

Н.Я. АБРАМОВИЧЪ

**БИБЛІОТЕКА СОВРЕМЕННЫХЪ
ВЛАСТИТЕЛЕЙ ДУМЪ**

I

**РЕЛИГІЯ КРАСОТЫ и СТРАДАНІЯ
О. УАЙЛЬДЪ и ДОСТОЕВСКІЙ**



ИЗД-ВО „ПОСЬВЪ“

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

1909 г.



Н.Я. АБРАМОВИЧЪ

**БИБЛІОТЕКА СОВРЕМЕННЫХЪ
ВЛАСТИТЕЛЕЙ ДУМЪ**

І

**РЕЛИГІЯ КРАСОТЫ и СТРАДАНІЯ
О. УАЙЛЬДЪ и ДОСТОЕВСКІЙ**



ИЗД-ВО "ПОСЪВЪ"
С.-ПЕТЕРБУРГЪ

1909 г.

Типография „Т-ва Художественной Печати“. Спб.. Ивановская, 14.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	Стр.
Предисловіе.	
Гл. I. — „Дворецъ Жизни“ и „Подполье“	14
Гл. II.— Каторга и творчество	37
Гл. III.—Сенсуализмъ Уайльда и Достоевскаго	69



Предисловіе.

Параллельный литературно-критическій обзоръ творчества двухъ художниковъ предполагаетъ родственность ихъ, совпаденіе идей, стремленій, интересовъ... Что общаго между „Философомъ подполья“ и „Королемъ жизни“, между художникомъ - мистикомъ, который шелъ мимо всѣхъ культурныхъ, эстетическихъ осложненій жизни къ ея послѣдней пристани и тихой глубинѣ, и поэтомъ, исповѣдовавшимъ культъ именно этой эстетической осложненности жизни, стремившимся „создать“ ее, подобно тому, какъ создаютъ прекрасно украшенный и художественно обставленный домъ?..

Повидимому, это—два человѣка, которые поняты другъ друга не могли бы. Если желчнаго и порой изступленно - злого Достоевскаго такъ возмущалъ мягкій эстетизмъ Тургенева, если всѣ художественныя красоты „Довольно“ стушевывались передъ взглядомъ автора „Бѣсовъ“, замѣняясь сентиментальнымъ кривляньемъ поэмы „Мерси“, то можно представить, какъ категорически отвергъ-бы суровый художникъ творенія англійскаго поэта; онъ легко и безпощадно выбросилъ-бы ихъ вонъ изъ жизни, какъ ненужное, бесполезное при великомъ и священномъ строителствѣ новой оправданной, подобной небу, земли.

„Чистое искусство“ было Достоевскому чуждо. Какъ-то похвалилъ онъ въ критической замѣткѣ одну изъ антологій Фета, въ „Униженныхъ и оскорбленныхъ“, въ молодости своей, процитировалъ

понравившееся ему лирически - тихое, заключающее въ себѣ цѣлый рассказъ степной жизни, стихотвореніе Полонскаго. И съ любовью отиѣтилъ „Дядю Власа“ Некрасова, гдѣ затронута близкая душѣ Достоевскаго тема. Вообще-же поэзія была внѣ его интересовъ и исканій.

Интересоваться „всѣмъ по немногу“ было не въ его натурѣ. То, что его захватывало, было всегда для него кровно-своимъ, близкимъ, собственнымъ. Все остальное могло или быть принятымъ съ той же глубокой значительностью, или не существовать вовсе.

Пока Уайльдъ былъ эстетомъ, художникомъ, воздвигающимъ свою „творимую легенду“ надъ сѣрой явью, — онъ былъ какъ-бы за высокою стѣной міра Достоевскаго. Но когда мирное спокойствіе эстетическаго самоутвержденія прервалось и выглянулъ изъ-за создавшейся золотой завѣсы кошмарный, страшный обликъ этой непреодолимой еще яви, когда захлестнутый мутной, грубой волной, попавшій въ водоворотъ, Уайльдъ превратился изъ поэта и художника въ гибнущаго, близкаго къ ужасу и смерти человѣка, — предъ нимъ раскрылись ворота тихаго и безпредѣльнаго міра Достоевскаго. Смертельно усталая, познавшая отчаяніе и гибель и преодолевшая ихъ душа близка и отрадна душѣ автора „Братьевъ Карамазовыхъ“. Жадными глубоко - проникающими глазами посмотритъ онъ въ глубь этой искушенной, вышедшей изъ ада, души.

„De Profundis“ и „Баллада Рэдингской тюрьмы“ — книги, которыя не отвергъ бы Достоевскій, въ которыхъ узналъ-бы онъ брата по духу и жизни. Изящный эстетъ, дышавшій красотой всего міра, былъ въ силахъ спокойно и свѣтло пойти въ жизни

въ рубищѣ и съ большимъ крестомъ мукъ и ужаса на спинѣ.

Переходъ отъ міра творчества Уайльда къ каторгѣ, отъ чистыхъ и радостныхъ высотъ къ лобному мѣсту, гдѣ въ лицо поэта плевали, — такъ безпредѣльно огроменъ, что даже Достоевскій не преодолевалъ столь мучительнаго перелома. И достигнутая поэтомъ тишина и ясность духа указываютъ на внутреннюю силу, которой не могъ-бы не плѣниться жадный собиратель человѣческихъ цѣнностей—авторъ „Идіота“.

Развѣ эстетизмъ Уайльда обусловливался только окружавшимъ его комфортомъ? Это былъ эстетизмъ особаго рода, чисто жизненный, непосредственный, какой-то стихійный эстетизмъ, въ которомъ чувство красоты не отдѣлится отъ прозрачной радости жизни. Такой непосредственностью чувства красоты надѣлены дѣти и большіе художники.

Сидя въ тюрьмѣ, въ каменной клѣткѣ, обнищавшій и измученный, о чемъ мечтаетъ онъ? „О качаемыхъ вѣтромъ золотыхъ вѣнчикахъ раkitника и блѣдно пурпуровыхъ перьяхъ сирени“. Онъ дрожалъ отъ радости, ожидая въ моментъ свободы увидѣть раkitникъ и сирень. Это ясный и полный душевной прозрачности художникъ. Это дѣтская душа, льнущая къ свѣту и безпредѣльно-свободная. У суроваго художника-мистика душа была такой-же свободной и ясной и могла также озаряться улыбкой дѣтскаго счастья жизни.

И на каторгѣ Уайльдъ вспомнилъ Достоевскаго, и ему было отрадно вспоминать русскаго художника и его „Религію страданія“. Какъ за спасенье схватился онъ за нее, сливши ее съ нѣжной лирикой усталой души. Потому что „Религія красоты“ здѣсь не спасала, а, наоборотъ, углубляла бездну гибели.

„ДВОРЕЦЪ ЖИЗНИ“
И „ПОДПОЛЬЕ“

I.

Когда авторъ «Двойника» и «Бѣдныхъ людей», послѣ первыхъ лѣтъ желанной извѣстности въ петербургскихъ литературныхъ кружкахъ, побрелъ по «Владимиркѣ», его созерцающее «я» психолога-художника сдѣлалось еще пытливей, еще острѣй, еще внимательнѣй. Новый міръ человѣческой психики, изуродованной и придавленной тисками насилія въ «Мертвомъ домѣ» и прорывающей новыя русла для своего проявленія, приковалъ къ себѣ беспокойный и углубленный взглядъ искателя.— На чемъ здѣсь утверждается человѣческая душа? Въ мѣстахъ, гдѣ духовное борется съ величайшими преградами животности, злобы, насилій, гдѣ собираются люди, преступившіе заповѣдь «не убій»,— шире арена борьбы двухъ началъ и яснѣе, какое изъ нихъ жизнеспособнѣй и сильнѣй. Русскій искатель незыблемаго духовно-религіознаго устоя какъ будто нарочно пришелъ сюда—въ «Мертвый домъ»—собственными глазами увидѣть эту борьбу и провѣрить жизненность своего утвержденія.

Еще въ Петербургѣ,—и въ дешевой комнаткѣ Достоевскаго и въ дымныхъ литературныхъ собраніяхъ,—на міръ смотрѣли его пытливые, жадно во все проникающіе, жадно ищущіе во всемъ основнаго, глубиннаго, тихіе и глубокіе глаза. И на каторгу Достоевскій принесъ не ужасъ, не безсильную тоску, а то же неутомимое созерцаніе, ту же жажду вникнуть и познать.

Ни надрыва, ни надлома, ни страшнаго потрясенія каторга въ немъ не вызвала. Брошенный туда произволомъ Николаевского чиновничества, писатель и въ «Мертвый домъ» пришелъ рѣшать великую задачу своей жизни, какъ началъ онъ это дѣлать въ Петербургѣ. Огромный внутренній устой въ немъ не пошатнулся, но все усиливался, твердѣлъ. Каторга его не пошатнула, потому что онъ слишкомъ для этого утверждался въ себѣ самомъ, на своемъ внутреннемъ созерцающемъ и ищущемъ «я». И глубочайшее различіе между тѣмъ, какъ «приняли» каторгу Уайльдъ и Достоевскій, объясняется именно тѣмъ, что Достоевскій и до каторги смотрѣлъ прямо—глазами въ глаза злу и страданію міра, между тѣмъ, какъ глаза Уайльда, прикованные къ ясной лазури, къ гармоническимъ линіямъ, цвѣтамъ и тонамъ, впервые и внезапно встрѣтились съ тьмой и ужасомъ существованія, съ чернымъ кошмаромъ жизни. Нужна была огромная сила для того, чтобы при неподготовленности Уайльда принять такой ударъ и при этомъ не пасть, не свалиться.

То, что Уайльду казалось такимъ новымъ, такимъ поражающимъ, Достоевскій зналъ еще до каторги. И когда авторъ «De profundis» пережилъ смертную боль одинокой, постигнутой кошмаромъ души и когда началъ въ глубинѣ себя искать устоя, чтобы утвердиться на немъ и не пасть передъ открывшейся черной ямой жизни, то онъ обратился къ творцамъ религіи страданія—къ свѣтлому Христу-Садовнику и темному, сумрачному, запрятавшему свою радость глубоко внутри себя Достоевскому. Обоихъ Уайльдъ вспоминаетъ въ исповѣди.

Судя по этимъ впечатлѣніямъ каторги, можно, пожалуй, сказать, что душа Достоевскаго была

здоровѣй и сильнѣй своей здоровой силой души Уайльда. А между тѣмъ—окиньте взглядомъ жизнь обоихъ...

