальянского профессора надевать императорскую порфиру.

Труд Виллари, конечно доступный в подлиннике профессорам, не интересный миллионной толпе едва грамотного читателя, собственно появляется на русском языке для студентов-филологов и историков, для таковых же курсисток, для гимназистов старших классов и для всех образованных

людей приблизительно университетского уровня. Вообще, это обыкновенная книга для обыкновенного читателя: и причина для роскоши единственно в фантазии типографии или переводчика и издающей фирмы «Грядущий день», с ее редактором и, очевидно, директором А. Л. Волынским.

Тема книги прекрасна: борьба Медичисов и Савонаролы, эпоха Возрождения и этот монашеский выпад против нее. Лучшее в ней — великолепно выполненные (за границею) портреты: Джулиано Медичи, Козимо Медичи, Лоренцо Медичи, а также — и друзей последнего Гирляндайо, Полициано и Марсилио Фечино. Последние — со стенной живописи церкви Santa Maria Novella во Флоренции, которую и я несколько раз осматривал. Теперь эта церковь ветхая-ветхая, как наш Василий Блаженный. Портреты трех Медичи — из галереи Уффици, там же. Труд Виллари вообще очень эскизен, короток, до известной степени «первоначален». В нем нет и тени живости и гения Мишле. В нем нет ни ярких характеристик, ни очень подробного изложения. До чего его страницы бессочны и почти напоминают по духу и легкой «морализуемости» распространенный учебник! Все это страшно сказать о книге таких типографских претензий, наконец, о книге такой огромной и тяжелой в руках, но я мужественно это говорю. На самом деле книга не так велика, *как кажется*: в ней всего 389 страниц из толстой бумаги, и набрана она великолепным крупным шрифтом. Текст короток, содержание «учебно»: а издана почему-то во вкусе Lorenzo il Magnifico⁴¹.

Какие лица у Козимо, у Лоренцо, у Полициано... Не зная о них подробностей (и Виллари их не дает), хочется выдумывать подробности! В Лоренцо — точно Каин. Можно написать музыку на его портрет, нарисованный Вазари. Тут чувствуется плут, гений, художник, сластолюбец; великолепный «пересмешник» человечества, циник до исподней рубашки и артист во всем: о нем можно писать стихи; особенно много можно писать о нем анекдотов; ода к нему вовсе не идет, но — бесконечная потаенная хроника. Козимо — с лицом и в одеянии не то Плюшкина, не то архиерея, несущий толстую, должно быть пергаментную, книгу (портрет Понтормо). Какие люди, какие времена! Между тем Виллари ухитрился о них написать бледнее, чем Ключевский о петербургской хронике XVIII века. Перевод г. Бережкова местами неуклюж, местами неправилен в отношении русского языка. Напр.: «Во в душе этих чужестранцев осталось убеждение, что их тактика и их большие отряды, запертые в тесных улицах Флоренции, помочь делу, при такой новой и им совершенно неизвестной манере воевать, не в силах» (стр. 178). Согласитесь сами, что это тянется как гуммиарабик и склеивает не только язык, но и мысль читателя. Неправильности: «трактаты, в верности которых (вместо — которым) он клялся, он нарушил при первом же удобном случае» (стр. 149); «Испания объединила королевства Кастилии и Арагонии (вместо — Кастилию и Арагонию), изгнала мавров и уже, водимая гением и предприимчивостью Христофора Колумба, перебросила свои владения за Атлантический океан» (стр. 152). Тут, конечно, не «водимая», как «водят за нос», но — «ведомая». «Водимая» выражает постоянство действия в какой-нибудь срок; можно сказать, «водимая королем Фердинандом»; но Колумб только *раз* повел за собою испанцев, и они пошли за ним; а не постоянно куда-либо «водил» их. Напротив, они его отвели в тюрьму и он умер в оковах.

Вообще о всей книге можно сказать, что в ней много пуху и мало мяса. Единственно новая страница у Виллари — это где он рассказывает, что Савонарола купил и сохранил для Флоренции собрание греческих и римских рукописей Медичисов, которые могли бы пропасть или уйти во Францию в пору овладения Флоренцией войсками Карла VIII, и что, следовательно, он вовсе не был грубым врагом просвещения и классиков (стр. 374—375). Не только это указание, но и сопутствующие ему рассуждения Виллари совершенно основательны, и Савонарола был, конечно, благородным реформатором нравов, а ничуть не варваром-истребителем памятников античной красоты. Взгляд его на Савонаролу, как и на Медичисов, — умеренно-правильный, умеренно-спокойный. Он, конечно, верен объективно; но субъективно — это ученая умеренность автора как-то не дала ему

⁴¹ Лорснито Великолепного (шпал.).

почувствовать, по крайней мере не дала ему выразить, тот противоположный пламень двух сердец, Возрождения и монашества, которые боролись в конце XV века. Лучше бы ему сопоставить карнавальную песенку Лоренцо и потаенную молитву Джироламо: и тогда бы все стало понятнее. Тут боролись две поэзии, две красоты, может быть, — две даже истины. Два полюса. Или, точнее, — это соперничали истиной и красотой своей тропическое солнце и северное сияние. Право, трудно сказать, которое лучше... Одному — один час, и другому — другой час. И свое каждому — место. А они захотели оба царствовать в одной счастливой Флоренции и светить в одни и те же сутки на ее улицах.

И принеслись бури с севера и юга, и погасили магнетический свет Медичисов, и сожгли черного монаха.

1912 г.

V

Миронова в «Сафо»

Пьеса пуста, умна, поверхностна, как вообще у французов, которые умнее русских и изношеннее русских, и о ней нечего было бы писать, если бы не игра Мироновой. Эти случаи «возрождения» кокоток от подлинной любви и «впадения» чистых бытовых людей в руки кокоток увековечены в «Даме с камелиями», — и их вариации никогда не превзойдут прототипа.

Я дремал, скучал и готов был бы заснуть, если б меня не разбудили выкрики Сафо-Мироновой, выкидывавшей белье своему «суженому»: решившемуся вернуться «под сень струй», т. е. в домашний очаг, к классическим дядюшке и тетушке. «Это — натура!» «Это — так!»... «Ах, и опротивело же мне слышать об этой Роне, о старом винограднике и каштанах, где вам заготовлена созревающая девица», — говорит она возлюбленному... «Сосчитайте ваши платки!» — кричит она, кидая в него платками, и наконец выгребает из шкафа целую дюжину простынь и бросает в чемодан, около которого он копаются. «Берите! Задохнитесь! Уходите!»

И, наконец, другое: она приползает к нему в деревню и молит его любви. Человека нет, женщины нет, гордости нет; есть бессилие и несчастье. Я широко раскрыл глаза и встал. Пьесы нет, есть Миронова. Сыграть этого места невозможно «искусно»: какое же «искусство» может что-нибудь сделать там, где нет логики, последовательности, где, наконец, нет ничего разумного и есть вой, побитая брошенная собака, которая любит побившего ее господина, когда он отпихивается от нее ногой... Я весь замер в неописуемом волнении. О, это — опять жизнь! — в моменте до того ужасном, но подобные моменты бывают, случаются... И опять Миронова тут не «играет», потому что «играть» невозможно, а каким-то чудом переживает перед зрителем ужасное событие, и зритель клянется в душе никогда не ставить женщину в такое положение.

Слов нет, ничего нет, движений нет; все, под действием тоски и горя, вернулось в какой-то первобытный хаос, к каким-то первым элементам человеческого существа, человеческого разума, скорей человеческой бессмыслицы. Перед нами тоскующее животное! О, как его жаль, как страшен его вид. Членораздельная речь исчезла, человеческое слово пропало, остались только обрывки этого, остались только начатки этого! Она валится; не падает, а валится — куда, все равно ей. Любовь не держит — и ничто не держит, верность не держит — и точно земля под нею проваливается.

Я встал и замер (сидел в уголку темной ложи).

— Это — совершенство!!!

Больше ничего бы не прибавил и почти напрасно написал эти строки! Идите все (хотя, я думаю, Миронова не может же повторять своей вообще неповторимой игры и, должно быть, играет каждый раз особо), — идите все и посмотрите этот женский ужас.

1912 г.

VI

Ипполит Тэн. Путешествие по Италии.

Перевод П. П. Перцова. Т. I. Неаполь и Рим.

Москва. 1913 г. Со множеством рисунков

«Земля на севере всегда сыра и черновата; даже зимой луга там (в Западной Европе) остаются зелеными. Здесь (на юге) все серо и бесцветно. Лыбые горы, белые скалы, широкие бесплодные и каменные равнины, почти нигде нет деревьев, кроме как на пологих склонах и в лощинах, полных мелкого камня, где укрываются чахлые шпалеры маслин и миндаля. Не хватает красок; это — только рисунок, тонкий, изящный, как на заднем плане картин Перуджини. Поля похожи на большое серое полотно, однообразно расчерченное. Но нежное, бледное солнце льет дружелюбно свои лучи с лазури, слабый бриз доходит до щек, как поцелуй; это вовсе не зима: это — ожидание, ожидание лета. И вдруг открывается великолепие юга: пруд Берра — чудесная голубая пелена, неподвижная, как в чаше, среди белых гор, — потом море, бесконечно разверстое, великая водная стихия, сияющая, ласковая, в переливающихся красках, в которых есть нежность самой очаровательной фиалки или только что распустившегося барвинка. А вокруг — полосатые горы, которые кажутся увенчанными славою ангельской, — так много света держится на них, настолько это сияние, плененное в лощинах воздухом и расстоянием, кажется их одеждой. Оранжевый цветок в мраморной вазе, перламутровые жилки орхидеи, бледный бархат, окаймляющий ее лепестки, фиолетово-пурпуровая пыльца, которая дремлет в ее чашечке, — не более великолепны и милы... Вечером на дороге, идущей вдоль моря, теплый воздух касается лица; запах зеленеющих деревьев веет отовсюду, как благоухание лета; прозрачная вода кажется похожей на растопленный изумруд. Неопределенные, теряющиеся в темноте формы гор и крупные очертания берега неизменно благородны, а на самом краю неба просвет — полоса горящего пурпура — заставляет угадывать великолепие солнца»...

И еще немного:

«Хорошо, что я захватил в моем чемодане несколько греческих книг; нет ничего полезнее. К тому же классические фразы всплывают постоянно в уме в художественных галереях Италии: иная статуя заставляет почувствовать стих Гомера или начало диалога Платона. Уверю тебя, что здесь Гомер и Платон — лучшие путеводители, чем все археологи, все художники, все каталоги на свете. По крайней мере, они более интересны, а для меня и понятнее»...

Эти шелковые строки и шелковые страницы молодого Тэна кладутся одна за другою перед глазом и умом читателя, и, перевернув триста таких страниц (крупной красивой печати), в опытном и любящем переводе г. Перцова, — читатель не чувствует себя утомленным. «Путешествие по Италии» — лучший труд Тэна, и совершенно поразительно, что он 60 лет оставался непереуведенным на русский язык, на который какой только дребедени не переводили!.. Сколько русских путешествуют по Италии, живут в Италии; сколько живет там людей, вовсе не владеющих языками, даже французским: и им не было дано этого живописнейшего и оживленнейшего «руководства для путешественника» и «руководства для художника». Но оставим переводчиков и вернемся к Тэну. Будущий автор книг «Старый порядок и революция», «Об уме и познании» и «Об искусстве», — он посетил Италию в 60-х годах прошлого века, именно на рубеже эпох, когда она еще не стала меркантильною и парламентскою, хотя и готовилась и усиливалась к этому, — и когда, следовательно, еще не сбежали с нее древние великолепные краски и Возрождения, и папства, и могучего Рима консулов и императоров. Это был момент наилучший для срисовывания; и рисовальщик вошел в Италию и объехал Италию в наилучшую свою пору; когда ум его не был еще утомлен великими темами, которым он отдался потом, когда глаз зрителя был молод и все чувства восприимчивы. И каковы эти чувства и их острота — видно по сделанной первой выписке, где он накидывает (страница б) первые ландшафты, которые увидел здесь; какова же была его образовательная подготовка — видно по второй выписке, которою он начинает обозрение скульптурных сокровищ Рима. «Не гуд, —

а классики!» Это восклицание *настоящего ученого*.

