



АНДРЕЙ БЪЛЫЙ

ТРАГЕДІЯ ТВОРЧЕСТВА

== ДОСТОЕВСКИЙ И ТОЛСТОЙ ==

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «МУСАГЕТЪ»

Т-во Скоропеч. А. А. Левенсонъ, Москва, Трехпрудный п., с. д.
1911.

ТРАГЕДІЯ ТВОРЧЕСТВА

Трагедія творчества, или трагедія русскаго творчества? Всякое ли художественное творчество есть религіозная трагедія, или русское творчество, въ своемъ высочайшемъ и вполнѣ созрѣвшемъ напряженіи, становится трагедіей чисто религіозной? Муза, — любимая женщина, становится Матерью - Родиной, какъ стала она Родиной для Достоевскаго, для Гоголя, для Толстого. Но тутъ... я останавливаюсь: какой неожиданной отвѣтъ, что прибавить? Предвѣстіе прошло передъ нами съ грознымъ шумомъ и пѣніемъ: что это — весенняя благодатно зашумѣвшая надъ нашими сердцами гроза, или страшный антихристовъ соблазнъ, объявленіе новаго странника, уже почти окруженнаго сіяніемъ святости. Какъ неподвижная глыба многіе годы надъ Европой занесенный Толстой каменѣль вѣпросомъ; но онъ былъ великой вершиной русскаго творчества; и къ нему присматривались съ боязливымъ недоумѣніемъ. И вотъ каменная глыба тронулась, покатилась; уходъ Толстого отъ міра — глухой громъ: вопросъ разрѣшился въ великую скорбь, ужась и страхъ за Россію для однихъ, въ благоухающее предвѣстіе, надежду и радость для другихъ. Камень, срываясь и скатываясь обрастаетъ снѣгомъ; лавина растеть. И не въ Толстомъ только тутъ дѣло. Толстой сидѣлъ тридцать лѣтъ въ тупикѣ: ни взадъ, ни впе-

редь. Тридцать лѣтъ переживалъ онъ трагедію творчества. И вотъ Толстой всталъ и пошелъ — тронулся. Какъ знать, не тронется ли такъ же и Россія, то же больная; какъ бы грохотъ лавинный чуется намъ въ движеніи Толстого: есть тутъ чего бояться Европѣ. Не философіи западной противопоставляется тутъ восточная, а сказанному уже слову культуры—еще не сказанное, несказанное слово уже грядущей культуры русской. Предпоследнее еще не высказано, о последнемъ уже говорятъ — не слишкомъ ли рано?

Русская культура еще не есть нашъ родимый домъ; мы — бездомны; но русская культура уже давно предносится намъ какъ чаяніе. Даже вслухъ мы не смѣемъ сказать о томъ, о чемъ втихомолку мы перешептываемся въ углахъ; самая надежда наша, устремленная къ Россіи и высказанная, способна обратиться въ пошлость и самонадѣянность; и съ поспѣшнымъ высказываніемъ нашихъ надеждъ должны мы бороться едва ли не съ большимъ ожесточеніемъ, чѣмъ съ высказываніемъ нашихъ разочарованій.

Ты пойми... Мы ни здѣсь, ни тутъ
Наше дѣло такое бездомное,
Пѣтухи поютъ, поютъ...
Но лицо небесъ еще темное.

И снова, и снова, въ темномъ дымѣ всяческой провокаціи,—снова громкій голосъ предрасвѣтнаго пѣтеля.

Во всякомъ случаѣ какъ бы мы ни смотрѣли на то, что вчера было, мы знаемъ: совершается огромное событіе въ жизни русской, столь же важное, какъ крупнѣйшія событія исторіи, событіе равное Цусимѣ. «Новая Цусима», скажутъ одни; но найдутся и иные и скажутъ: «Новое Куликово поле».

Левъ Толстой, краса русской жизни, восьмидесяти-

лѣтній старецъ, великій писатель міра, перешелъ всѣ грани въ трагедіи творчества, вынесъ трагедію, не упалъ въ эпилептической припадокъ, какъ Достоевскій, не умеръ, какъ Гоголь; съ нимъ русская литература пошла въ далекое странствіе, къ Новому граду, ей увидѣнному. Символическій странникъ, получившій литературное имя, Власъ, сталъ реальнымъ: не дядя Власъ ходитъ въ поляхъ русскихъ, нѣтъ, туда пошелъ Левъ Толстой. Не смѣемъ мы пускаться въ дальнѣйшее толкованіе: года, десятилѣтія будемъ мы обсуждать случившееся; а нынѣ мы можемъ лишь сказать «а м и н ѣ».

И умолкнуть.

Случевскій, упомянувъ о мнѣніи Страхова, будто въ дѣятельности Достоевскаго есть нѣчто героическое, связываетъ съ Достоевскимъ Толстого; въ дѣятельности обоихъ есть нѣчто героическое. Что оба — богатыри не въ фигуральномъ, а въ реальномъ смыслѣ этого слова, это мы знаемъ хорошо; уходъ Толстого, наконецъ, развязываетъ то богатырское начало нашей литературы, которое пока сиднемъ сидѣло. Какъ знать, можетъ быть, мы уже исчерпали весь размахъ современнаго литературнаго хулиганства, и дальше уже итти некуда; во всякомъ случаѣ хуже не можетъ быть; быть можетъ, даже самый трупный ядъ литературнаго разврата разложился и никому не опасенъ: небо очистилось, и тутъ услышали мы лебединое пѣніе послѣдняго изъ «ст а и с л а в н о й», обращенное къ будущему — къ героическому періоду нашей жизни.

Толстой, Достоевскій, Гоголь — всѣ трое величайшіе русскіе художники — всѣ трое осознали трагедію художника, всѣ трое въ художникѣ увидѣли новаго человѣка, всѣ трое связали новое человѣчество съ новой, имъ приснившейся Россіей, всѣ трое религиозно

осознали свое отношеніе къ родинѣ. И потому-то, говоря о трагедіи творчества у Достоевскаго, умѣстно упомянуть, что для всѣхъ троихъ эта трагедія—одна.

Если мы пристально взглянемъ въ творческую жизнь величайшихъ художниковъ слова, создавшихъ произведенія, понятныя для всѣхъ людей безъ исключенія, намъ все будетъ казаться, что есть какое-то утаиваніе отъ толпы послѣдняго смысла плѣняющихъ насъ твореній; передъ нами окажется рядъ вполне логикой уяснимыхъ словесныхъ красотъ, далѣе красотъ самой образности, далѣе красотъ явно сквозь образы глядящей на насъ идеи; мудрая мысль, облеченная въ прекрасный образъ, будетъ дана намъ въ звучной, красиво составленной фразѣ; нечего поэтому защищать красоту гетевскаго стиля, или чеканку пушкинской стихотворной строки, или выпуклость фразы у Льва Толстого.

А между тѣмъ всѣ учебники стилистики и реторики, всѣ правила ораторскаго искусства будутъ лишь мертвымъ схематическимъ отвлеченіемъ отъ живой сущности художественнаго слова; какъ точно такъ же и всѣ попытки найти правила гармоніи образовъ обречены на формализмъ; пресловутая гармонія при попыткахъ выразить ее членораздѣльно окажется иной разъ нарушающей правила школьной эстетики; но болѣе всего поразить насъ собраніе сверкающихъ мыслей генія и изложеніе ихъ въ строгой системѣ; такая система мыслей, пресловутая идеологія, покажется часто банальной, какъ бы высоко ни цѣнили мы генія; часто мы сердимся на художника слова, когда онъ, покидая языкъ образовъ, начинаетъ говорить съ нами на языкѣ отвлеченныхъ понятій; и наоборотъ, излишняя образность насъ сердить въ философѣ специалистѣ. Невыра-

зимый ни въ мысли, ни въ образѣ, ни въ стилистическомъ правилѣ гений окажется не проявленнымъ, а лишь предугадываемымъ единствомъ формы и содержанія; и у Гете мы найдемъ тяжелыя строки, и у него насъ встрѣтитъ и неясность изложенія, и банальность мысли; дѣло не въ мысли, не въ красочности и не въ соблюденіи правилъ словесности, а въ чемъ-то иномъ, живомъ, но непонятномъ, до конца ускользающемъ отъ опредѣленій художественномъ гении. И потому-то самыя ясныя образы великихъ художниковъ слова не такъ-то ясны, какъ и прозрачное дневное небо надъ нами, если пристально вглядываться въ него, окажется во все не голубымъ, а синимъ, темнымъ, бездоннымъ.

И потому-то творенія гениевъ при всей ихъ кристальной ясности подчасъ заставляютъ насъ тревожно вглядываться въ ихъ глубину и опредѣлять эту ясность, какъ ясность глубины, но... и только; дно этой глубины ускользаетъ.

