

В. Я. Брюсов

О ПОЭТАХ И ПОЭЗИИ.
ИЗБРАННОЕ

Книга доступна в электронной библиотечной системе
biblio-online.ru

Москва ■ Юрайт ■ 2017

УДК 82
ББК 83.3
Б89

Автор:

Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) — один из основоположников русского символизма, поэт, прозаик, драматург, переводчик, литературный критик и историк.

Брюсов, В. Я.

Б89 О поэтах и поэзии. Избранное / В. Я. Брюсов. — М. : Издательство Юрайт, 2017. — 554 с. — (Серия : Антология мысли).

ISBN 978-5-534-04860-5

В книге представлены литературно-критические работы поэта В. Я. Брюсова. Большое внимание уделено статьям и рецензиям о современных Брюсову авторах: Бальмонте, Бунине, Сологубе, Блоке, Коневском и других.

Для широкого круга читателей, интересующихся историей литературы.

УДК 82
ББК 83.3



Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

ISBN 978-5-534-04860-5

© ООО «Издательство Юрайт», 2017

Оглавление

СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ 1893—1912

Русские символисты	9
От издателя	9
Ответ.....	10
Зоилам и Аристархам	14
О искусстве.....	17
Истины. Начала и намеки.....	29
Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра).....	36
Анкета о Некрасове	48
Оклеветанный стих.....	49
Ключи тайн	52
Священная жертва	68
В защиту от одной похвалы. Открытое письмо Андрею Белому...	74
Фиалки в тигеле	77
Современные соображения	84
Ник. Вашкевич. Дионисово действо современности.....	86
Карл V. Диалог о реализме в искусстве	89
«Жизнь человека» в художественном театре	98
Испепеленный. К характеристике Гоголя.....	103
Литературная жизнь Франции. Научная поэзия	129
Медный Всадник	145
О «речи рабской», в защиту поэзии	178
Александр Блок. Рецензия.....	183
Н. А. Некрасов как поэт города	186

ИЗ КНИГИ ДАЛЕКИЕ И БЛИЗКИЕ

ИЗ КНИГИ «ДАЛЕКИЕ И БЛИЗКИЕ, СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ О РУССКИХ ПОЭТАХ ОТ ТЮТЧЕВА ДО НАШИХ ДНЕЙ»

Предисловие	195
Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества	197

А. А. Фет. Искусство или жизнь	213
Владимир Соловьев. Смысл его поэзии	222
К. К. Случевский. Поэт противоречий	235
Иван Коневский. Мудрое дитя	239
К. Д. Бальмонт	247
Статья первая. Будем как солнце!.....	247
Вторая статья. Куст сирени	257
Третья статья. Злые чары и Жар-птица	263
Четвертая статья. Зеленый вертоград и Хоровод времен	274
Федор Сологуб. Как поэт.....	281
Вячеслав Иванов. Андрей Белый.....	289
I. Кормчие звезды.....	289
II. Золото в лазури и прозрачность.....	297
III. Эрос	299
IV. Урна	300
V. Cog Ardens.....	305
Поэты-реалисты	310
I. Прощальные песни	310
II. Ив. Бунин	311
III. А. Федоров	313
Поэты-импрессионисты	314
I. К. М. Фофанов	314
II. Кипарисовый ларец	316
III. Нечаянная радость	317
IV. Снежная маска	318
Сергей Городецкий.....	320
I. Ярь	320
II. Перун	321
III. Дикая воля	323
М. Кузмин, М. Волошин	324
I. Сети.....	324
II. Максимилиан Волошин	325
Приложении. Наши дни	327

MISCELLANEA СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ

Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе.....	331
Право на работу	358
Данте современности.....	362
Здравого смысла тартарары. Диалог о футуризме.....	370

Александр Блок.....	384
Данте — путешественник по загробью	397
Пролетарская поэзия.....	403
Смысл современной поэзии. Отрывки	409
Почему должно изучать Пушкина?	425
Вчера, сегодня и завтра русской поэзии	428
О рифме.....	467
Синтетика поэзии	480

КОММЕНТАРИИ

Список условных сокращений.....	497
Новые издания по дисциплине «История отечественной литературы» и смежным дисциплинам.....	553



СТАТЬИ

— 26 —

РЕЦЕНЗИИ

1893 ~ 1912



РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ

ОТ ИЗДАТЕЛЯ

Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, «поэзией будущего», я просто считаю, что и символистическая поэзия имеет свой *raison d'être*¹. Замечательно, что поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения.

Кроме того, я считаю нужным напомнить, что язык декадентов, странные, необыкновенные тропы и фигуры, вовсе не составляет необходимого элемента в символизме. Правда, символизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть. Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение.

Следующие выпуски этого издания будут выходить по мере накопления материала. Гг. авторов, желающих поместить свои произведения, просят обращаться с обозначением условий на имя Владимира Александровича Маслова. Москва, Почтамт, *poste restante*².

Издатель

1893

¹ Разумное основание (*фр.*).

² До востребования (*фр.*).

Очаровательная незнакомка!

Прежде всего прошу не сердиться на это обращение. Что Вы очаровательны, — я позволяю себе догадываться по почерку и конверту, что Вы для меня незнакомка, — отрицать невозможно, потому что в Вашем письме нет не только подписи, но даже малейших указаний, по которым я мог бы узнать Вас. Оно все состоит из упреков и осуждений, за исключением немногих строк похвалы вначале, число которых — при моем сомнении — показалось мне очень незначительным.

Впрочем — надо Вам отдать справедливость — Вы снисходительнее, чем наши критики. Те просто предлагали отправить меня в сумасшедший дом, Вы же допускаете, что я сделался символистом по ошибке, «из подражания, может быть, невольного». При этом Вы разъясняете, что символисты бывают трех родов: мистификаторы, которые, надеясь на талант, хотят взять оригинальностью, люди душевно ненормальные и несчастные заблудшие, к которым Вы великодушно причисляете меня и которые еще могут возвратиться на истинный путь.

«Произведения таких лиц, восклицаете Вы дальше, не могли образовать новой школы! И в самом деле! Что общего между теми разнородными творениями, которые называют символическими? Не сходятся ли отдельные поэты только в одном, в желании написать что-нибудь постраннее и непонятнее! Пусть кто-нибудь попробует просто ответить на вопрос, «в чем сущность символизма» — и я уверена, это ему не удастся».

Между тем именно на этот вопрос я и «попробую» ответить в своем письме, хотя бы для того, чтоб Вы не считали меня в числе несчастных заблудших, так как, право, мне менее обидно оказаться даже в числе обманщиков. Только я должен предупредить Вас, что те взгляды, которые я буду высказывать, вовсе не составляют обычного *sredo* символистов. Очень возможно, что многие прямо не согласятся со мной, так как в *теории* символисты действительно делятся на много отдельных кружков. Тем замечательнее, впрочем, что в своих произведениях они приходят к одинаковым результатам.

Первая особенность моего взгляда на символизм состоит в том, что я решительно не обращаю внимания на его крайности. Начинаящая школа всегда бывает склонна к край-

ностям, которые, конечно, не составляют ее сущности. Кроме того — в том, пожалуй, со мной согласятся многие — от символизма необходимо отделять некоторые несомненно чуждые элементы, присоединявшиеся к нему во Франции. Таков мистицизм, таково стремление реформировать стихосложение и связанное с ним введение старинных слов и размеров, таковы полуспиритические теории, проповедуемые Саром Пеладаном. Все это в символизме случайные примеси.

Выделив их, я разделяю все символические произведения на три следующих вида.

1. Произведения, дающие целую картину, в которой, однако, чувствуется что-то недорисованное, недосказанное; точно не обозначено несколько существенных признаков. Таковы, напр., сонеты Малларме.

2. Произведения, которым придана форма целого рассказа или даже драмы, но в которых отдельные сцены имеют значение не столько для развития действия, сколько для известного впечатления на читателя или зрителя.

3. Произведения, которые представляются Вам бессвязным набором образов и с которыми Вы познакомились, вероятно, по стихотворению Метерлинка «Теплицы среди леса», переведенному у нас несколько раз.

Вы, конечно, спешите возразить мне, что я далеко не охватил всего символизма, что в нем есть много иных форм.

На это прежде всего я скажу Вам, что мои три вида имеют множество разновидностей. Связь образов, напр., может быть то совершенно незаметною, то очень легко восстанавливаемой.

Во-вторых, ряду произведений, обыкновенно называемых символическими и декадентскими, я принужден отказать в этом названии. Так, я не считаю символическими те из них, которые отличаются одной странностью метафор, сравнений, вообще смелыми тропами и фигурами. Стремление обновить поэтический язык замечается, правда, почти у всех символистов, но принадлежит не исключительно им. Они разве только смелее в своих нововведениях. Впрочем, далеко не робким в этом отношении был, напр., Т. Готьё, которого нет причин считать символистом.

Далее, не считаю я символическими произведения, блещущие одной новизной сюжета. Символизм действительно располагает поэта обращаться к чувствам и настроениям современного человека, но отсюда не следует, чтобы всякое подобное произведение было символическим.

Я встречал не мало стихотворений, написанных странным языком с безумными метафорами, в которых изображалось какое-нибудь удивительное настроение «конца века» и о которых я не мог сказать — «вот символическое стихотворение».

Наконец, столь прославленное сближение поэзии с музыкой я считаю тоже одним из средств, которыми пользуется символизм, а не его сущностью. Символист старается мелодией стиха вызвать определенное настроение в читателе, которое помогло бы ему уловить общий смысл, — и только. Таково, напр., стихотворение Метерлинка «Павлины», вероятно, известное Вам из разных журналов. Правда, некоторые символисты отдавались игре звуками, так что у них главное, а иногда единственное значение получали звуковые комплексы слов, — но это уже крайности, которых я, как известно, не касаюсь.