Красивый, жизнерадостный, стихійно-эгоистичный Уайльдъ, съ его огромной жадной жизни и напряженной силой насыщенія этой жажды,—пришелъ въ этотъ міръ, «чтобъ видѣть солнце» и въ полной мѣрѣ опьяниться его хмѣлемъ и зноемъ. Со своей теоріей абсолютнаго «сверхчеловѣческаго» индивидуализма, полно и широко проводимаго въ личной жизни, Уайльдъ былъ здоровъ красивымъ здоровьемъ хищнаго звѣря. И жилъ онъ, проявляя такую же свободу воли интеллектуальной, какъ звѣрь—животной.

Онъ создалъ теорію «одухотворенія инстинктовъ», и это было задачей его жизни. Ему захотѣлось проявить свое творчество въ наивысшемъ, что доступно человѣку, какъ объектъ работы его духа:—не на бумагѣ, не въ одномъ лишь отраженіи дѣйствительности, а въ ней самой, въ личномъ существованіи. И это подчеркиваетъ то, что Уайльдъ былъ не человѣкомъ письменнаго стола, а существомъ, полнымъ юнаго и страстнаго трепета здоровой жизни.

И Уайльду почти удалось сдѣлать то, что онъ хотѣлъ. Блестящая полоса его литературной жизни, созданіе ея фона и обстановки, его личныхъ впечатлѣній и переживаній,—все это было лучшимъ произведеніемъ его творческаго таланта. На жизнь Уайльда, яркую, глубокую разнообразную и пѣжнущую по оттѣнкамъ, смотрѣли, какъ на романъ или поэму. У него учились жить всѣ, кто страдалъ скудостью и нищетой личнаго жизненнаго генія.

Иначе началъ Достоевскій. Его самыя большія и характерныя вещи перваго періода говорятъ

о тусклыхъ петербургскихъ улицахъ, грязныхъ лѣстницахъ, колодцахъ-дворахъ, грязныхъ канцеляріяхъ и тупо-мѣщанскихъ комнаткахъ его героевъ. Глаза юнаго писателя видѣли весь міръ—какъ тусклую Питерскую улицу и по ней бредущихъ—старого и пьяненькаго Дѣвушкина и запуганнаго до безумія, до кошмаровъ, до галлюцинацій Голядкина. Съ первыхъ дней писательства—уже пытливость къ кошмарамъ, къ ужасу мѣщанства, уже острая боль жалости, уже, какъ основная проблема творчества—«Униженные и оскорбленные». Ни слѣда жажды жизни, ни тѣни радости жизни, какъ у Уайльда. Не просится ли здѣсь такое ясное разграниченіе: душа больная и душа здоровая?

Достоевскій совершенно не проходилъ общихъ для русскихъ писателей 40-хъ и 50-хъ годовъ этаповъ литературной жизни; вспомнимъ, что не только люди кружковъ Станкевича и Бакунина, но и позднѣе пришедшіе—Тургеневъ, Гончаровъ, Толстой, Ал. Григорьевъ, братья В. и Ал. Майковы, Фетъ, Полонскій—прошли сквозь яростно исповѣдовавшіяся Бѣлинскимъ принципы чистой красоты и чистой поэзіи. Всѣ они, въ томъ числѣ и будущіе столпы общественнаго служенія, какъ Бѣлинскій, Герценъ, Бакунинъ,—въ молодости дышали укрѣпляющимъ весеннимъ эфиромъ свободного солнечнаго искусства и свободной жизнерадостности. Достоевскій вошелъ въ литературу прямо изъ убогой каморки, гдѣ онъ сидѣлъ надъ страницами о жизни бѣднаго департаментскаго чиновника. Дышалъ онъ промозглымъ воздухомъ петербургской осени, а окрыленной молодости, жадно берущей наслажденіе и красоту жизни для самой себя, для личнаго жизненнаго творчества, не зналъ.

Но зато, когда онъ подошелъ къ воротамъ «Мертваго дома», то остался почти тѣмъ же, чѣмъ былъ въ кружкѣ товарищей-писателей или въ глухомъ уединеніи у себя дома. Не только подготовленный къ мучительному и дикому кошмару «Мертваго дома», но даже съ оружіемъ внутренняго крѣпкаго устоя и внутренняго противоборства, подошелъ Достоевскій къ каторгѣ, и для него не было ни неожиданности удара, ни внутренняго потрясенія и перелома.

Разгадка силы Достоевскаго и безсилія Уайльда кроется въ томъ, что художникъ чахлаго петербургскаго дня и созрѣвающихъ въ его сумеркахъ безумныхъ плановъ и пророчествъ Раскольниковыхъ, давно уже носилъ въ своемъ сознаніи каторгу, принялъ ее въ себя, осозналъ ее. Достоевскій былъ отравленъ кошмаромъ жизни отъ первыхъ сознательныхъ дней и воспринятый имъ ядъ послужилъ въ дальнѣйшемъ противоядіемъ новымъ кошмарамъ и уродствамъ существованія. Можно сказать, что эта отравленность, эта болѣзнь Достоевскаго послужила ему силой, точно такъ же, какъ эстетическая жизнерадостность и вообще моральное здоровье Уайльда обусловили его безсиліе передъ каторгой. Одинъ въ силу окончательно сложившагося внутренняго уклада—всему, что только въ мірѣ есть, вплоть до самаго безумнаго и страшнаго, противопоставлялъ свое пытливое и безконечное исканіе, свое глубокое и внимательно-острое созерцаніе, все беря, какъ матеріалъ своей работы, какъ данныя своей великой и сложной задачи. Психологія человѣка и на вершинахъ и на днѣ, въ монастырскомъ подвижничествѣ и въ трактирномъ омутѣ—предстояла Достоевскому, какъ неисчерпаемая глубина для постиженія и рѣшенія своей

задачи. И то, „что міръ лежитъ въ днѣ“ — облегчало задачу психолога-искателя, потому что этимъ осложнялась, углублялась и до мельчайшихъ изгибовъ и извилинъ опредѣлялась человѣческая психологія. Всѣ скрытыя въ человѣческой психикѣ и болѣзненно-уродливыя и глубоко-прекрасныя возможности здѣсь реализуются и даютъ любопытствующему художнику возможность подсмотрѣть разнообразѣйшія ихъ проявленія. Достоевскій ничего такъ не боялся, какъ опекаемаго и пребывающаго въ тупомъ и сытомъ благополучіи стада, ибо среди такового ни искать, ни идти къ чему-либо было бы невозможно.

Наоборотъ, Уайльдъ былъ весь на ярко-освѣщенной сторонѣ міра и весь цѣликомъ, съ той его стороной, которая лежала во «тмѣ и во злѣ», принималъ, какъ эстетическій феноменъ. Реальнымъ для него было — красота и наслажденіе — и Уайльдъ доходилъ до послѣдней глубины ихъ. Страданье — Уайльдъ принималъ по Ницше — какъ позоръ жизненной ослабленности, какъ декадансъ, упадокъ. Неожиданно художнику пришлось спуститься въ страшную глубину иныхъ чувствъ, иной стороны міра и увидѣть ихъ тихую и затаенную значительность и силу.

Ослѣпленный солнцемъ и благоговѣющій передъ солнцемъ поэтъ сразу упалъ въ эту тьму, и невѣроятное душевное напряженіе пришлось сдѣлать ему, чтобы найти для себя устой и утвердиться на немъ. Но для того, чтобы ясно представить себѣ этотъ переходъ, совершенный Уайльдомъ, необходимо намѣтить хотя бы контуръ того экзотическаго міра, творцомъ котораго былъ Уайльдъ въ первой половинѣ жизни, и отъ котораго авторъ «Саломеи» придетъ къ тропѣ автора «Братьевъ Карамазовыхъ».

II.

Детальное описаніе кабинета Уайльда, гдѣ стоялъ письменный столъ Карлейля; драгоценныхъ камней, которые собиралъ поэтъ; старинныхъ издѣлій роскоши и искусства; костюма, выдержаннаго, строго-законченнаго въ художественномъ стилѣ, вплоть до перчатокъ и цвѣтка въ петлицѣ,—не дало бы истиннаго представленія о богатствѣ переживаній и утонченномъ чувствѣ жизни поэта. Не ткани и антики, а тотъ индивидуальный художественный вкусъ, который руководить подборомъ и въ удовлетвореніи котораго поэтъ находитъ такое высокое наслажденіе,—вотъ что интересуетъ насъ. Не менѣе, чѣмъ самое произведеніе искусства, драгоценна глубина художественнаго постиженія его красоты, доступная лишь такимъ «властилинамъ жизни», какимъ былъ Уайльдъ. Онъ былъ истиннымъ королемъ, властителемъ («The King of Life») жизни, потому что въ его натурѣ лежали задатки безконечно-сложнаго, утонченнаго и мощнаго наслажденія всѣми ея богатствами. Существованіе всѣхъ этихъ богатствъ еще не дѣлаетъ ихъ общимъ достояніемъ. *То, что есть, нужно уметь еще взять.* Талантъ наслажденій, истинныхъ артистическихъ, вскрывающихъ всю глубину жизненныхъ цѣнностей и дающихъ пользованіе ими—это огромный и очень рѣдкій талантъ, чрезвычайно цѣнимый людьми. И Уайльдъ въ высокой степени обладалъ имъ. Не этимъ ли объясняется его колоссальная власть надъ современниками? Уайльдъ вошелъ въ жизнь свободно, легко, съ гордо поднятой головой, съ жизнерадостнымъ блескомъ въ глазахъ, съ красивой самоувѣренностью и мощью

въ движеніяхъ. Шагъ его не былъ колеблющимся, нерѣшительнымъ. Уайльдъ окинулъ взглядомъ жизнь и точно намѣтилъ себѣ свой путь. И съ непосредственностью ребенка, соединенной съ гордой увѣренностью и твердостью мужа, онъ протянулъ свои руки къ яркимъ, нѣжнымъ и глубокимъ цѣнностямъ существованія. Творчество благороднаго человѣческаго духа, соединенное съ вольной красотой природы—это лучшее, что есть въ жизни. И разъ это лучшее,—Уайльдъ именно это дѣлаетъ своимъ достояніемъ.

Въ своей книжкѣ „Душа человѣка при социализмѣ“ поэтъ широко обосновываетъ цѣлую теорію подобной жизненной тактики. Уайльдъ совершенно не стоитъ за необходимый параллелизмъ „морали рабовъ и господъ“, не утверждаетъ монополіи немногихъ избранныхъ на высшія цѣнности жизни. Пусть каждый свободно войдетъ въ жизнь и пусть каждый свободно осуществить заложенные въ немъ влеченія. Красота жизни принадлежитъ тому, кто ея хочетъ. Уайльдъ доказалъ это своимъ существованіемъ. Онъ поднялся изъ средней дворянской среды, онъ принужденъ былъ добывать средства редакторствомъ въ „Дамскомъ магазинѣ“ и писаніемъ банально-ходкихъ пьесъ. Но его умѣніе носиться подобно пчелѣ надъ цвѣтами высшихъ жизненныхъ наслажденій и извлекать изъ нихъ тончайшій сокъ — сдѣлало его королемъ жизни. Жизнь послушно принесла ему свои дары: богатство, роскошь, памятники культуръ древности и шедевры искусства современнаго, общеніе съ художниками всего міра и пр. и пр. Правда, его удивительный талантъ поэта былъ не послѣднимъ средствомъ для всего этого, но эти два дарованія—непосредственной жизни и творчества — въ поэтѣ

всегда совмѣщаются, ибо послѣднее питается первымъ.