Будущий первый авторитет по истории Франции, он с этими же предрасположениями к историчности и с тем же запасом «реальных знаний» въехал в Италию. Тэн вообще — реалист; он перед всякими рассуждениями отдает первенство здоровому глазу, полному, исчерпывающему наблюдению. Поэтому читающий его книгу прежде всего наталкивается на массу фактов, обогащается массой сведений, и зрительного характера, и документального (что касается истории) характера. Конечно, этого недостаточно о стране, где нет чернозема, а есть Перуджини, где ландшафт всегда сер, а небо томительно воздушно, и «форнарина» («булочница») переделывается или преобразается совершенно неисследимыми путями и способами в Madonna Constabile⁴². Вообще эмпирический ум Тэна не есть первоклассный ум для разгадки многих тайн Италии и «итальянщины». Но *возраст, в какой Тэн путешествовал по Италии, все-таки поправлял эту господствующую и несколько одностороннюю черту его ума.* Он был эмпирик, но не жестокий эмпирик. Изучения Италии и размышлений хотя бы об итальянской живописи невозможно кончить там, где их кончает Тэн; но для начала и даже для фундамента дальнейшего изучения — нет лучшей книги, чем его.

«Путешествие по Италии» в переводе г. Перцова имеет большие преимущества перед французскою книгою, какую имеют перед собою западноевропейские читатели. Именно, — Тэн дает один *текст*; между тем *он* же говорит, что «ничто так не помогает осматриваться в Италии, как хорошие эстампы зданий, статуй и картин». Отец г. Перцова совершил путешествие по Италии именно в то время, когда туда путешествовал и Тэн, — и привез в свою Казанскую губернию (помещик тамошний) множество снимков, фотографий и гравюр. Ими обширно воспользовался г-н Перцов, и сам проведший два или три лета в Италии. О всех видах городов», о «ландшафтах вообще», наконец, о зданиях, статуях и картинах, — *о которых рассказывается в тексте Тэна,* — он приложил превосходные *снимки того времени.* И не будет ошибкой сказать или улыбнуться, что французам не мешало бы «перевести своего Тэна с русского». В самом деле, главы Тэна — «Прогулка по Риму от десяти вечера до полночи» или «Улица в Неаполе» — гораздо *роскошнее* читается в Петербурге и Москве, чем в Париже и Гавре! Ибо русский читатель *видит на рисунках* то, что француз мучится *вообразить, представить себе.*

1913г.

Дункан и ее танцы

(14 января 1913 г. в Малом театре)

«Бог сотворил человека для труда», — сказала Библия.

— И для танца, — вкрадчиво заметила Греция. И, подняв руки в воздух и обнажив бедра ног, спросила:

— Для *чего* же они так устроены, с этими утолщениями, с этими сбегаящими линиями и с другими взбегающими линиями?..

— Вот, смотрите...

И понеслась в вихре легкой пляски, с развевающимися позади концами тканей, с другими концами, обвивающимися у бедер... Руки то поднимались, то опускались. Голова наклонялась, поворачивалась, откидывалась немного назад. И все время на губах блуждала счастливая улыбка.

«Улыбки не создал Бог», — заметила строгая Библия.

— Улыбку я добавила от себя, — ответила Греция. — Она выросла «из всего». И просто — она

⁴² Мадонна Констабиле (итал.).

есть оттого, что я счастлива...

«Человек *был* счастлив до падения, — ответила угрюмо Библия. — После падения...»

— Я вспомнила то, что было до падения. И улыбнулась. *Вспоминать* не запретил Бог.

«Бог не запретил вспоминать рая», — согласилась Библия. И умолкла.

Греция же все развивала танец. Она *подчинила* все танцу, и мало-помалу *вывела* все позы человеческие, все положения человеческого тела — из танца. Из танца, — и из воспоминания невинного состояния человека до грехопадения.

И боги и люди сказали: «Хорошо».

Вполне удивительно, что возрождение греческого танца произошло только теперь, — что это первой пришло на ум Дункан. Каким образом этого не произошло в особенности в эпоху Возрождения, в XV веке особенно удивительно. Может быть, оттого, что тогда еще не были найдены «мелочи искусства» — вазы, камеи, монеты, по которым танец античный восстанавливается вполне, до малейшего сгиба тела, до малейшей вариации в положении кисти руки. В XV и ближайших веках были найдены одни статуи, но в них танца вовсе нет, античной жизни вообще — вовсе нет. А потом пришла молитвенная Реформация, а еще потом — Революция; наступили такие хлопоты, что было вообще «не до того». Но раньше ли, позже ли античный танец вообще должен был *восстановиться*.

Кто знает вообще «мелочи античного искусства», — знает, что можно час рассматривать какую-нибудь монету, и именно рассматривать *смысл* ее; а конкретно — рассматривать и восторгаться и замирать над *положением на нем человеческого тела*. Можно объяснить себе эту грацию только из невинности человека, так как грациознее невинности ничего нет. Вот это: «нога сознает себя невинной», «живот был без греха», «перси не испытывали блудливости», «шея рабски не сгибалась», и через голову «не проползала каинская мысль» — это и *сотворило*, это и *совершило* удивительнейшие телоположения античного мира, сидячие, лежащие, полулежащие, — в походке, в беге, в танце... В длинном зале Эрмитажа, при входе в него, на стенах нарисованы бесчисленные из этих поз: нельзя оторваться от их *благородства*.

Но благородство — это невинность. Благородство есть наружность того, чего внутреннюю сторону мы называем невинностью.

Когда-нибудь Дункан, бродя по залам Британского музея, да и где бы то ни было по залам античного искусства, задалась естественным вопросом: «Почему эти *моменты*, раскиданные на вазах, камнях, монетах, не *слить в одно*, при каковом слиянии естественно они перейдут в *движение*, и это движение будет *танцем?!*» Так произошли танцы Дункан. Два часа имея ее перед собою в непрерывном движении, по-видимому совершенно свободном и подчиненном лишь воображению, я ни на секунду не видел ни одного положения кисти руки, всей руки, корпуса, бедра, всего тела в сгибании, в распрямлении, — наконец тела, лежащего на полу и как бы брошенного на пол (поза отчаяния), которого хорошо не знал бы по монетам, не помнил бы из монет. Таким образом, я могу свидетельствовать на основании некоторого изучения, что Дункан не дает *ничего от себя*: а, с другой стороны, что положенный ею в основу танцев археологический материал — огромен.

К этому она прибавила только натуру, должно быть имеющую что-то общее с греками. Уже то, что все тело «до такой степени ей понравилось» и что она положила долгие, без сомнения, годы на воспроизведение всего в собственном теле, конечно, — *перед зеркалом*, но (несомненно!) — и по вдохновению, по внутреннему чувству, по внутреннему порыву.— это говорит за глубокое и страстное влюбление танцовщицы в античный мир. Несомненно! Надо было прыснуть веселостью из себя, —

веселостью, чистотою и невинностью, — чтобы нет-нет и *без всякого зеркала*, вовсе не утилитарно и не «для карьеры», понестись в этом танце нимфы. «Будем немножко нимфами», «будем украдкой нимфами» — вот святое движение души современной грешной танцовщицы, которое вдруг выкинуло на сцену европейских театров греческий танец.

Что же она дает?

Знающий человек (ее личный знакомый) сообщил мне:

— Ей уже 43 года.

— Это все равно, — ответил я.

— У нее ступня ноги не хороша.

— Все равно.

— Ноги не пропорциональны туловищу: туловище — длиннее, чем нужно для целой фигуры, а ноги короче, чем требует этот общий рост.

— Ах, неужели вы думаете, что в Греции все были с пропорциональными ногами и что танцевали только до тех лет возраста, когда барышни нравятся в Петербурге? Все это петербургские суждения и мужские суждения, тогда как Дункан показывает Грецию, и она показывает ее вовсе не Петербургу, а только позволяет видеть между прочим и Петербургу. Неужели может быть возраст у человека, когда он глядит на бегущую по полю Диану, неужели Диана для смотрящего — женщина, а не богиня; и кто же у богинь спрашивает, «сколько им лет»? Вечно тот же возраст, вечные 17 лет. Ведь у Дункан не выросла борода, а возраст ее и теперь 17 лет, потому что она бежит по полю с резвостью 17-ти лет, с грацией 17-ти лет, со всеми движениями и улыбкою 17-летнего блаженства и возраста. «Блаженство» — вот суть богов; греки так и звали их — «блаженные боги», «οι μακαρες θεοί». А Дункан именно блаженно танцует, и лицо ее полно оступенелого восторга, точно она замерла во внутреннем видении светлых богов того мира. Все сделала ее любовь к этому миру: все сделала сила ее воображения, заставляющая ее совершенно забывать в часы танца о существе нашем мире. Эта мощь воображения и сделала все. Танцы ее, все ее позы — в *точности античны*, об этом мне говорят мои изучения подлинников и свежая память их. А в этих позах, жестах, движениях — и *лежит все*. Личная ее красота или некрасивость не имеют никакого значения при этом. Она действительно открыла до сих пор не открытую область древнего искусства; мы знали его в неподвижном, как неподвижны все храмы и статуи, неподвижен и рисунок на каждой порознь вазе и камее. Она, соединив секунды в час, воспроизвела, воссоздала движение античного мира в прекраснейшем виде его — в движущемся древнем человеке. Это достойно быть увенчанным академиями. Но это — ученая и археологически-эстетическая сторона. Дункан дала кой-что больше. В самой себе она почувствовала этот брызг весеннего дождя, первые чистые капли его в мае месяце, ощутив которые человек говорит:

— Выбежим в поле! Долой душные квартиры! В поле! В лес! В природу!..

И все молодеет. Весь Петербург молодеет в мае. Весь Петербург помолодел сегодня, отказываясь расходиться и крича:

— Еще!

— Еще!

И она еще выходила. Еще улыбалась. Еще танцевала. И она была счастлива с нами, а мы были счастливы с нею. И если вспомнить, что это было в *январе*, — во всяческом январе, и физическом и духовном, во время Турецко-Болгарской войны и когда еще не собралась Дума, а телеграммы запоздали, — то как ее не поблагодарить за этот обрывок Олимпа в Малом театре.

1913 г.

Великорусский оркестр В. В. Андреева

Надели *фраки*, и балалайка удалась.

Это был последний инструмент, последнего русского человека, инструмент до того первоначальный, что он не только не «ожидал» от играющего слуха или умения, но не ставит требованием даже присутствие у него всех пальцев...«Трынь-брынь» — выходило, когда играющий просто «всей пятерней» махал по трем коротеньким струнам, издававшим коротенький звук, сейчас же умолкавший.

И им не наслаждались, а около него смеялись, гоготали. Он всегда был пьяный, этот инструмент, — и в противоположность достопочтенной гармонии, которая ходила в смазных сапогах, балалайка ходила просто босиком или в опорках, совершенно невообразимых. На такой-то балалайке играл свою «барыню-барыню» пьяный мастеровой, завалившийся в канаву.

Мимо него проходил однажды Василий Васильевич Андреев и протянул, остановившись над пьяным:

— Э-э-э...