Таким образом, каждое символическое произведение мне удастся подвести под один из моих трех видов. Вы, конечно, уже по моим определениям заметили, что я нахожу между ними общего. Очевидно, во всех трех случаях поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образом, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя. Поэтому-то символизм можно называть, как непоследовательно делаете и Вы, — «поэзией намеков».

Итак, «в тех разнородных творениях, которые называют символическими», нашлось кое-что общее, позволяющее считать их принадлежащими к одной школе. Теперь можно перейти к самому сильному Вашему обвинению, которое поможет нам окончательно выяснить сущность символизма: «Во всяком случае, зачем говорить намеками, если можно сказать прямо?» Только этот вопрос я поставлю так: «Нарушается ли сущность поэтического произведения, если вместо полного образа даются намеки?» Поэзия, как искусство, облекает мысли в образы. Но в каждой мысли можно проследить целый процесс развития от первого зарождения до полного развития. Сущность различия литературных школ и заключается именно в том, на какой ступени развития воплощает поэт свою мысль. Так, в новоромантической школе каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах. Символизм, напротив, берет

их первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний, и, таким образом, по своей сущности не больше отличается от других литературных школ, чем они между собой. Попробуйте проследить за собой, когда Вы мечтаете, а потом передайте то же самое словами: Вы получите первообраз символического произведения и произведения в духе господствующей школы.

Из этого следует, что не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией. В символическое произведение надо вчитаться; воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора. Поэтому Ваше последнее обвинение, что «круг читателей символической поэзии должен быть очень узок», остается в своей силе, но я не думаю, чтобы это было сильным доводом против символизма. Ведь и стихотворения Гейне доступны не всякому. Символизм имеет свою область и своих читателей, пусть же другие школы признают это, а сам он пусть довольствуется тем, что ему принадлежит.

Вы видите, что я не из числа тех осуждаемых Вами «мечтателей», которые всю поэзию желают сделать символической. Впрочем, по некоторым данным я предвижу, что в недалеком будущем символизм займет господствующее положение, хотя сам несколько не желаю этого. На мой взгляд, все литературные школы имеют свое значение, — пусть же они не усиливаются одна в ущерб другой, а развиваются дружно, как сестры.

Вы, конечно, не верите в наступление такого золотого века, да и вообще, вероятно, во многом не согласны со мной. Если — как я позволяю себе надеяться — наша переписка не прекратится в самом начале, я постараюсь подтвердить свои выводы рядом примеров, всегда так хорошо разъясняющих дело, постараюсь, пожалуй, и доказать, что в наши дни должна была появиться именно такая форма поэзии, как символизм. Но это, говорю я, впоследствии. Пока я удовольствуюсь тем, что мое письмо так или иначе, но ответило на вопрос, «в чем сущность символизма», и тем хоть немного поколебало Ваш взгляд на хотя и не знающего Вас, но в конце письма, конечно, уважающего

Валерия Брюсова.

ЗОИЛАМ И АРИСТАРХАМ

Наши издания подвергались такой беспощадной критике со стороны и мелких и крупных журналов, что нам кажется необходимым выяснить свое отношение к ней.

Прежде всего мы считаем, что большинство наших критиков были совершенно не подготовлены к той задаче, за которую брались. Оценить *новое* было им совсем не под силу, и потому приходилось довольствоваться общими фразами и готовыми восклицаниями. Все негодующие статьи и заметки не только не нанесли удара новому течению, но по большей части даже не давали своим читателям никакого представления о нем. Да и негодование-то относилось больше к заглавию, и мы убеждены, что появившись те же стихи без открытого названия школы, их встретили бы вовсе не с таким ужасом. Не обошлось дело и без курьезов. Так, одна рецензия утверждала, что у нас сносны только переводы¹, а другая, что переводы слабее всего;² кто-то серьезно предлагал считать символизмом все, перед чем можно воскликнуть «черт знает что такое»;³ были такие, что сомневались в самом существовании Брюсова и Миропольского:⁴ столь дерзко казалось называть себя русскими символистами.

Разбирая первые два выпуска, гг. рецензенты старались, по крайней мере, доказывать свои слова, делать цитаты, указывать на то, что, по их мнению, было погрешностями против языка; впрочем, и тогда некоторые находили возможным говорить о наших книжках, не читав их⁵. Появление «Романсов без слов» поставило гг. рецензентов в более затруднительное положение; подлинника они не знали, и потому им пришлось прибегнуть к голословным суждениям⁶.

Трудно уловить серьезные обвинения в общем хоре упреков и насмешек, но, кажется, вот три главных пункта,

¹ «Новое время», № 6476. (Примеч. В. Брюсова.)

² «Всемирная илл.», № 1319. (Примеч. В. Брюсова.)

³ «Русское богатство», 1894 г., № 11. (Примеч. В. Брюсова.)

⁴ «Север», 1894 г., № 21. (Примеч. В. Брюсова.)

⁵ «Звезда», 1894 г., № 13, повторяет в цитате опечатку «Нов. врем.». (Примеч. В. Брюсова.)

⁶ «Труд», 1895, № 2, и «Неделя», 1895, № 11. (Примеч. В. Брюсова.)

к которым чаще всего обращаются наши судьи. 1) Символизм есть болезнь литературы, с которой борются и на Западе; следовательно, прививать ее нам совершенно не нужно¹. 2) В нашей русской литературе символизм не более как подражание, не имеющее под собой почвы². Наконец, 3) — нет таких настроений, которые не могли бы быть изображены помимо символизма³.

Первое обвинение слишком неопределенно; оно не указывает прямо недостатков символизма, потому что не можем же мы считать таким указанием ламентации гг. рецензентов на то, что они не понимают наших стихотворений; прежде чем сослаться на теорему, что поэзия должна быть общедоступной, надо это еще доказать. Кроме того, подобные жалобы слишком обычны при появлении в литературе нового течения, и история достаточно поколебала их авторитет. На второе обвинение мы ответим, что для нас существует только одна общечеловеческая поэзия (это, понятно, не противоречит предыдущему) и что поэт, знакомый с западной литературой, уже не может быть продолжателем только гг. Меев и Апухтиных; впрочем, русский символизм имел и своих предшественников — Фета, Фофанова. Третье обвинение направлено собственно против теории г. Брюсова, изложенной во 2 вып., которую он и не выдавал за нашу общую программу;⁴ мы укажем, однако, что пример Фета, на которого ссылается рецензент, говорит скорее за нас; многие стихотворения Фета смело могут быть названы символическими — таковы, напр.: Ночь и я, мы оба дышим... Сад весь в цвету... Я тебе ничего не скажу... Давно в любви отрады мало... Ты вся в огнях...

Мы встретили и еще одно очень определенное обвинение: «За французскими декадентами была новизна и дерзость идеи — писать чепуху и хохотать над читателями, когда же г. Б. пишет «золотистые феи», это уже не ново, а только не остроумно и скучно». Считать весь западный символизм с рядом журналов, посвященных ему, с последователями в Германии, Дании, Швеции, Чехии — за результат мистификации нескольких шутников — тоже доста-

¹ «Наблюдатель», 1895, № 2. (Примеч. В. Брюсова.)

² Id. и «Нов. вр.». (Примеч. В. Брюсова.)

³ «Неделя», 1894, № 48. (Примеч. В. Брюсова.)

⁴ См. Р. С., вып. 2-й, стр. 6, и еще интервью «Московские декаденты», «Новости дня», №№ 4024 и 4026. (Примеч. В. Брюсова.)

точная дерзость идеи, но мнение по меньшей мере легкомысленное ¹.

В свое время возбудили интерес еще рецензии г. Вл. С. ². В них действительно попадаются дельные замечания (напр., о подражательности многих стихотворений г. Брюсова в 1-м вып.), но г. Вл. С. увлекся желанием позабавить публику, что повело его к ряду острот сомнительной ценности и к умышленному искажению смысла стихотворений. Говорим «умышленному»: г. Вл. С., конечно, должен легко улавливать самые тонкие намеки поэта, потому что сам писал символические стихотворения, как, напр., «Зачем слова...» («Вестник Европы», 1892, № 10).

На этом мы и покончим и не будем разбирать других заметок, потому что они (может быть, некоторых мы не знаем) представляют из себя простые перепечатки из других газет и журналов или бездоказательные насмешки и осуждения; ведь не обязаны же мы спорить со всяким, кто станет на большой дороге и начнет произносить бранные слова.

1895

¹ Мы готовы думать, что сам критик не станет настаивать на нем, потому что в разборе 2-го вып. он уже считал, что теория г. Брюсова выясняет сущность символизма «в общем довольно верно». См. «Всем. илл.», № 1346. (Примеч. В. Брюсова.)

² «Вестник Европы», 1894, № 8, и 1895, № 1. (Примеч. В. Брюсова.)

О ИСКУССТВЕ

Когда какая-либо вещь среди творений бога кажется нам достойной порицания, мы должны заключить, что она недостаточно нами понята и что мудрец, который постиг бы ее, решил бы, что невозможно даже желать чего-либо лучшего.

Лейбниц

КАК ПРЕДИСЛОВИЕ

На этих страницах я пересказываю свои мысли о искусстве. Что такое искусство, откуда оно или в чем его цель, — эти вопросы близки мне давно, с раннего детства; в своих раздумьях вновь и вновь возвращался я к ним, ибо годы жил только искусством и для искусства. Много общих настроений, много взглядов на мир и на жизнь сменилось в душе моей; быстро становились для меня прошлым, и осужденным прошлым, сборники моих стихов. Но думаю, что мне не придется отказываться от тех суждений, которые я изложу здесь. Все это уже решено для меня.