Біографъ Уайльда говоритъ: „онъ жилъ и работалъ въ блистающихъ утонченной роскошью помѣщеніяхъ, одѣвался въ дорогія ткани, имѣвшія свой особенный покрой“.

Это послѣднее — „особенный покрой“ — не мелочи, оно обнаруживаетъ вообще одну изъ характернѣйшихъ чертъ натуры Уайльда. Даровитость его проявлялась именно въ разнообразномъ, огромномъ, утонченномъ и остромъ вкусѣ къ жизни. Уайльду не нужно было, чтобы мода или какой-либо законодатель ея указали ему на вещи художественной цѣнности. Глазъ поэта былъ самостоятеленъ въ этомъ. Инициатива въ выборѣ и нахожденіи этихъ источниковъ принадлежала ему, Уайльду. Придя въ жизнь, онъ зналъ, какъ взять ея богатства. И это сдѣлало поэта не только законодателемъ моды, но и королемъ самой жизни.

Поэтъ бралъ отъ жизни только *свое*, не общее, а лишь указанное индивидуальными потребностями и влеченіями художественной натуры. „Свой покрой“ былъ у него во всемъ. И благодаря тому, что онъ самостоятельно и гордо шелъ не по протореннымъ, а по особннымъ тропамъ жизни, онъ обогатилъ ее многими, лично принесенными имъ въ міръ цѣнностями.

Въ этой утонченности, въ своеобразіи внѣшнихъ жизненныхъ чертъ много было каприза: столъ Карлейля; листки бумаги, подобные той, на которой писалъ Гюго; шлафрокъ и капюшонъ въ рабочіе часы, какъ у Бальзака; прическа Нерона; абсентъ, какъ любимый напитокъ Бодлера... Всѣ эти чудачества поражали окружавшую Уайльда толпу, но это были лишь случайные штрихи въ

общей стройной и художественной композиціи, какую представляла собой жизнь Уайльда. Рэдингская тюрьма, — какъ завершеніе, ея — это нѣчто такое, что можетъ быть послѣдовательно связано съ жизнью лишь въ той бредовой кошмарной логикѣ событій, какую часто являетъ дѣйствительность.

Чистая безоблачная радость существованія, испытываемая тонкой и богатой впечатлительностью художника, — вотъ религія первой эпохи жизни Уайльда. Его божество — „красота и молодость, которыми онъ пѣлъ вдохновенный гимнъ“.

На безобразіе онъ реагировалъ болѣзненно: старый пьяный Верленъ въ эпоху его глубокаго паденія былъ Уайльду невыносимъ; Уайльдъ все могъ сдѣлать для такихъ, но не могъ одного: — видѣть.

Въ „Доріанъ Греѣ“ весь замыслъ романа основанъ именно на таинственной и неотразимой власти этихъ двухъ силъ въ ихъ соединеніи. „Доріанъ — воплощеніе этихъ силъ. Трагизмъ положеній, составившихъ сущность романа, покоится на прехожденіи, на исчезновеніи чаръ молодости и красоты и на роковой связи этого съ образомъ жизни. Вся жизненная философія Уайльда первой эпохи связана цѣликомъ съ обликомъ Доріана, какъ носителя этихъ величайшихъ цѣнностей, какія даетъ существованіе. Уайльда самого мучила проблема преходимости жизненныхъ чаръ, какъ и проблема красоты, одаряющей человѣка волшебнымъ ключемъ отъ дверей всѣхъ сокровищницъ существованія. И онъ объективировалъ грезу о свободномъ отъ разрушенія времени королѣ жизни въ лицѣ Доріана и попытался разрѣшить задачу казавшейся ему фатальной связи пороковъ и безобразія или чистоты и красоты.

Въ своихъ выводахъ Уайльдъ не пошелъ въ романѣ дальше буржуазной морали популярныхъ англійскихъ романистовъ. Его „Доріанъ Грей“, при всемъ блескѣ эстетически отточенныхъ страницъ, афоризмовъ, парадоксовъ, описаній и изысканій въ области старинной художественной культуры, — построенъ на эффектной романтической фабулѣ, при чемъ порокъ казнится въ концѣ книги. Тотъ самый Уайльдъ, который въ „Замыслахъ“ восхищается эстетически цѣльнымъ типомъ отравителя Уэнрайта; тотъ самый Уайльдъ, который въ діалогахъ объ искусствѣ сплетаетъ тонкую теорію объ одухотвореніи инстинктовъ, разрѣшающую и освящающую всѣ „дерзанія“, рвущую всѣ путы „долженствованій“ и запретовъ, — въ романѣ сохранилъ красоту порочнаго Доріана лишь фантастическимъ портретомъ, принимавшимъ на себя неизбѣжные слѣды темныхъ переживаній героя. Понятія „порока“, понятіе „грѣха“ здѣсь еще существуютъ, между тѣмъ, какъ въ дальнѣйшихъ работахъ Уайльда безграничная свобода жизненныхъ проявленій чело­вѣка, осознаваго всѣ свои безсознательныя „хочу“, эстетизировавшаго ихъ, — не связывается уже ни чѣмъ, и единственнымъ критеріемъ въ жизни остается сила и глубина пережитаго художественнаго наслажденія. Молодость и красота остаются полными властителями жизни. Художнику, пронизывающему взглядомъ сквозь толщу земли всѣ ея несмѣтныя богатства, позволено, — внѣ всякихъ ограниченій и обусловленій, — черпать для утоленія жизненной жизни всѣ впечатлѣнія, до самыхъ кошмарныхъ. У насъ Бальмонтъ явился яркимъ пропагандистомъ этой свободы въ жизненномъ насыщеніи. Формула Уайльда: — юный, сильный, прекрасный художникъ, ты, который единствененъ, — живи

и бери всю жизнь, ибо вся она принадлежитъ тебѣ, въ силу твоей молодости, художественной мощи и красоты.

И какъ ни мудры, глубоки и остры аттической солью въ романѣ „Доріанъ Грей“ парадоксы Лорда Генри, какъ ни прекрасна творческая мощь художника, воссоздаващаго обликъ Грея, но романистъ показываетъ, что вся глубина, вся тайна и красота жизненнаго содержанія сосредоточиваются только на одномъ: на молодости и красотѣ Доріана, ибо только онъ владѣетъ жизнью, не резонерствуя, а припадая къ полному кубку ея стихійнаго хмѣля.

И хотя позднѣе Уайльдъ броситъ свой единственный по своеобразію парадоксъ о томъ, что искусство выше и богаче жизни и что жизнь подражаетъ искусству, а не наоборотъ, но здѣсь, какъ и при каждомъ творческомъ актѣ, онъ противорѣчитъ своей теоріи, безсознательно утверждая власть стихійныхъ основъ жизни надъ человѣческой теоретикой. Въ данномъ случаѣ тайна молодости и молодой красоты есть именно то, передъ чѣмъ Уайльдъ — теоретикъ и Уайльдъ — художникъ останавливается, какъ передъ силой, всѣмъ владѣющей и все регулирующей, независимо отъ нашего сознанія и воли.

Вотъ одна изъ основныхъ чертъ міровоззрѣнія художника, стоявшаго такъ недалеко отъ каторжнаго режима, — молодость и красота, какъ предусловіе для праздника и пиршества жизни. Уайльдъ рѣшительно не принималъ въ расчетъ факта существованія тюремъ, насилій и каторги при работѣ своего міросозерцанія. Поэтъ бралъ матеріаломъ для этого — солнце, воздухъ полей, искусство, цвѣты и гений человѣка. Не для того, чтобы ви-

дѣтъ своды тюрьмы, а для того, чтобы, по словамъ Анаксагора, видѣтъ солнце, пришелъ въ міръ этотъ художникъ.

И согласно этому онъ устраивалъ свою жизнь.

III.

Необходимо, говоритъ Уайльдъ, „заново оживить искусство жизни“.

Художникъ поднялъ бунтъ противъ неподвижныхъ рамокъ дѣйствительности во имя недостижимыхъ, отодвигающихся горизонтовъ искусства, — мифовъ, иллюзій и жи.

Но, противорѣча самому себѣ, въ художественномъ произведеніи онъ углубился не въ область узко-человѣческаго творчества, а въ загадочную и сложную проблему началъ стихійныхъ, владѣющихъ человѣкомъ внѣ его интеллекта, его воли и его творящаго духа.

Сквозь всѣ страницы „Доріана Грея“, въ парадоксахъ лорда Генри, въ рѣчахъ художника и монологахъ самого Доріана, проходитъ именно мотивъ стихійности, выдвигается яркое чувство молодости и тоскливая боязнь ея потери. Это такъ хрупко, случайно и такъ временно. Трагедія въ томъ, что такая неоцѣнимая драгоцѣнность, которая является *единственнымъ* ключемъ къ обладанію жизненной полнотой, находится въ зависимости отъ внѣ насъ лежащихъ силъ. Что-то темное надвинется и затушитъ нѣжный огонь, озаряющій наши дали жизни. И боязнь этого темнаго—вотъ что необходимо отмѣтить — существовала для Уайльда уже со временъ „Доріана Грея“. Ибо разьтъма не только существуетъ, но и объемлетъ собою свѣтъ, то считается съ нею долженъ даже такой

король жизни, какъ Уайльдъ. И онъ бросаетъ пугливый взглядъ въ сторону роковыхъ силъ старости, разложенія и смерти, и онъ знаетъ что такое спасеніе, страхъ, предчувствіе... Никто, идущій подъ солнцемъ, не избѣгнетъ темнаго насилія уничтоженія. Но страшна не потеря жизни вообще, а потеря ея удивительныхъ художественныхъ сокровищъ и наслажденій. И вотъ Уайльдъ пробуетъ рѣшить этотъ вопросъ, дать художественную объективацию своей философской темѣ и прослѣдить за напрашивающимися выводами. Вотъ новый Антиной, съ душой творческой и воспріимчивой, — Доріанъ Грей. Философія яркаго солнечнаго насыщенія жизни воплощена предъ нимъ въ лицѣ лорда Генри. Какъ-же разрѣшится поставленная проблема? Авторъ какъ бы озаряетъ на подмосткахъ своей сцены лишь небольшое мѣстечко надъ Доріаномъ, а вокругъ него показываетъ колеблющуюся тьму. И нѣжный юноша, прекрасный, какъ произведеніе искусства, живое воплощеніе гармоническаго синтеза духа и тѣла, — дѣлаетъ лишь нѣсколько шаговъ по озаренной солнцемъ области, чтобы попасть во тьму, которая смыкается надъ нимъ.