Он был небольшого роста, и весь сжатый. — с боков, спереди, сзади, — сухой, крепкий, нервный. Волосом черен, и борода эспаньолкой à la Napoleon III. Не человек, а «фрак»... Все в нем — форма, срок и обязанность. Встает рано, ложится поздно, и все сутки в заботе, труде и неутомимости. Он остановился над канавой, услышав «трынь-брынь». и произнес твердо:

— Дело не в балалайке, а во фраке. Дело в том, что этот играющий на нем господин — босиком, не трезв и не умеет работать. Если бы он умел работать, он и в балалайке отыскал бы средства и возможность художественного удовлетворения. А чтобы приучиться работать, надо прежде всего сбросить эти опорки и надеть французские штилеты; далее - заменить остатки рваной рубахи и штанов голландским бельем, галстуком последнего фасона, и — главное! — по «тугой мерке» сшитым фракком, который бы сжимал, облегал бы человека, как стальную форму, который был бы «лучше, чем застегнутый», даже не будучи застегнут. Вот когда он наденет этот фрак, мы посмотрим...

И он взял вывалившийся у пьяного инструмент и унес к себе...

И работал день и ночь над ним. Хлопотал, заботился; всюду ездил, изучал, расспрашивал. Размышлял, много размышлял. Собрал учеников, помощников, школу с неизменным и единственным условием- каноном: «Никто без фрака да не приближается к балалайке».

И вышел через несколько лет «в Русь». Я слышал его, в частном доме, лет 20 назад, когда он только-только начинал: и хотя слушателями были все «люди русского направления», в халатах и полухалатах, он сам уже тогда был во фраке и в белом галстуке.

В этом и секрет.

В большом концерте 22 января в зале Дворянского Соборания («бенефис оркестра») играли «Осень» Чайковского: закрыв глаза, вы слышали воющий ветер, такой печальный, такой одинокий, — такой ужасный тем, что его покинули цветы и плоды, что он не ласкает никакой зелени, никакой жизни, и в нем самом нет жизни, а есть только страшная тоска стихии, несущейся над развалинами, над камнями, над бесплодной пустыней...

О, как страшно, и жалко, и пугливо! Это душа плачет, когда в ней осень, когда все потеряно, все утрачено...

Раскрыл глаза: перед замершим в благоговении залом сидит человек 70 людей в черных фраках и белых галстуках с сосредоточенностью монахов. И эти «монахи» Андреева, все с английскими

проборами посредине головы, элегантные, молодые, энергичные, сидят над трехструнными балалайками, и каждый в отдельности и каждую минуту издает «трынь-брынь». Да, но и «Медный всадник» Пушкина состоит в каждой строчке и во всяком слове из «аз-буки-веди», т. е. не из большого добра.

Но

Люблю тебя, Петра творенье.

...Андреев слил в шум ветра эти коротенькие, не способные к развитию звуки, звуки без тонов, звуки без теней... Тут что-то играли на «bis», в первом отделении концерта, играли «из Грига» (Андреев объявил): это был чудный шепот, — и вы слышали, как грудь шепчущего задышалась от какого-то волнения... Балалайки шептали...

Балалайки шептали!!!

Но разве «современный слон» не танцует, а из «счета по пальцам» древнего человека не вышла теперешняя алгебра? Все дело — во фраке. Дело в том, чтобы не спать, думать, заботиться, на стуле сидеть прямо, а не разваливаться, чтобы вынести на чердак из жилых комнат всякие этикие «диванчики-разлетайчики», этикие «наши халатчики», сладенькие пуховички, и проч., и проч., и проч. Не туфли, а опара: нога так и тает. Андреев сказал: «Во-о-н!!!» «Это — не туфли, а сам сатана, прикинувшийся туфлей и соблазвивший человека ко сну, лени и ничегонеделанью, за которыми он погибнет гораздо вернее, чем со всякими Мессалинами, за которыми все-таки надо еще поухаживать, т. е. потрудиться». «В туфле — все семь смертных грехов»...

Люблю тебя, Петра творенье...

...И, зажмуривая и открывая глаза, я все обдумывал на концерте «петербургский период русской истории», и Андреев дал ему такую изумительную иллюстрацию в своем концерте. Кстати: впечатлению помогали и немецкие голоса, а до начала концерта при входе — речь французская и английская. Сзади же я по всей линии четвертого ряда кресел (позади себя) слышал *сплошную* немецкую речь «до» и «после» музыки. Иностранцы, очевидно, полюбили «Великорусский оркестр балалаечников В. В. Андреева», как одну из удивительных виртуозностей, какие достигаются над русским материалом его европейскою обработкой.

Слава — Андрееву.

Но прежде — слава Петру.

И очень большое «nota bene» нашим славянофилам.

22 января 1913 г.

Post scriptum: М. М. Иванов всегда логичен, всегда исторически-учен, и потому речь его всегда убедительна. Но он имеет *esprit mal tourné*⁴³. — и оттого его речи могут иногда получать разрушительное, вредящее значение. Такова его последняя длинная речь о В. В. Андрееве, который *не для себя* отнюдь, а для дела, предпринятого им на музыкальное просвещение всей России, ходатайствует перед Г. Думою о субсидии.

Дело это — создание по городам и городишкам русским, при учебных заведениях, при воинских частях, при всевозможных маленьких сообществах: технических, промышленных, ремесленных и проч., великорусских оркестров, с употреблением древнейших и вместе простейших инструментов, балалайки, домры и гуслей. Учиться на таком инструменте всего недели две; всякий это сможет; и вместе с тем сам В. В. Андреев показал на своем оркестре, что «оркестр на этих инструментах» может давать волшебную музыку. Он имеет вдохновение к этому делу, — то вдохновение, которого до него никто не имел, и после него мало надежды, чтобы кто-нибудь с такою же силою, с равным талантом и

⁴³ ум. направленный на дурное (фр.).

с таким же успехом получил, выразил и осуществил такое вдохновение.

Дело это вполне национальное, народное. Он дает талант, натуру, «врожденное»; пусть казна приложит свой «рубль» — и дело делается.

М. М. Иванов возражает:

1) Но ведь не давали же субсидии Славянскому, устроителю народного хора, и семья его чуть не гибнет с голоду. М. М. Иванов пишет это с негодованием и горечью. Но делает вывод: «Следовательно, не надо давать и Андрееву». Напротив, именно «надо дать». Зачем же делать сплошь два скверные дела.

2) Балалайка, домра и гусли — не скрипка, «с ее тягучим волшебным звуком». И как «при железных дорогах» глупо заботиться о старых и несовершенных мальпостах и дилижансах, так точно незачем бросать деньги на ветер ради балалайки.

Да. Есть дороги. Но есть еще *тротуары*. И нельзя пренебрегать тротуара на Невском, «потому что есть железная дорога между Москвой и Петербургом». Явно, что скрипку не воспримет население, берущееся за балалайку. — не воспримут солдаты, не воспримут приказчицы клубы, не воспримут ученики ремесленных и реальных училищ, которые музыке могут отдать небольшие и короткие досуги, могут отдать ей невысокие музыкальные способности. В. В. Андреев все построил на небольших и на совершенно маленьких способностях, на небольшой привязанности к музыке: в том его гений, в том и величие его народного дела. Это действительно редчайшее сочетание огромного личного дарования с самым скромным требованием от других.

Германия, когда «возрождалась» после наполеоновского разгрома, поддерживала все подобные предприятия, клонившиеся к художественному, к умственному, к всяческому духовному возрождению народных масс немецкого племени. Не дать «зачервиться» народному телу, зачервиться в пьянстве, в разгуле, во всяких гадостях, — это первое дело, первая забота государства. В этих намерениях построены и «Народные дома» у нас и во всей Европе, но, — увы, — сами, кажется, «зачервившиеся» нахлынувшим сюда потоком разгульного люда. Музыка Андреева, народная и элементарная, если бы она везде привилась (а она уже в сотне глухих и далеких городков привилась), дала бы множество узелков благородного притяжения народному духу и народным нравам, требуя, однако, от каждого участника не пассивного слушания звуков, но некоторой выучки и постоянного упражнения, которое приятно. Это сбережет множество народных душ, народных жизней, биографий; сбережет для трезвого труда и семейной жизни, для здорового и ясного быта.

Я думаю, и сам М. М. Иванов, в конце концов добрый и благожелательный человек и просвещенный музыкант, согласится с этим. И его *esprit mal touté* обратится, «поворчав», в *esprit bien touté*. Пусть и он пожелает доброго покровительства *народных представителей* истинно *народному делу*.

1913 г.

К пожару Троицкого собора

Петербург хотя и новый город, но ведь и все города очень древни только *по имени*, а по постройкам все очень новые; и в Петербурге много очень старых построек, более древних, чем в старых исторических городах нашей деревянной и кирпичной Руси. Троицкий собор на Петербургской стороне был привлекательнейшею из этих старинок. Он воистину был «Василием Блаженным» новой столицы.

Деревянный, полусерый, полусиний, с огромною главизною, с цветными стеклами в рамах, а потому и внутри без этого слишком рационального *белого света*, с деревянными полами, с превосходным хором, почему-то наполовину составленным из девичьих голосов (ученицы?)

любительницы?), храм этот производил совершенно новое впечатление, нежели большие соборы-дворцы Петербурга, с их мраморным великолепием и мраморною холодностью. Нигде православному в Петербурге так хорошо не молилось, так хорошо не слушалось и так охотно не подпевалось, как здесь. Убранство собора, некоторые реликвии петровских времен, а главное — вдохновение Петра, крепкого православного человека при всех его реформах, сказавшееся в построении первой церкви в новой столице во имя «Живоначальная Троицы», — все передавалось молящимся.

Бесконечно жаль почти полного разрушения собора пожаром. Пожар не от молнии, не от горящих соседних зданий, не от поджога злоумышленников, а от самовозгорания каких-то недосмотренных или перемонтированных труб представляет что-то постыдное и ложится на честь зрителей и блюстителей целостности собора. Кто они? За чем смотрели? О чем думали со своим смехотворным застрахованием святыни, «оцененной» в страховом обществе в 50 000 рублей? Странная оценка, да и православные люди, вероятно, с недоумением узнают, что церкви находятся на «страховании», как дома и другие ценности совершенно светского значения. Известно, что, когда у соседа горит дом, православные в сторону его выносят образа, чтобы защититься от огня. Таким образом, святыня сама себя защищает, и обращение к другим меркантильным способам «охраны» едва ли не «путает дела», что видимым образом выражается в ослаблении *личного* присмотра «*вот тут на месте*» и «*ежедневно*».

Собор Троицкий, к утешению всех петербуржцев, должен быть восстановлен во всех подробностях, до малейшей линии и до малейшей цветной полоски. Это, конечно, вполне возможно. Пусть он будет прежним милым Троицким собором, какой всегда знали петербуржцы и без которого им трудно обойтись.

Что-то роковое в этом году происходит с памятниками эпохи Петра Великого: давно ли сгорел Петровский дворец! Случайность около случайности наводит на мысль неодолимую тревогу: *когда и где* постигнет нас «третья случайность»? Оберегатели исторических святынь должны насторожиться. Кстати, всему Петербургу было бы интересно узнать, как оберегаются подобные святыни и ценности, чем обеспечена их безопасность; вверено ли подобное наблюдение единичным лицам или коллегиям? И вообще желательно было бы побольше *подробностей*, чтобы осветить это дело.

1913 г.

У Айседоры Дункан

Я посетил Айседору Дункан. Как и следовало ожидать, она не бездетна. На просьбу о портрете при прощании она помотала головой («нет») и, взяв со стола, показала портреты двух ребятшек, почти нагих, в чудных классических позах. «Только». На одном — она с детьми. На других двух — дети в разных позах. Мальчик лет 6, дочери лет 8. Чудные «пышки». Было бы не эллинистически в ее годы не иметь детей: avis⁴⁴ — ее поклонникам.

Да, она некрасива лицом. Но бесконечно мила в простоте и скромности своей. Она вся тихая. Никакого шика и ничего «актерского» и «театрального». С нею приехал ее брат, здоровенный американец. Они, оказывается, из Сан-Франциско.

Кое-что она сказала любопытное.

— Вот *отсюда* танцы, — и, сжав три пальца, как бы что выхватывая, она поднесла их к тому, что мы в жестах зовем «сердцем» и что есть центр грудной клетки.