Я далек от того, чтобы настаивать на *новизне* всех моих положений. Знаю, что многое сходное с ними высказывалось не раз за последние годы. Скорей я считаю себя выразителем того понимания искусства, к которому разными путями идет большинство нашего времени. Моей задачей было только развить уже выраженное, и разбросанное объединить общим основанием.

Есть сходство в моем определении искусства с положениями Л. Толстого, изложенными им в замечательном

сочинении о искусстве. И Толстой, и я, мы считаем искусство средством общения. Позволяю себе напомнить, что я высказывал то же и раньше, в своем предисловии к первому изданию *Chefs d'œuvre* (1895 г.). Там сказано: «Наслаждение произведением искусства состоит в общении с душою художника... Сущность в произведении искусства — это личность художника; краски, звуки, слова — материал; сюжет и идея — форма».

Но Толстой углубил этот взгляд. Он, вслед за некоторыми иностранными писателями, отказался в учении о искусстве от понятия красоты. Особой красоты искусства, — говорит он, — нет; если и красиво создание искусства, не в том его сущность. С этим и я соглашаюсь, принимаю без оговорок. Толстой еще остерегает не искать в искусстве средства наслаждения. Я тоже скажу, что не цель искусства наслаждение; но верю, что в искусстве источник чистых, возвышенных радостей.

Полагаю, меня не сочтут последователем Толстого. Эта книжка никак не развитие его мыслей и не поправка к его учению. Мы исходим из общего положения, но идем к выводам противоположным. Толстой желал бы и по внешности и по содержанию ограничить область художественного творчества. А я ищущу свободы в искусстве.

I

Tout passe. L'Art robuste
Seul à l'éternité.

*Th. Gautier*¹

Все пройдет, лишь мысль поэта
Блещет вечной красотой.

.
Мне ли слабую природу
Звать соперницей своей!

И. Пожарский

(«Современник», XIV, 1839 г.)

Все, все мое, что есть и прежде было,
В мечтах и снах нет времени оков.

А. Фет

Каждый человек — отдельная определенная личность, которой вторично не будет. Люди различаются по самой

¹ Все преходяще. Вечно лишь мощное искусство.— *Т. Готье (фр.)*.

сущности души; их сходство только внешнее. Чем больше становится кто сам собою, чем глубже начинает понимать себя, — яснее проступают его самобытные черты.

И в жизни отдельного человека мелькнувшее мгновение не повторится. Каждое мимолетное настроение возникает лишь однажды для вечности. Если я вспоминаю бывшее чувство, оно возвращается уже измененным. Если я передаю свое чувство другим — словом, или стихом, или внушением, — они узнают нечто близкое, но не то же. Тождественности нет. Мгновения отходят в могилу без надежды воскреснуть.

Задача искусства — сохранить для времени, воплотить это мгновенное, это мимолетное. Художник пересказывает свои настроения; его постоянная цель раскрыть другим свою душу. Человек умирает, его душа, не подвластная разрушению, ускользает и живет иной жизнью. Но если умерший был художник, если он затаил свою жизнь в звуках, красках или словах, — душа его, все та же, жива и для земли, для человечества.

Кто дерзает быть художником, должен найти себя, стать самим собою. Не многие могут сказать не лживо: «это — я». В общем употреблении есть ограниченное число личин, которыми и прикрываются люди, то из подражания, то из страха. Художнику необходимо осмелиться и снять с себя такую личину. Необходимо освободиться и от всего чужого, хотя бы то были заветы великих учителей. Под наносными красками надо усмотреть свет души своей. Пусть художник готовится к подвигу жизни, как пророк. Пусть станет он раньше мудрым. Есть для избранных годы молчания. Только одинокие раздумья создают право вынести людям свои скрижали. Но конца этим раздумьям — нет; бесконечна возможность познавать себя, бесконечен путь к совершенству.

Кто дерзает быть художником, должен быть искренним — всегда без предела. Все настроения равноценны в искусстве, ибо ни одно не повторится; каждое дорого уже потому, что оно единственное. Душа по своей сущности не знает зла. Чем яснее поймет кто свою душу, тем чище и возвышеннее будут его думы и чувства. Стремление глубже понять себя, идти все вперед, уже святыня. Нет осуждения чувствам истинного художника. Иное в отдельности еще неполная правда, но, как часть души, может быть необходимым. Истинно понятое зло всегда ступень на бесконечном пути к совершенству.

Тот более велик из художников, кто глубже понял и полнее пересказал свою душу. Это наша ограниченность делит художников на великих и меньших. В малом мире человека, как в великом мире вселенной, все находится в связи, все дышит взаимным согласием. По одному искреннему созданию Великий Дух угадал бы всю душу творца. Но мы вступаем в мир новой души, как в чуждую вселенную, и робко ждем указаний.— Пусть художник с новых и новых точек зрения озаряет свою душу. Пусть, как к цели, стремится он к тому, чтобы воссоздать весь мир в своем истолковании.

Единственный признак истинного искусства — своеобразие; искусство всегда создает нечто новое. Постоянный признак лжеискусства, что оно подражательно. Так, не понявший себя принимает свое чувство за одно из запечатленных раньше другими; вместо исповеди он дает пересказ, не творит, а подделывает. Так, неискренний и не хочет быть самим собой; откуда узнает он чувство, какого не испытывал, как не от людей? лицемер в искусстве обречен повторять других; кто лжет, тот подражает.

Достойный имени художника может довольствоваться тем, что будет записывать свои мелькающие настроения. Вдохновение — миг более живого чувствования. В «искусстве для искусства» нет смысла. Повесть дорога не как рассказ о приключениях вымышленных лиц, а как средство узнать душу написавшего. В картине важен замысел, а не красота изображенного моря или тела,— они красивее в действительности. Чем дальше в свою область вступает искусство, тем определеннее становится оно свободным излиянием чувства (лирикой).

Меняются приемы творчества, но никогда не может умереть или устареть душа, вложенная в создания искусства. Если язык стихотворения еще позволяет прочесть, если по собранным обломкам можно уловить намерение ваятеля, то не умерла душа творца и для нас живущих. Искусство воплощает настроения; в настроении проявляет свою жизнь душа. Но что же и есть для сознания в этом мире, как не проявления души? Душа первее мертвой природы, осужденной исчезнуть, как призрак. Вот почему создания искусства мы называем бессмертными.

II

Благословен святое возвестивший!
Но в глубине разврата не погиб
Какой-нибудь неправедный, изгиб
Сердец людских пред взором обнаживший.
Две области, сияния и тьмы,
Исследовать равно стремимся мы.

Баратынский

Равны все музы красотой,
Несходство их в одной одежде.

Баратынский

С израилем певцу один закон:
Да не творит себе кумира он.

Баратынский

Наслаждение созданием искусства — в общении с душою художника. Читатель, зритель, слушатель — становятся причастны иной, просветленной жизни. И между собою общаются они чувствами. Это наслаждение не то же, что обычное удовольствие. Многие создания искусства оставляют тягостное впечатление. Разве не плачут на представлениях, разве не закрывают повесть без сил дочитать? Но над этими ощущениями господствует что-то сладостное, чувство удовлетворения, счастье единения. Ибо воистину бываешь едино с художником, переживая, что он чувствовал.

Художник не может большего, как открыть другим свою душу. Нельзя предъявлять ему заранее составленные правила. Он — еще неведомый мир, где все ново. Надо забыть, что пленяло у других, здесь иное. Иначе будешь слушать и не услышишь, будешь смотреть, не понимая. Каждого художника должно судить — говоря словами родного мудреца — по законам, им самим себе поставленным. Этих законов не меньше, чем художников; у каждого свои.

Изучивший глубоко одного художника особенно любит его, потому что особенно понимает. Своего избранника ставят обыкновенно выше всех других творцов, находят в нем их всех и весь мир. Но истинные художники уже равны. Они дали возможность проникать в глубины своего духа все дальше. Нет предела изучать их и удивляться им; их душа вся доступна пониманию. Своего избранника поняли, ибо хорошо узнали и его жизнеописание, всмотрелись в черты его лица, разбирали заметки в его записных книжках. Понять — значит полюбить.

Не все художники одинаково близки каждому, как не все люди сходятся в общечитии. Некоторые художники совсем чужды иным людям; пусть эти люди не проклинают, но, сказав «я не понимаю», пройдут мимо, признавая свою ограниченность. Если художник выразил в словах, или звуках, или внешних образах свое настроение, насколько сумел или насколько возможно, — он уже выполнил свое дело. Он дал возможность другому пережить свое чувство. Цель в художественном творчестве одна: выразить именно свое настроение, и выразить его полно. Общепонятность или общедоступность недостижима просто потому, что люди различны.

Чтобы истинно наслаждаться искусством, надо учиться и вдумываться и быть живым. Чья душа застыла в ледяном покрове личины, тот не жив, тот не способен чувствовать чувствами других. Кто умер для любви, умер для искусства. Чем глубже ум постигает вселенную и человеческую душу, тем вернее сердце почувствует тайну образов или звуков. Но всего этого мало. Необходимо быть знакомым с внешними приемами художественного творчества, необходимо вполне освоиться с ними. Ибо в искусстве многое условно и долго еще будет условным; настроение и то, в чем оно выражается — слово, звук, краски, — разнородны. Учебники искусства нужны не только для творцов, но и для всех любителей. Вполне же наслаждаются искусством только художники.