Но примѣръ гибели Доріана необѣднителенъ. Быть можетъ, художникъ хотѣлъ бездной тьмы, надъ которой мы ходимъ, ярче отгнать радостную озаренность немногихъ данныхъ намъ мгновений? Развѣ эти послѣдніе — не самоцѣль? Возникшая молодость и красота выпьетъ свой кубокъ неопѣнимой влаги жизненнаго хмѣля, и пусть вокругъ въ хаосѣ тьмы роятся самые зловѣщіе призраки — солнечный день остается ярко-озареннымъ и наполненнымъ во всѣхъ его цвѣтущихъ уголкахъ радостнымъ смѣхомъ и весеннимъ торжествомъ юности.

По крайней мѣрѣ самъ Уайльдъ, покончивъ съ Доріаномъ, которымъ занялся между прочимъ, попрежнему отдался культу своей жизни, обстановенной всѣмъ изящнымъ и красивымъ, широко, изысканно и въ высшей степени своеобразно. Подробности такого рода въ «Д. Греѣ»—автобіографичны, и про самого Уайльда можно сказать, что этотъ денди именно своей личностью и своей жизнью хотѣлъ представить нѣчто рѣдкое и цѣнное, а не однимъ лишь выходящимъ изъ подъ его пера, ибо—«жизнь сама по себѣ искусство и также хорошо имѣетъ свой стиль, какъ и тѣ произведенія творчества, въ которыхъ пытаются ее изобразить». И поэтому Уайльдъ, какъ и Доріанъ, любилъ окружать себя «греческими драгоцѣнными камнями съ рѣзьбой,—персидскими коврами, переводами временъ Елизаветы объ Амурѣ и Психеѣ и Гипнеротомахіи, въ переплетахъ того времени,—первыя изданія ранней эпохи и оттиски съ широкими полями». Подобно Дизраэли, онъ изумлялъ городъ въ роли денди: «его великолѣпные перстни, его античные камни, съ выгравированнымъ на нихъ рисункомъ въ качествѣ булавки для галстуха... его густые выющіеся волосы, его блестящіе глаза и тонкія бѣлыя руки придавали ему полную рокового соблазна оригинальность»...

Новый эллинизмъ, внесшій въ область чувственно-художественныхъ наслажденій нѣжную женственную утонченность и возвышенную спиритуальность,—Уайльдъ эстетизировалъ всѣ явленія, всѣ частности жизни, такъ что самый процессъ ея сталъ искусствомъ и наслажденіемъ. Художникъ выбиралъ ткани одеждъ, обстановку жилища; не менѣе важнымъ дѣломъ, чѣмъ творчество, былъ рисунокъ костюма, стариннаго фарфора блюда на обѣдѣ или составленіе

каталога драгоценныхъ камней. Мыслимо-ли успѣть писать, когда нужно жить? Уайльдъ отдавалъ литературѣ лишь крохи своего пиршественнаго стола, и, быть можетъ, мы въ гораздо большей степени по «Саломеѣ», «Сфинксу» и «Сказкамъ» знаемъ лишь то, что *могъ* сдѣлать Уайльдъ, чѣмъ полное и подлинное обнаруженіе его творческихъ силъ.

Но зато, еще болѣе, чѣмъ по его біографіямъ, по немногимъ страницамъ самого Уайльда, мы можемъ глубоко охватить взглядомъ то дѣйствительно поражающее совершенство, какого достигъ онъ въ обладаніи источниками артистическихъ наслажденій. Здѣсь уже приводилась та мысль, что богаты мы не столько внѣшней наличностью цѣнностей, — сколько даромъ остроты и силы воспріятій. Садъ въ маѣ, съ черными вѣтвями вишенъ и яблонь, обсыпанными легкимъ бѣлымъ благоухающимъ цвѣтомъ, можетъ доставить неслыханное наслажденіе одному, и только лишь мысль о будущихъ плодахъ — другому. *Міръ какъ яркое наслажденіе — принадлежитъ лишь тому, кто въ силахъ взять его.* Уайльдъ, какъ говоритъ онъ самъ о Доріанѣ, принадлежалъ, какъ Гете, къ тѣмъ людямъ, для которыхъ существовалъ видимый міръ.

И ужъ, конечно, все, что старая и новая культура внесла въ міръ, какъ произведеніе искусства, было отражено впечатлительностью жаднаго къ этому художника, — «я люблю старинныя вещи, которыя можно трогать и ощупывать: старинный брокать, зеленую бронзу, рѣзную слоновую кость»... Каждая частность существованія — для него эстетическій феноменъ. Онъ хочетъ наслаждаться всѣмъ съ объективностью созерцающаго художника — и даже своей собственной жизнью. И быть можетъ это помогаетъ ему въ такой степени широко, де-

гально и интересно знать міръ, какъ онъ, въ копориѣйшихъ подробностяхъ странъ и народностей, съ поразительнымъ знаніемъ фауны, флоры и быта.

Какое неистощимое, острое и радостно-вольное любопытство къ жизни! Глазъ художника словно сѣтью выноситъ изъ каждой картины тысячи ея красочныхъ и вообще жизненныхъ подробностей. Но это любопытство къ жизни какое-то царственное, гордо-свободное, ни на секунду не отравляющее радостную ясность художественнаго созерцанія убожествомъ и сѣрымъ мѣщанствомъ жизни. Такъ скользитъ по природѣ глазъ ребенка, полного восторженнаго и безоблачно-веселаго любопытства къ жизни. И, пожалуй, эта пытливость у Уайльда почти дѣтская, ибо для такой силы и шири впечатлительности нужна дѣтская ея свѣжесть; здѣсь ребенокъ и художникъ сходятся. Послушайте, чего только не знаетъ въ дикой, лѣсной, деревенской или морской жизни этотъ эстетъ, этотъ денди, разбирающійся въ каталогахъ драгоценныхъ камней и старинныхъ манускриптовъ.

Какъ поэтъ—онъ хорошо знаетъ толкъ во *всей* жизни и умѣлъ наслаждаться ея незамѣтными цѣнностями. Нельзя забывать этого простого и яснаго взгляда Уайльда на жизнь. Онъ знаетъ о шныряющихъ въ высокихъ папоротникахъ сойкахъ, съ ихъ сизостальными перьями; о большихъ степенныхъ черепахахъ, которыя медленно двигаются, покусывая молодые листочки; о красныхъ ягодахъ бріоніи; о чашечкахъ жолудей и росистыхъ анемоновъ; о заливающихъ ранней весной прохладныя долины волнистымъ пурпуромъ гіацинтахъ; о желтыхъ примулахъ, что семей тѣсняются межъ сучковатыхъ корней дубовъ; о сѣрыхъ сережкахъ орѣшника; о пятнистыхъ чашечкахъ наперстянки...

Описывая море, онъ говоритъ о стаяхъ скумбрій, съ красными плавниками и круглыми золотыми глазами. И въ то же время онъ знаетъ о навощенныхъ льняныхъ тканяхъ, о пурпурныхъ тирскихъ губкахъ, рассказываетъ объ опалахъ, сафирахъ, нефритахъ, лунныхъ камняхъ, берилтѣ, бирюзѣ, аметистахъ, сардониксахъ, карбункулахъ... Грезитъ индѣйскими газами, кубками венеціанскаго стекла, чашами изъ оникса, царственной роскошью, которая столь же плѣнительна, сколь рѣдка и необычайна.

Но это не узкій мірокъ эстета-археолога. Міръ художественныхъ наслажденій поэта простирается во всю ширь и даль міра дѣйствительнаго. Онъ беретъ его безъ стѣда надменности или исключительности,—весело, просто, съ жизнерадостностью существа, насквозь пронизаннаго ясной музыкой стихійнаго ликованія всего живущаго. Все взять, все соединить, все вмѣстить, все, въ чемъ или на чемъ есть отпечатокъ или естественной, природной или духовно-творческой красоты,—таковъ эстетическій принципъ Уайльда.

И если онъ восторгается произведеніями искусства и красоты, то еще болѣе цѣнитъ онъ самое ощущеніе ея. Въ «Доріанъ Греѣ» онъ говоритъ о томъ значеніи, какое онъ придаетъ художественному темпераменту. Но здѣсь это звучитъ какъ-то теоретически, а въ сказкѣ «Молодой король» Уайльдъ передаетъ острогу ощущеній красоты, сливающейся съ жизнью и этимъ какъ-бы обнаруживающей эстетическій смыслъ и глубокую поэзію самой жизни.

Воспитанный въ грубомъ и дикомъ привольѣ пастушеской жизни, юноша-король въ первый разъ притрагивается къ тонкой золотой ткани. Его пронизываетъ безумный восторгъ, нѣжное и почти

страстное чувство. Въ немъ пробуждается художникъ, ощущенія котораго остры и утонченны, который принимаетъ міръ съ возвышеннымъ мистическимъ чувствомъ того, кто переступаегъ порогъ таинственнаго и величественнаго храма. Таково ощущеніе юноши. Въ немъ мистицизмъ сливается съ поэтической сенсуальностью, и есть что-то нѣжно-утонченное въ той остротѣ ощущенія, съ какимъ король почувствовать на своемъ юношескомъ тѣлѣ роскошь изысканныхъ одеждъ, смѣнившихъ его пастушескій плащъ.

Вслѣдъ затѣмъ слѣдуетъ отрывокъ изъ той поэмы уединенно-художественныхъ переживаній, которую не уставать рассказывать Уайльдъ. Квинтъ-эсенція жизненнаго очарованія сосредоточивается въ четырехъ стѣнахъ той комнаты, гдѣ замкнутый въ самомъ себѣ художникъ входитъ въ соприкосновеніе съ овеществленной, получившей образъ и выраженіе, красотой міра. Это легкое, окрыленное уединеніе, изъ котораго открыты двери въ солнечныя роцци Эллады, въ мастерскія художниковъ эпохи возрожденія, во дворцы королевъ и царей. Здѣсь высшая свобода человѣческаго «я» и величайшая полнога его насыщенія жизнью. И вся философія существованія Уайльда заключалась главнымъ образомъ въ этой мудрости пчелы, заползающей въ лучшіе цвѣтники міра, чтобы жить въ себѣ самымъ вынесеннымъ богатствами. Уайльдъ рассказываетъ о такомъ художественномъ уединеніи художника-убійцы Уэрайта, съ любовью и тихимъ вдумчивымъ проникновеніемъ описывая его обстановку, среди которой онъ любитъ глиняной вазой Греціи, пасторалью Джорджоне, флорентійской майоликой, стариннымъ Часословомъ въ переплетѣ изъ массивнаго серебра.