Вотъ что встрѣчаетъ насъ при пристальномъ изученіи художественныхъ красотъ слова. То же едва ли не въ ббльшей степени встрѣчаетъ насъ, когда изучаемъ мы и жизнь творцовъ слова. Неудивительно, если у насъ составилаь схема развитія гения, а вмѣстѣ съ тѣмъ мы не знаемъ, что есть гений; и вотъ на основаніи историко-литературныхъ данныхъ мы заключаемъ не безъ основанія, что художественный гений часто начинается съ необычайно бурнаго взрыва жизненныхъ силъ, съ какого-то воистину вулканическаго безумія; это безуміе оказывается запечатлѣннымъ и въ жизненныхъ буряхъ, и въ переживаемыхъ творцомъ, и въ туманностяхъ формы, и въ неопредѣленной мистической дымкѣ, заволакивающей отъ насъ идею творимаго; для этой полосы творчества у насъ

даже имѣется терминъ; это такъ-называемый «Sturm und Drang period», періодъ бурныхъ стремленій, захватывающій у иныхъ, такъ называемыхъ, романтиковъ все творчество, сжигающій иногда самую жизнь творцовъ (безудержность Бетховена, безуміе Шумана, Ницше); романтическій періодъ часто являетъ намъ въ художникѣ генія и гуляку празднаго; иногда скандалиста, иногда героя; такимъ гулякой былъ Верленъ... до смерти; и О. Уальдъ былъ такимъ скандалистомъ до тюрьмы; въ смерти оказался героемъ—Байронъ; въ этотъ же роковой періодъ падаетъ жертвой дуэли юноша Лермонтовъ; а Рихардъ Вагнеръ, за дирижерскимъ пультомъ слышитъ приближающуюся демонстрацію, бросаетъ палочку и бѣжитъ на улицу говорить рѣчь. Далѣе наступаетъ успокоеніе, періодъ плодотворной творческой работы: мысль входитъ въ свои берега, жизнь успокаивается, форма пріобрѣтаетъ прекрасную ясность. Этотъ слѣдующій періодъ даетъ произведенія, которыя мы называемъ классическими. У иныхъ первый періодъ сравнительно мало выраженъ въ жизни (напримѣръ, у Фета)—у другихъ только и выражены (Верленъ, Лермонтовъ); но только второй періодъ, преодолевашій романтизмъ и необходимый, по заявленію Гете, рождаетъ изъ художника-генія для многихъ, художника-генія для многихъ. И вотъ геній, вступая въ этотъ періодъ, все же порой изъ-подъ маски обыденнаго выпрямляется во всей своей юношеской, вулканической страстности. Спокойный въ своихъ произведеніяхъ этого періода авторъ «Исторіи Пугачевского бунта», Пушкинъ, падаетъ жертвой своего страстнаго темперамента; успокоенный Вагнеръ въ музыкѣ къ «Тристану и Изольдѣ» являетъ намъ взрывъ чудовищной страсти; спокойные классики Гете и Тютчевъ уже въ преклонномъ возрастѣ влюбляются, какъ юно-

ши. Величайшій художникъ Европы, Ницше, бросаетъ въ насъ свою бомбу—«Заратустру». Три величайшихъ писателя земли русской — Гоголь, Толстой, Достоевскій, озадачиваютъ насъ воистину невѣроятной дѣятельностью: первый выпускаетъ свою «Переписку» и умираетъ передъ боготворящей его, какъ художника, Россіей отъ непонятныхъ терзаній; Достоевскій пророчески рисуеъ предъ нами образы «Апокалипсиса» въ современной дѣйствительности и заставляетъ русскаго читателя поклониться видѣнію Алеши Карамзова, какъ единственной реальной будущности Россіи. Толстой — Толстой озадачиваетъ насъ поступкомъ, передъ которымъ меркнуть чудачества Гоголя и Достоевскаго. Три величайшихъ русскихъ писателя: — одинъ маниакъ, другой эпилептикъ, третій либо святой, либо сумасшедшій.

Люди здраваго смысла по достоинству оцѣниваютъ художественную дѣятельность генія, но люди здраваго смысла бываютъ озадачены, изумлены, возмущены, всякій разъ, когда все-человѣкъ въ геніи слишкомъ близко приблизится къ обще-человѣку; но люди здраваго смысла всякій разъ бываютъ возмущены, когда радужный туманъ образовъ чистаго искусства оказывается радужнымъ туманомъ и для генія. Мы не хотимъ пристально разобратъся въ той чисто человѣческой чертѣ, которая порождаетъ способность творить образы. Радужный туманъ образовъ—лишь устремленіе къ жизни, неосознанное до конца. Геній схватываетъ жизнь съ такой стороны, которая намъ или невѣдома вовсе, или которую мы боимся, ненавидимъ, не хотимъ осознать. Розовый дымъ творчества, почіющая на образахъ генія баюкающая насъ заря, есть всегда зарево пожара, которымъ объята тайна жизни у ге-

нія; пока это дымъ, заря, радуга, — мы ставимъ памятники, когда же эта радуга становится основой жизненнаго пути, сжигающей всѣ устои, мы ничего не понимаемъ: снова и снова не понимаемъ мы, не понимаемъ—въ который разъ? Мы восхищались «Адомъ» Данте, и ничего не поняли въ «Раѣ» того же Данте, поняли первую часть «Фауста», а второй не поняли. Поняли «Principia» Ньютона, а не поняли Ньютона, склоненнаго надъ Апокалипсисомъ. Поняли Конттовскій позитивизмъ, и не поняли Конттозскаго мистицизма. Поняли генія Шекспира и Бетховена, и не поняли буйной жизни этихъ послѣднихъ; поняли Вагнера, автора «Кольца Нибелунга», и не поняли революціонера, обрывающаго «Симфонію» Бетховена, чтобы выбѣжать на улицу къ демонстрантамъ; далѣе, поняли мы, что Шуманъ писалъ прекрасныя симфоніи, и не поняли, что именно оттого, что онъ писалъ прекрасныя симфоніи, онъ и сошелъ съ ума; именно оттого погибли Лермонтовъ и Пушкинъ на дуэли, что они были Лермонтовъ и Пушкинъ; Гоголь умеръ отъ того, отъ чего хохотала Россія—и отъ чего грустно задумался Пушкинъ, слушая Гоголя,—отъ созерцанія «мертвыхъ душъ»; Достоевскій, если бы не страдалъ эпилепсіей, не былъ бы Достоевскимъ, а онъ страдалъ эпилепсіей столько же отъ кандаловъ, сколько и отъ реально пережитой тайны, будто «міръ нашъ—чистилице духовъ небесныхъ, отуманенныхъ грѣшной мыслью» (слова Достоевскаго); и далѣе: онъ заболѣлъ оттого, что «потребность въ замирающемъ ощущеніи, дойдя до пропасти, свѣситься въ нее наполовину, заглянуть въ самую бездну, и—...броситься въ нее» (слова Достоевскаго: «Дневникъ

писателя» за 1873 г.) «вверхъ пятами», есть потребность самой Россіи. Можно ли быть русскимъ и не сойти съ ума отъ реального этого сознанія; тою самую бездной, о которсй онъ говорить, — былъ онъ самъ; и какъ могли мы думать, что онъ что-либо иное, если мы переживали хоть сколько-нибудь Достоевскаго. Наконецъ, восьмидесятилѣтній Толстой, уходящій въ міръ, равенъ, если не болѣе— сорокалѣтняго Толстого, очаровывающаго насъ радужнымъ туманомъ творчества; этотъ радужный туманъ переходитъ въ палящее пламя жизни въ безуміяхъ, чудачествахъ и эпилепсіяхъ гениевъ, которыми они порой такъ угрожаютъ нашему благополучію; пора бы и намъ сознать, что трагедія нашего раздвоенія (принятіе гениальнаго произведенія и испугъ передъ гениемъ-человѣкомъ) есть трагедія самого творчества, въ зрѣломъ развитіи отрицающаго не только старую жизнь, но и созерцательное ея преображеніе въ искусствѣ; гений есть ч е л о в ѣ к ѣ въ художникѣ, а не х у д о ж н и к ѣ въ человѣкѣ; между тѣмъ подлинно человѣческое въ гении до такой степени приближаетъ предѣль возможныхъ человѣческихъ дерзновеній, что самое не до конца понятое человѣчество гения ужасаетъ, ибо оно титанично; и оно крѣпнетъ въ отказѣ отъ житейской суеты; «с л у ж е н ь е м у з ы не терпитъ суеты». Мы не должны видѣть въ этомъ лозунгѣ Пушкина отказа отъ жизни, безволія, а моральности, мы должны видѣть въ этомъ лозунгѣ Пушкина отказъ отъ всей безцѣльной сумятицы, заслоняющей жизнь; и поскольку мы живемъ въ неподлинной жизни, отказъ отъ суеты есть отказъ для насъ отъ всего реального, что мы называемъ жизнью и что для гения есть неизбѣжная смерть.

Подлинное стремленіе человѣческой тѣины въ ге-

ни—напастъ и убить въ жизни смерть; и поскольку все проявляемое въ насъ смертно, мы всегда получаемъ жестокіе удары отъ геніевъ; они для насъ—хищники; между ними и нами—непримиримая тяжба; и какъ часто тяжба оканчивается смертью, безуміемъ, каторгой, эпилепсіей для того, кто не можетъ не быть пророкомъ. Чистое искусство, стадія классицизма, т.-е. видимой успокоенности и уравновѣшенности художника, вовсе не есть отказъ отъ безумія романтизма, а временное перемиріе между жизнью и творчествомъ; лава творчества углубляется въ тайники надсознательнаго: «золотой Аполлоновъ коверъ ясности»—«прекрасная форма» классика—есть всегда только фантазмагорія, которой геній обманываетъ и себя, и насъ.

Уравновѣшенность, побѣда надъ романтизмомъ не послѣдняя цѣль художественнаго творчества; уравновѣшенность, гармонія формы есть лишь временная остановка на пути безумія, называемаго творчествомъ; у творческой драмы есть три акта: актъ первый—романтизмъ—вино жизни творчества молодо, оно бродитъ; актъ второй—вино заключается въ мѣха и крѣпнетъ подъ маской олимпійства (классицизмъ); актъ третій—окрѣпшее вино становится и кровью, и огнемъ жизни: маска успокоенности разбита, и либо художникъ въ геніи стремится убить человѣка (вино въ мѣхахъ перешло въ творчество), либо человѣкъ въ геніи убиваетъ художника (вино разрываетъ мѣха). Вотъ тогда-то слышны «громы и гласы»; приближаются послѣднія развязки; рушится для художника искусство, падаетъ идолъ, и открываются вѣщія его зеницы,

Какъ у испуганной орлицы.