Так как венчают избранных не посвященные в тайны искусства, то слава чаще достается в удел менее достойным внимания, чьи произведения доступнее. Это те, кто еще не вполне освободился от личины, кто еще повторяет старое уясненное, кто пересказывает откровения учителей, обещечивая, но и упрощая... Бывало, что художник, не обольщенный восхищениями, далеко уходил от своих первых созданий. И вот, недавние поклонники внимали ему, просветленному, холодно или с сожалением. Иным суждено дожидаться понимания себя лишь через много лет, когда меньшие постепенно подведут толпу к такому складу души. Иные никогда не обретут своих учеников. Но как бы ни относились люди к художнику, это не оценка ему. Если художник не подражает, если он отрекся от всех учителей, он отрекся и от суда. Дорогою свободной иди, куда влечет тебя свободный ум. Я могу ждать читателя и столетие и тысячу лет; время здесь не значит ничего.

Все свои произведения художник находит в самом себе.

Век дает только образы, только прикрасы; художественная школа учит внешним приемам, а содержание надо черпать из души своей. Кто изучает по произведениям искусства время и его особенности, — усматривает в искусстве не существенное, а второстепенное; с равным успехом можно изучать время по покрою платья. Неверно видеть в искусстве только созданное историческим мгновением; противоположное мнение, что жизнь и природа создаются искусством, несколько правильнее. Во всяком случае, если бы тот же художник явился позже на два столетия, он сказал бы, хотя и в иной внешности, то же, совсем то же. Человек — сила творческая.

Задача художественного разбора (критики) помочь читателю, зрителю, слушателю; истолкователь искусства — проводник в новых мирах. Он отвергает только повторяющих прежде сказанное, всех других изучает. Ему важно не внешнее, что дает время, что у художника общее с современниками, а понять самую душу отдельных творцов. Разбор созданий искусства есть новое творчество: надо, постигнув душу художника, воссоздать ее, но уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения. Истолкователем художника может быть только мудрец.

III

Мы, отступающая рать,
Перестаем вас понимать.
...Сегодня при Филиппах мы,
К нам призрак движется из тьмы,
Он в вас, он с вами заодно, —
Но всем вам то же суждено.

Случевский (Из уголка)

Покуда на груди земной
Хотя с трудом дышать я буду,
Весь трепет жизни молодой
Мне будет вятен отовсюду.

Фет

Немногим избранным понятен
Язык поэтов и богов.

Баратынский

Роды искусства различаются по тем внешним средствам, какими они пользуются: зодчество, ваение, живопись, звуковое искусство и словесное. Число это произ-

вольное. Могут возникнуть новые искусства. Я мечтал о таком же искусстве для глаз, как звуковое для слуха, о переменных сочетаниях черт и красок и огней. Настроения могут быть запечатлены иными средствами, чем теперь. Существующие далеко не совершенны. Морская царевна, умирающая, когда грубая рука вытащила ее из родного моря, — вот образ чувства, вовлеченного в чуждый ему мир слов, или звуков, или красок.

Как пользоваться средствами своего искусства — этому художник учится; следующие одинаковому учению образуют одну школу. Произведения одной школы сходны между собой по внешним приемам творчества, но могут быть совсем противоположными по содержанию. Правила школы — только облегчение, не необходимость. Ни одна школа не может быть последней, ибо в искусстве меняется содержание, человечество узнает новые чувства. В смене художественных школ есть общий смысл: освобождение личности. Это во всех искусствах, но особенно заметно в словесном.

Первая школа, объединившая новую словесность, лжеклассицизм, давала правилам полное господство. Лжеклассицизм создавал особый условный мир, в пределах которого и должны были вращаться художники. Там все было разграничено, назначено и условно: образы, чувства, мысли, действия. Новорожденное искусство в законах находило опору. Личности художника представлялось выражаться только в выборе выражений. Читатель привыкал следить прежде всего, не отступают ли стихи от назначенного образца, да радоваться, если стихотворец сумел ввести маленькую вольность, не выходя за грань правила.

С появления романтизма начинается борьба против стеснений. Свобода личности — вот что объединяет в одну школу романтизм немецкий, французский, английский, русский. Ты сам свой высший суд — это общий клич романтиков. Но романтики не поняли значения слов в словесности, что это просто средство, как глыба камня для ваятеля. Романтики уничтожили правила, стеснявшие личность, но не коснулись правил, стеснявших творчество, — частью даже увеличили их гнет. Так, романтики хотели, чтобы в их произведениях изображалась действительность, разумея доступное внешним чувствам. Художники должны были создавать образы наподобие тех, какие встречаются в жизни. К романтической школе принадлежало несколько

поколений художников, совсем различных по своим стремлениям: сначала народники (националисты), поклонники средневековья, потом реалисты, ибо реализм только часть романтизма.

Борьбу против стеснений продолжает новая школа (декадентство, символизм). Она яснее других поняла, чем должна быть школа в искусстве: учением о приемах творчества, не далее. Она правильно оценила значение слов для художника. Каждое слово — само по себе и в сочетании — производит определенное впечатление. Эти впечатления должны быть приняты художником в расчет. Впечатления слов могут пересилить значение изображаемого. В прежних школах ближайшей целью было изображать так ярко и живо, чтобы все как бы возникало перед глазами; эта отраженная действительность навевала на читателя такое же настроение, как если б он все это видел в жизни. В произведениях новой школы важны впечатления не только от отражений, но и от самой действительности, от слов. Новой школе еще открыто будущее. Многие из ее приверженцев художники-идеалисты, то есть за прямым содержанием их произведений кроется еще второе, внутреннее. Но идеализм только одно из течений новой школы.

Для правильно понимающего назначение искусства оценка художественного произведения не зависит от того, какой оно школы. Если художник верно и полно пересказал свою душу, он дорог мне, а его школа, как его убеждения и склонности, не тревожат меня. Если я буду возмущаться условностями у лжеклассика, я буду не прав: надо разгадать его душу в выборе выражений. Если я отвернусь от реалиста за то, что он пересказывает настроения в картинах из обиходной жизни, я буду не прав. Я разочаруюсь, если потребую от изысканного художника первобытной простоты. Если поклонник чистой красоты не поучает меня, а художник, занятый гражданскими вопросами, не пленяет прелестью образов, то ведь не в том цель искусства. Сущность в художественном произведении — душа ее творца, и не все ли равно, какими путями мы подойдем к ней!

IV

Мысль изреченная есть ложь.

Тютчев

А душу можно ль рассказать!

Лермонтов

Знай: внутренней своей вовеки ты
Не передашь земному звуку.

Баратынский

Не нами

Бессилье изведено слов к выраженью желаний.

Безмолвные муки сказались людям веками.

Фет

О, если б без слова

Сказаться душой было можно!

Фет

В человеческой жизни ясно проявляются два закона: стремление к совершенствованию и жажда общения. Их источники не в мире сознания; подойти к ним можно вдохновением, не рассуждениями. В вопросах бытия неверны пути мысли; истинам нет доказательств.

Основа нашего существования — дух. Все духи равны между собой. Безмерны изначальные сокровища духа. Но мы их не ведаем, нам озарена лишь небольшая часть, это — наша душа. Идти к совершенству значит озарять все новые дали нашего духа, увеличивать области души. Кто выше поднялся по этой бесконечной лестнице — в жизни или возрождениях, — кто стоит ниже, тем и различаются люди между собою. Одинаково высшей ступени способны достигнуть все.

Человек, как личность, отделен от других как бы неодолимыми преградами. «Я» — нечто довлеющее себе, сила творческая, которая все свое будущее почерпает из себя. Мир есть мое представление. Мне даны только мои мысли, мои ощущения, мои желания — ничего больше и никогда больше. Из этого одиночества душа страстно порывается к общению. В единении с другою для нее блаженство. И единение возможно.

Многообразны проявления этих законов в жизни. Половая любовь — первое средство общения, единственное на низших ступенях бытия; сладость сладострастия — в уве-

ренности на мгновение, что ты не одинок. Любовь иная, душу полагающая за брата, возникает из той же первичной жажды не быть одному; человек вдруг узнает, что в душе его незастывающий родник жалости и нежности. Любовь ко всем — свойство души. Жаждой общения создалось и слово, разговорный язык; он был более властным первоначально, ибо тогда слова означали мечту, а ныне намекают на понятия или представления. В общежитии много мелочей, смысл которых в том же законе: шашки и карты, чтение повестей с приключениями, слушать пение, игра в любовь... это все предварения общения. Еще яснее сказывается в жизни стремление к совершенствованию; и когда человек останавливается на этом пути, он уже погиб, ему более нет радостей, он осужден на томления до смерти.

В мире сознания эти запросы души наиболее полно выразились в трех видах, как искусство, как наука, как созерцание. Искусство запечатлевает для земли душу художника; оно удовлетворяет двойной жажде общения: вступить в единение с другим и открыть перед другими тайну своей личности; самого художника искусство ведет к самопознанию. Наука познает свойства нашей мыслительной способности, ибо весь умопостигаемый мир только мое представление; значение науки в том, что она единит с другими, показывая общее в представлениях всех людей, и в том, что она открывает глубь личного сознания. Наконец, созерцание (философия) есть как бы высшая наука и высшее искусство; оно устанавливает окончательные источники всеобщности и необходимости, оно же раскрывает и душу самого мудреца, уже не в мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены и эти настроения.