— А не *это* танцы, — и она (в плиссированном капоте) сделала движение бедра в сторону и, затем, согнув в колене, — кверху. «И — не это»: согнула шею, повернула голову, подняла механически

⁴⁴ уведомление (фр.).

руку в воздух. «А вот — это», — и по некрасивому лицу ее разлилась нежная детская улыбка, совершенно счастливая, а руки всплеснулись кверху в неуловимо и настоящем греческом движении.

— Но отчего у вас все греческое?

Она задумалась и двинулась по комнате. Потом, с усилием, медленно сказала:

— Если расти с детства нагим... стараясь оставаться как можно чаще нагим... и постоянно слышать в то же время музыку, то движения и позы сами собою выливаются именно в такую форму... Это не придуманное, и, я думаю, у греков — не специально греческое, а общечеловеческое. Танцы мои, просто танцы будущего, а не специально древнеэллинские танцы.

Я был поражен. Ведь греки у кого-то учились? У кого? — У природы!

— Вот отсюда, вот отсюда! — и она снова подняла обе руки к груди, смотря прекрасным взором на нас и как бы стараясь внушить мысль, по ее представлению — очень трудную.

— И когда здесь есть — выходит вот это! — и она всем корпусом, всей жизнью поднялась кверху. Движения тела не было, т. е. она не «прыгнула», но вся душа в ней поднялась, и у нас сочувственно поднялась душа. Она была совершенно прекрасна. — А лица — никакого, или что-то незначашее, но глубоко одушевленное, я сказал бы — «восхищенное».

Да, это есть в ней. Какое-то неуловимое движение *ниточек* в лице, в позе, какая-то «другая тень» на ней, — и «барыня в гостиной» становится нимфой. Впрочем, «барыни» в ней нет, разве по капоту. Она была вся усталая (дорога), почти больная, тусклая. Но вот «тут» (сердце) какое-то движение, — и она вся светлая.

Конечно, это огромный талант и вдохновение.

— Лучшие ученики и ученицы — из простонародья, из беднейших уличных семей, и у меня они учатся (бесплатная школа в Париже). Но я их не учу! О, нет!! Они движутся как хотят, делают что хотят, я только наблюдаю. Они *живут*, танцуют, «по-эллински», т. е. просто «по себе», кто как хочет. Я им прибавляю только музыку и сама живу с ними.

Она подумала и кисло улыбнулась.

— Разве можно *научить* танцам? У кого есть призвание — просто танцует, живет танцует и движется прекрасно. Потому что он сам прекрасен и прекрасна его душа. Но «учить танцевать»...— она сжала руки, как бы выжимая воду из мокрого белья, — что же это будет?? — Она сделала вид, как что-то отшвыривает: — Этого несчастного, испуганного муштрованием, испуганного страхом ошибиться мальчика можно только бросить, как навсегда утратившего способность затанцевать. О, пусть ошибаются!! Пусть вообще «как хотят»; из этого «как хотят» *они сами* — и получается *их танец*, который есть в то же время *моя мечта* танца.

Нельзя не признать, что это есть вообще английский метод, — *их* метод жизни, *их* метод борьбы и «конкуренции». Из него *сам собою* родился «танец Дункан».

Вполне естественно. Ни в Германии, ни в России, где все «муштруют» и «тянут за ухо», не могло прийти ничего подобного на ум.

— Как мне хотелось и как я просила, чтобы в каком-нибудь учреждении мне дали зал для *бесплатного представления* ученикам, особенно художественных училищ, особенно Академии Художеств!.. И ничего не могла добиться, везде отказали. Бедняки — вся моя надежда. В них лучшее понимание моей идеи, чего я хочу. И так мне хотелось бы танцевать именно для беднейших учеников. Но я могу дать труд даром, пусть же дадут даром зал.

Неужели в Петербурге не найдется?

Я смотрел на карточки детей: с греческими простыми повязками на лбу (ленточка, «диадема» древних), в кой-чем вместо наших панталон, лифчиков и всякой чепухи, они казались рожденными от

лесной нимфы, где-то странствующей между озерами Эри и Онтарио.

Милая Дункан. И да будут счастливы ее дети. И да будут веселы ее ученики.

1913 г.

О картине И. Е. Репина «17-е октября»

Жидовство, сумасшествие, энтузиазм и святая чистота русских мальчиков и девочек — вот что сплело нашу революцию, понесшую красные знамена по Невскому на другой день по объявлении манифеста 17 октября, — так комментирует дело И. Е. Репин в выставленной им большой картине «17-е октября 1905 года» на XIII передвижной выставке. Картину эту хочется назвать лебединою и вместе завещательною песнью великого художника... Поистине «великого»... После всех споров, какие о нем велись, после бешеных усилий сорвать с него венок, этот эпитет особенно шепчется, усиленно шепчется.

Сколько понимания, сколько верности! Конечно, все жившие 1905—1906 гг. в Петербурге скажут о картине: «Это — так! это — верно!» Несут на плечах маньяка, с сумасшедшим выражением лица и потерявшего шапку. «До шапок ли тут, когда конституция». Лицо его не ясно в мысли, как именно у сумасшедшего, и видны только «глаза в одну точку» и расклокоченная борода. Это — «назарей» революции, к шевелюре которого вообще никогда не притрогивались ножницы, бритвы, гребенка и щетка. Умственная роль его небольшая: самого его несут на плечах, а он в свою очередь высоко держит над толпою «венки победы». Таким образом маньяк, как ему и следовало, вышел в простую деревянную подставку для плаката. Впереди всей процессии два гимназистика, и один не старше 4-го или 5-го класса, но и другой, старший, ближайший к зрителю, тоже не 8-го класса, а класса 6-го или 7-го. Кто видал массы гимназистов, не ошибется, взглянув на лицо, к которому классу относится «питомец школы». Два эти гимназиста и стоящий позади шестиклассника студент в фуражке, положивший ему руки на плечи, — «инструктор» пеня и идей, — какая это опера!! Боже, до чего все это — так!!

«Так было! так мы все видели!»

В первой же линии, прямо «в рот» зрителю, орет песню курсистка 2-го или 1-го (никак не 4-го) курса, в маленькой меховой шапочке, с копной волос, вся в черном. Она вся «в затмении» и ничего не видит, ничего не слышит. О, она вполне самостоятельна, в свои 17 лет, и ничему не вторит, никому не подражает! Великий художник так ее и поставил, не связно ни с кем! Сложение ее рта (открыт, поет песню) и ее глаза — да они рассказывают больше тома «Былого», они уясняют революцию лучше всяких «историй» о ней. Девочка совсем «закружилась»... В сущности, она «закружилась» своими 17-ю годами, но это «закружение» возраста слилось у нее с петербургским вихрем, в который она попала из провинции, приехав сюда только 1½ года назад. И она сама не понимает, от возраста ли кричит или от революции. Ей хорошо, — о, как видно, что ей хорошо, что она вполне счастлива! И, ей-ей, для счастья юных я из 12 месяцев в году отдавал бы один — революции. Русская масленица. Репин, не замечая сам того, нарисовал «масленицу русской революции», карнавал ее, полный безумия, цветов и блаженства.

Позади ее — еврей и еврейка, муж и жена; он, — наверное, приват-доцент, а она имеет первого ребенка. У еврея — тупо-сосредоточенное лицо. С первого взгляда кажется, что вот эти евреи, лица которых наиболее выписаны и «портретны», и являются «разумом» революции, все в ней подсказали и ко всему в ней повели. Но это только при первом взгляде. Гений художника все подсторожил и все высмотрел. Еврей — совершенно тупой, и самая хитрость его (которая есть в лице) — тоже тупая, которая, проиграв все «в целом», выиграла «на сегодняшний день». Несравненно хитрее и именно дальновидно-хитрее толстое военное лицо (правый край картины), почтительно приподнявшее

фуражку перед «победившей» революцией... Это лицо — подозрительное, сморщенное и презирающее. Приват же доцент имеет ума не больше, чем первокурсница впереди его, но он — считает, рассчитывает, «умозаключает», и в этой сухой ученой работе он так же беспредельно наивен, как и 17-летняя девочка.

Рядом с ним — еврейка, блаженная о первом своем ребенке, чуть- чуть открыла белые зубы и тоже чуть-чуть склонила сентиментально голову. Она счастлива ребенком и революцией. «Мы всего достигли». Она не говорит и не может говорить. Она не поет, как и муж ее приват-доцент сосредоточенно молчит. Впервые из картины Репина, столь разительно *истинной* по зарисованным лицам, я увидел, что «евреи в революции» в сущности не ведут, а именно *идут за сумасшедшими мальчиками*, но подбавляют к их энтузиазму хитрую технику, ловкую конспирацию и мнимо научную печатную макулатуру. В революции, как и везде, — евреи *не творцы*. Творит, выдумывает и рвется вперед арийская кровь. Это она бурлит и крутит воду. А евреи — «починщики часов», как и везде, с мелкоскопом в глазу, и рассматривают, и компилируют *подробности*, какой-нибудь «8-часовой день» и «организацию» забастовки.

Такая же «без мысли» и поднявшая букет высоко кверху еврейка, лет 35, в середине толпы, в центре картины. Дальше «поднятого букета» она вообще ничего не думает. Она вся — эффект, поза и единственный выкрик. Смотрите, у левого ее плеча чиновник в форме, тоже громко поющий песню «о ниспровержении правительства». Он начитался Щедрина, он вообще много читал, — и лет 20 нес на плечах служебную лямку «20 числа», которую в блаженный карнавал сбросил. Но еще лучше, в форменном пальто, чиновник лет 45, с крепко сжатыми губами и богомольно смотрящими вперед глазами! Вот лицо, полное уже мысли, веры, — лицо прекрасное, хотя тоже немножко тупое! Он всю жизнь философствовал у себя в департаменте, он читал декабристов и о декабристах, он все ждал, «когда придет пора»... И вот пришла вожеленная «пора», конституция, — и он внутренне молится и весь сосредоточен.

Но посмотрите, какая разница в сосредоточенности у него и у еврея приват-доцента; они оба недалеки, но у еврея недалекость соскальзывает в счет, где он обнаруживает уже хитрость и умелость. Еврею есть дело до «сегодняшнего дня» и нет дела до России. Чиновник — русский идеалист-патриот: это — тот патриот, который ждал и не дождался реформ. И теперь «17 октября» в душе «служит молебен за будущее России». Роль еврея — глупая и хитрая; роль чиновника — наивная и благородная.

И все это «устрожил» Репин и дал прочитать в своей картине! Гений.

Позади еврея простолюдин-революционер, «распропагандированный» на митингах не более 9 месяцев назад. Это — «быдло» революции, ее пушечное мясо. Он голодал до 17 октября, но, увы, и после 17 октября будет голодать. И, наконец, позади его неоформленное лицо *настоящего* революционера, единственное «настоящее» лицо революции во всей картине: это — террорист, самоубийца, маньяк, сумасшедший. Он все молчит, и до революции и после революции. Молчит, молчит и потом убьет. А «почему убил», — не скажет и даже едва ли знает.

В середине благообразный старец с большой белой бородой. Это «общественный деятель», человек 60-х годов, «преданий Добролюбова» и «Современника». Лицо его — и огорченное и радующееся. Он 40 лет огорчался, а 17 октября возрадовался. Около него нарядная дева, его 40-летняя дочь, незамужняя, занимающаяся декадентством. В огромной шляпе и богатом пальто, с маленькими глазками и сухим ртом, она поет «лебединую песню» своего девичества, не замечая, что всю жизнь «осуждала» не столько старый порядок, сколько прискорбную личную судьбу.

Это единственный «немасленый блин» в репинской картине.

И еще еврей-студент, орущий во все горло (в центре, немного влево). Рот так раскрыт, что галка в него влетит. Хорош, недурненький, а какая мысль??! Но взгляните на его металлический, внешний, холодный энтузиазм, особенно сравнив его тоже с орущими русскими студентами и гимназистами!..