«Можно представить его тамъ, среди книгъ, слѣпковъ и гравюръ. Какъ истинный виртуозъ и тонкій цѣнитель, онъ пересматриваетъ свое прекрасное собраніе Маркъ-Антоніевъ или «*Liber Studiorum*» Тернера, или же разсматриваетъ черезъ лупу нѣкоторые изъ своихъ античныхъ камней и драгоценныхъ камней»...

Здѣсь чувствуется тихое отшельническое переживание самого автора, который въ своихъ портретахъ и описаніяхъ былъ всегда субъективенъ и всегда вносилъ въ нихъ отбѣнки и краски личныхъ переживаній. Стѣны комнаты необъятно раздвигались, вмѣщая все, что создалъ человѣческій геній, все, чѣмъ нарядны и колоритны миновавшія эпохи, все, что заключаетъ въ себѣ возможность острыхъ и утонченныхъ наслажденій и чувствъ. Доріана Грея поэтъ заставляетъ переходить въ его уединенномъ созерцаніи отъ чувственной мистики католическаго ритуала къ изученію ароматическихъ веществъ, благоухающихъ травъ, смолъ и цвѣтовъ; или же «въ длинной комнатѣ, съ рѣшетчатыми окнами, съ росписаннымъ киноварью и золотомъ потолкомъ и оливковыми лакированными стѣнами» онъ извлекалъ капли острыхъ ощущеній изъ звуковъ инструментовъ всѣхъ странъ и изъ мелодій всѣхъ народностей, переходя отъ плотней тунизіанокъ и бронзовыхъ дудокъ негровъ къ Вагнеровскому оркестру.

Цѣлый трактатъ о драгоценныхъ камняхъ, о безумной и веселой роскоши исчезнувшихъ вѣковъ найдете въ страницахъ, гдѣ Уайльдъ рассказываетъ объ уединенныхъ созерцаніяхъ Доріана.

Бродя по такимъ цвѣточнымъ тропамъ жизни, Уайльдъ, если-бы и завидѣлъ вдали очертанія зданія тюрьмы или висѣлицы, посмотрѣлъ-бы на нихъ

ясными глазами художника, умѣющаго всѣ нестройности, всѣ ужасы жизни привести къ спокойному ансамблю, къ широкой цѣльности.

Пытливость къ человѣку и безпокойной сложности его переживаній — сюда, въ этотъ міръ Уайльда, просто-на-просто не вмѣщалась. Онъ былъ переполненъ богатствомъ эстетическихъ воспріятій. И самъ Уайльдъ, въ соотвѣтствіи съ этимъ, на первое мѣсто въ человѣкѣ ставилъ не что-либо другое, а именно—художественный темпераментъ, способность глубокой и интенсивной vibraціи при соприкосновеніи съ чертами красоты и гармоніи міра, съ овеществленнымъ вдохновеніемъ художника.

И оба они—Уайльдъ, съ его жречествомъ красоты и наслажденій, и Достоевскій, съ неутомимымъ исканіемъ окончательнаго утвержденія на томъ, что больше и свѣтлѣй индивидуальнаго «я» и чѣмъ оно объемлется.—оба они сошлись у дверей каторжной тюрьмы.

И между тѣмъ, какъ Достоевскій остался цѣленъ и устойчивъ на своемъ, однажды принятомъ, пути,—Уайльдъ путемъ мучительнаго перелома, страшнаго насилія, совершеннаго надъ жизнерадостной душой художника, почти перешелъ на путь Достоевскаго.

Исходнымъ пунктомъ ихъ ученій сталъ принципъ абсолютной жертвенной любви Евангельскаго Учителя. Израненныя горящія души обоихъ заключились въ твердыню своей «Религіи страданія».

Галилеянинъ побѣдилъ Аполлона въ душѣ Уайльда.

Кто станетъ удивляться этому, прочтя слѣдующія строки изъ его біографіи:

«Робертъ Жерардъ, навѣстившій Уайльда въ Ридингъ-Гоалъ, нашелъ его въ какой-то конурѣ,

съ перепутанными волосами, страшно измѣнившимися чертами лица и окровавленными руками. Такъ жестоко пытаются, добавляетъ онъ, до сихъ поръ, на порогъ двадцатаго столѣтія въ Англіи».

Здѣсь напрашивается очень существенный аргументъ: могутъ сказать, что съ новой религіей Уайльда считается, какъ съ характерной для его личности, и не слѣдуетъ, ибо здѣсь мы имѣемъ дѣло уже съ обезсиленной надломленной душой, оставившей въ Рэдингской конурѣ свою радость и свою силу. Ибо Уайльдъ до тюрьмы и послѣ—это два человѣка, которые, быть можетъ, и не узнали бы другъ друга, и страницы новой религіи Уайльда есть выраженіе скорбной ослабленности, паденія и даже омертвѣнія человѣка.

Но противъ этого говорятъ—сильный и ясный умъ, высота художественно-философскихъ подъемовъ и творческое, попрежнему гармоничное созерцаніе, отразившееся въ страницахъ «*De profundis*» и «Баллады Рэдингской тюрьмы». Выбросить изъ творчества Уайльда эти книги, не считается съ ними—немыслимо. Это завершеніе и жизни и творчества поэта.

КАТОРГА И
ТВОРЧЕСТВО.

I.

Немыслимо проводить параллели между первоначальной, до тюремной, эпохой существованія Уайльда и комнатной книжной жизнью бѣднаго и тихаго юноши—Достоевскаго, сперва задумчиво-углубленнаго въ себя ученика инженернаго училища, потомъ робкаго новичка въ литературѣ.

Мірокъ автора «Двойника»—небольшая комната въ какомъ-нибудь казарменномъ Петербургскомъ домѣ, полки съ книгами, горка исписанныхъ тетрадокъ и вечеромъ за самоваромъ—горячія напряженныя лихорадочныя мечтанія о писательствѣ.

Во-внѣ—сѣрая слякоть Петербургской осени, сырые углы мѣщанской комнаты, грязная лѣстница и безсолнечный колодезь—дворъ. Внутри—острая смѣсь мечтаній самолюбія и гордости со смутными порываньями въ какую-то огромную область учительства, экстаза, пророчества; ту область, въ которой писатель потомъ какъ-то внезапно и мощно выросъ, перейдя отъ «Униженныхъ и оскорбленныхъ» къ вѣчнымъ страницамъ «Преступленія и Наказанія» и «Бр. Карамазовыхъ».

Таланты растутъ и развиваются при различныхъ условіяхъ. Приспособляемость и живучесть таланта—огромна. Тамъ, гдѣ нѣтъ солнца, рождаютъ его тепловую и свѣтовую энергію внутри себя. Такимъ былъ Достоевскій.

Одиночкой бродитъ онъ въ толгѣ товарищей ио училищу, что-то сберегая и храня внутри себя.

Болѣзненно-самолюбивый, замкнутый, съ глубоко скрытымъ внутри тщеславіемъ, онъ заглядываетъ мечтой куда-то,—въ область, въ которой для интеллигентной молодежи 40-хъ годовъ въ одной лишь теплилось солнце. Эта область—литература.

Среди огромнаго убожества, мѣщанства и казарменности жизни—только здѣсь вѣяло какое-то иное освобождающее вѣяніе высшей культурности, духовной силы и смутно - постигаемой красоты. Ростки всѣхъ влеченій въ душѣ юноши тянулись сюда, къ этому солнцу. Онъ неясно грезитъ зажечь чѣмъ то жизнь и одиноко просиживаетъ ночи надъ своей работой, надъ большой, почти сразу удавшейся повѣстью.

Пока она писалась, послѣ cadaго творческаго подъема въ ночные часы, ведшіе къ завершенію труда,—какія бѣшенныя мечтанія, какія химеры, какіе образы будущаго витали надъ горячей головой мечтателя, наполнявшаго всѣ дни и ночи своей жизни лишь самимъ собой, своими мечтами и трепетомъ внутреннихъ, сладостно-интимныхъ переживаній! Именно здѣсь возможна слабая параллель съ міромъ Уайльда, не во внѣшнемъ, что окружало писателей, а въ томъ внутреннемъ, что лихорадочно зажигало ихъ души.

Въ юнoшeствѣ всѣхъ художниковъ и мыслителей, жившихъ подъ властью призванія съ раннихъ лѣтъ, есть всегда полосы, отмѣченныя лихорадочной силой иллюзій, грезъ, задержанныхъ бѣшенныхъ порываній, словомъ та извнѣ окованная напряженность внутренняго мірка, которой напоминаютъ они запершихся въ своей кельѣ религіозныхъ экстаиковъ-монаховъ.

Не важно то, что наполняетъ ихъ горѣніемъ, а важна сила и напряженность самого горѣнія. И

въ этомъ можно сблизить русскаго и англійскаго художниковъ.

Прослѣдите бѣгло эпоху первоначальнаго литературнаго скитальчества Достоевскаго,—и вы убѣдитесь въ исключительной силѣ уже въ ту пору внутренняго самоутвержденія писателя, его одинокой гордости, съ какой послѣ первыхъ успѣховъ отшатнулся онъ отъ всѣхъ литературныхъ кружковъ, найдя самоцѣль внутри самого себя и всецѣло наполняясь полнотой личной внутренней жизни.

Вотъ, пожалуй,—точка сближенія: *абсолютный идейный эгоцентризмъ*, замыкавшій и Уайльда и Достоевскаго въ самого себя и ведшій ихъ по особому своеобразному пути. Но для этого нужна была та полнота, напряженность и богатство внутреннихъ переживаній, которыми только и можетъ объясняться такая личная замкнутость.

Это и наполняло тихіе часы и дни жизни юноши въ стѣнахъ училища: глубокое отшельничество, заполненное заботой и фантастическимъ бредомъ грёзъ. Въ повѣсти «Хозяйка», въ первыхъ главахъ, слегка отдающихъ настроеніемъ сказокъ Гофмана, Достоевскій рисуетъ обликъ такого книжнаго отшельника, просидѣвшаго надъ грудами бумаги и книгъ въ четырехъ стѣнахъ долгіе дни и потомъ опьяненнаго струей уличнаго воздуха. Такое состояніе было, повидимому, хорошо знакомо Достоевскому. Годы и годы онъ былъ лишь наединѣ съ самимъ собой и со своими невоплощенными ожиданіями. И вотъ однажды его одиночество рѣзко разорвалось и въ комнату юноши уваль золотой горячій лучъ свѣта. Грёзы вдругъ стали блестяще оправдываться.