Но область, доступная сознанию, не велика, потому его средства общения не полны, его пути к совершенству не окончательны. Конечно, развитие науки может идти в бесконечность, ибо свойства духа и их сочетания бесчисленны; но маленькое изменение в природе нашего разума — и все пышное здание науки придется перестраивать сначала. Конечно, нельзя исчерпать искусство, и новый художник всегда создаст новое, ибо принесет свои чувства и свою личность; но искусство только приблизительно может пересказать душу; грубы камни и краски, бессильны слова и звуки пред мечтой. Даже проявленная в мечте душа уже затемнила чем-то свою сущность. И мы верим, что должны быть иные средства познания и общения.

В наши дни везде предвозвестники и указатели нового.

В душе своей мы усматриваем, чего не замечали прежде: вот явления распада души, двойного зрения, внушения; вот воскрешающие сокровенные учения средневековья (магия) и попытки сношений с невидимыми (спиритизм). Сознание, видимо, готовится торжествовать еще одну победу. Тогда возникнут новое искусство и новая наука, более совершенно достигающие своих целей. Наши наука и искусство временны, сравнительно с духом смертны. Они прейдут, отживут, станут ненужными. Наши наука и искусство прекрасны и достойны поклонения, но они не высшее, что доступно духу даже в сознании.

ИСТИНЫ

Начала и намеки

Что в мире много истин есть,
Как много дум и слов.

Т. V.

I

Каково бы ни было наше мирозерцание, есть основы, которые безусловно обязательны для мысли, ее аксиомы. Мы можем в тайнике внутренней жизни восставать против них, но в *мире мышления*, покуда человек останется самим собой, мы должны покорно принимать их. Начиная мыслить о чем бы то ни было, я должен, *во-первых*, верить, что это мыслю я, по своей воле, по своему свободному желанию. Теоретически можно утверждать, что каждое явление обусловлено предыдущим, и моя мысль имела свою причину. Но в это верить нельзя, этого нельзя даже сознать, об этом можно лишь говорить. Если бы кто признал безусловно, что каждое его движение совершается в силу необходимости, он сложил бы руки и не стал бы двигаться. Если б я искренно, до глубины души, поверил, что все, что я найду мыслью, обусловлено, опричинено веками прошлого, — я не стал бы мыслить. *Свобода воли* — вот первая аксиома мышления. — Начиная мыслить, я должен, *во-вторых*, верить, что мне, вообще человеку, возможно мыслью постичь истину. Может быть, и вероятно, есть другие пути постижения мира: мечты, предчувствия, откровения, — но если почему-либо я выбрал логическое мышление, я обязан ему довериться. Иначе всякое рассуждение станет ненужным. Зачем стану

я мыслить, если буду заранее знать, что конечный мой вывод будет еще новой ошибкой в длинном списке подобных же? *Возможность постичь сущность вещей* мыслью — вот вторая аксиома мышления. — Начиная мыслить, я должен, *в-третьих*, верить, что есть нечто, подлежащее мысли, что есть *мир*. Если бы существовало только мое единое я, не было бы повода возникнуть рассуждению. Для мышления нужна множественность, — независимо от того, будет ли она дроблением я или предстанет, как что-то внешнее. Мысль, и общее, жизнь, возникает из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть безмыслие. Не было бы пространства, не будь правого и левого; не было бы нравственности, не будь добра и зла. *Множественность начал* — вот третья аксиома мышления. Мыслители, словесно оспаривающие эти три аксиомы, бессознательно принимают их, ибо без веры в них никакое рассуждение невозможно.

II

Уже задавали вопрос: почему предпочитаем мы истину, а не заблуждение или даже неведение? Все доводы, изобретенные, чтобы оправдать жажду познания, ничтожны. Явно, что добрая половина знаний никакой *пользы* не приносит, или будет ее приносить в столь отдаленном будущем, что об нем не стоит говорить. Сказать, что человеку свойственно *любопытство*, значит заменять одно слово другим. Единственный ответ в том, что способность мысли, как всякая способность, нуждается в деятельности, чтобы жить, чтобы быть. Умствование желанно, как далекая прогулка, утомляющая, но оживляющая. Наука, поскольку она не ремесло, не изобретение удобств жизни, а занята открытием законов природы, — есть удовлетворение этой жажды деятельности мысли, не больше. И *о чем* мыслить, каков будет вывод, это — второстепенное дело, важно лишь, *как* мыслить. Разве нам не дороги равно Спиноза и Лейбниц, Спенсер и Шопенгауэр, хотя конечных положений их философии мы не разделяем? Скажут, что попутно они высказывают истинные суждения. Но разве, имея как цель ложное положение, можно быть правым в частном. Противоречивые ответы на один вопрос столь же желанны, как образы многих Дон Жуанов: Тирсо ди Молины, Мольера, Байрона, Гофмана, Ленау, Пушкина, Бальмонта...

Истинной философии предлежит задача проследить все возможные типы мирозерцаний. Ныне это свершается синтетически, через обозрение уже созданных систем; пора ввести в эту работу анализ. Надо лишь сознать, что все возможные мирозерцания равно истинны; надо, найдя свою истину, не удовлетворяться, а искать еще. Мысль — вечный Агасфер, ей нельзя остановиться, ее пути не может быть цели, ибо эта цель — самый путь.

III

В истине ценно лишь то, в чем можно сомневаться. «Солнце есть» — в этом нельзя сомневаться. Не говорю о солнце, как мировом теле или как о некотором представлении, а вообще — есть нечто, что люди называют солнцем. Это истина, но в ней нет самостоятельной ценности. Она никому не нужна. За нее никто не пойдет на костер. Даже, говоря вернее, это не истина, а *определение*. «Солнце есть» — только особое выражение, вместо: такой-то предмет я называю солнцем. Таковы и все аксиомы математики. Целое более части — только определение, что разумеется под словами. Радиусы круга равны — определение. Противоположное невозможно лишь словесно, как невозможно требовать: представьте себе белое не белым. Истина получает ценность, лишь когда становится частью возможного мирозерцания. Но в то же время она становится оспори-мой, по крайней мере, является возможность спорить о ней. «Все в мире имеет свою причину» — вот истина, но и противоположное утверждение: причина есть категория рассудка — тоже истина. Мало того, ценная истина непременно имеет прямо противоположную, соответствующую ей истину; иначе сказать — суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь истинно.

IV

Круг мыслей, к которому склонны астрономы, приводит нас к знанию, что солнечный мир — ничтожная часть даже нами наблюдаемой вселенной, что земля — ничтожная пы-линка в солнечной системе, а человек — временная плесень на земле... «Я есмь явление природы» — вот истина, открываемая этим путем. Но круг мыслей, внушаемых идеа-

листической философией, объясняет нам, что законы природы и все мироустройство (поскольку оно доступно нашему размышлению, т. е. поскольку оно существует для нашей мысли) — зависит и основано на трансцендентно субъективных свойствах нашего духа, что природе законы предписывает человек, что мир, как мы его знаем, создан нами. «Мир есть мое представление» — вот новая истина, противоречащая первой, но равноценная ей.

От дней земли пари в эфир,
Следи за веком век,
О, как ничтожен будет мир,
Как жалок человек!
Но, вздрогнув, как от страшных снов,
Пойми — все тайны в нас!
Где думы нет, там нет веков,
Там только свет, где глаз.

V

Смотря по какому пути подходим мы к явлению, одно и то же оказывается простым или слишком сложным. Для философа английской школы понятие пространства было следствием весьма сложных операций ума, многоступенной отвлеченностью, плодом многовекового опыта. Для философа-критика пространство — воззрение, нечто, предшествующее всякому опыту. Для материалиста выяснение понятия «идеи» очень нелегко, на нем-то он и сбивается. Для диалектика мысль есть данное, простейшее и необходимое. Что проще лесов, поросших там и сям по земле, но произрастание из семени есть величайшее чудо! А то чудо, что раковины в течение веков повторяют один и тот же прихотливый, сложный узор из разноцветных линий, завитков, зазубрин! Простой указатель, прилагаемый в конце книги, уже чудо: по слову, по цифре страницы находится мысль! Здесь вложено вечное чудо человеческого ума. Бывают дни и часы, когда все кругом как тайна, когда видится сокровенный смысл во всех вещах. Все так связано, что малейшее может раскрыть смысл вечности. Астрологи брались угадать судьбу отдельного человека по звездам, ибо невозможно, чтобы между макрокосмом вселенной и микрокосмом человека не было соотношения... Но не презирай и простого работника, пилящего деревянные доски, для которого округ взора и мысли — мастерская. Он тоже прав.

VI

Прекраснейшее, что мы воображаем, человек. Греки изображали богов человекоподобными. Красота Афродиты или Ириды, стройность Антиноя и мужество Аполлона, разве это не образцы возможной красоты? Но и что безобразнее человеческого тела? Представьте себе жителя иной планеты, попавшего на землю, или существо иных измерений, научным путем знакомящееся с миром людей. Он увидел бы обрубок защищенного костистыми клетками тела с надутым животом; члены (руки, ноги), болтающиеся по концам; на особом стержне вытянутый аппарат для восприятий (голову), на котором отвратительные дыры рта, ноздрей, ушей с вонючими истечениями... Может быть, только глаза (но не веки!) были бы желанны этому иному наблюдателю да парность, симметричность всего устройства. Но ведь вопрос еще: реальна ли эта симметричность, или она есть своего рода отражение?