«Мудрое жало змѣи» жалить изъ устъ художника:

онъ теперь пророкъ, потому что послѣдняя цѣль искусства—пророчество о послѣдней цѣли жизни.

Художественное творчество вступаетъ въ борьбу съ жизнью; но художественное творчество въ третьемъ моментѣ, который уже не есть ни классицизмъ, ни романтизмъ вступаетъ въ борьбу со вторымъ моментомъ—съ классически спокойнымъ, уравновѣшеннымъ искусствомъ; художественное творчество вступаетъ въ борьбу съ собой, отрицая себя, какъ дѣятельность, направленную къ созданію прекрасныхъ формъ; форма оказывается идоломъ: въ этой борьбѣ художникъ или разрушается, какъ художникъ (Толстой), или онъ разрушается, какъ человѣкъ (Достоевскій), или онъ гибнетъ, и какъ художникъ, и какъ человѣкъ (Гоголь). И это не спроста.

Вѣдь способность видѣть влекушіе образы (своего рода медиумизмъ) крѣпнетъ въ романтизмъ; но цѣль этихъ в и дѣ н і й ускользаетъ отъ романтика; экстазъ, видѣніе одинаково развиваются и подъ вліяніемъ вдохновенія, и подъ вліяніемъ гашиша. Способность видѣть влекушіе образы не можетъ не перейти въ опьяненіе; характерно, что многіе романтики начинали съ культа всего неуловимаго, изнутри экстатическаго, а кончали либо пьянствомъ (Гофманъ, По), либо лѣнью (Шлегель); оттого-то въ романтизмъ есть своя трагедія; экстазъ, самъ по себѣ взятый, самъ себя истребляетъ, испепеляетъ; и романтика разсыпается пепломъ. Только способность владѣть собой, соединеніе вдохновенія съ трезвостью работы превращаетъ художника въ классика; здѣсь ремесленная сторона словеснаго искусства беретъ верхъ: слово, выраженіе само по себѣ требуетъ строгой работы; классикъ уже потому выше романтика, что въ немъ къ романтическому моменту творчества присоединяется ограда

формы; здѣсь Діонись черезъ Орфея превращается въ Мусагета.

Но на ремесленномъ моментѣ творчества не построишь оправданія художественной дѣятельности, какъ блага; и художникъ классикъ, если онъ не таитъ въ себѣ чего-то ббльшаго, есть бесплодный фантастъ, превращающій свою фантастику въ ремесло; фантастика! но она—своего рода запой образами; ремесло—но цѣль этого ремесла скрыта; сапожникъ, тачающій сапоги, имѣетъ реальную цѣль; художникъ классикъ, если онъ только художникъ, а не человѣкъ, есть запойный пьяница, кропотливо тачающій свой немислимый и ненужный сапогъ.

И вотъ тутъ только искусству дается одна лазейка; оно есть религіозная потребность духа, гдѣ видѣніе есть видѣніе послѣдней правды, ремесло есть послѣдняя дѣятельность, то-есть преображеніе себя и другихъ.

Художникъ есть самъ своя собственная форма; его задача—чеканить себя. Въ себѣ и другихъ онъ видитъ прообразъ иной, невоплотимой въ условіяхъ, настоящей дѣйствительности, и этой дѣйствительности онъ говоритъ: «Бѣди». Но двѣсная опасность подстерегаетъ его: огненное видѣніе будущей правды онъ смѣшиваетъ съ настоящимъ; прошлое своей дѣятельности, то-есть непомѣрное пьянство образами и ремесломъ, разлагаетъ дѣятельность его, какъ человѣка. Онъ путаетъ, какъ провидецъ; онъ чахнетъ, какъ мастеръ формы. И часто мы стоимъ передъ печальнымъ явленіемъ: проповѣдь вырождается въ публицистику (Гоголь, Толстой, Достоевскій); художественная форма въ реторику (Гоголь); тутъ мы обычно перестаемъ что-либо понимать: мы принимаемъ публицистику за подлинное и этимъ слишкомъ при-

ближаемъ генія къ своему благополучію, отъ чего невзначай получаемъ жестокіе удары; когда публицистъ Достоевскій начинаетъ намъ говорить, что летаніе «вверхъ пятами» есть условіе религіозности, мы скорѣй согласимся съ Нордау, чѣмъ съ Достоевскимъ; мы тогда проклинаямъ и гонимъ въ геніи человѣка, потому что иначе онъ изречетъ намъ свое проклятіе. Слѣдуетъ разъ навсегда рѣшить тяжбу между нами и геніемъ: одинъ исходъ этой тяжбы—признаніе генія за безумца; и другой исходъ—сойти съ ума. Въ первомъ случаѣ насъ ожидаетъ прозябаніе, а не жизнь, во второмъ случаѣ насъ поглощаетъ пучина безумія.

Художественное творчество есть поединокъ двухъ правдъ: поединокъ прошлаго съ будущимъ, поединокъ общечеловѣческаго съ сверхчеловѣческимъ, поединокъ Бога и Сатаны, гдѣ идеаль Мадонны противоплагается идеалу содомскому, какъ это понялъ Дмитрій Карамазовъ, какъ понялъ это и самъ Достоевскій, какъ должны понять это и мы, если мы любимъ и знаемъ Достоевскаго; но любить Достоевскаго значитъ признать страшную трагедію, подстерегающую насъ въ творчествѣ, потому что самое творчество Достоевскаго есть живая повѣсть о переживаемой имъ трагедіи. Достоевскій, какъ и Гоголь, какъ и Толстой, есть воплощенное осознаніе корней самого творчества, болѣе того: крушеніе творчества. Достоевскій, Гоголь, Толстой — предвѣстія того, что трагедія русскаго творчества есть начало конца самой нашей благополучной жизни.

Всѣ три момента творчества странно перепутаны въ произведеніяхъ Достоевскаго. Не было у него отдѣльно развитого романтическаго, классическаго и религіознаго момента. Сынъ бѣднаго доктора при больницѣ, онъ имѣлъ случай видѣть реальныя страданія людей. Отчетливо передъ нимъ вставала жизнь. Съ дѣтства же для него міръ былъ «чистилищемъ духовъ, отуманенныхъ грѣшной мыслью». Все какъ-то странно переплетено въ немъ, рѣзко подчеркнуто: спокойное наблюденіе жизни, знаніе человѣческой души и самая неудержимая фантастика. Нѣкоторыя сцены его реальныхъ романовъ напоминаютъ Гофмана и Эдгара По, другія—скорѣй протокольная газетная хроника человѣческихъ паденій; но здѣсь же, въ грязненькихъ трактирчикахъ, среди убійць, сумасшедшихъ и проститутокъ начинаютъ разыгрываться пророческія сцены, напоминающія «Апокалипсисъ».

Все то, что мы говорили о гени, примѣнимо къ Достоевскому. Разбирая творенія Достоевскаго, мы имѣемъ вполне уяснимыя логикой словесныя красоты: говорятъ о неряшествѣ слога Достоевскаго; да, его слогъ неряшливъ, но слогъ, то-есть сознательное отношеніе къ собственнымъ особенностямъ словесныхъ выраженій, не стиль: стиль—это какъ бы словесный аккомпаниментъ къ выражаемому посредствомъ слова содержанію; болѣе всего онъ выражается въ музыкальныхъ элемен-

тахъ слова, въ разстановкѣ словъ, въ ритмѣ написанія. И стиль Достоевскаго единственный. Образы Достоевскаго: но кто забудеть: то преслѣдуетъ они насъ (образъ Вѣчности, какъ бани съ пауками), то возносятся (видѣніе Алеша Карамазова). Ясность мысли доведена порой до отчетливости; но не въ образахъ, слогѣ, стилѣ, знаніи психологіи и быта, но не въ глубинѣ самихъ по себѣ взятыхъ мыслей сила Достоевскаго. Какое-то единство формы и содержанія поражаетъ въ немъ; ни мысль, ни мистика только, ни тѣмъ болѣе словесная форма сами по себѣ не исчерпываютъ Достоевскаго; одно живое, какъ пламень сожигающее въ немъ насъ видѣніе и мучить, и давить, и зоветь. Сквозь кристальную отчетливость мы не видимъ сознаниемъ того, къ чему призываетъ насъ Достоевскій; мы видимъ, что кристальная отчетливость есть отчетливость глубины—той глубины, которая убѣгаетъ за предѣлы нашего діапозона и жизни; такъ незамѣтно обыденная жизнь наша, углубляясь въ своей обыденности, становится вовсе не обыденной; тогда начинаемъ мы относить необыденность всего происходящаго въ герояхъ къ психологическому освѣщенію автора; онъ-де психологъ и въ вѣрности психологіи центръ Достоевскаго; но едва мы станемъ на эту точку зрѣнія, какъ психологія его плавить намъ обыденную нашу жизнь въ такой мѣрѣ, что событія его драмъ начинаютъ развиваться не по законамъ дѣйствительности, а по законамъ странной его души. Николай Ставрогинъ беретъ за носъ почтеннаго обывателя и тащить по комнатѣ; вполне нормальный человѣкъ, Верховенскій называетъ Ставрогина Иваномъ Царевичемъ; и ждетъ отъ него спасенія Россіи; тутъ же развивается теорія Достоевскаго о томъ, что русскій народъ богоносець; самъ Достоевскій подробно описываетъ ужасный слу-

чай, когда деревенскій парень собирается стрѣлять въ причастіе; «потребность въ замирающемъ ощущеніи дойти до пропасти, свѣситься въ нее наполовину, заглянуть въ самую бездну, и—...броситься въ нее», объясняетъ Достоевскій, это черта русскаго народа. И вотъ на этой-то странной, съ точки зрѣнія здраваго смысла, маниакальной чертѣ, какъ на центральной оси, вращается психологія самого Достоевскаго; и она-то строитъ ту реальную дѣйствительность, въ которую самъ Достоевскій заставляетъ насъ вѣрить; и мы содрогаемся; мы вѣримъ. Всѣ герои Достоевскаго представляютъ собой людей, у которыхъ та или иная глубоко вѣрная черта доведена до предѣла; при чемъ предѣлъ Достоевскаго оказывается безконечно далеко лежащимъ отъ предѣловъ самой дѣйствительности. И это предѣльное, ненормальное развитіе всѣхъ чертъ и всѣхъ противорѣчій для Достоевскаго есть законъ дѣйствительности: но законы дѣйствительности, какъ они открываются намъ, вовсе не вѣдаютъ законствъ дѣйствительности Достоевскаго; и вотъ, объясняя его психологомъ реалистомъ, ища въ психологіи Достоевскаго дна, мы этого дна не находимъ; психологія его не основа, а покровъ, не цѣль, а средство. Основа чего? Средство къ чему?