Сколько в последних внутреннего тепла...

Какая картина!.. Где ее видел Репин? Он *собирает* все откладывая в душе впечатления. И выразил через 6 лет накопленные (задолго и до 17 октября) «ощупывания» лиц человеческих, фигур человеческих, душ человеческих.

Да, — это великий «щупальщик» существа человеческого, наш Репин. И уж кого он «пощупал», — не спрячет души своей. Его картины — и великолепная опера, и «тайное следствие» о том, что было и что есть на Руси. И по глубине и правде этого «следствия», — поистине «страшно упасть в руки Репина». Страшно для живого человека подпасть под кисть его.

Картину «17-е октября» надо сопоставлять с «Мундирной Россией». Это — знаменитый «Государственный Совет»... Одна другую поясняет!.. И как русская история становится понятна в этом сопоставлении.

1913 г.

Прелести старокнижия

I

Библиотека А. В. Петрова.

Собрание книг, изданных в царствование Петра Великого. Санкт-Петербург. 1913 г.

На тихой, лежащей в стороне от «торговых дорог литературы» лужайке библиографии все вырастают новые цветы. Они тем целомудреннее, что их почти никто не видит. Вот выходит на лужайку одинокий дед... Склоняется, срывает цветок и долго втягивает носом его ароматичность. Это библиофил. Помню, лет 30 назад впечатление... Я присмотрел у букиниста, в крошечной лавчонке около Храма Спасителя — «La nouvelle Heloi'se ou lettres de deux amants, habitans d'une petite ville au pied des Alpes»; recueillies et publiées par J.-J. Rousseau. A Londres. MDCCLXXXI»⁴⁵, пять томиков крошечного формата, с прелестными гравюрами и в золотом обресе. Переплет кожаный.— И все ходил смотреть, не продано ли, пока скопится у меня три рубля (студент). Вот раз копаюсь там в книгах, одним глазом смотрю на незаметного Руссо, в темном уголку, а другим — на вошедшего ученого. Он был не очень еще стар, но очень изможден наукой и трудами. Заботливо он спросил у лавочника:

— А покажите мне ваш *Требник Петра Могилы*.

— Продали три дня назад за 160 рублей.

— Продали?!

Лавочник мотнул головой. Я смотрел на ученого. Он побледнел, а книга, которую он держал в руках, задрожала. Он сказал несколько невнятных, мяклых слов, в которых я расслышал только «целый» и «прекрасный экземпляр». На душу, на лицо его пал туман; случилось горе. Да, великая вещь — «упустить книгу». Ну, это понимают только благочестивые старцы, посещающие уединенную лесную поляну — библиофильство.

В минувшем году вышло превосходное, *настольное* для всякого библиофила, описание *И. Г. Иваска*: «Частные библиотеки в России», — с великолепными портретами собирателей книг, начиная с любимца царя Алексея Михайловича, боярина Артамона Сергеевича Матвеева, и кончая современными — братьями Щукиными, Юдиным, Шереметьевым и прочими мудрецами и благочестивцами земли русской. Дана *история* каждой библиотеки, куда она пошла, большею частью

⁴⁵ «Новая Элоиза, или Письма двух любовников в маленьком городке у подножия Альп» Собраны и изданы Ж.-Ж. Руссо. Лондон. 1781 (фр.).

(увы!) разрозненно, — после смерти собирателя. Тут есть библиотеки и в 100 000 томов (Юдина), и совершенно маленькая, даже до 600 томов, библиотеки, например гимназического преподавателя (в Ярославле) Мезинова. Конечно, всем бы им место, по смерти владельцев, в *хорошо организованных губернских библиотеках*, — о которых решительно нужно «всероссийски» подумать. А то грошове наши губернские больше «читальни», чем собственно библиотеки, задыхаются в Вербицкой и в «пролетариях, со всех сторон объединяйтесь». Они поддерживают и распространяют невежество, а не способствуют образованию. Неужели нет времени об этом подумать министру народного просвещения?

Свежий ландыш на этом поле — великолепно изданная «Библиотека А. В. Петрова. Собрание книг, изданных в царствование Петра Великого. С.-Петербург, 1913 г.», — увы, отпечатанная только в 100 экземплярах! Неужели числом «100» исчерпываются большие библиотеки в России и частные любители «книжной старины». Подобная цифра нам кажется явно безрассудной. Автору, очевидно, надо было издать по крайней мере 600 экземпляров, т. е. полунормальный «типографский завод». Стоимость печатания лишь немного удорожилась бы, — на стоимость бумаги, — и в таком количестве оно, конечно бы, раскупилось! Книги петровской печати — растерянная и исчезающая ценность наших дней: много погибло от петербургских наводнений, другие от пожаров и еще более всего — от мышей. Между тем А. В. Петрову удалось отыскать такие некоторые книги, каких не видели ни академик Пекарский, составивший известное описание книг петровской печати, ни — Бычков. Таково значащееся под № 17 описание аудиенции, данной Царем английскому «чрезвычайному послу и комиссару» Витворту в мае 1710 года. Это было «извинительное» посольство, — за оскорбление русского посла Андрея Матвеева. Оскорбление заключалось в том, что когда посол после тщетных переговоров о заключении союза с Англией против Швеции был отозван и собирался уже выехать из Лондона, — то его карету остановили посланные купеческим шерифом люди, избili посла, изодрали его платье, «держали за ворот», и отняли у него шпагу, трость и шляпу; затем на простой извозчицкой повозке его отправили в долговую тюрьму. Причиной того была неуплата послом взятых займы денег. За Матвеева сейчас же вступились дипломатические представители других иностранных послов в Лондоне, ввиду чего английское правительство обещало дать русскому послу полное удовлетворение. После чего Матвеев покинул столицу Англии и уехал от «христоненавистного народа, канальского злочестия исполненного». В брошюре, отпечатанной в 200 экземплярах, и единственный экземпляр которой удалось найти г. Петрову, описан подробно прием Петром Великим английского чрезвычайного посла, содержание его речи и ответ Царя. Витворт при этом вручил и грамоту с извинениями, подписанную королевою Анною. Извинение это, замечает г. Петров, было принесено только в мае 1710 г., т. е. после Полтавской баталии, тогда как инцидент с послом Матвеевым произошел в 1708 году. Очевидно, — времена переменялись, и отношение к России стало другое после знаменитой «виктории». Есть и еще несколько книг величайшей редкости. Число всех собранных г. Петровым книг 100. Книга сопровождается фототипическим воспроизведением многих заглавных листов книг, которые по обычаю того времени обильно украшались замысловатыми рисунками, — то прямого, то аллегорического содержания. Кстати: проходя «Петра Великого» в гимназиях, ведь почти необходимо показать ученикам эту книжку Петрова, — показать ради воспроизведения заглавных листов первого гражданского книгопечатания в России! Это так ново и заняло бы учеников совершенно другим, нежели теперь, «видом книги». У Пекарского и у Бычкова этих фототипий заглавных листов — нет. А между тем как много говорят, например, заглавный лист «Географии генеральной или повсюдной» (1718 года) или две гравюры из книги «Земноводного круга описание» (1719 года), из коих одна символизирует Европу, а другая символизирует Азию. Решительно, нужно же вводить учеников в зрелище памятников древности: а то они, задыхаясь в «новинках», невольно станут глотать самоновейшие прокламации о низвержении всего на свете. Очень естественно в наших антиисторических гимназиях.

1913 г.

II

«Русский Библиофил» за 1913 г.,

V выпуск

В только что появившемся пятом выпуске нашего превосходного «Русского Библиофила» (надеюсь, этот хорошенький и умный журнал не выписывается в ученические библиотеки гимназий?) продолжаются печатанием «Записки князя Ив. Мих. Долгорукова». Это поэт, выпустивший в 1802 г. в Москве в университетской типографии у Люби, Гария и Попова большой том стихотворческих произведений в 390 страниц, под заглавием: «Бытие сердца моего или стихотворения князя Ивана Михайловича Долгорукова». Стихотворения, не блещущие поэзией (откуда ее всем взять?), но в которых везде видна благородная и ищущая мысль. Мысль эта, а следовательно и книга данная, положила свой умный камень в труднейшее дело созидания умственной храмины русского общества, которое вот от таких «Бытий сердца моего» до образов Платона Каратаева и Раскольников у Толстого и у Достоевского шагнуло — всего в сто лет — шаг, пожалуй, более огромный и более психологически трудный, чем какой сделала Греция тоже в 100 лет от греко-персидских войн до века Перикла. Вот почему все умные камешки этого поразительного столетия мы должны благоговейно рассматривать, а при случае и целовать. Всякая книжка на синеватой слабой (не плотной) бумаге (какой отлив!) должна быть рассмотрена, местами (для «образца») почитана, а бумага, с превосходным затхлым запахом нерешительного тления, должна быть и понюхана. Без утонченного «эллинского» обоняния вообще нет настоящего библиофила и едва ли могла бы сложиться подлинная библиография, сей культ старых книг. На странице 23-й «Бытия сердца моего» поэт и человек поместил надгробную надпись супруге своей, княгине Е. П. Долгоруковой, вырезанную на гробнице ее в Девичьем монастыре (в Москве):

*Супруга нежного се памятник печали!
Сокрыта здесь в земле достойная жена;
Ума и сердца в ней доброты все сияли.
Угоден Богу тот, кто жил так, как она.*

Редактор-издатель «Русского Библиофила» Н. В. Соловьев (не все знают, что это тот самый «Соловьев», который имеет гастрономическую лавку на углу Невского и Литейного, — и таким образом добрый Николай Васильевич (?) *всячески* окормляет Петербург) разыскал рукопись этих замечательных мемуаров, — и теперь с каким волнением к этому надгробному четверостишию мы прочитываем первый приуготовительный шаг:

«Посидевши с полчаса за столом в Braut-Kammer (опочивальня новобрачных), графиня Анна Николаевна Пушкина, сестра ее княгиня Меншикова и княгиня Наталья Ивановна Куракина повели по обряду жену мою в спальню и там ее одели в ночное платье, а г-жа Бенкендорф снимала царские бриллианты для возвращения в целости (невеста — бедная дворянка Смирная, питомица Смольного монастыря; на свадьбу великая княгиня Мария Феодоровна, по этикету, украсила ей шею и голову собственными бриллиантами). Между тем я провожал гостей и, поблагодаря дядюшку (графа Строганова) за все его милости, принужден был им войти к жене в шелковом халате и колпаке, которые по точным правилам светских обрядов приготовили для меня в приданом невесты (привезено было ему в дом утром). Наконец все утихло в доме. Амур ждал своей минуты; он вознагражден непорочностью, и страсть моя к Евгении (невеста-жена) получила в сей день вожделеннейший трофей. Тако исполнились судьбы Божии, и мы начали супружеское поприще в райских восторгах».

Во всей обширной главе, описывающей женитьбу, интересно наблюдать, так сказать, филигранную отделку бытовых и общественных форм и удивительную серьезность мысли, серьезность оживлений и серьезность самосознания жениха, всего 20-летнего юноши! Читаешь и думаешь: как бы необходимо и благотворно было сделать (без жеманства, без политики и без пропусков) классное, учебное издание лучших наших мемуаров за XVIII и XIX век. Конечно, это

задача Министерства просвещения, и, конечно, Министерство никогда об этом не догадается.