VII

Есть два порядка чувств: более поверхностные и более глубокие, как бы внешность и глубь души. Так как для более глубоких не создано особых слов, то и среди них приходится различать любовь, ненависть, желание, отвращение, хотя, собственно, относится это лишь к внешности души. Люди обычно живут поверхностными чувствами, а более глубоких, тайных боятся, закрывают на них глаза. Сообразуясь с внешними чувствами, люди уверяют, что они того-то хотят, это любят, иное ненавидят, и они искренни и правы, но искренни и правы лишь внешностью души. Часто, в то время как внешнее чувство есть радость, глубинное — ужас и отчаяние: сколько влюбленных, расточая условные слова страсти, не смеют заглянуть в тайники своей души, чтобы не обрести там отвращение к той, о ком мечтают. Поэтому-то можно любить и ненавидеть одновременно.

Внешние чувства способны стать страстью, во имя их можно идти на смерть, на позор, душу свою положить за брата, и все же пред оком высшей правды то будет лицемерие. В обычной жизни глубокие чувства редко бывают

ощутимы, для большинства они открываются только в мгновениях. Но если такой миг пройдет между двумя лицами, если их души взглянут одна в другую до глубины, — они связаны навсегда, и много надо житейской косности, чтобы заставить себя забыть эту таинственную связь. Внешние чувства красноречивы. Выражая их, находишь как бы подсказанные слова, говоришь хорошо и убедительно. Глубинные чувства — безмолвны; о них-то сказано: «мысль изреченная есть ложь». Внешние чувства — достояния внешней поэзии, изображающей чувствования и страсти так, как они *будто бы* происходят, как они и действительно переживают я, поскольку люди подчиняются указке, книжке, трафарету. Таковы драмы Шекспира, где все упрощено и логично; такова у нас лирика А. Толстого, А. Майкова, Я. Полонского; такова вся французская поэзия до последних времен. Поэт, осмеливающийся заглянуть в глубь души, видит бездны и ужасы. У нас отваживались на это Тютчев, Достоевский, Фет...

VIII

Когда-то я написал книгу «о искусстве». Теперь я вполне признаю ее дух, но не разделяю многих ее мыслей. Я пришел ко взгляду, что цель творчества не общение, а только самоудовлетворение и самопостижение. И слово первоначально создалось не для общения между людьми, а для уяснения себе своей мысли. Первобытный человек давал предмету имя, чтобы осмыслить и отныне знать его. Речь, как средство обмена мыслями, нечто позднейшее, если не по времени, то в сущности дела. Подобно этому, поэт творит, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения, возвести их к определенности. Вот почему «болящий дух врачует песнопенье», вот почему, когда преследует и возмущает один образ, можно «от него отделаться стихами». Что будет после создания стихотворения, это другое дело. Оно может послужить и для общения. Из этого еще и еще раз следует, что все истинные создания искусства равноценны. Нет великих и второстепенных поэтов, все равны, хотя, конечно, по влиянию на современников, по количеству написанного могут различаться, как различались и цветом волос. Поскольку создание есть истинное творение искусства, оно драгоценно, каково бы ни было настроение, затаенное в нем. По содержанию не может быть

достойных и недостойных произведений искусства, они различаются только по форме. «Дорогою свободной иди, куда влечет свободный ум». Выбирать из созданного есть дело редактора, издателя или книгопродавца; а не художника (говорим не о лице). Нет низменных чувствований, и нет ложных. Что во мне есть, то истинно. Не человек — мера вещей, а мгновение. Истинно то, что признаю я, признаю теперь, сегодня, в это мгновение.

1901

НЕНУЖНАЯ ПРАВДА

(По поводу Московского Художественного театра)

I

Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить себе свои тайные, смутные чувствования. Где нет этого уяснения, нет творчества; где нет этой тайности в чувстве — нет искусства. Художник в творчестве озаряет свою собственную душу, — в этом наслаждение творчеством. Знакомясь с художественным произведением, мы узнаем душу художника, — в этом наслаждение искусством, эстетическое наслаждение. Предмет искусства — душа художника, его чувствование, его воззрение; она и есть *содержание* художественного произведения; его фабула, его идея — это *форма*; образы, краски, звуки — *материал*. Каково содержание гетевского Фауста? — душа Гете. Что же такое взятая им легенда о Фаусте и различные философские и нравственные идеи, объединяющие драму? это — ее форма. А образ Фауста, Мефистофеля, Гретхен, Елены и все частные образы, наполняющие отдельные стихи, — это материал, из которого ваял Гете. Подобно этому содержание любой скульптуры — душа ваятеля в те мгновения, которые он переживал, замышляя и создавая свое творение; сцена, изображенная в скульптуре, — ее форма, а мрамор, бронза или воск — материал.

Необходимо строго различать эти три элемента, различные в каждом художественном создании. Важнейший из них, разумеется, содержание. Оно именно дает значение художественному созданию, делает его тем, что оно есть. Если художник не вложил в свое создание своей души, он

просто не создал ничего; таковы все подражательные произведения, перепевы. Напротив, художник может менять свой материал, но творить по сущности одинаковые создания. Одну и ту же статую можно сделать из мрамора и из бронзы; в переводных стихах часто иные образы, чем в оригинале; Д. Г. Россетти воплощал свой замысел и в стихах, и в красках. Художник может менять и форму, т. е. может проповедовать то одни идеи, то другие, исповедовать то одни убеждения, то другие, не касаясь самой сущности своих созданий. Убеждение — всегда внешне, всегда переходящее, не оно образует личность человека. В течение жизни мы несколько раз меняем свои убеждения, но всегда остаемся сами собой. Это прекрасно можно проследить на примере Льва Толстого.

Связь между сущностью художественного произведения и его формой, а тем более его материалом — не органическая, случайная. Одно и то же содержание можно облечь в разные формы и выразить с помощью разных материалов.

Дикарь, не знающий, что такое рояль, увидав в окно играющего пианиста, будет хохотать над его движениями. Не слыша музыки, он не поймет их смысла. Гимнастика пальцев не имеет никакого отношения к тем звукам, которые хочет вызвать пианист, и тем более к тем мелодиям, которые мечтал воплотить композитор. При инструменте иного устройства играющему придется делать совсем иные движения руками. Однако и в таких условиях пианисты творят. Руки их как бы одухотворяются, и их художественное волнение находит свое выражение в ударах по клавишам. И, конечно, артисту-исполнителю надо совершить какое-то насилие над своей душой, чтобы передавать понятную ему мелодию быстрыми переборами пальцев.

Но такое же насилие должен совершить над собой и художник. Скульптор жаждет воплотить свою мечту, и эта жажда выражается тоже движениями пальцев, мнущих воск или глину. Такое же насилие совершает композитор, передавая свою музыкальную мысль теми или другими нотами, для существующих при нем музыкальных инструментов, по принятой в его время нотной системе. Такое же насилие совершает поэт, передавая лирику своей души в словах какого-либо языка; и здесь нужна своя техника, своя гимнастика, если не пальцев, то какой-то особенной стихотворческой способности, укладывающей слова в размеры и подбирающей к концам стихов созвучия. Прямой связи между образами поэта и словами, между

песнями души и звуками медных струн, между мечтой и глиной — нет и быть не может ¹.

Столь же случайна связь между содержанием художественного произведения и его формой. Все эти три элемента — содержание, форма, материал — несоизмеримы. Как нельзя с окончательной точностью выразить величину круга в долях радиуса, так нельзя до конца, адекватно, выразить то, что составляет сущность художественного произведения, т. е. душу художника, ни в какой форме, как ни в каком материале. Здесь выступает тютчевское: «Мысль изреченная есть ложь». Потому-то образы художника и таят в себе многообразное значение, потому-то за каждым из них при внимательном всматривании и открываются бесконечные дали. Лирический поэт довольствуется образностью слов и их звучностью, в драмах и романах пользуются характерами вымышленных лиц, в живописи и скульптуре внешний мир выступает для глаз пластически и в красках, — но все это для художника лишь средство выразить свою душу. Немыслимо, чтобы душа совпадала вполне с интригой романа или с нарисованным пастелью пейзажем. Предмет искусства всегда в мире сущностей; но все средства искусства в мире явлений. Преодолеть это роковое противоречие нельзя, можно только делать его все менее и менее мучительным, заостряя, утончая, одухотворяя искусство.

Совершенно ошибочно считать в искусстве целью то, что для него только средство. Внешний мир — только пособие, которым пользуется художник, чтобы дать осязательность своим мечтам. Художник рисует портреты своих знакомых, пишет вид на горы со своей террасы, в повестях изображает своих современников, их быт, — но все это лишь затем, чтобы запечатлеть свои собственные чувствования. Если эти чувствования достойны внимания, — произведение прекрасно; если они ничтожны, — ничтожно

¹ Материалы, пригодные для искусства, далеко не исчерпаны. Могут возникать новые искусства. Делание нот к аристам теперь фабричное мастерство, но оно может перейти в руки художников. Самые аристы будут готовиться на фабриках, как теперь рояли, ноты же будут создаваться художниками. Творчество, вдохновение будет направлять руку работающего, когда он будет вырезать длинные и короткие отверстия в картонных и металлических кругах. От ничтожнейшей разницы в величине и форме этих отверстий, может быть недоступной глазу и неподвластной рассудку, будет зависеть художественность исполнения. (Примеч. В. Брюсова.)

и произведение, хотя бы в нем изображались любопытнейшие черты современности. Художник должен быть великим человеком, мудрецом, святым; это первое требование от него. Уже после этого он должен владеть своим ремеслом, уметь творить в мраморе и в словах. Одно умение срисовывать то, что кругом, ни в каком случае не делает художником.