Всѣ герои Достоевскаго раздвоены до послѣднихъ предѣловъ. Что «идеаль содомскій борется въ нихъ съ идеаломъ Мадонны» объ этомъ мы не разъ слышали отъ критики. Но самое ихъ раздвоеніе есть отраженіе раздвоеннаго творчества Достоевскаго, которое однимъ концомъ упирается въ гремящій, серафическій восторгъ, въ минуту вѣчной гармоніи; сама я же эта гармонія, какъ ее описываетъ Достоевскій у князя Мышкина и Кириллова, оказывается порожденной эпилептическимъ припадкомъ; «громовый вопль востор-

говъ серафимовъ» смѣняется звѣринымъ крикомъ эпилептического больного. Самая мистика Достоевскаго оказывается порожденіемъ эпилепсіи съ этой точки зрѣнія. Эпилептической припадокъ, половое извращеніе—вотъ нижній предѣлъ той бездны въ которую насъ уводитъ психологія Достоевскаго. Но съ другой стороны «гласомъ хлада тонка» и подлиннымъ откровеніемъ вѣетъ и отъ пророческихъ разговоровъ о будущности Россіи у тѣхъ же его героевъ; «минуты вѣчной гармоніи» знаютъ не одни эпилептики; ихъ знаетъ и старецъ Зосима, образъ котораго яркой звѣздой горитъ надъ Россіей Достоевскаго: знаетъ, и не падаетъ въ припадокъ, Князь Мышкинъ, бывшій идиотъ которому снова впоследствии суждено впасть въ идиотизмъ, на вечерѣ гениально пророчествуетъ о судьбахъ Россіи; но это пророчество оканчивается припадкомъ. Старецъ Зосима пророчествуетъ о будущности: «Буди, буди» проходитъ дуновеніемъ сквозь все творчество Достоевскаго; и словно блаженная картина будущаго встаетъ передъ нами «Кана Галилейская». Вотъ читаетъ отецъ Паисій, а Алеша дремлетъ и слышитъ сквозь сонъ: «И въ третій день бракъ бысть въ Канѣ Галилейстѣй, а бѣ Мати Иисусова ту. Званъ же бысть и ученицы его на бракъ...»

«Бракъ? Что это... бракъ...—неслось какъ вихрь въ умѣ Алеши.—А дорога... дорога-то большая, прямая, свѣтлая, хрустальная и солнце въ концѣ ея» («Братья Карамазовы»). Дорога большая, прямая, свѣтлая, хрустальная—дорога Россіи для Достоевскаго; и земля, по которой ступаетъ пророческая исторія наша, для него—святая земля.

«А по-моему,—говорю,—Богъ и природа одно есть, все одно», говоритъ полуидиотка, полусвятая хромоножка изъ «Бѣсовъ». «Они мнѣ всѣ въ одинъ голосъ

«вотъ—на». Игуменья размѣялась... А тѣмъ временемъ и шепни мнѣ изъ церкви выходя одна наша старица, на покаянїи у насъ жила за пророчество: «Богородица, чтб есть, какъ мнишь?» «Великая мать,—отвѣчаю,—упованїе рода человѣческаго». «Такъ,—говорить,—великая мать міра земля есть и великая въ томъ для человѣка заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная—радость намъ есть; а какъ напоить слезами своими землю на поль-аршина въ глубину, то тотчасъ же о всемъ и возрадуешься. И никакой, никакой, говоритъ, горести твоей больше не будетъ, таково есть пророчество».

Странное пророчество: оно откликается въ поученїи свѣтильника Россїи—старца Зосимы; Зосима учитъ любить землю; оно откликается и въ Евангелїи: «Нынѣ вы не увидите Меня, и потомъ вскорѣ увидите Меня; и радости вашей никто не отниметь отъ васъ...» И герои Достоевскаго, какъ и самъ Достоевскїй, будто не видятъ Его; но и они, и Достоевскїй, сквозь терпѣнїе, безумїе и бредъ земной юдоли помнятъ, что снова увидятъ Его, что радости ихъ никто не отниметь отъ нихъ; въ терзанїи, бредѣ, порокѣ и преступленїи таится радость; сумасшествїе, бредъ, эпилепсія, убійство—все это для Достоевскаго коренится въ душѣ русскаго богоносца народа: все это — разстрѣливанїе причастїя, весь этотъ призывъ бросится въ бездну «вверхъ пятами»—есть тайная надежда Достоевскаго, что въ минуту послѣднихъ кощунствъ надъ мытарями, блудницами и разбойниками поднимется образъ Того, Кто сказалъ: «Радости вашей никто не отниметь отъ васъ». Въ послѣднюю минуту встанетъ надъ бездной образъ Того, кто ходилъ по водамъ, руку протянетъ—и мы, если не усумнимся,—и мы вмѣстѣ съ Нимъ пойдемъ по водамъ бездны.

Но какой цѣной достигается для Достоевскаго приближеніе къ Дальнему? Согласимся ли мы, любящіе Достоевскаго психолога-реалиста и вмѣстѣ съ тѣмъ болѣе всего любящіе покой и благочиніе, чтобы послѣдняя суть нашей жизни и жизни нашего народа была достигнута тѣми средствами, которыя оправдываетъ Достоевскій: средства эти—безчиніе: бунтъ надежды противъ всѣхъ устоевъ нашего строя, морали, чести; захотимъ ли мы смиренія, достигнутаго путемъ преступленія, святости—путемъ грѣха, будущности Россіи—путемъ превращенія ея въ многомилліонный хаосъ эпилептиковъ, идіотовъ, пророчествующихъ монаховъ и сладострастниковъ. А вѣдь несомнѣнно: для Достоевскаго дорога къ послѣдней святости лежитъ черезъ землю послѣдняго дерзновенія. И по тому-то «дорога большая, прямая, свѣтлая, хрустальная», о которой думаетъ Алеша, засыпая подъ монотонное чтеніе Паисія надъ гробомъ старца—дорога Россіи—для Достоевскаго есть дорога надъ бездной; сколько же нужно избытка жизни, надежды, любви и вѣры, чтобы видѣть солнце, сверкающее посреди ея, то-есть—посреди безумія, пророчества, эпилепсіи, блуда, видѣть гдѣ-то скрытое солнце; или наоборотъ: каково же должно быть отчаяніе, безсиліе, какова должна быть разбитость, преступность и извращенность, чтобы ждать солнца именно здѣсь. Достоевскій поднимаетъ современную русскую дѣйствительность на дыбы передъ проваломъ, какъ поднимаетъ, по выраженію Пушкина, Петръ на дыбы Россію во внѣшнихъ реформахъ. И дыбы Достоевскаго ужаснѣй, преступнѣй, безумнѣй Петровыхъ дыбъ. А между тѣмъ, хромая полуидіотка въ «Бѣсахъ» уже и теперь среди вокругъ нея разыгравшихся бѣснованій и преступленій, видитъ и это солнце, и землю Святую—Богородицу. «Взойду

я на эту гору, обращусь лицомъ къ востоку, припаду къ землѣ, плачу, плачу, а не помню сколько времени плачу, и не помню я тогда, и не знаю я тогда ничего. Встану потомъ, обращусь назадъ, а солнце заходитъ, да такое большое, да пышное—любишь ты на солнце смотрѣть, Шатушка?» Да, Шатушка любить смотрѣть на солнце, у него есть свое солнце, свое «видѣнье, непостижное уму»—Россія. Это онъ развиваетъ вмѣстѣ съ Зосимой теорію о русскомъ народѣ богоносцѣ, о національномъ богѣ; «національный богъ»—это значить: только подчеркивая и углубляя національныя черты, мы земно подходимъ къ небесному; вотъ чему учить Шатушка, а сестра его, точно подслушавъ его тайну, подсказываетъ ему, что земля родная,—сырая земля есть народная богородица. Прозрѣніе пророчествующей старицы, принятое на вѣру полуидіоткой, соединяется съ туманной теоріей русскаго интеллигента. Но далѣе начинается уже сплошное безуміе и бредъ: другой русскій интеллигентъ умственно точно подслушавшій святой лепеть полуидіотки и пророчества старицы, Петръ Верховенскій, оказывается, замыслилъ привести въ исполненіе свою безумную теорію, поднять революцію; и дойдя до конца въ своихъ выводахъ, заранѣе рѣшилъ предать планы своихъ интеллигентныхъ сотрудниковъ, выпустивъ къ народу сказочнаго богатыря, Ивана Царевича; тутъ въ идеѣ Царевича соприкасаются мечты Шатова съ мечтами Верховенскаго; Шатовъ ищетъ земного бога въ народѣ; Верховенскій фабрикуетъ бога. Русскій Христосъ сталкивается съ Антихристомъ. Кандидатъ въ Царевичи (Антихристъ) для Верховенскаго—Николай Ставрогинъ; а Ставрогинъ, совершивъ рядъ безобразій (между прочимъ, онъ схватываетъ за носъ почтеннаго обывателя) застрѣливается. Тутъ начинаемъ мы

слышать уже не «громъ восторга серафимовъ», не минута вѣчной гармоніи передъ нами, предшествующая эпилептическому припадку; нѣтъ, мы начинаемъ слышать ревъ безумія, передъ нами мелькаетъ искаженное ужасомъ лицо парня, прицѣпившагося въ причастіе, или шелестъ словъ, какъ шелестъ насѣкомыхъ, въ словахъ Свидригайлова о «банѣ съ пауками»; точно мы подходимъ къ сіяющей золотомъ ризѣ, а изъ складокъ ея ползутъ на насъ клопы.