О ночномъ посѣщеніи Некрасова и Григорьевича рассказываетъ самъ Достоевскій въ своемъ

дневникѣ. Они принесли ему вѣсть, что человѣкъ, стоявшій тогда въ центрѣ литературы, какъ-бы первосвященникъ ея — самъ Бѣлинскій призналъ и оцѣнилъ юношескій трудъ Достоевскаго, мало того — нашелъ въ авторѣ преемника Гоголя и пророчилъ сіяющую будущность.

Это похоже было на ту веселую и безумную фантазмагорію сказокъ Гофмана, которую такъ любилъ Достоевскій.

И вотъ у юноши начинаетъ кружиться голова. Онъ быстро смѣшалъ иллюзію и дѣйствительность, явь и сказку. Онъ возмнилъ себя тѣмъ королемъ, который до юношескихъ лѣтъ былъ неизвѣстнымъ пастухомъ, а потомъ былъ навсегда увѣнчанъ королевской короной. Прочтите письма юноши къ брату: онъ опьяненъ, онъ видитъ уже свою провиденціальную роль. Онъ хочетъ дальше идти уже не съ замкнутыми лихорадочными мечтами, не съ робкими грезами новичка, а спокойно-увѣреннымъ шагомъ властителя, которому *можно* все, ибо онъ *можетъ* все.

И тутъ снова обнаружится фантастическій калейдоскопъ явленій во вкусѣ Калло или Гофмана. Достоевскій оказался объектомъ игры злобной жизненной Ироніи, жестоко надъ нимъ насмѣявшейся. Вторая, а въ особенности третья, четвертая и слѣдующія вещи Достоевскаго проходятъ при полномъ осужденіи Бѣлинскаго. Поднятаго на щитѣ художника снова низвергаютъ. При бѣшенномъ самолюбіи Достоевскаго, при его дьявольской чувствительности — такой финалъ перваго литературнаго праздника былъ цѣлой бурей, разразившейся надъ нимъ.

И тогда снова Достоевскій безпокойно, тревожно и глубоко уходитъ въ свою раковину, мол-

чливо замыкается въ глубь самого себя и тамъ— въ новой полосѣ уже болѣзненнаго отшельничества залечиваетъ горящія раны оскорбленной гордости и осмѣянныхъ мечтаній.

Въ жизни Уайльда, побѣдоносной и праздничной, такихъ уязвленій, такихъ паденій не было. Уайльдъ палъ разъ—и навсегда. Достоевскій-же только разъ повѣрилъ въ сказку человѣческаго величія и жизнерадостной мощи, чтобы отказаться отъ нея навсегда и искать силы у тѣхъ, о которыхъ сказано: «послѣдніе будутъ первыми»...

Различіе въ этомъ пунктѣ характерно для Уайльда и Достоевскаго. Первый протягивалъ свою изящную руку «королю жизни», тому, кто побѣдоносно, гордо и увѣренно взошелъ на жизненную высоту и взялъ себѣ богатства міра и напоилъ душу свою красотой и наслажденіемъ. Второй-же искалъ глазами послѣдняго, изнуреннаго и пыльного, еле бредущаго, полузамученнаго и все спрашивающаго объ истинѣ и о послѣднемъ свѣтѣ.

Первый простеръ надъ всѣмъ цвѣтущимъ міромъ свою руку молодого бога и лозунгомъ его были слова властителя міра:

— «Я король—и для меня шумятъ морскія волны»...

Для второго сладостно, идеальной музыкой вышнихъ сферъ, изъ глубины прозрачной лазури звучало челоуѣку:

— «Прійдите ко мнѣ всѣ страждущіе и обремененные, и Азъ упокою вы»...

Но изъ одиночества своего Достоевскій вышелъ выздоровѣвшимъ и духовно выросшимъ, далеко переросшимъ себя прежняго. Поставивъ послѣднимъ разрѣшеніемъ всего—обликъ Христа, онъ всю жизнь подымалъ тягостный бунтъ противъ

него, добиваясь разрѣшенія послѣднихъ противорѣчій и сдѣлавъ собственное сердце полемъ единоборства Бога и дьявола. А судьба готовила уже ему неслыханныя испытанія: близость смертной казни и каторгу.

Изъ своихъ глухихъ стѣнъ, замкнутость и молчаніе которыхъ могъ создать болѣе чѣмъ кто-либо другой именно авторъ «Записокъ изъ подполья», онъ уходилъ въ маленькій кружокъ, возникшій вокругъ своеобразной фигуры Петрашевскаго. Когда думаешь объ этомъ молодомъ и уединенномъ періодѣ жизни художника, то вспоминается «Подростокъ». Въ этомъ романѣ герой его надѣленъ стремленіями и цѣлями далеко не личнаго характера, но напряженность и сила его замкнутой внутренней жизни; тихое и глубокое упорство въ слѣдованіи своимъ одинокимъ путемъ; своеобразие уклада жизни, выработанное этимъ уединеніемъ, обособленностью,—все это кажется почти біографическимъ. Достоевскій съ такой любовью, такъ тщательно, интимно и детально описываетъ всѣ частности этого живого и одинокаго существованія, что трудно ошибиться, предполагая, что эти подробности вынесенными изъ своего юношескаго прошлаго.

Самолюбивую, обособленную и гордо-упрямую въ своемъ своеобразіи молодую душу Достоевскаго трудно было подчинить чьему-либо вліянію. Даже такой авторитетъ въ завѣтной для него области, какъ Бѣлинскій,—и тотъ былъ безсиленъ руководить художественно Достоевскимъ и оказывать на него давленіе, какъ это было почти со всѣми беллетристами и поэтами того времени. Достоевскій сурово отбился отъ опекающей руки критика и пошелъ въ сторону, разыскивая какую-то свою

тропу и вѣря въ себя больше, чѣмъ во всѣхъ авторитетовъ міра. И точно также трудно прослѣдить чье-либо вліяніе на него въ кружкѣ «Петрашевцевъ». Но одно несомнѣнно—и это хочется подчеркнуть, какъ цѣнную психологическую черту для біографіи Достоевскаго,—это то, что первыя, полныя душевнаго трепета и интереса, бесѣды и чтенія по вопросамъ соціальныхъ переломовъ и переустройствъ, точно такъ же, какъ врѣзавшіеся въ память писателя облики благородныхъ мечтателей, интересовали его не сами по себѣ, но какъ психологическій сложный и огромный матеріалъ, въ которомъ онъ разбирался всю жизнь. Конечно, позднѣйшія наслоенія въ этомъ родѣ были еще значительнѣе, но здѣсь важны, пожалуй, не столько характерные облики героевъ общественнаго движенія, сколько та острота воспріимчивости, которая ярче всего была въ Достоевскомъ—юношѣ, впервые слушавшемъ эти рѣчи и пытливо вникавшемъ въ психологію говорившихъ. Можно почти съ увѣренностью предположить, что Достоевскій, этотъ отъ юности раздваивавшійся психологъ-созерцатель, не сливался всецѣло съ общимъ настроеніемъ, но больше всего занимался, быть можетъ, безсознательнымъ созерцаніемъ. Да и кромѣ того, отъ юности онъ былъ неуспокоившимся и вѣчно ищущимъ. Напряженное любопытство къ міру и къ человѣческой душѣ не покидало его и въ тюрьмѣ. И даже въ ожиданіи смертной казни, какъ это рассказываетъ онъ въ «Идіотѣ» словами князя Мышкина, онъ не могъ не глядѣть на самого себя и не вникать со стороны, скою наблюдателя, въ переживаемыя жуткія ощущенія.

Такое любопытство всѣми своими вкусами и влеченіями отрицалъ Уайльдъ. Онъ понимаетъ лю-

бопытство къ антику или пейзажу Тернера, онъ могъ еще понять холодное объективное любопытство къ каторжнику, къ колоритному вору, убійцѣ, бродягѣ... Но только страшный ударъ, разбившій ему всю жизнь, открылъ ему полные ужаса глаза на то, на что всю жизнь пристально и глубоко смотрѣлъ Достоевскій.

И вотъ почему такъ разное принимали они «Мертвый домъ». У одного былъ ужасъ, у другого — вниманіе, пытливость. Одного втолкнули, другой какъ будто самъ пришелъ, издали не отрывая взгляда отъ мѣста, которое лихорадочно спѣшили оглядѣть.

Если бы Достоевскій былъ въ солнечномъ мірѣ Уайльда и ему сказали:—тамъ внизу есть кромѣшный, кошмарный адъ,—художникъ жизненнаго бреда и кошмара самъ поспѣшно бросить бы свой рай для ужасающаго ада. Для него сталъ бы пыткой и мукой рай. Ему надо было бы посмотреть на искаженное, мучительно накрашенное лицо Сони, на пьяное рыданіе Мармеладова, на петербургскій кошмаръ Раскольникова, на забиваемую лошадь, на смрадные углы бѣдняковъ, на душную пивную въ Сѣнномъ рынкѣ. То, отъ чего до рокового дня закрывалъ руками свои глаза Уайльдъ, что считалъ онъ не реальнымъ среди реальностей гармоніи и красоты,—то неотступно и какъ-то сладострастно приковывало взглядъ, манило и звало Достоевскаго. Античная камея ему ничего не дала бы, но искаженная жизненной мукой и ужасомъ пошлости душа—это страница величайшаго откровенія для него. И онъ тихо брелъ среди сплошнаго бреда и кошмара и тихо, съ напряженностью маниака, вглядывался во всѣхъ, изступленно кричащихъ, поднимаемыхъ страданіемъ до экстаза, му-

чаемыхъ и мучающихъ, распинающихъ и распинаемыхъ.

Достоевскому нуженъ былъ адъ, какъ Уайльду нуженъ былъ солнечный рай. Авторъ «Карамазовыхъ» ждалъ послѣдняго окончательнаго разрѣшенія отъ тѣхъ, кто дошелъ до предѣла метаній и безумій, и къ каждому искаженному мукой лицу онъ принималъ съ огромнымъ острымъ вопросомъ.— Вотъ, — ты дошелъ до конца, сильнѣй кошмара нѣтъ, — что же теперь? Что? Неразрѣшимое отчаянiе, окончательный дьявольскій распадъ или же какое-то дивное разрѣшеніе всего бреда, всѣхъ кошмаровъ въ чемъ-то всепобѣждающемъ и вѣчномъ?.. Отъ распинаемыхъ жизнью ждалъ этого отвѣта Достоевскій и шелъ въ самую гущу людскаго ада.

Повѣрьте мнѣ, сказалъ-бы ему Уайльдъ, что существуютъ полотна Уистлера, проза Вальтера Патера и Мередита, стихи Бодлера, древніе ковры, гобелены, антики, музыка Вагнера, утонченность и сложность чувствъ, ярко обогащающихъ жизнь и насыщающихъ ея жажду.

Достоевскій не повѣрилъ бы, потому что онъ вышелъ изъ дѣйствительности, слишкомъ близкой къ «Мертвому дому», изъ страны, закамененной Николаевскимъ режимомъ, изъ сѣрыхъ будней и тумановъ Петербургской жизни, изъ глухого и безкрылаго комнатнаго одиночества.