Подражание природе — средство в искусстве, а не цель его. Удвоение действительности если и имеет какой-нибудь смысл само по себе, то исключительно научный. Для сведений будущих поколений полезно запечатлеть фотографией иные лица, иные события, иные явления природы. Точно так же полезно запечатлеть, хотя бы в форме повестей, обычаи данного народа и времени. Пока это исполняют романисты-реалисты, но впоследствии научатся делать это техническими способами, механически. Как теперь фотографируют здания, будут фотографировать характер и быт. Для этого вовсе не надобно творчества. По самому смыслу слов ясно, что содержание в творчестве почерпнется внутри себя и только материал берется извне. Самое типическое из искусств — лирика. Собственно, «искусство» и «лирика» понятия тождественные. Все искусство стремится стать лирикой.

Различают искусства творческие и исполнительные, но это различие чисто внешнее. Название первых несправедливо, потому что творчество присуще обоим родам: без творчества нет искусства. Можно деятельность поэта, скульптора, художника-живописца, композитора и т. д. назвать искусством пребывающим (permanent), а деятельности певца, пианиста, актера и т. д. оставить название исполнительного или артистического искусства. Особенность искусства первого рода в том, что его создания на сравнительно долгое время остаются достоянием человечества: пока не сокрушится статуя или картина, пока не истлеют все книги, где напечатаны стихи, и не умрут все знавшие их наизусть. Создания же артистического искусства существуют лишь для тех, кто присутствует при самом мгновении творчества; художник-артист должен их производить вновь и вновь каждый раз, когда хочет его сделать доступным другим. По существу эти два рода искусства тождественны. Оба стремятся к одной цели: выразить душу художника.

Артист тоже творец. Артист на сцене то же, что скульптор перед глыбой глины: он должен воплотить в осяза-

тельной форме такое же содержание, как скульптор, — порывы своей души, ее чувствования. Материалом пианисту служат звуки того инструмента, на котором он играет, певцу — его голос, актеру — его собственное тело, его речь, мимика, жесты. То произведение, которое исполняет артист, служит формой для его собственного создания. Если артисту самому нечего сказать людям, если в нем не душа художника, — никакие достоинства исполняемой пьесы не спасут его. Так, плохой скульптор из самого прекрасного мрамора, на лучшую заданную тему, не сделает хорошей статуи. Артист должен быть столь же велик, как мы того хотим от поэта. Все, что мы требуем от писателя, мы вправе требовать и от актера. Пусть будет он по образованию, по цельности миросозерцания, по сознательности жизни — достоин своего высокого звания.

Свободе творчества артиста не мешает, что форму своего создания он получает готовой от автора пьесы. Древние драматурги творили же совершенно свободно, хотя фабулой их драм были общеизвестные мифы, менять которые было нельзя. Художники творят свободно, изображая великие мгновения евангельской истории, хотя и здесь форма дается извне. Вдохновение не есть некоторое иступление или одержание. «Вдохновение, говорит Пушкин, есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных. Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии». Вдохновение ни в каком случае не исключает сознательности. Рассудок бессилен творить, но он должен стоять на страже творчества. Автор пьесы играет роль рассудка в творчестве артиста.

Изучая пьесу, как слушатель, как читатель, артист наслаждается своей близостью к автору. Исполняя ту же пьесу на сцене, артист творит. Каждое художественное произведение допускает бесконечное число пониманий, притом истинных, не противоречащих замыслу автора, хотя часто им самим не подозреваемых. Каждый из читателей поймет по-иному, по-своему, одно и то же стихотворение. Исполняя пьесу на сцене, артист воплощает именно то, что есть у него *своего* в ее понимании. Только это одно и ценно. Перед нами вскрывается душа артиста, и мы рукоплещем не автору (это рефлексия), а ему! Вот почему артист может сделать великое создание из совершенно ничтожной пьесы. Но, конечно, из этого не следует, что для артиста нет хороших и плохих пьес; одни дают более удоб-

ную, более красивую форму, чтобы влить в нее свое содержание: это — великолепные амфоры; другие представляют какие-то плоские тарелки, вдобавок надтреснутые.

Художественное, эстетическое наслаждение в театре получаем мы от исполнителей, а не от пьесы. Автор — слуга актеров. Если бы было иначе, театр потерял бы свое право существовать. Он стал бы подспорьем для воображения, помогающим ясно представить, что написал автор. Людям с сильным воображением незачем было бы ходить в театр: они могли бы довольствоваться чтением драм. Театр сделался бы богадельней для людей со слабой фантазией или иллюстрациями к тексту. Кто хочет узнать Шекспира, должен читать его: в театре он узнает актеров. Кто хочет наслаждаться Бетховеном, должен уметь сам исполнять его.

Деятельность актера можно сравнить с художественной критикой, но именно художественной. Есть строго научное изучение литературных произведений, — которое выясняет круг людей и восприятий, из которых создано оно. Но есть и творческая критика, создающая свой собственный образ писателя, может быть неверный объективно, но в той же степени истинный, как истинны создания искусства. Так у нас писал о поэтах Вл. С. Соловьев. В таком смысле можно говорить, что актеры толкуют игруемую роль. Но это не рассудочное толкование, а творческое. Научное объяснение устанавливает истины, обязательные для всех позднейших исследователей. Творческое толкование должно меняться с каждым новым толкователем. Ученый хочет раз навсегда решить, что такое тип Отелло; каждый артист должен, если только он истинный художник, создавать новый и новый образ Отелло.

Задача театра — доставить все данные, чтобы творчество актера проявилось наиболее свободно и было наиболее полно воспринято зрителями. Помочь актеру раскрыть свою душу перед зрителями — вот единственно назначенные задачи театра.

II

Года три, как в Москве существует «Художественный театр». Он как-то сразу пришелся по вкусу всем: публике, газетам, сторонникам нового искусства и защитникам старого. Еще недавно московский Малый театр принято было

называть образцовой русской сценой; теперь только смеются над его рутинной. И этот самый Малый театр и другой московский драматический — Корша — стали перенимать приемы новой сцены. Для москвичей Художественный театр сделался каким-то идолом, они гордятся им и прежде всего другого спешат показать приезжему. Художественный театр совершил поездку в Петербург и гастролировал здесь при полных сборах и всеобщем внимании. Художественный театр решался ставить такие вещи, которые не удавались на других сценах — например, «Чайку» Чехова — и с успехом. А что всего удивительнее, Художественный театр завоевал сочувствие толпы именно новаторством, нововведениями в обстановке, в игре актеров и смелостью в выборе пьес.

Что же такое Художественный театр? Действительно ли это сцена будущего, как иные его называли. Сделан ли им шаг вперед по пути к одухотворению искусства, к побеждению роковых противоречий между сущностью искусства и его внешностью? Простая вероятность говорит, что нет. Если бы Художественный театр ставил бы себе такие задачи, вряд ли он так быстро добился бы такого всеобщего признания. Успех свидетельствует о том, что Художественный театр дает зрителям не истинно новое, а подновленное старое, что он не посягает на укоренившиеся привычки театралов. Он только более совершенно выполняет то, к чему стремились и другие театры, и тот же самый московский Малый театр, с которым он соперничает. Вместе со всем европейским театром, за ничтожнейшими исключениями, он стоит на ложном пути.

Современные театры стремятся к наиболее правдивому воспроизведению жизни. Им кажется, что они достойно выполняют свое назначение, если у них на сцене будет все, как в действительности. Актеры стараются говорить, как в гостиных, декораторы срисовывают виды с натуры, костюмеры кроят свои костюмы согласно с данными археологии. Несмотря на то, остается еще значительная доля такого, чего театры не умели подделать. Художественный театр и задался целью уменьшить эту долю. В нем актеры стали свободно садиться спиной к зрителям, стали разговаривать между собой, а не в «публику». Вместо трехстенного «павильона» на сцене явилась комната, поставленная наискось: в открытые двери видны другие комнаты, так что перед зрителями целая квартира. Мебель расставлена сообразно тому, как ее обыкновенно ставят в домах. При

изображении леса или сада некоторые деревья помещены на авансцене. Если по пьесе должен идти дождь, зрителям дают слышать шум воды. Если по пьесе зима, сквозь окна декорации видно, как идет снег. Если — ветер, оконные занавески колыхаются и т. д. и т. д.

Прежде всего надо сказать, что эти нововведения очень робки. Они касаются второстепенного и оставляют нетронутыми основные традиции сцены. А пока не будут изменены эти традиции, составляющие сущность сценического представления, никакие видоизменения подробностей не приблизят театра к действительности. Все театры, а с ними и Художественный, стараются сделать все происходящее на сцене видимым и слышимым. Сцены освещаются рампами, верхней и нижней, а в действительности свет или падает с неба, или проникает в окна, или исходит от лампы, от свечи. Художественный театр не осмелился осветить сцену одной лампой. Когда по пьесе — ночь, Художественный театр отважился оставить сцену в большем мраке, чем то делают обычно, но не посмел погасить в театре все огни: а будь на сцене действительная ночь, зрители со своих мест, конечно, не увидали бы на ней ничего. Точно так же заботится Художественный театр, чтобы в зрительном зале были слышны все разговоры, ведущиеся на сцене. Если даже изображается большое общество, все же говорит только один актер. Когда заговаривает новая группа, прежняя «отходит в глубину сцены» и начинает усиленно жестикулировать. И это четверть века спустя, как Вилье де Лиль Адан в своей драме «Новый свет» отчеркнул скобкой две страницы и отметил: «все говорят сразу»!