Безуміе далѣе переходитъ въ совершеннѣйшій цинизмъ у самого Достоевскаго; какая-то не то замерзшая гримаса истерики, не то просто безстыдство. Вспомнимъ его ужасный рассказъ «Бобокъ».

«Я начинаю видѣть и слышать какія-то странныя вещи. Не то, чтобы голоса, а такъ, какъ будто кто подлѣ: «бобокъ, бобокъ, бобокъ!»

«Какой такъ бобокъ? Надо развлечься!

«Ходилъ развлекаться на похороны... Лѣтъ двадцать пять, я думаю, не бывалъ на кладбищѣ; вотъ еще мѣстечко!

«Во-первыхъ, духъ. Мертвецовъ пятнадцать напхано. Покровы разныхъ цѣнъ... Заглянулъ въ могилки, въ могилкѣ—ужасно... Но духъ, духъ... Не желалъ бы быть здѣшнимъ духовнымъ лицомъ...».

Что это за ужасъ? Что за цинизмъ: игра словами *духъ* (въ смыслѣ зловонія) и *духовный*, какъ въ другомъ мѣстѣ какое-то издѣвательство надъ словами «С в я т о й Д у х ъ», которымъ противопоставляется какъ-то сектантскій «Святодухъ»...

— «То Святой духъ, а то С в я т о д у х ъ»...

Но далѣе о «Бобкѣ». Мертвецы, ожидающіе суда, забавляются разговорами:

— «Мнѣ... мнѣ давно уже... нравилась мечта о

блондиночкѣ... — лепеталъ старый разлагающійся трупъ.

— Намъ на васъ наплевать...—лепечеть трупъ трупъ—мелкій чиновникъ генералу.

— Милостивый государь, прошу васъ не забывать...

— Это онъ тамъ былъ генераль... а здѣсь пшикъ...

— Нѣтъ, не пшикъ... я и здѣсь...

— Здѣсь вы сгниете»...

И наконецъ уже просто свиное хрюканіе. «Проживемъ эти два мѣсяца въ самой безстыдной правдѣ! Заголимся и обнажимся!..

— Обнажимся, обнажимся!—закричали во всѣ голоса...

— Я ужасно, ужасно хочу обнажиться!—взвизгивала Авдотья Игнатъевна»...

«И тутъ я вдругъ чихнулъ», говоритъ авторъ «Бобка». Кто же авторъ «Бобка»—Достоевскій? Но «Бобокъ» открывается со слѣдующихъ словъ: «На этотъ разъ помѣщаю «Записки одного лица». Это не я»...

Но мы не вѣримъ. Для чего печатать все это свинство, въ которомъ нѣтъ ни черточки художественности. Единственный смыслъ напугать, оскорбить, сорвать все святое. «Бобокъ» для Достоевскаго есть своего рода разстрѣливаніе причастія, а игра словами «духъ» и «д у х о в н ы й» есть хула на Духа Святаго. Если возможна кара за то, что авторъ выпускаетъ въ свѣтъ, то «Бобокъ», одинъ «Бобокъ» можно противопоставить каторгѣ Достоевскаго: да, Достоевскій каторжникъ, потому что онъ написалъ «Бобокъ».

Трагедія творчества Достоевскаго въ томъ, что онъ одинаково вноситъ въ него и «громовый вопль восторга серафимовъ», и свиное хрюканье; и даже имѣетъ смѣлость оправдать это хрюканье устами Дмитрія Карамазова, будто и оно, хрюканье, есть природа; а природа,

земля и Божество—одно. Нѣтъ, тогда заподозримъ мы искренность Достоевскаго въ панегирикѣ природѣ у Дмитрія Карамазова, либо заподозримъ мы эту искренность у Зосимы. И должно быть старица, шепнувшая Шатовой, что «Богородица есть мать сыра земля», была тоже «бѣсовкой», и не даромъ сослали ее въ монастырь за пророчествованіе. Въ ревѣ, свинствѣ и воплѣ земли, какъ и въ благоухающихъ цвѣтахъ святости, которыми одѣляетъ ее Достоевскій, тѣ же два рядомъ стоящихъ, но несоизмѣримыхъ момента эпилепсіи: высшая гармонія, минута тишины, и высшая дисгармонія—ревуція корчи.

Эти два момента, трагически сближенные, трагически противопоставленные, одинаково выводятъ насъ за предѣлы успокоенности въ Достоевскомъ: на землѣ есть гармонія; Достоевскій измѣриваетъ землю мѣркой абсолютной гармоніи: это—ужь не психологія, а пророчествованіе; печатью вѣчной гармоніи хочеть онъ заклеить своихъ героевъ: сначала въ князѣ Мышкинѣ, еще э п и л е п т и к ѣ; потомъ въ Алешѣ; но князь Мышкинъ сбрасываетъ съ себя эту печать и впадаетъ въ идиотизмъ. Алеша пытается ее вынести, ибо дано было ему видѣніе «Каны Галилейской»; съ благоуханіемъ отъ этого видѣнія его посылаютъ въ міръ, чтобы благоуханіемъ видѣнія успокоить страждущую душу, страждущую землю. Мы ждемъ послѣдней черты, чтобы признать въ Достоевскомъ пророка; но тутъ умираетъ самъ Достоевскій; и мы не знаемъ, кто Достоевскій; и «Братья Карамазовы» остаются недоумѣніемъ—большой дорогой въ небо черезъ безуміе и ужасъ. А вотъ другой моментъ—моментъ дисгармоніи, эпилептического рева подчеркнуть и не вызываетъ сомнѣнія: печатью безумія и ужаса заклеимъ и Мышкинъ, и Раскольниковъ, и Свидри-

тайловъ, и Ставрогинъ. Всѣ они начинаютъ говорить такъ, какъ говорятъ только умнѣйшіе и тончайшіе люди, а кончаютъ, какъ сумасшедшіе. Такого безумія, такой святости мы на землѣ не видимъ. Но Достоевскій стремится именно доказать, что только сочетаніемъ запечатлѣнныхъ безумія и святости является современная дѣйствительность русская. И событія, пережитыя нами, заставляютъ ему вѣрить.

Для однихъ это—ужасъ, для другихъ—надежда.

Такъ сближены оба момента, являя намъ всѣ наши противорѣчія преувеличенными до крайности; точно передъ нами не міръ, а колоссальныя тѣни добра и зла, отбрасываемыя жизнью въ тотъ часъ, когда большое, вечернее солнце коснулось земли, сошло на землю. Если мы видимъ солнце, оно ослѣпляетъ насъ, и мы не видимъ болѣе ничего. Если повернуты мы спиной къ солнцу, наша собственная тѣнь, непомѣрно вытянутая, какъ уродливый черный великанъ передъ нами пляшетъ.

Самъ Достоевскій стоитъ въ полуоборотъ; одинъ глазъ его какъ бы созерцаетъ солнце, и Достоевскій шепчетъ грядущей, солнечной Россіи устами святого: «Буди»; другой глазъ его видитъ огромныя тѣни, вызывающія въ немъ эпилепсію.

Достоевскій въ рядѣ твореній своихъ изваяетъ трагедію человѣческой души; если сравненіе образовъ Достоевскаго съ огромными вечерними тѣнями перенести въ область изображенія душевной жизни, то мы можемъ сказать одновременно, что Достоевскій и отчетливъ и неотчетливъ, тщательно выписываетъ онъ форму душевныхъ движеній: и формами проявленій душевныхъ у него являются обычныя формы: любовь, ненависть, страсть, состраданіе; но размѣръ cadaго душевнаго движенія преувеличенъ до неузна-

ваемости, точно передъ нами души намъ невѣдомыхъ титановъ, воплотившихся въ тѣла больныхъ, слабыхъ, нервно-усталыхъ людей, проживающихъ въ обыденности; эти расширенныя до невѣроятности формы проявленій охватываютъ неизмѣримо большіе горизонты переживаній; содержаніе душевныхъ движеній у него иное; здѣсь все насъ пугаетъ; обрывки знакомыхъ переживаній объяснены и истолкованы впервые, быть можетъ, для насъ такъ ясно, но посредствомъ какихъ-то намъ вовсе невѣдомыхъ, отрицаемыхъ причинъ, и оттого любовь у него—человѣческая по формѣ; по содержанію же она человѣческая отчасти; знакомое намъ въ любви содержаніе переживаній объясняется тѣмъ, что любовь, красота, стремленіе къ счастью есть реальная, а не фигуральная арена борьбы Бога съ реальнымъ, а не фигуральнымъ чортомъ. И «Братья Карамазовы»—пламенная религіозная, психологическая и діалектическая проповѣдь самого Достоевскаго, что онъ именно это, а не что-либо другое думаетъ; онъ заставляетъ Алешу увидѣть «божественное видѣнье», которое подлинно для Достоевскаго, какъ заставляетъ онъ видѣть кровнаго брата Алеши, Ивана, связаннаго глубиною своей съ Алешой, самого чорта, который подлинень для самого Достоевскаго. И рядомъ мелькаетъ самъ Алеша, этотъ земной отблескъ небснаго на землѣ («ангелъ», по выраженію Ивана) и Смердякова, тайнаго четвертаго брата Карамазова, который несетъ въ себѣ отблескъ чертовства. И вотъ въ борьбѣ и отношеніи четырехъ братьевъ мы усматриваемъ борьбу неба съ адомъ за землю; и корень этой борьбы, старикъ Карамазовъ, является подлинной хаотической, пугающей землей всѣхъ четырехъ, какъ является старикъ Карамазовъ подлинной землей самого Достоевскаго, отъ которой онъ

убѣгаетъ въ ужасъ. Все творчество Достоевскаго есть изображеніе трагедіи самого творчества, какъ бунтующаго хаотическаго начала, стремящагося въ формѣ оковать хаосъ, прогнать его сквозь форму, чтобы потомъ явиться, какъ религіозный призывъ къ возрожденію человѣчества.