Кошмаръ какъ-бы питалъ силы Достоевскаго. Послѣ каторги онъ создалъ свои величайшія вещи. Уайльда-же кошмаръ медленно убилъ. И оба они, одинъ въ экстазѣ, другой въ тоскѣ и безсиліи, — пришли къ ученію, по которому самоутвержденіе личности полагалось въ величайшемъ отреченіи...

II.

«Прежде, — говоритъ Уайльдъ въ «De profundis,» — я избѣгалъ всякаго рода страданій и заботъ. Они были мнѣ противны. Я рѣшилъ возможно меньше обращать на нихъ вниманія, смотрѣть на нихъ до нѣкоторой степени, какъ на несовершенство. Они не умѣщались въ моей схемѣ жизни. Имъ не было мѣста въ моей философіи».

Согласно принятому въ этой первой эпохѣ жизни Уайльда міросозерцанію, — страданіе было тѣмъ, что противоположно всему яркому, благородному, мудрому. Потому что красота и мудрость здѣсь были однимъ и тѣмъ-же. Страданіе — это минусъ жизни, это отрицаніе въ ней красоты, фантазіи, щедрости, красокъ и солнца; слѣдовательно — это убожество, сѣрость, обыденность, безнадежная пошлость и мертвое однообразіе. Уайльдъ не понялъ-бы тогда позднѣйшей своей фразы, «страданіе и то, чему оно учитъ, — мой міръ», потому что страданіе тогда ничему его не учило и не заключало въ себѣ никакой внутренней жизненной цѣнности.

И этотъ міръ, гдѣ человѣкъ придавленъ извнѣ чѣмъ-то тяжелымъ, скрывающимъ отъ него ясную радость существованія и убивающимъ въ немъ непосредственность движенія, беззаботности и праздничности, рисовался Уайльду въ сѣрыхъ тонахъ: „Неудача, стыдъ, бѣдность, забота, отчаяніе, даже слезы, слова, что лепечутъ скорбныя губы, раскаяніе, усѣивающее шипами нашъ путь, совѣсть, что осуждаетъ, самоуничиженіе, что наказуетъ несчастіе, что посыпаетъ пепломъ себѣ голову, душевная мука, что одѣвается во вретиче и при

мѣшиваеъ желчь въ свой собственный напитокъ— всего этого я страшился»... Не страшился, а отвергалъ Уайльдъ все это, какъ отрицаніе жизни. Оглушенный неожиданно брошеннымъ на него ударомъ, онъ неокончательную свою гибель, причину найденнаго и здѣсь—въ этой тѣмѣ—самоутвержденія нашелъ не въ чудесной силѣ самаго страданія, а въ рѣдкой живучести своей художественной натуры, которая даже и здѣсь сохранила часть внутреннихъ богатствъ, давшихъ поэту возможность *устоять на этомъ и духовно питаться*. Уайльдъ на страницахъ своей исповѣди порою противорѣчитъ себѣ и даетъ нѣсколько различныхъ объясненій одного и того же явленія. Надломленностью и страшнымъ душевнымъ упадкомъ въ немъ постѣ пережитыхъ кошмаровъ слѣдуетъ объяснять тѣ строки самопокаянія, въ которыхъ Уайльдъ бичуетъ себя—прежняго—за излишество наслажденій, за распушенность и пестроту жизни. И это бичеваніе тѣмъ неприятнѣе, что нѣсколькими страницами назадъ онъ не безъ гордаго удовлетворенія рисовалъ свой царственный культъ артистической личности и свои побѣды на этомъ пути.

Уайльдъ былъ болѣе правъ, когда относительно міра страданій говорилъ, что онъ вкусилъ плодовъ жизни лишь на освѣщенныхъ солнцемъ деревьяхъ сада и не замѣтилъ другой его части въ тѣни и сумеркахъ.

И въ первые дни тюремной жизни Уайльда охватило чувство, совершенно непохожее на пережитыя Достоевскимъ. Не тихая и глубокая внимательность къ новому міру, прерываемая тоской неволи, а бѣшенное возмущеніе и острая нетерпѣливая мука и горечь охватили Уайльда. Окъ ломать себѣ руки и цѣлые дни въ безсильномъ

отчаянныя повторялъ: «Какой конецъ! Какой ужасный конецъ!» — «Я отдавался горю, говоритъ Уайльдъ, — я отдавался безумной, безсильной ярости, я былъ исполненъ горечи и презрѣнiя, я громко кричалъ; потомъ мое горе не находило себѣ выраженiя и боль осталась нѣма».

Принудительность была невѣроятной мукой, и въ одиночествѣ каменнаго мѣшка это непрерывно питало сердце злобой и горечью. Каждый день, въ продолженiе двухъ лѣтъ, начинался съ мытья каменнаго пола. Потомъ механическiй рабочiй трудъ. Потомъ тяжелое и душное уединенiе. Каждый такой день можно пережить лишь «съ головой изъ желѣза и презрѣнiемъ на губахъ».

Для того, чтобы «пережить» переходъ отъ дворца Уайльда къ его грязной одиночкѣ, — нужно было время. Быть внезапно брошеннымъ на каторгу — и въ свободные отъ ея работы часы спокойно засѣсть за поэму или философскiя страницы — для этого нужно было иное мiросозерцанiе, чѣмъ Уайльда. Онъ упалъ со слишкомъ большой высоты. Судьба надъ его культомъ индивидуализма, надъ его религiей эстетизма съ невѣроятной злобой насмѣялась. «Короля жизни» она швырнула въ грязную тюрьму, и тамъ, послѣ блестящаго праздника жизни, его обступили ужасы, о существованiи которыхъ онъ не зналъ. Мертвое насилiе слугъ закона, механическое и тупое, потрясло его. Ему пришлось пережить ужасъ казни одного изъ осужденныхъ и ужасъ отчаянiя всѣхъ узниковъ, запертыхъ въ своихъ кельяхъ и прислушивавшихся къ тому, что совершалось рано утромъ во дворѣ тюрьмы. Слово — Насилiе — стало съ тѣхъ поръ для Уайльда огромнымъ, многозначительнымъ словомъ. — Пусть

всѣ знаютъ, говоритъ онъ въ «Балладѣ Редингской тюрьмы», что

...полонъ каждый камень тюремъ
Позоромъ и стыдомъ,
Въ нихъ люди братьевъ искажаютъ.
Замокъ въ нихъ—предъ Христомъ.
Луну уродуютъ рѣшоткой,
И солнца ликъ слѣпятъ,
И благо имъ, что адъ ихъ скрываетъ,—
На то, что тамъ творять,
Ни Бога сынъ, ни Человѣка.
Не долженъ бросить взглядъ!

(Пер. К. Бальмонта).

Но когда прошло много времени, протекло больше года, жить отчаяньемъ и горечью стало больше невозможно. Потребность мысли и образовъ заговорила въ Уайльдѣ, пытливость къ жизни взяла верхъ надъ ея ужасами, и поэтъ почувствовалъ, что даже здѣсь, въ этой обстановкѣ, онъ способенъ тихо, углубленно, въ сладкомъ самозабвеніи художника думать о жизни, о ея неутраченныхъ блаженствахъ, какъ природа и челоѣческое творчество. Отчаяніе смѣнилось возвратомъ къ жизни. Протестъ, бунтъ исчезли передъ жаждой жить во что бы то ни стало и наперекоръ всему.

И чувствуя эту тишину и успокоенность въ своей тюремной кельѣ, Уайльдъ сказалъ самъ себѣ: это—смиреніе.

То, какъ характеризуетъ Уайльдъ въ своей правдивой и прекрасной исповѣди это смиреніе, скорѣе можно назвать *творческимъ возвратомъ къ жизни*. Подлиннаго смиренія, гнущаго гордую душу къ пыли, убивающаго всякое свободное наслажденіе жизнью, наполняющаго робостью и заботостью, въ Уайльдѣ не было. Со страницъ его

тюремныхъ переживаній его глаза глубоко, прямо и свободно смотрятъ вамъ въ душу. Онъ не отстраняется отъ жизни, а, наоборотъ, жадно и страстно протягиваетъ руки тому, что онъ больше всего любить: природѣ и прекраснымъ книгамъ. Онъ называлъ свое новое міроощущеніе смиреніемъ потому, что въ немъ исчезъ бунтъ противъ безсмысленности тюремныхъ страданій; потому, что онъ принялъ, призналъ новый огромный міръ, который раньше не принималъ и съ которымъ считаться не хотѣлъ. Это лежащая «въ тѣни и сумракѣ» часть жизненнаго сада, отъ горькихъ плодовъ котораго онъ вкусилъ и въ горечи которыхъ нашелъ особый смыслъ и особое значеніе.

«Теперь я чувствую, говоритъ Уайльдъ, — что въ моемъ существѣ затаилось нѣчто, что говоритъ мнѣ: все въ мірѣ имѣетъ смыслъ—въ особенности же страданіе. Это нѣчто, во мнѣ глубоко схороненное, какъ кладъ въ полѣ,—есть смиреніе“.

Доказательствомъ тому, что поэтъ смиреніемъ называлъ проснувшіяся въ немъ задатки поэта и мыслителя, находящаго источники живыхъ переживаній вездѣ и всюду, являются слова Уайльда о непроизвольности, съ какой это чувство возникло внутри его самого, въ медленномъ процессѣ роста, а не было привито и навязано насильно, извнѣ—«Смиреніе выросло изъ меня самого, и потому, я знаю, оно явилось во-время. Если-бы мнѣ дали его, я бы уклонился. Но я нашелъ смиреніе самъ, и потому буду хранить его».

Отъ чего отрекался во имя этого смиренія Уайльдъ?

Онъ говоритъ о коренномъ измѣненіи своего индивидуализма. Такъ какъ то внѣшнее самоутвержденіе, которое создалъ онъ себѣ культами эсте-

тической личности, разлетѣлось въ прахъ при соприкосновеніи съ кошмаромъ жизни, то для того, чтобы не погибнуть жалкимъ образомъ, а жить, необходимо было создать новый устой, болѣе крѣпкій и, такъ сказать, объемлющій собой эти кошмары. Ибо не считаться съ ними, какъ прежде, уже нельзя было, и оставалось только одно—признать ихъ. И это было огромной уступкой со стороны Уайльда. Онъ призналъ, что человѣческое «я» опредѣляютъ не только—поэзія, красота и служеніе высшей творческой культурѣ, но также и тѣ страшныя переживанія, которыя возникаютъ въ «темныхъ водахъ жизни». Признаніе этого Уайльдъ считалъ своимъ смиреніемъ. И для него, жизнерадостнаго «Короля жизни», хотѣвшаго силой и властью своего артистическаго «я» царить надъ жизнью и *не ею опредѣляться, а ее собою опредѣлять*,—это было, дѣйствительно, коренной ломкой міросозерцанія.