В пятом выпуске помещена также очень большая статья, украшенная многими портретами, Н. П. Лихачева, под заглавием: «Генеалогическая история одной помещицкой библиотеки». В ней кидаются в глаза следующие высокоценные, педагогические слова: «Существует большая литература о грубости нравов людей XVIII века, о невежестве его общества, об офицерских оргиях и кутежах, но никем еще не собраны материалы на тему, какое количество из этих елизаветинских и екатерининских офицеров собирало и читало книги». Автор и хочет посмотреть на дело с этой стороны, — обратить внимание на образование, на чтение, на читателя XVIII века. И здесь мы также можем припомнить прелестные «Записки Андрея Тимофеевича Болотова», садовода, хозяина, офицера и дворянина XVIII века, который по уму, деловитости и доброму сердцу был бы украшением всякого века и всякого общества. Вообще сатиры двух заезжих к нам иностранцев, Кантемира и фон-Визина, вместе с полемическими проповедями Феофана Прокоповича бросили совершенно неверный свет на наш XVIII век. Эти сатиры, *одни* изучаемые в школах, посеяли в наших несчастно-воспитываемых юношах самоуверенное представление, будто XVIII век был веком непроходимой общественной грубости, глупости и пошлости, нравов темных и диких; будто это был век «недорослей» и Вральманов, Кутейкиных и Скотининых... И будто бы пушкинская эпоха родилась из *ничего*, без залогов, без предшественников... Это поистине дикое, а главное — вредное, антивоспитательное представление разрушается множеством теперь изданий, особенно превосходными «Старыми Годами» и «Русским Библиофилом». Они делают большое школьное дело, хоть несколько обезвреживая нигилизм, навеваемый плоским, мелким духом гимназического преподавания истории и словесности.

1913 г.

Стенная живопись

Стих Пушкина «Поэт, не дорожи любовью народной» — так же относится к археологам, как и к поэтам. Да археологи и суть поэты. Разве можно без исключительной силы и самостоятельности воображения и всего клубка «внутри», который мы именуем «душою», уйти на годы, на всю жизнь от текущей действительности. — и перенестись в века минувшие, за тысячелетие, за два тысячелетия назад, и жить и счастливствовать там как бы в сегодняшней действительности?! Удивительное явление, чудесные души. Там, где нам светло, — для них темно; где для нас ночь, — для них утро, полдень. «Наши дела» кажутся им серыми, неинтересными, вечерними, заснувшими. Но вот произносится священное слово — «*duo consules*⁴⁶», или стряхивается пыль с какого-нибудь византийского палимпсеста: то призывная труба, зовущая рыцаря науки в бой! Увядший, бледный, желтый, — желтый *в свете нашего дня*, — он зардевается румянцем, становится как юноша, вскакивает на многочисленных коней своих «фолиантов» и мчится в битву с «учеными затруднениями», рассеивая «темноты», преодолевая «противоречия памятников старины», реставрируя, находя, открывая и везде обнаруживая зоркость дитяти природы: потому что это — *его день, его действительность!* Тут он молод и всегда «жених», не спит, не ест, влюбленный, и проводит ночи напролет, склоняясь над пергаментною рукописью, над какими-нибудь «писцовыми книгами». Счастливое племя, — и счастливо время и народ, имеющие у себя два-три десятка этих особенных поэтов, которые тоже не дорожат «любовию народной», т. е. собственно — *окружающей толпы*, потому что меньше чем с Цезарем они не говорят.

С двумя такими поэтами, гг. Крамаренко и Тараном, мне пришлось встретиться на византийской выставке, в Обществе поощрения художеств, на Морской. Выставка занимает всего одну большую комнату, и тускла, безвидна для всякого, кто не знает ее *археологической загадки*. Настоящее ей место бы — на Васильевском острове, в Академии Наук или Академии Художеств, потому что она

⁴⁶ два консула

ничего, в сущности, не «выставляет», не «экспозирует», а дает образцы *работы*, секрет которой потерян несколько веков, — и несколько веков пытались восстановить утраченное мастерство, а два наших энтузиаста-археолога действительно восстановили его.

Это — *фрески*. Фрески, т. е. роспись стен, — мы знаем. Но мы знаем не *древние фрески*, которые стояли *века*, и их не могли смыть дожди, ветры, не смогло выжечь солнце, положим, XVI, XVII, XVIII и XIX веков!! Четыреста лет мочил дождь, пекло солнце: а краски стоят свежие, как бы сейчас сделанные... Где этот секрет? Стена с изображениями «святых» и «священных событий» на ней — времен еще Грозного или времен Медичисов во Флоренции — стоит, не изменив «нарисованному на ней», потому что это «нарисованное» есть одно со стеною, потому что это — сама стена и цветная, картинная и картина сохраняется, пока цела стена. Таким образом, вечность живописи равняется вечности здания.

Чудо!

И его сделали два (почти) юноши, прошедшие что-то около десяти лет в Италии, Константинополе и вообще на развалинах Византийской империи и произведшие бесчисленные опыты над известью, песком, красками...

Секрет фресок забыт был постепенно. Производство было очень трудно уже в пору своей живой действительности, — и уступало, медленно и практически, более легким способам эффектно расписывать стены, «очень свежо» на сегодня, на 10 — 20 лет, и совершенно «разрушенно» по миновании такого срока. Фрески настоящие есть живопись по сырой штукатурке, сейчас же как она сделана, причем водяные краски входят внутрь вещества этой штукатурки, сливаются с нею и уже никогда не сходят, пока цела она. Но, когда она высохнет, цвета и краски картины уже немного не те, не таковы, каковы они были сами по себе. Неизмеримая трудность и заключалась в том, чтобы через бесчисленные опыты и привыкание угадывать «краску, когда штукатурка обсохнет», — и приоровлять расположение и тона красок к тому, что «надо»; во-вторых, трудность была в необыкновенно быстрой рисовке (пока штукатурка сыра — все должно быть кончено), т. е. в сложной предварительной работе расчета, выгадывания и заготовления материалов. Все это было трудно. «Торопящиеся мастера» эпохи Возрождения, — мастера часто гениальные, а иногда и просто мастеровые, — предпочли просто рисовать по сухой штукатурке масляными красками. Масляные краски — живы и яркие; и художники вполне удовлетворяли заказчика. Но уже дети заказчика плакали: от картины оставались только куски. Масляная краска не пропускает влаги; поэтому-то сырость, которая всегда идет немного от стен, не находя выхода наружу, не имея «дыхания», производила, так сказать, «задохлость» внутри. Она скоплялась позади картины, с внутренней стороны штукатурки; «и через 20 — 30 лет всегда можно подвести даже целый палец под такую фреску сзади: она отстала от стены. И еще через 10—20 лет эта отставшая штукатурка начнет ломаться, а с нею ломается и самая картина». Так говорили мне изобретатели. «Наша же стена дышит легко. В груди у нее не спирает, влага выходит наружу и испаряется. Картина остается вечною, потому что картина — сам грунт, эта смесь песку и старой, очень старой извести, которая непременно должна быть взята для наших фресок»...

Чуть ли «секрет» и «открытие» и не заключается именно в этом: естественно употреблять в дело известь, «когда она погашена»... «Погасили», «готово», «делай». — «Рисуй на сыром грунте из такой штукатурки». Что рисовать надо «по сырому грунту» — это знали. Но ничего не выходило, или выходили те «неудачные опыты и попытки», над которыми трудился весь XIX век, ничего не найдя и собственно придумав для фресок суррогаты, вроде покрывания стены стеклянною массою и разрисовки ее — тоже масляными красками. После бесчисленных опытов и изучения на месте остатков подлинных древних фресок гг. Крамаренко и Таран и отыскивали секрет. Нужно брать старую штукатурку, уже бывшую в деле, которая выстаивалась и сохла года, даже десятилетия, и тут в соотношении с атмосферой приобрела какие-то особенные химические и физические свойства;

размельчать куски ее в порошок; и уже из нее делать вторично штукатурку и на сырой ее грунт моментально переводить с помощью кальк заготовленную в эскизе картину. Краски, все, — должно быть готово заранее.

«Тогда она будет вечна! А краски никогда не сойдут, и даже с веками они становятся живее, свежее: это тайна и преимущество именно фресок, сухих воляных красок!»

Художники были в энтузиазме от своих «раскрашенных стен». То, что они говорили, показалось мне в высшей степени разумно и интересно. Я передам хоть часть их мысли:

— Мы не хотим «картины на полотне», которая выражает того, кто ее нарисовал, и говорит посетителю его мастерской, его другу или его заказчику. Все это — личное и как личное — мелко. Религия — не личное дело, а народное дело. Где же народная, а следовательно, и настоящая религиозная живопись? На Западе, где водворилась готика, стенная живопись естественно исчезла, потому что ей не было места в стрельчатых колоннах и в стрельчатых промежутках между окнами германских и французских церквей. Напротив, в православии, где вся стена сплошь перед молящимся народом, эта стена просит на себя живопись. «Икона», «образ» занимает квадратик на стене, и, как бы много ни было таких «квадратиков», они не закроют немой и бессмысленной «стены» перед его взором. В православии стена не может быть нема, она должна говорить. А говорить она может, конечно, не текстами, для которых есть книги и в старину были книжные свитки, — а своей зарисованностью. Народ в храме должен видеть себя окруженным священными сценами, картинами — огромного содержания и огромных размеров. Таковы — фрески. Только в православии они возможны, и, с другой стороны, без них православие — немо, бессильно, не выражено. Жадность к ним православных людей — велика: но приводит в отчаяние вид «стенной живописи по штукатурке», которая слезает, линяет, лопается и осыпается»...

«Фрески оживят храмы, стены... По стенам, в огромных измерениях, разольется душа, которая будет звать к молитве, которая будет говорить молящемуся столько же, как чтение и пение в храме, не менее... Историю христианства, истории евангельские он будет зреть, а не слушать только... Будет зреть мученик: в, страдания... Будет зреть и торжество православия, его светлые победы... Все это будет народно, а не лично, и пусть это не будет так утонченно, как картины на наших выставках, — эти нервные и крикливые, эти минутные создания, — зато это будет нечто вечное, вековое, чему поклонится и одно поколение, и другое, на что будут молиться роды и роды людей»...

В самом деле, «народ» филологически, может быть, и происходит от идеи как бы откладывающихся в толщу истории «родов», «поколений». «Род» кладется на «род» — и происходит «народ».

— Так не разрушается у вас?.. Даже от дождей?

— Конечно, мы так молоды, что векового испытания не могли произвести, — отвечали энтузиасты. — Мы жаждем раскрасить какую-нибудь часовню, церковь, хоть захудалую. Но, производя вновь работы, мы, бывало, забрызгаем свежей краской старую фреску. И преспокойно ее отмоешь, с мылом и всячески: это ее не изменяет ни на йоту. Наши работы можно стирать, как белье. А если их можно стирать, как белье, не разрушая, то, очевидно, они не побоятся и петербургских дождей.

— Значит, можно церкви расписывать и снаружи. Это очень красиво: ехать на извозчике или еще в трамвае, мимо «Вознесения Илии Пророка на небо» или еще мимо «Жертвоприношения Исаака»...

— Можно.

— Сюжеты, я думаю, можно и переменить или распространить. Напр., кроме «Вознесения Илии на небо», в Библии еще рассказывается, как пророк Даниил защитил Сусанну, мывшуюся в бассейне,

которую обвинили старцы... Известный сюжет Рембрандта и других...

Угрюмые византилисты промолчали. Я не настаивал.

Я не мог не уважать их глубокой сосредоточенности на своей теме. Выставка — впрочем, вовсе не бывшая «exposition»⁴⁷ в обычном смысле, — прошла незамеченною, ибо не была вовсе понята петербуржцами. Когда я был на ней, дня три назад, в комнате *не было ни одного посетителя*, и я воспользовался этою пустотою, чтобы выпросить молодых художников. Затем вошел старый француз с женою — *и только*, за час времени, который я провел на ней.

1913 г.

На концерте Шаляпина

Вечно «билеты все проданы», а чтобы они были «проданы», — надо, чтобы перед кассой дежурил хвост «жаждущих» сажень в двадцать... и вот эта совокупность обстоятельств сделала то, что я почти не слышал «нашего Федора Ивановича», как называл и вызывал Шаляпина во вчерашнем концерте мой сосед слева... В то время как его прослушала вся Европа и вся Россия, слушали его и стар и млад, и богатый и бедный мне привелось его услышать всего один раз в «Фаусте» (Мефистофель) лет восемь назад; а в завидной роли Грозного, — в чем так безумно хотелось посмотреть его, — так и не привелось увидеть. Может быть, приведется... Только поэтому, как некоторое свежее впечатление, я и позволю сказать себе несколько слов о нем... не как музыкант, даже не как слушатель, а как «зритель всего».