Начало всякаго творчества въ темныхъ, слѣпыхъ, подземныхъ истокахъ души, а конецъ въ голубыхъ и надземныхъ объятіяхъ неба, заключающихъ землю.

Самъ Достоевскій является намъ, какъ символъ рѣшительной трагедіи, которую переживаетъ само творчество вообще. Пиѳнзмъ, шаманство всякаго творчества, еще не заключеннаго искусствомъ въ форму, сталкивается у Достоевскаго съ пророческой миссіей творчества, уже освобожденнаго отъ формы; высшая безформенность встрѣчается съ низшей безформенностью въ своеобразной формѣ, являющейся то какъ драматическій діалогъ, то какъ пророчество, то какъ скучная публицистика, то какъ протокольная запись сумасшедшаго дома, трактира, или разговора празднаго обывателя за чашкой чая.

Второй моментъ творчества—творчество, какъ искусство—вовсе выпадаетъ, вываливается у Достоевскаго. Въ этомъ смыслѣ Достоевскій ужасенъ; если сравнить его съ Шекспиромъ, Гете, Данте, Эсхиломъ, то можетъ показаться, что Достоевскій никогда не былъ художникомъ. Выше мы показали, что всякій подлинный художественный геній, если онъ геній, то онъ геній не только художественный. Эта не только художественность чрезвычайно подчеркнута у Толстого, Гоголя, Достоевскаго. Всѣмъ тремъ она помѣшала создать образцы столь законченнаго художества, какъ примѣръ, у Гете; но она же вскрыла, скрытую отчасти подъ формой, трагедію самого художественнаго творче-

ства вообще; она заставила слишком близко на насъ поглядѣть генія; и человѣческое лицо генія ужаснуло однихъ своимъ безуміемъ дерзости, другихъ, наоборотъ, восхитило; обнаженная душа генія-человѣка обезобразила, быть можетъ, прекрасное тѣло генія въ Россіи—художественную форму; мы плѣнялись формой и не желали болѣе ничего. Трое великихъ художниковъ русскихъ разбили художественную классическую форму въ Россіи; и душа этой формы—геній-человѣкъ—со всѣми свсими намъ непонятными чертами впервые предстала. Человѣкъ-геній оказался либо больнымъ, либо пророкомъ будущей жизни, столь же огромной, какъ и душа генія; тѣни творчества, отброшенныя Достоевскимъ, Гоголемъ, Толстымъ, оказались тѣнями будущей жизни; но тѣнь будущей жизни отбросили они на насъ только потому, что всѣ трое увидѣли сѣвшее на русскую землю вечернее солнце; всѣ трое сказали: «Солнце сходитъ на русскую землю». И если бы мы могли повернуться къ ими увидѣнному будущему, мы не увидѣли бы черноты тѣней; если видимъ гигантскія тѣни, значить не видимъ ихъ Солнца.

А тогда: риторикой звучить для насъ крикъ Гоголя,—обращеннаго къ Россіи: «Что ты смотришь на меня?» Не риторикой оказались бы Чичиковъ, Хлестаковъ и Ноздревъ, то-есть, гигантскія тѣни, отброшенныя Солнцемъ Гоголя. И въ апокалиптическихъ громахъ Достоевскаго увидѣли бы мы только эпилептическій ревъ; апокалиптикъ сталъ бы эпилептикомъ. И радующій насъ уходъ Толстого оказался бы только новсой позой, если не безуміемъ; и мы остались бы съ грузными, точно рубенсовскими тѣлами Толстого.

Если мы зачеркнули тотъ фактъ, что углубленіе

творчества въ Россіи идетъ черезъ сожженіе «Мертвыхъ душъ», эпилепсію Достоевскаго и безумный ухсдъ старца Толстого, мы отрицали бы трагедію творчества вообще, послѣднимъ актомъ которой есть бѣгство Толстого,—мы отрицали бы въ геніи человѣка, ибо опять-таки человѣчество въ геніи искони насъ пугало; мы должны были бы отрицать геніальность вообще, или отождествить ее съ безуміемъ; и тогда снова должны бы мы разъ навсегда рѣшить: остаемся ли мы въ безгеніальномъ, но скучномъ мірѣ, или геніальномъ и захватывающемъ насъ жгучею умалишенныхъ. Здѣсь все или—и ли; здѣсь нѣтъ благополучной середины; трагедія творчества вообще ведетъ насъ отъ крайняго благополучія къ крайнему неблагополучію. Но развѣ къ благополучію ведетъ насъ Тотъ, кто сказалъ: «Слѣдуй за Мною... Я мечъ—и раздѣленіе».

Не миръ, но мечъ принесли намъ Гоголь, Толстой, Достоевскій, не миръ, но мечъ приносятъ намъ геніи вообще.

Отрицая сокровенное чаяніе Гоголя, Толстого и Достоевскаго, должны бы мы отрицать и Россію. Въдъ въ выводахъ своихъ о Россіи они сошлись тѣмъ, что въ русскомъ мужикѣ увидѣлъ Толстой основу будущаго развитія человѣчества; и его развилъ Достоевскій утвержденіемъ: «Да, мы вѣруемъ, что русская нація—месбыкновенное явленіе въ исторіи всего человѣчества». Къ Россіи же пришелъ и Гоголь; но всѣ три пришли къ Родинѣ не черезъ созерцаніе исторіи нашей, и даже вовсе не пришли они черезъ созерцаніе окружающей дѣйствительности русской, которую высмѣялъ Гоголь и бросилъ намъ въ лицо Достоевскій въ видѣ сплошнаго сумасшедшаго дома. Не даромъ онъ называлъ русскій народъ «бого-

носцемъ», то - есть, вынашивающимъ бога. Лучезарное явленіе Божества Россіи для него—впереди. И вотъ, мы, вѣруя въ русскую культуру, должны строго, отчетливо осознать, что вѣра наша ведетъ неминуемо насъ черезъ муки Гоголя, сумасшедшій домъ Достоевскаго, что въ исторіи русской нѣтъ ничего, кромѣ гениальныхъ вспышекъ свѣта; но въ сплошномъ безобразіи дѣйствительности эти вспышки тонуть.

Нѣтъ, — не смѣемъ мы переносить въ настоящее загаданный, быть можетъ, въ исторіи небывалый свѣтъ будущаго, лишь предсказанный и явно не указанный еще нигдѣ, ни тѣмъ болѣе искать этого свѣта въ нашемъ прошломъ, потому что здѣсь встрѣчаетъ насъ не преодоленіе западной формы, а только несознательное ея отрицаніе.

Какъ бы апокалипсисъ русскаго творчества, усмотренный въ русскій жизни, не оказался простыми эпилептическими корчами, *духовность* просто *духомъ*, (т.-е. зловоніемъ тьмы), *Святый Духъ* — *Святодухомъ*, дерзающій надрывъ—«бобкомъ».

Если мы вѣримъ въ провиденціальную святость безумія Гоголя, Толстого и Достоевскаго, мы скажемъ образу Россіи, возникающей изъ болѣзненныхъ, какъ муки рожденія, корчъ: «Бѹои, Бѹди».

«Бѹди» еще не значить «есть».

Что же есть?

Невѣжество, хаосъ, нѣмота, тьма. И этѣй всей нѣмой, больной, невѣжественной, темной Россіи, вмѣстѣ со всѣмъ Западомъ, гениальнымъ, такъ и не гениальнымъ, мы скажемъ:

«Исчезни въ пространство, исчезни,

«Россія, Россія мои».

III

Левъ Толстой—самое выдающееся явленіе русской жизни XIX столѣтія. Были художественные геніи большаго калибра: Пушкинъ, Гоголь. Были, быть можетъ, и болѣе выдающіеся люди—геніи жизни; только имена этихъ людей часто скрыты отъ насъ; часто ихъ мы не знаемъ вовсе; они, если были, унесли въ молчаніи съ собой тайну жизни. Встрѣчались и общественные дѣятели, вокругъ которыхъ складывались, можетъ быть, болѣе значительныя движенія. Но удѣлъ художественнаго генія—прельщать глубиной и проникновеніемъ отраженнѣй дѣйствительности безъ умѣнія часто истолковать и осмыслить отражаемую глубину жизни. Въ художественномъ геніи развигается своего рода медиумизмъ; такого рода геніальность—рецептивна; и величайшіе геніи подчасъ поражаютъ чуткостью чисто женственной, гибкостью души необычайной, не умѣя въ то же время мужественно осуществить созерцаемую красоту, ни даже къ ней подойти. Болѣе того: реально созерцаемое и переживаемое въ душѣ рѣзче подчеркиваетъ для нихъ несоотвѣтствіе съ реально созерцаемымъ и переживаемымъ въ жизни. Человѣческій геній въ творческомъ ростѣ надламывается между искусствомъ и жизнью; сколько имѣемъ мы примѣровъ искалѣченной жизни художниковъ-геніевъ. Между тѣмъ, въ глубочайшей основѣ художественнаго творчества лежитъ потребность осознать это

творчество, какъ дѣятельность, направленную къ преображенію дѣйствительности; въ глубочайшей основѣ того вниманія, которымъ окружаемъ мы художника-генія, лежитъ явная или тайная надежда въ творчествѣ разгадать загадку нашего бытія, гармоніей и мѣрой красоты успокоить безмѣрную дисгармонію нашей жизни, лишь разложимой въ познаніи, но не осмысленной до конца. И мы прислушиваемся къ генію, какъ будто мы знаемъ, что источники художественнаго творчества и творчества жизни одни; но при этомъ забываютъ количественное несоотвѣтствіе творческаго напряженія въ художникѣ слова и въ художникѣ жизни при ихъ качественной однородности. Пути великихъ свѣточей жизни начинаются тамъ, гдѣ кончаются спеціальныя пути искусства, какъ ремесла; а искусство безъ ремесла есть форма безъ формы, то-есть абсурдъ. Гдѣ кончается Данте, тамъ начинается Францискъ Ассизскій; а гдѣ начинается въ Францискѣ поэтъ, тамъ Францискъ уже теряетъ для насъ свой подлинный смыслъ; то, что у творца-художника есть центръ (словесное выраженіе, краски, ноты), то для творца жизни есть периферія; и часто обратное: то, что для творца жизни лежитъ въ центрѣ (воплощеніе въ поступкахъ глубины переживанія), для художника часто является средствомъ выраженія въ формѣ (въ словѣ, въ ритмѣ, въ краскѣ).