Но если б Художественный театр и был смелее, все равно он не выполнил бы своих намерений. Воспроизвести правдиво жизнь на сцене — невозможно. Сцена по самому своему существу — условна. Можно одни условности заменить другими и только. Во времена Шекспира ставили доску с надписью «лес». Еще недавно у нас довольствовались задней картиной леса с боковыми кулисами, изображающими деревья, ветви которых непостижимым образом сплетаются на небе. Впоследствии будут устраивать лес из искусственных пластических деревьев, с круглыми стволами, с листвой, или даже из живых деревьев, корни которых будут крыться в кадках под сценой... И все это последнее слово сценической техники, как и шекспировская надпись, будет для зрителя только напоминанием, только символом леса. Современный зритель вовсе не вводится в иллюзию

нарисованным деревом, но он знает, что под данным полотно с сеткой должно подразумевать дерево. Точно так же зритель Елисаветинского театра подразумевал лес под надписью, а зритель будущего времени будет знать, что под выставленным на сцене деревцем надо подразумевать дерево, естественно растущее. Декорация — только указание воображению, в каком направлении ему работать. На античных сценах актер, изображавший человека, идущего с чужбины, входил слева. В Художественном театре актера впускают в маленькую прихожую, где он снимает шубу и ботинки, в знак того, что он пришел издалека. Но кто же из зрителей забудет, что он пришел из-за кулис! Чем условность снимания шубы тоньше той условности, что актер, выходящий слева, идет с чужбины?

Не только театральное, но и никакое другое искусство не может избежать условности формы, не может превратиться в воссоздание действительности. Никогда, глядя на картину величайших художников-реалистов, не ошибемся мы, как птицы Зевксиса, не вообразим, что перед нами плоды или что перед нами открытое окно, в которое видна даль. Глаз по мельчайшим переходам тени, по самым неуловимым признакам умеет отличать действительность от изображения. Никогда мы не раскланиваемся с мраморным бюстом нашего знакомого. Не слыхано еще, чтобы кто-нибудь, прочтя рассказ, где автор от первого лица рассказывает, как он пришел к самоубийству, заказал по нем заупокойную обедню. А если и встречаются обманывающие глаз воспроизведения действительных вещей и лиц, например, нарисованные мосты в панораме, которые кажутся сделанными, или столь удачные манекены, что дети их пугаются, то мы затрудняемся признать эти создания произведениями искусства. И никто из зрителей, сидящих в партере и заплативших за свои места 3—4 рубля, не поверит, что перед ним действительно Гамлет, принц датский, и что в последней сцене он лежит мертв.

Всякое новое техническое ухищрение в искусстве, все равно в театральном или другом, только возбуждает любопытство и заставляет быть особенно подозрительным. Говорят, один современный художник написал ряд новых картин, в которых необыкновенно переданы эффекты лунного света. Когда мы их увидим, нашей первой мыслью будет: как он сделал это? а затем мы придирчиво будем выискивать все несоответствия с действительностью. Только удовлетворив свое любопытство, мы будем смотреть на

картину, как на художественное произведение. Когда на сцене падает лавина из ваты, зрители спрашивают друг друга: а как это делается? Если бы Рубек и Ирена просто ушли за кулисы, зрители скорей поверили бы в их гибель, чем теперь, когда перед их глазами катятся по доскам набитые соломой чучела и охапки ваты. «Он исчез, когда запел петух», говорят в Гамлете о явившемся духе. Это для зрителя достаточно, чтобы представить себе крик петуха. Но Художественный театр в «Дяде Ване» заставляет стучать сверчка. Никто из зрителей не воображает, что это настоящий сверчок, и чем похожее этот стук, тем менее иллюзии. Впоследствии зрители привыкнут к тем ухищрениям, которые теперь считаются новинкой, и не будут замечать их. Но произойдет это не оттого, что зрители серьезно станут принимать вату за снег, и веревочку, которой дергают занавеску, за ветер, — а потому, что для зрителей эти ухищрения отойдут к обычным сценическим условностям. Так не лучше ли оставить бесцельную и бесплодную борьбу с непобедимыми, вечно восстающими в новой силе сценическими условностями, и, не пытаясь убить их, постараться их покорить, приручить, взнуздать, оседлать.

Есть два рода условностей. Одни из них происходят от неумения создать подлинно то, чего хочешь. Плохой поэт говорит о красавице: «она свежа, как роза». Может быть, поэт действительно постигал всю весеннюю свежесть души этой женщины, но выразить своего чувства он не сумел, вместо подлинного выражения поставил трафарет, условность. Так на сценах желают говорить, как в жизни, но не умеют, искусственно подчеркивают слова, слишком договаривают их до конца и т. д. Но есть условность иного рода — сознательная. Условно, что мраморные и бронзовые статуи бесцветны. Их можно раскрашивать, это и делали, но этого не нужно, потому что скульптуре важны не краски, а формы. Условно гравюра, на которой листья черные, а небо в полосках, но можно испытывать чистое, эстетическое наслаждение от гравюры. Везде где искусство, там и условность. Борьбаться против этого столь же нелепо, как требовать, чтобы наука обходилась без логики, объясняла явления мира вне причинной связи.

Театру пора перестать подделывать действительность. Изображенное на картине облако плоско, не движется, не меняет своей формы и светлости, — но в нем есть что-то, дающее нам такое же ощущение, как и действительное

облако на небе. Сцена должна делать все, что поможет зрителю легчайшим образом восстановить в воображении обстановку, требуемую фабулой пьесы. Если непременно нужно сражение, нелепо выпускать на сцену десятка два статистов или даже десять сотен их с бутафорскими мечами: может быть, зрителю окажет лучшую услугу музыкальная картина в оркестре. Если хотят изобразить встер, не надо свистать за кулисами в свистелку и дергать занавеску веревочкой: изобразить бурю должны сами актеры, ведя себя так, как всегда поступают люди в сильный ветер. Нет надобности уничтожать обстановку, но она должна быть сознательно условной. Она должна быть, так сказать, стилизована. Должны быть выработаны типы обстановок, понятные всем, как понятен всякий принятый язык, как понятны белые статуи, плоские картины, черные гравюры. Простота обстановки не будет тождественна с банальностью и однообразием. Изменится принцип, а затем в каждом отдельном случае фантазии гг. декораторов и машинистов останется еще значительный простор.

До известной степени должны усовершенствоваться прием своего искусства и драматические авторы. Они полновластные художники, только пока их читают; на сцене их пьесы лишь формы, куда вливают свое содержание артисты. Драматические авторы должны отказаться от излишнего, ненужного, а главное, все равно недостижимого копирования жизни. Все внешнее должно быть в них сведено до *minimum'a*, потому что оно почти не подлежит ведению драмы. О внешнем драма может дать понятие только посредственно, через душу действующих лиц. Скульптор не может ваять души и чувств, духовное он должен воплотить в телесное. Драматург, напротив, должен дать возможность актеру все телесное выразить в духовном. Кое-что в этом направлении, на пути к созданию новой драмы, уже сделано. Наиболее замечательные попытки такого рода — пьесы Метерлинка и последние драмы Ибсена. Замечательно, что именно при исполнении их современный театр особенно ярко обнаружил свое бессилие.

В античном театре была лишь одна постоянная декорация — дворец. При самых незначительных изменениях она изображала внутренность дома, площадь, берег моря. Актеры надевали маски и котурны, что сразу заставляло их отказаться от желания подделаться под обыкновенную жизнь людей. Хор, певший священные гимны у алтаря, вмещивался в ход действия. Все было до конца условно и до

конца жизненно: зрители следили за действием, а не за обстановкой, «ибо трагедия, как говорит Аристотель, есть подражание не людям, а действию». В наше время такая же простота обстановки сохранилась на народных сценах. Мне случилось видеть исполнение фабричными пьесы «Царь Максимилиан». Вся обстановка состояла из двух стульев, из бумажной короны царя и бумажных же цепей его непокорного сына Адольфа. Смотря на это представление, я понял, какими могучими собственными средствами обладает театр и как напрасно ищет он помощи у живописцев и машинистов.

Творческие чувства составляют единственную реальность, единственную действительность на земле. Все внешнее, по слову поэта, «только сон, только сон мимолетный». Дайте нам в театре быть сопричастными высшей истине, глубочайшей реальности. Дайте артисту его место, поставьте его на пьедестал сцены, чтобы он властвовал ею, как художник. Своим творчеством он даст содержание драматическому представлению. А в обстановке стремитесь не к правде, а только к правдоподобности. От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра.

АНКЕТА О НЕКРАСОВЕ

«Мне борьба мешала быть поэтом» — вот слова, в которых Некрасов определил свою судьбу. Но несмотря на все помехи, какие он сам ставил своему творчеству, не быть поэтом он не мог. Слова Тургенева, что в стихах Некрасова «ее-то, поэзии-то и нет ни на грош», грубая несправедливость. У Некрасова самобытный склад стихотворной речи, свои, ему одному свойственные размеры и рифмы: это внешние, но безошибочные признаки истинного дарования. Некрасовские стихи легко узнать без подписи: у него свое лицо; это не безличный стих нынешних эпигонов гражданской поэзии. После Пушкина и Лермонтова Некрасов запел на особый лад, не подражая своим учителям, — что тоже доступно только большим дарованиям. Некрасов сумел найти красоту в таких областях, перед которыми отступали его предшественники. Его сумрачные картины северного города могут посоперничать с лучшими страницами Бодлера (и вообще в его даровании, как ни странно такое сближение. есть доля чего-то бодлеровского). Как никто, умеет Некрасов пользоваться образами русского сказочного мира. В описаниях природы он достигает иногда почти тютчевской зоркости. Поэзия Некрасова до сих пор не оценена справедливо, и, конечно, первая причина тому — его «гражданское служение». Оно сделало из его стихов предмет партийных споров и лишило их спокойных читателей и критиков.

1902