Да, именно «всего»... Едва он показался, где-то вбок, из невидной двери, и мой сосед, расталкивая соседок-дам, поднялся с энтузиазмом: «Федор Иванович идет», — как я тоже сделался моментально «энтузиастом этого Федора Ивановича», едва взглянув на его счастливое, молодое (а ведь лет 40 ему), какое-то неопытное и безгранично милое лицо... «Дай Бог успеха! Дай Бог удачи в голосе», — прошептал я невольно. Это — штука. Едва Шаляпин появляется, как все неодолимо желают ему успеха. За что?!?

За то, что он молод, за то, что он счастлив...

И «успеха» не может не выйти при этом слиянии огромных пожеланий толпы и естественного желания о том же его самого. «Шаляпин» и «неуспех» как-то несовместимы, неестественны и являли бы явно безобразный вид, не только антиэстетический, но и антиморальный...

От дверей до эстрады — очень длинный путь. С места, где я сидел, однако, он был весь виден. И вот я смотрел, как он «выходил»... Тут не было ничего важного, торжественного, «аристократического». Он шел некрасивой, быстрой, торопящейся походкой, как самый «натуральный человек», — к ждущей его толпе, то поднимая глаза кверху (к хорам), то глядя перед собою (в зал)... Было что-то неумелое в нем, — и это производило то прекрасное впечатление, что «перед нами» не было ничего заношенного, «обыкновенного концертного», как бы не было самой эстрады и, так сказать, «театрального паричка». Этот надоевший «театральный парик», который так портит иллюзию художественности, — его не было здесь, и тем он сыграл «свою последнюю и прекрасную роль»...

Бог пения спешил к своему месту... Этот его характерный хохолок над лбом, *ни у кого* еще не встречающийся. Все его знают... Он *глубоко гармонирует* с линией лица под ним и гармонирует даже с дальнейшею фигурою. Можно Шаляпина представить или предположить без рук, без ног, — но без этого *пучка прямо стоящих*, не густых отнюдь, волос — нельзя его вообразить, нельзя о нем мыслить, думать. Это — как «длинные волосы» у Самсона: что-то личное, особенное и в чем «суть». Без «пучка» — Шаляпин пропадет, и даже его не за что будет любить. Изменит ему Далила, и изменит ему публика.

⁴⁷ выставка, экспозиция (фр.).

В пучке же выражено: «Я так хочу». Выражен каприз, произвол, притом совершенно бессознательный и нецелесообразный, но глубоко природный, врожденный.

— «Он так хочет, наш Бог! Будь — по нему».

И ради хохолка публика все для него делает и, пока видит хохолок, — будет всегда все ему делать. «Это наш орленок, наш молодой орел. Сейчас он запоет».

И он запел...

Сперва один, потом с квартетом, — и опять один, чередуясь. Тут, когда он стоял среди других и когда он пел вместе с другими, тоже прекраснейшими певцами, очень опытными, очень художниками в пении, можно было увидеть, в чем разница. Сами по себе прекрасные, прекрасные в одиночном, не только квартетном, исполнении, они были около него как грибы, пение их превращалось в грибное пение, а его пение было каким-то шумом древесной листвы и ветра вверху. Они пели «в рот публике», «для этого зала». Шаляпин как будто «этого зала» вовсе не чувствовал: он просто пел — где-то и как-то — и звуки его не в зале неслись, а вверху носились и спускались в зал, которому таким образом «удалось услышать его пение» чуть не «случайно». Это есть действительно особенность его пения, не намеренная, не сделанная: может быть, даже им самим не замечаемая. У него «верхнее пение», которое спускается «вниз». Это-то и производит главную часть впечатления. Получается что-то царственное. У Шаляпина — царственное пение. Не голос его царственный, а пение его таково, «все в пении», и «он сам — так поющий». Это-то и дает обаяние в зале, чарует его, — может быть, не совсем отчетливым очарованием.

Сосед мой волновался. Опять вставая и всех беспокоя, он повторял: «Федор Иванович — один. Такого в Европе нет!!»

И, обращаясь к соседям, улыбающимся на говорившего, наивно продолжал:

«Он — *весь тут!* Забылся! Он отдает *все* себя пению».

Не публике, не слушателям, а — пению. Это — *было!*... Это — *так!*..

Голос Шаляпина, скорее *тон* его — чрезвычайно благородный. В сущности бас — *грубая форма голоса*. «Заливаются тенора», они-то именно «чаруют публику», и собственно вчера было удивительно, каким образом Шаляпин, *бас*, успел так зачаровать, производить это впечатление, получить эту славу? Но тут секрет, что у Шаляпина бас не имеет всех *грубых особенностей* этой части голоса, лишен всего *грубого, жесткого* в себе, — и, между тем, сохраняет силу именно баса. Вот это-то слияние необыкновенной силы с грацией тона, почти слияние *баса с тенором* в странной индивидуальности, — и производит *все*. Пользуясь древними мифами, я сказал бы, что это «Ахилл, спрятанный под женской одеждой», в пору его отрочества, когда заботливая мать Фетида скрывала его от зова на войну, и в этих целях, переодев в девушку, скрывала среди дочерей какого-то царя. А голос-то у него (Ахилла) был мужской. Вот у Шаляпина и есть это. В нем как-то слиты две природы: его бас без «копыт», без «рогов», а одет, напротив, в прелестное тюлевое платье, с длинным треном и всем великолепием женских линий и форм... Это — образно. Перенесите теперь в звуки: и вы поймете, что такое Шаляпин и отчего чарует он.

И к этому еще чисто русский недостаток: дурной выбор пения. Непростительно было этим чудным голосом петь те мелочи, какие он пел. Он пел — пустяки. Ничего выдающегося, занимательного. Может быть, упрямый «кок» над головой мешает ему кого-нибудь слушать, с кем-нибудь советоваться. Он «все сам знает», этот Самсон с длинными волосами... Ах, он *далеко не все знает*, не знает он своей Далилы, — не знает и публики, которой решительно досадны были эти пустяки. Только кое-что было хорошо: «Вниз по матушке по Волге», да былина об Илье Муромце, да одна разбойничья песня... Прочее было *неизвестно в тексте* (и оттого частью непонятно, ибо иногда пение спускалось до шепота), — или просто неинтересно, скучно...

Но задушевность русского пения брала свое. — хлопали, кричали «бис», «еще»... «Еще, Федор Иванович!» — и Федор Иванович пел. Он совсем «наш Федор Иванович», даже в этом неумении выбрать, что петь. Как В. В. Андреева можно назвать гением прилежания, упорства работы над собою и над всем вокруг себя, около себя, — так Шаляпина можно назвать гением беспорядочности, растрепанности, и вообще этого «кока надо лбом», который «черт знает, чего хочет, — но ему не повиноваться нельзя». Видно сразу же, что он не бережет себя, не думает над собою, не *обрабатывает себя*. Около него нет культуры, он — явление. Шаляпин — явление, феномен, «гром с неба» или «зорька на горизонте»; Андреев весь — инженерное искусство, он «роет носом землю» и выстраивает чудесные ходы и проходы в камне, в песке, черт знает в чем. Нужно бы, чтобы около Шаляпина кто-нибудь поберег его. «Это колесо доедет до Казани», как говорил Гоголь, — а может быть, «и не доедет». Что-нибудь «треснет», и непременно «вдруг». С Шаляпиным «все может случиться», как с Андреевым «ничего не может случиться». Великолепная колесница Ахилла именно на самом великолепном сгибе пути может вдруг свалиться в канаву, как какая-то таратайка у Гоголя. Свалиться, разбиться и погубить прекрасного юношу. «Кок» его — талант его. Гордость, самоуверенность; «ни с кем не советуюсь» и «так хочу»...

Все, как у «бога» эллинов...

Но и «боги» их знали черную судьбу... И хочется сказать о «коке»: нужно беречься скрытой в нем лукавой силы и неверной судьбы...

Но пока все в сиянии. Прекрасный «бог» Руси, — «бог» и эллинский и былинный, — весь стройный, высокий, весь какой-то глубоко природный, не сделанный, а выросший — улыбался, был счастлив... И думалось, глядя на «все» в нем: действительно, все русские давно переделались в каких-то немцев, во французов, во что-то международное и космополитическое; по крайней мере, переделались музыканты ее, скульпторы ее, артисты ее... люди эстрады и сцены. А этот точно вышел из темного волжского леса, надел не идущий к нему фрак... но забыл о *фраке*, о нас, — и, положив щеку в широкую русскую ладонь, запел... И точно все волжские леса, зеленые и ласковые, запели с ним и в нем.

Вот отчего Петербург и Европа так счастливо слушают Шаляпина. Мы слушаем и счастливы; а его «раздольная душа» тоже цветет, когда столько народа «гуляет во зеленом лесочке»... Так мы вчера «гуляли» в его пении; и «лесочек» радовался и розовому платочку, и кисейной косыночке, и хорошему пареньку, и «всей раздольной Руси».

Спасибо за «вчера».

1913 г.

Памяти Ив. Влад. Цветаева

Мало речистый, с тягучим медленным словом, к тому же не всегда внятному, сильно сутуловатый, неповоротливый, Иван Владимирович Цветаев или — как звали его студенты — Johannes Zwetajeff, казалось, олицетворял собою русскую пассивность, русскую медленность, русскую неподвижность. Он вечно «тащился» и никогда не «шел». «Этот мешок можно унести или перевезти, но он сам никуда не пойдет и никуда не уедет». Так думалось, глядя на его одутловатое с небольшой русой бородкой лицо, на всю фигуру его «мешочком», — и всю эту беспримерную тусклость, серость и неясность.

«Но, — говорит Платон в конце «Пира» об особых греческих тайниках-шкафах в виде Фавна, — подойди к этому некрасивому и даже безобразному фавну и раскрой его: ты увидишь, что он наполнен драгоценными камнями, золотыми изящными предметами и всяким блеском и красотой. Таков был и безвидный неповоротливый профессор Московского университета, который совершенно обратно

своей наружности являл внутри себя неутомимую деятельность, несокрушимую энергию и настойчивость, необозримые знания самого трудного и утонченного характера. Цветаев — великое имя в древнеиталийской эпиграфике (надписи на камне) и создатель Московского Музея Изыщных Искусств. Он был великим украшением университета и города.

Жизнь каждого ученого рассказывается трудами его... Так, говорить «о Цветаеве» — значит говорить о волюминозных изданиях его, гораздо более известных и раскупаемых в Германии, Франции и Англии, нежели в России, где «музы» все еще зябнут, — и говорить о многих годах тех личных усилий, личных разговоров, личных упрасиваний и разъяснений, из которых каждое в отдельности не могло быть легким, которые остались в тени и темноте, но которые камешек за камешком поднимали и воздвигали чудное здание «Музея Изыщных Искусств» на месте бывшей московской «Пересыльной тюрьмы», что на «Колымажном дворе», — неподалеку от Храма Спасителя. Подробно все это и будет восстановлено... Нельзя не пожалеть вообще, что жизнеописания людей науки, в противоположность жизнеописаниям романистов и стихотворцев, как-то странно заброшены в России. Нет сносных и даже, кажется, никаких биографий Буняковского, Чебышева, Кокшарова, Менделеева, Бутлерова и других наших натуралистов и математиков. А между тем труды их и личности их сложили всю *умственную жизнь* России в ее отчетливых и многозначительных линиях...