Мы можемъ себѣ представить геніальную жизнь, протекающую въ нѣмотѣ; но мы отказываемся признать геніальнаго поэта, не написавшаго ни единой геніальной строки, какъ не можемъ мы представить себѣ творца жизни, у котораго отсутствуетъ личная жизнь. Но какъ бы мы ни преувеличивали количественно разстояніе, отдѣляющее Франциска отъ Данте, качественно души обоихъ изъ единой субстан-

ції творчества. И хотя бы сферы двухъ видовъ творчества не совпадали вовсе, все же окружности обѣихъ сферъ соприкасаются хотя бы въ одной точкѣ; эта точка касанія и опредѣляетъ наше тайное стремленіе искать въ жизни художника-генія красоту или видѣть геніальную жизнь, открывающуюся въ геніальномъ словѣ. Вотъ присутствіе этой-то точки и обусловливаетъ возможность разрѣшенія трагедіи жизни въ художественномъ творествѣ, какъ и обратно: разрѣшенія трагедіи творчества въ жизни. Я бы сказалъ болѣе: эта теоретически допустимая точка опредѣляетъ и обусловливаетъ самый смыслъ геніальной жизни, какъ жизни, рассказанной для другихъ, или смыслъ геніального слова, какъ слова, дѣйствительно пережитаго. И оттого-то подлинно наше стремленіе читать творчество жизни въ творествѣ слова или просить слова у творческой жизни. Но мы забываемъ, что искомая возможность есть рѣдчайшее совпаденіе: это, такъ сказать, геніальность второго порядка; и когда она открывается намъ, самое русло культуры мѣняется; мы въ сущности хотимъ видѣть въ художникѣ-геніи Конфуція, Магомета, Будду. И мы жестоко обманываемся; передъ воплощеннымъ уже художественнымъ геніемъ открывается новая задача: найти точку, соединяющую слово и плоть дѣйствительности: найти слово въ жестахъ своей жизни, превратить самый жестъ въ прекрасно спѣтую пѣснь.

Но совершенно то же встрѣчаетъ насъ въ другомъ случаѣ. Геніально переживаемая жизнь часто оказывается нѣмой жизнью; геніальное переживаніе можетъ имѣть бездарное словесное выраженіе. Острота и глубина переживанія можетъ присутствовать и у бездарнаго поэта, стихотворенія котораго летятъ въ корзину во всѣхъ редакціяхъ. Болѣе того: углубляемая жизнь

чутко слышитъ несоотвѣтствіе обычно выражаемыхъ въ словѣ переживаній съ самимъ словомъ. Когда мы говоримъ «люблю», сколько оттѣнковъ, не имѣющихихъ между собой ничего общаго, заключаетъ это слово! Обогащаясь внутренней жизнью, мы видимъ только блѣдное отраженіе нашего богатства въ словѣ, геніальность въ насъ проявляется лишь въ томъ, что она питается «ключами жизни» безъ возможности заключить эти ключи въ мраморную оправу словесной формы; а безъ этой оправы въ словахъ загрязняются ключи жизни. Тутъ Тютчевъ правъ:

Взрывая, возмутишь ключи;
Питайся ими—и молчи.

Тутъ—«мысль изреченная» есть только ложь. Углубленіе внутренней жизни начинается съ великаго опыта «молчанія». Недаромъ о молчаніи такъ внятно говорятъ различныя школы опыта; и у Рэйсбрука, и у Мэтерлинка, и въ восточной школѣ Церкви, и у индусовъ въ молчаніи начало того пути личнаго совершенствованія, который потомъ ведетъ къ проповѣди. И діапазонъ молчанія разнообразенъ; для иныхъ ростъ внутренней жизни навсегда заключенъ въ молчаніе; оттого-то подчасъ поученія геніевъ жизни, проходящихъ школу молчанія, такъ скудны, безкрасочны, чуть ли не безсодержательны; и часто мы вовсе проходимъ мимо тѣхъ, кто зорче насъ видитъ смыслъ отъ насъ ускользающей жизни. Путь геніевъ обоого рода пересѣкаетъ сверкающее великолѣпіе красокъ и образовъ одинаково; но въ то время, какъ художникъ слова вырабатываетъ въ себѣ особую способность передачи посредствомъ слога, стиля, ритма, инструментовки словъ и средствъ изобразительности, какъ своего рода мастерства, и тѣмъ самымъ долъше оста-

навливается на каждомъ образѣ,—художникъ жизни, не останавливаясь, въ молчаніи, спѣшитъ дальше и дальше; слова перваго гениа опережаютъ его; слова второго—далеко отстаютъ. Но для обоихъ наступаетъ моментъ, когда съ молчаніемъ встрѣчается слово; это роковой моментъ въ жизни гениевъ; гений вступаетъ въ борьбу съ самимъ собой; слово начинаетъ просить жизни; жизнь—слова; словесное творчество осознаетъ свою подлинную цѣль: стать творчествомъ жизни; а для этого нужна наличность подлинной жизни у себя. Тутъ художникъ слова не можетъ не осознать всю ремесленную сторону своего творчества, какъ бремя, тормозящее стремительность творчески переживаемой жизни; и наоборотъ: художникъ жизни осознаетъ сокровища своего опыта, какъ достояніе челоуѣчества; онъ ищетъ возможности передать свое богатство, отречься отъ него для себя, ибо онъ уже себя осознаетъ лишь въ связи со всѣмъ міромъ; и онъ обращается къ слову. Это моментъ, когда великій писатель начинаетъ молчать, а великій молчальникъ—говорить. Слова одного гаснутъ, становятся строже, суше или даже изсякаютъ вовсе; молчаніе другого разрывается словами, потрясающими міръ. Художника часто тогда перестаютъ понимать, поступкамъ его дивятся; вокругъ же молчальника собираются толпы; одному грозитъ разрывъ съ окружающими, другому—измѣна себѣ.

Въ гении есть одна темная точка, непонятная для окружающихъ: преодолѣть себя, какъ гениа, во имя высшей, людямъ далеко не понятной, гениальности: вершина горы, у подножія которой селятся люди, вдругъ превращается въ дѣйствующій вулканъ: то, что привычно плѣняло, начинаетъ ужасать. Эта темная точка есть вершина самой гениальности; это—

стремленіе сочетать слово о жизни съ жизнью, для которой уже нѣтъ обычныхъ словъ; нѣмота начинается говорить; слово превращается въ знаменіе. Не всѣ гениі поднимаются къ вершинѣ своей геніальности. Недалеко отъ собственной вершины они гибнутъ; здѣсь погибъ Ницше, мучился Гоголь, изнемогалъ въ эпилепсіи Достоевскій.

На этой вершинѣ недавно стоялъ передъ лицомъ вселенной Левъ Толстой; его художественный геній заставилъ его сказать въ первую половину своей жизни то, что немногіе говорили до него; и сказалъ онъ такъ, какъ говорили немногіе. Но мудрость его жизни погасила въ немъ прежній художественный геній; и вторую половину жизни онъ уже не говорилъ о томъ, о чемъ сказалъ намъ «Войной и миромъ» и «Анной Карениной»; никогда уже болѣе онъ такъ не говорилъ: онъ—молчалъ. И конечно, произведенія второй половины его жизни не выражали сущности того, о чемъ замолчалъ Толстой. Я не стану оспаривать многихъ послѣдователей Толстого, доказывающихъ философскую глубину или этическую высоту его предъидущихъ словъ; все это такъ: но тутъ молчить уже художественный геній Льва Толстого, пугаетъ, давить насъ своимъ молчаніемъ; и наоборотъ, все сказанное имъ за этотъ періодъ не превосходитъ того, что уже въ этомъ же родѣ было сказано до него; и не проста онъ обращается къ составленію свсего «Круга чтенія». Онъ становится нѣмъ; слово его становится намѣренно неуклюжимъ; и когда насъ плѣняетъ красота этого неуклюжаго какъ бы косноязычнаго слова, насъ плѣняетъ титаническая сила толстовскаго молчанія, какъ бы безсловесный громъ приближающагося вулканическаго изверженія. Левъ Толстой стремится къ простотѣ; онъ хочетъ ясности; но эта ясная простота

и намѣренное непониманіе всего утонченнаго въ утонченнѣйшемъ человѣкѣ своего времени есть самая большая непростота опросившагося Толстого, самая отчаянная неясность дѣтски ясныхъ его словъ. Въ этомъ сочетаніи ясно высказаннаго съ неприводимой къ ясности глубинѣ самой его замолчавшей художественной стихіи—все величіе трагедіи Толстого,—трагедіи генія, преодоляющаго свою собственную человѣческую геніальность во имя большей, невыразимой, намъ едва ли понятной геніальности. Левъ Толстой во вторую половину своей жизни—молчальникъ, самыя поученія котораго едва ли выражаютъ тысячную часть того, для чего у него уже не было словъ. Самая его ясность и простота таитъ въ себѣ множество переносныхъ смысловъ; онъ становится тутъ живой загадкой человѣческаго творчества; съ нимъ спорять всѣ, опровергаютъ толстовство,—эту блѣдную тѣнь живого Толстого,—въ сотый разъ доказываютъ несостоятельность самого Толстого, но къ нему влекутся; не слова его, а онъ самъ—магнитъ, притягивающій весь міръ. Все многообразіе умственныхъ, нравственныхъ и художественныхъ теченій, шумно оспоривающихъ другъ друга,—и Левъ Толстой, молчаливо засѣвшій гдѣ-то въ поляхъ за «Кругомъ чтенія». Какая несоизмѣримость.

Магнетическая сила, исходившая года изъ Ясной Поляны и сдвигавшая съ своего пути рядъ теченій, вовсе не заключалась въ словахъ или въ явныхъ поступкахъ Толстого, она заключалась въ его молчаніи; молчаніе краснорѣчиво выразилось въ томъ, что третьимъ геніальнымъ своимъ произведеніемъ онъ считалъ выборки изъ мудрецовъ всего міра, пресловутый «Кругъ чтенія». Это ли не нѣмота? Но это не была нѣ-

мота смерти, оцѣпенѣнія, то была нѣмота послѣдней трагической борьбы; и борьба тянулась года. Она-то притягивала, влекла, манила къ Толстому; и Толстой восхищаль, сердиль, пугаль и давилъ своимъ сидѣніемъ въ Ясной Полянѣ. Многіе испытывали силу Толстого, свѣтъ, отъ него исходившій; многихъ наоборотъ, Толстой ужасаль. Онъ, повидимому, не хотѣлъ просвѣтленности, достижимой легко: онъ хотѣлъ послѣдней побѣды, послѣдняго просвѣтлѣнія; и потому, когда говорилъ о свѣтѣ, самъ еще не былъ въ свѣтѣ. Глухая земная тяжесть еще пребывала въ немъ. Такимъ онъ казался мнѣ въ далекіе годы юности, когда приходилось его видѣть. Здѣсь невольно напрашивается одно личное воспоминаніе о встрѣчѣ съ Толстымъ; впоследствии я не разъ вспоминалъ эту встрѣчу. Разъ, когда мы, подростки, играли въ прятки въ толстовскомъ домѣ, въ Хамовникахъ, кому-то изъ дѣтей пришла мысль забраться въ кабинетъ къ Льву Николаевичу, чтобы отыскивавшая насъ Александра Львовна не могла никого найти, и вотъ: въ кабинетѣ Толстого, въ темнотѣ, мы развалились кто на диваны, кто на полу, кто подъ столомъ въ самыхъ непринужденныхъ позахъ. Вдругъ въ комнату быстро вошелъ Толстой со свѣчой въ рукахъ, угрюмо подошелъ къ столу, сѣлъ и молчаль, а мы, дѣти, точно застигнутые врасплохъ, остались въ тѣхъ вольныхъ позахъ, въ какихъ насъ засталъ Толстой: но мы застыли: минуту длилось тягостное молчаніе; потомъ Толстой обратился къ кому-то съ вопросомъ, какъ-бы не замѣчая нашего смущенія, какъ бы не желая его разогнать.

Впоследствии, когда я уже не имѣлъ случая увидать Толстого, а мысль мучительно обращалась съ недоумѣніемъ къ нему, минута тягостнаго мол-

чанія насъ, дѣтей, вокругъ великаго старца мнѣ казалась всегда символической: не то же ли тягостное для насъ молчаніе слышалось за всѣми ясными, громкими на весь міръ словами толстовства? Не та ли непростота звучала въ его простотѣ. Великій старецъ собралъ дѣтей, говорилъ съ ними ясно и просто, а все какъ-то чувствовалось, что этой ясностью что-то нѣмое, бездонное въ Толстомъ заговариваетъ зубы: чѣмъ проще, тѣмъ бездоннѣе; ясно—а дна нѣтъ: только ясность глубины. И вотъ блещущей поверхностью воды, опрощающей предметы, а не самой глубиной, дномъ Толстого, казались мнѣ всѣ разсужденія Толстого этого періода: ясно, какъ Божій день, что его легко опровергнуть: вотъ только что странно: послѣ опроверженій ученія Толстого,—это ученіе представало лишь въ болѣе привлекательномъ свѣтѣ. Было ясно, что дѣло не въ немъ, а въ самомъ Толстомъ: художникъ-геній въ Толстомъ намѣренно замолчалъ; его замѣнилъ проповѣдникъ-философъ; но толстовская проповѣдь говорила не тѣмъ, чѣмъ она хотѣла быть, чѣмъ она себя выдавала; говорила не явнымъ, а тайнымъ; не словомъ, а молчаніемъ; молчала же въ Толстомъ тайна его жизненнаго творчества. Геніальна ли жизнь Толстого, есть ли самъ Толстой художественное произведеніе—тогда мы не знали, мы не могли знать, какъ не знаемъ мы подчасъ молчаливо укрытыхъ отъ насъ геніальныхъ переживаній жизни; мы только жалѣли, что художникъ слова въ Толстомъ себя убиваетъ; и для чего убиваетъ? Нуженъ былъ знакъ, жестъ безъ словъ, но говорящій больше, чѣмъ слова. Этотъ-то жестъ отрицаемъ мы въ Толстомъ. А теперь стало намъ ясно, что самое молчаніе его художественнаго генія было лишь

углубленіемъ геніальности, мучительнымъ достиженіемъ высшей, послѣдней точки; творчество Толстого, показавъ многое въ словѣ, еще краснорѣчивѣй говорило молчаніемъ въ немъ; а слова, которыми покрывалось молчаніе, оказались произвольнымъ аскетическимъ подвигомъ.

И вдругъ это молчаніе разорвалось; разорвался покровъ толстовства; геніальный художникъ слова оказался геніальнымъ творцомъ собственной жизни въ эту длительную эпоху молчанія. Слово стало плотью: геній жизни и геній слова соединились въ высшемъ единствѣ; двѣ сферы творчества соприкоснулись. Ясная Поляна дѣйствительно стала «ясной», какъ бы озаренной молніей послѣдняго соединенія. Толстой всталъ, пошелъ въ міръ—и умеръ. Своимъ уходомъ и смертью гдѣ-то въ русскихъ поляхъ онъ освѣтилъ свѣтомъ скудныя поля русскія. Въ этихъ поляхъ доселѣ мчалась жуткая гоголевская «тройка», гуляла метель, бродило горе-гореваньице; самыя эти пространства русской жизни, гдѣ народъ вмѣстѣ съ Пушкинымъ и Гоголемъ видитъ нечисть, куда русская интеллигенція идетъ умирать и гдѣ русское чиновничество въ лицѣ Побѣдоносцева такъ же усматриваетъ «лихова человѣка»,—самыя эти пространства теперь черезъ Толстого, хотя бы на мгновеніе, стали полями ясными. Великій русскій художникъ явилъ намъ идеаль святости, перекинулъ мостъ къ народу: религія и безрелигіозность, молчаніе и слово, творчество жизни и творчество художественное, интеллигенція и народъ,—все это вновь встрѣтилось, пересѣклось, сливалось въ геніальномъ, послѣднемъ, краснорѣчивомъ жестѣ умирающаго Льва Толстого. Другіе русскіе писатели оказывались на пьедесталѣ, когда читали лекціи, проповѣдовали, страдали. Умирали же они какъ-то въ четырехъ стѣнахъ,

про себя, въ молчаніи. Толстой читаль, проповѣдовалъ то же. Но величайшимъ пьедесталомъ оказалась— смерть; оныъ взошелъ на этотъ, едва доступный для смертныхъ пьедесталь и палъ, на глазахъ у всѣхъ, въ ясныхъ поляхъ— умеръ; его уходъ и смерть есть лучшая проповѣдь, лучшее художественное произведение, лучшій поступокъ жизни. Жизнь, проповѣдь, творчество сочетались въ одномъ жестѣ, въ одномъ моментѣ. Этотъ нынѣ Толстымъ освѣщенный жестъ гениальности есть та темная точка въ гениі, приближеніе къ которой убило Ницше, свело Гоголя въ могилу и искалѣчило жизнь Достоевскаго. Приближеніе къ послѣдней тайнѣ художественнаго творчества производило взрывъ. И только въ Толстомъ просіяла эта темная точка гениальности свѣтомъ яснымъ и благодатнымъ. Центръ художественной дѣятельности, пронизанный свѣтомъ личности Толстого, намъ показаль разъ навсегда безповоротно, что этотъ центръ есть периферія религіознаго творчества: конецъ оказался началомъ. И послѣдній теоретическій жестъ Толстого есть первое его религіозное дѣйствіе, первый лучъ восходящаго надъ русской землей солнца жизни.

Дѣятельностью Толстого какъ бы искупается бездѣятельность наша; свѣтомъ его нынѣшнихъ дней снимается съ насъ ужасъ послѣднихъ лѣтъ. Нынѣшніе дни да будутъ первыми весенними днями: во имя Толстого должны мы это сказать.

Не Петербургъ, не Москва — Россія; Россія и не Скотопригоньевскъ, не городокъ Передонова, Россія — не городокъ Окуровъ, не Лиховъ. Россія — это Астапово, окруженное пространствами; и эти пространства—не лихія пространства: это ясныя, какъ день Божій, лучезарныя поляны,