Ввиду этой-то «общей жалости» и нераденья мне хочется поделиться с читателями двумя письмами Ивана Владимировича Цветаева, где он, — в ответ на мои письменные расспросы и личные о нем воспоминания как о профессоре-наставнике университета, — дает интересные сообщения, которые могут пригодиться его биографу, да и прочтутся вообще с интересом всяким, кто посещал Музей Изыщных Искусств в Москве:

«От брата моего Дмитрия (Дмитрий Владимирович Цветаев, тогда профессор русской истории в Варшавском университете) я слышал, что вы меня помните и поминаете добрым словом. Как бы я желал видеть вас в Москве через 2—3 месяца, чтобы за это доброе чувство показать вам новый беломраморный Музей Изыщных Искусств, который, после 24-летних стараний, счастливая судьба помогла мне поставить на месте прежней жалкой и грязной Пересыльной московской тюрьмы на площади Колымажного двора, насупротив Храма Спасителя, на Волхонке! И здание Музея, облицованное белым уральским мрамором (из Уфимской губ.), вышло большим и монументальным, и коллекции, скульптурные по преимуществу, явились очень большими и богатыми. Дело, начавшееся с сотен рублей, теперь имеет поступлений до 3 миллионов рублей. Новое учреждение, юридически принадлежащее Московскому университету, стало, среди *однородных* институтов Европы, вторым или третьим, уступая лишь дрезденскому Albertinum'у и берлинскому Музею слепков. Через 2—3 месяца главные подготовительные работы будут окончены и, *если* последует соизволение Государя, Музей может быть в конце августа или в начале сентября открыт.

Этому делу я отдал 24 года, со времени перехода на кафедру Истории искусств после проф. К. К. Герца, и, приближаясь к концу его, я считал себя счастливым. Но, говорят, судьба завистлива к считающим себя таковыми»...

Следует рассказ об омрачившей конец его жизни истории с одним сослуживцем по университету, — потом большим чиновником в Петербурге, — который неутомимо и много лет преследовал бедного Ив. Влад. Цветаева за случившееся в его, Цветаева, директорство, но без малейшей его вины, похищение нескольких гравюр из Румянцевского Музеума. На эти обвинения Цветаев ответил обширной книгою, изданною в Москве и в Лейпциге, — и по суду был вполне оправдан Сенатом. Предыдущее письмо от 21 мая 1911 года. Следующее от 3 июня 1911 года:

«Исключительную радость доставило мне ваше любезное письмо от 25 мая; я говорю «радость», потому что какое другое чувство в старом профессоре может возникнуть при неожиданной

вести, что его добром вспоминают его давнишние слушатели, слушатели юных лет его учительской деятельности! Но вы, по доброте сердца, очень высокою мерою оцениваете мои тогдашние профессорские свойства: силы мои были небольшие, старание использовать их и сделать, на что хватало умения, было, — но это и все. Счастьем я объясняю и неожиданные диалектологические (изучение диалектов и говоров) успехи по древней Италии; молодая любознательность была устремлена на самые источники дела, какими служили италийские подписи, — и молодая отвага путешествий по италийским захолустьям, каковы, напр., Абрुццы, вознаградились неожиданными результатами. Это было очень давно, в пору давно минувшей юности, и я, вынужденный направить интересы в иную область знания, вспоминаю об этом как о чем-то светлом, чистом, но уже давно-давно миновавшем вместе с первою половиной жизни.

В 1888 году у меня составилось решение занять кафедру изящных искусств, к которой подготовляли меня те же, вами добродушно вспоминаемые, «Оски» («Собрание Осских надписей», изданное на латинском языке Ив. Влад. Цветаевым около 1880 года). Из-за них, а потом и из-за остальных италиков, — сабинян, вольсков, пелигнов, фалисков и проч, братии, — я должен был работать по всем музеям Италии; так я сроднился со скульптурой и «римскими вещественными древностями». И меня, по окончании издания «Inscriptiones Italiae Mediae dialecticae» (1884 г.) и «Inscriptiones Italiae Inferioris dialecticae»⁴⁸ (1886 г.) потянуло сначала читать курсы по сакральным и бытовым «Римским древностям», а потом заняться классическою *скульптурой*. Кафедра искусств пустовала, я предложил факультету свои услуги под условием 1/2-годовой командировки за границу. Там составилась план организации «Музея скульптуры при университете». Дело это меня мало-помалу увлекло и стало дорогим. Последнее обстоятельство развязывало язык и перо. Убеждение в хорошем деле действовало на людей состоятельных, которые мне стали помогать разрешением приобретать скульптуры на такую-то сумму. Судьба настолько благословила это предприятие, что дело, начатое с сотен рублей, оканчивается теперь 3 миллионами, и начертанный сначала музейчик в 3—4 комнатки старого здания университета превратился вон в какую махину. При оценке этой метаморфозы планов и основания мне до конца жизни надо помнить сердечное отношение к этому Музею покойного великого князя Сергея Александровича, который искусство любил; ему мои старания нравились, и он стал председателем Комитета Музея. А это привлекло Ю. С. Нечаева-Мальцева, который принес нам не один миллион рублей и большое личное увлечение. Так сделалось это дело, близящееся теперь к благополучному концу. Скоро я узнаю, когда предполагается Государем открытие этого Музея, в августе этого года или, по циркулирующему в Москве слуху, весной 1912 года. Своевременно я вас извещу и стану просить вас на этот особый праздник... Свою «защиту» от нападения министра просвещения (Шварца) я вам послал по петербургскому адресу. Да, жизнь нельзя называть счастливой раньше ее конца... Думал ли я, проводящий время в своих мечтах и исполнении планов, не имеющих ничего общего с «нерадением», быть отданным под уголовный суд Сената «за служебное нерадение» и «за бездействие власти»!.. До конца моей жизни — благодарность Сенату за принятую им роль моего адвоката. Сколько с 26 мая прислано ко мне телеграмм и писем со всей России с благожеланиями и поздравлениями! Спасибо добрым людям».

Дело это или, вернее, это безделье — одна из фантастических (по глупости и забавности) страниц в «Истории министерства народного просвещения»... Вместо того чтобы дорожить и пользоваться каждыми сутками труда этого редкого ученого, искать у него советов, радоваться его одобрению, — министерство, в лице тогдашнего министра просвещения, подняло нелепую кляузу против него, совершенно напоминающую жалобу Ивана Ивановича на Ивана Никифоровича в глухом хохлацком городке и в давние времена, — обвинив, что «по нерадению директора музея» были похищены во время его управления некоторые гравюры из московского Публичного и Румянцевского музея. Хотя не гравюры только, но *рукописи и древние книги* целую зиму таскались ученым-иезуитом

⁴⁸ «Надписи на среднеиталийском диалекте», «Надписи на нижеиталийском диалекте» (лат.).

из Петербургской Публичной библиотеки, и это было сочтено за *несчастье*, а не за «уголовное преступление» директора библиотеки; хотя, наконец, из Лувра утащили целую «Джиоконду» Леонардо да Винчи... Вообще эти казусы достойны оплакивания, против *возможности* их предусмотрительно должны вырабатываться меры, но, раз событие произошло, — просто глупо и странно усматривать в нем не только «уголовное преступление», но и простую вину человека, *вся жизнь* которого шла в направлении, противоположном идее распущенности, нерадения, небрежности в отношении музейного охранения произведений искусства. Получив от него толстую, большого формата, книгу с изложением всего хода дела, я ужаснулся *его* труду и *его* потерянному ученому времени и не допустил себя читать эту книгу, сберегая свое время, жизнь и силы. Есть вещи а priori пустые, которые, конечно, есть и а posteriori пустые. Обвинение *на данную тему* Ив. Влад. Цветаева — то же, как если бы обвинять Пушкина в нерасположении к русскому народному языку. В другом письме он жалуется: «Дурной человек и ленивый чиновник не только оболгал меня, но и *похитил* (курсив Цветаева) у меня, скрывши перед Сенатом и перед Государем, все *доброе и полезное*, что я впервые внес в жизнь Румянцевского музея и что существует с пользой там теперь и будет существовать, должно существовать и впредь. Его пришлось уличить, и в «Спорных вопросах» (заглавие защитительной книги) я это сделал...»

Обходя весь этот мусор, посыпавшийся на голову старика и ученого, перейдем к живительным строкам его писем, где говорит его золотое и не замученное, а парящее вверх «я»:

«Работы в Музее идут и в праздничные дни, — как вот и сейчас раскладывают и расставляют по местам предметы египетской коллекции Голенищева, под руководством профессора Петербургского университета, нашего славного и за границей египтолога, Тураева, которого я имел счастье получить для Музея в звании хранителя восточного отделения (с правом его приезжать к нам для организационных работ). Надеемся поработать усиленным темпом эти четыре месяца, чтобы быть готовыми к открытию Музея в мае. Ждем Государя. Соберитесь посмотреть Музей весной, как хотите, — *в день* открытия, *до* открытия, когда будет все стоять на своих местах, или *после* открытия. Мы всегда будем рады показать вам все нами собранное. И я уверен, что богатство содержания не уступит достоинству внешнего вида здания».

Музей этот, необыкновенно густо посещаемый, как говорят его теперешние «отчеты», и являющийся прямо *учебным заведением* по искусству, — собирается стать таким же любимцем Москвы и России, как Третьяковская галерея. И даже проезжие через Москву, как приходилось слышать, неизменно осматривают: 1) царь-колокол, 2) царь-пушку, 3) Храм Спасителя, 4) Третьяковскую галерею, 5) Музей Изящных Искусств... Не могу для любителей фольклора не передать впечатления одной простолюдинки, когда, открыв дверь первого же зала, она глянула на греческие скульптуры. Заслонив рукой лицо, эта несчастная воскликнула:

— Ой, страсти какие! Сколько мертвецов!!!

И, несмотря на все увещания «старших», не вошла в зал.

Да, конечно, «мертвецы»... Долго я размышлял над этим восклицанием. И смеюсь, и горюю, и рвет сердце недоумением. Нам — «статуя», «великолепие»; для крестьянки — «страсть» (страх), «мертвое тело», «покойник». Черт знает что такое. Не знаю, где правда, — в нашем ли восхищении, в ее ли *жизненном страхе*. Она прямо сказала, что «от страха умрет», если ее принудят войти в зал.

«Да почему мертвые, глупая? Каменные!!!»

— Не шевелятся, не живые, а — *человек как есть*.

Ну, Господь с нею.

Нужно пожелать, чтобы одна волна энтузиазма поддержалась следующей *второй волной энтузиазма*. Нужно, чтобы Музей начал наполняться *подлинниками*. Ежегодно в Петербург и в Москву

приезжает турок (образованный) Осман Нурри-бей, собиратель на всем востоке, в Малой Азии, в Сирии и Палестине, в Персии, не говоря уже об Европейской Турции, — античных монет, и обогащает продажей их все музеи Европы, Британский Музей, Парижское собрание медалей и монет, Берлинский мюнц-кабинет. Монеты — один из великих памятников древнего искусства. Если бы Московский Музей Изыщных Искусств получил возможность ежегодно покупать тысяч на 5—7 рублей монет и выставил их в *открытых* витринах, как это сделано в Эрмитаже, то посетители Музея, студенты, гимназисты, — получили бы великолепное зрелище. И, прежде всего, они получили бы *портретную галерею* всех древних царей, полководцев, вообще великих мужей древности, сделанных *в то время*, часто с изумительным мастерством *портретного сходства*. Это дивная школа древней истории, — и особенно нельзя не подумать о милых гимназистах, которые заглядятся и на портрет Юлия Цезаря, и на изумительный портрет нумидийского царя Юбы, в его высокой шапке и с характерной бородой, совершенно напоминающей наших горцев Кавказа, самого свирепого вида...

А древние языческие храмы, а сцены цирковой борьбы на динариях, и величавые боги, и красавицы-богини... Все есть на монетах, в золоте, серебре и бронзе. Нужно, чтобы сюда хлынула волна пожертвований.

Вечная память Ивану Владимировичу Цветаеву. Имя его в просвещении России, вместе с именем благородного Ю. С. Нечаева-Мальцева и других жертвователей на этот Музей, никогда не будет забыто.

1913 г.