Но отсюда слѣдовалъ прямой выводъ: если внѣшній устой некрѣпокъ и находится въ жалкой зависимости отъ случая и условій жизни, то необходимо создать иной, внутренній, который находится внѣ всякой зависимости отъ внѣшняго. И это также включаетъ въ себѣ элементъ смиренія, ибо художникъ о радостномъ одолѣніи жизни уже не думаетъ. Онъ признаетъ страшную возможность ея побѣды надъ собой. И для него возникаетъ вопросъ лишь объ укрѣпленіи того, чѣмъ онъ еще владѣетъ, глубоко внутри себя.

Такимъ образомъ, кромѣ того, что это смиреніе опредѣляло для Уайльда возможность живого существованія въ новыхъ, исключительныхъ, условіяхъ жизни, оно заключало также въ себѣ новый индивидуалистическій устой самой его жизни. Ибо

теперь Уайльдъ выходилъ изъ тюремныхъ дверей въ жизнь съ тѣмъ оружіемъ, которымъ онъ преодолевалъ тягостный фактъ страшнаго насилія и пережитаго ужаса. Онъ какъ-бы говорилъ: вотъ—я былъ въ позорѣ, но я живу и хочу жить; я пережилъ кошмаръ, я вынесъ его,—но я живу и хочу жить; я уже не король жизни, а разбитый и опозоренный человѣкъ, но во имя моей духовной жажды, во имя самодовлѣющей цѣнности и верховнаго блага жизни,—я несмотря ни на что хочу и буду жить.

Смиреніе-ли это? Не сказала-ли въ Уайльдѣ и здѣсь та неумирающая «воля къ жизни», та жажда ея, которая при невѣроятныхъ условіяхъ все-же ищетъ выхода для своего проявленія и пытается укрѣпить свои корни, чтобы жить и подыматься ростками вверхъ къ солнцу?

Видимость смиренія здѣсь есть. Но это смиреніе ползучихъ, обезсиленныхъ травъ, которыя отъ воздуха и свѣта не хотятъ отказаться. Смиреніе во имя чего?—Во имя жизненной жажды, которая въ надломленномъ поэтѣ, пѣвцѣ красоты и солнца, вновь затеплилась.

Объ иномъ смиреніи читаемъ мы у Достоевскаго.

Мы не будемъ здѣсь говорить о сладострастіи самоуниженія, которое съ такой жестокой детальною и пространною даетъ Достоевскій въ «Запискахъ изъ подполья» и многихъ другихъ вещахъ. Остановимся на иллюстраціяхъ изъ трехъ его произведеній: «Преступленія и Наказанія», «Идіотъ» и «Братья Карамазовы», такъ какъ автобіографическихъ чертъ относительно этого онъ не оставилъ, да и, кромѣ того, психологія смиренія въ

двухъ послѣднихъ романахъ дана несомнѣнно съ субъективностью интимной.

Примѣръ Раскольниковъ очень любопытенъ. Это бунтарь, въ которомъ смиренія органически нѣтъ. Соня Мармеладова, которая передъ Евангельской правдой самоотреченія горитъ, какъ свѣчечка, зоветъ его къ всенародному покаянiю. Но когда Раскольниковъ пробуетъ это дѣлать, выходитъ до злобности смѣшно и ненужно; въ немъ нѣтъ чего-то для этого. И до конца онъ остается съ этимъ надрывомъ. Ноша Христа не для него...

Кн. Мышкинъ и Зосима какъ будто въ самихъ себѣ съ дѣтства растили это высшее и послѣднее утвержденiе на томъ, что было внѣ всего, кромѣ внутренняго. И вотъ внѣшнiя черты ихъ-то смиренiя чрезвычайно сходны съ таковыми-же у Уайльда, но цѣль, но смыслъ этого смиренiя, но то, во имя чего признавали его Уайльдъ и Достоевскiй разнятся также страшно, какъ разнятся между собой Уайльдъ до тюрьмы и Достоевскiй.

Разница эта въ основномъ, въ существенномъ—та, что Уайльдъ не былъ, какъ Достоевскiй и его герои,—искателемъ. Поэтъ свое жизненное утвержденiе до тюрьмы казалось навсегда, нашелъ, и центромъ его была—солнечность, эстетическiй культъ существованiя. Когда-же несчастье сдвинуло Уайльда съ его устоя и ему пришлось искать новаго и идти куда-то дальше, то онъ и снова идетъ недолго и скоро останавливается на новомъ найденномъ утвержденiи. И все это ясно говоритъ о томъ, что вѣковѣчное несогласiе двухъ такихъ натуръ, какъ авторы «Мертваго дома» и «De profundis» заключается въ исходныхъ точкахъ ихъ жизненныхъ путей. Уайльдъ и въ эпоху эстетическаго культа и въ полосу «Смиренiя» былъ всецѣло эгоцентриченъ,

полагая конечную свою цѣль въ себѣ, въ своемъ страдающемъ или наслаждающемся «я». Достоевскій — же въ такихъ своихъ прототипахъ, какъ кн. Мышкинъ или старецъ Зосима, является абсолютно-безкорыстнымъ фанатикомъ исканія, ищущимъ правды ради самой правды, а не для себя. Личное «я» для аскета-художника значило лишь постольку, поскольку оно было неутомимымъ орудіемъ этого исканія. Но никакими результатами подвига не думалъ онъ упоить себя спокойствіемъ, богатствами радостей и наслажденій. Вѣдь, въ сущности, въ тюремную эпоху Уайльдъ не искалъ ничего, кромѣ возможности *примиренія* съ жизнью въ тѣхъ условіяхъ, въ какія онъ попалъ. Поэтъ не хотѣлъ отказаться отъ источника жизненныхъ радостей, отъ сладостныхъ и глубокихъ чувствъ, онъ остается попрежнему поэтомъ наслажденія. «Я дрожу отъ радости,—говоритъ онъ,—когда подумаю, что въ тотъ день, когда я покину тюрьму, въ садахъ будетъ цвѣсти ракитникъ и сирень, и я увижу, какъ вѣтеръ безустанно и безостановочно будетъ качать висящее золотое ракитника и терѣбить блѣдно-пурпуровыя перья сирени»... Въ тюрьмѣ онъ грезитъ о великомъ источникѣ наслажденія, даруемаго ему природой и его богатой художественной впечатлительностью. Онъ останавливается на этомъ, какъ на неподвижной цѣли существованія. Ему почти ничего ужъ больше не нужно. Онъ уйдетъ въ живую пустынность расцвѣтающей природы, гдѣ струны его души зазвучатъ такъ громко, что наполнятъ жизнь и остановятъ всякое исканіе.

Алеша въ «Бр. Карамазовыхъ» въ весеннюю звѣздную ночь падаетъ на черную влажную землю и цѣлуетъ ее. Выздоровливающій юноша, братъ Зосимы, съ тихой влюбленностью смотритъ на по-

крытыя почками вѣтви и на свѣтъ солнечнаго дня, вливающейся въ окно. Но чувство природы здѣсь не самоцѣль, какъ для Уайльда.

У Достоевскаго это—та мистическая влюбленность въ природу, которая близка къ религіозному пантеизму Христа-садовника, склонявшагося надъ лиліями и ласкавшаго вѣтви деревьевъ. Алеша Карамазовъ потому такъ изступленно падаетъ на землю и цѣлуетъ ее, что душу его переполняетъ радость сознанія высшей гармонической силы, развернувшейся въ лицѣ всей природы и празднующей на землѣ свой вѣчный праздникъ свѣта и гармоніи. Алеша не поэтъ и эстетика сама по себѣ нимало его не трогаетъ. Земля въ весеннюю ночь, такъ прекрасна потому, что она всецѣло оправдана и свята, и самъ Христосъ, обликъ высшей гармоніи, можетъ пойти по ней, какъ по небу. Точно также и въ рассказѣ Зосимы весенняя влюбленность въ жизнь свѣтится сквозь дымку религіозности, сквозь тихое, умиленно-задумчивое мистическое созерцаніе. Достоевскій здѣсь близокъ къ мотивамъ Евангелія, между тѣмъ какъ Уайльдъ въ своемъ чувствѣ природы съ Евангеліемъ и съ Христомъ разрываетъ совершенно. Онъ слишкомъ художникъ для этого, чистый художникъ, котораго каждое ощущеніе замыкаетъ въ себѣ самомъ. Онъ наслаждается природой, какъ таковой, ея красками, благоуханіями, цвѣтами, ея поэзіей и ея живымъ мастерствомъ. Онъ становится здѣсь прежнимъ, единымъ, для котораго чувство красоты-самодовлѣюще и наполняетъ всецѣло собой.

Какъ художникъ, Уайльдъ можетъ остановиться каждую минуту и отдаться полнотѣ переживанія. Духовное исканіе Уайльда каждую минуту можетъ перейти въ утонченный эпикуреизмъ. До-

достоевскій остановокъ не знаетъ. Его отреченіе не было дѣломъ настроенія, какъ у автора «Саломей». Въ безконечномъ пути онъ идетъ безъ признака какихъ-нибудь личныхъ цѣнностей, бѣдный, какъ Іовъ, ничего не имѣющій, ничему въ самозабвеннѣ поэта не отдающійся. Безъ той «фарфоровой чашки», о которой говорилъ Берне, Достоевскій видѣлъ только конечную цѣль и подымалъ бунтъ противъ всѣхъ ученій, спокойно разрѣшающихъ диссонансы жизни, вплоть до борьбы съ Христомъ.

Именно успокоенія, котораго такъ жаждалъ Уайльдъ, Достоевскій не хотѣлъ. Успокоиться—значитъ остановиться; стремиться къ успокоенію—значитъ жаждать тѣхъ минутъ, когда вслѣдъ за разрѣшенными мучительными загадками жизни можно будетъ отдаться личной всецѣло-эгоистической полнотѣ переживаній. Но всѣ предложенныя рѣшенія Достоевскій отвергалъ. И въ то время, какъ Уайльдъ схватился за Евангеліе, какъ за новый устой, принимая даваемое имъ религіозно-философское успокоеніе всецѣло, Достоевскій началъ свой подвигъ богоборчества, свою борьбу съ Христомъ.

И здѣсь-то подчеркивается вся разница между смиреніемъ Уайльда и смиреніемъ Идіота и Зосимы. Послѣдніе дѣлали это не во имя себя, своего жаждущаго жизни «я», а во имя Кого-то другого, стоящаго за ними и за всѣмъ міромъ. Отреченіе отъ этого самодовлѣющаго «я» и отъ его внѣшнихъ утвержденій совершалось потому, что центръ жизни переносился съ личнаго «я» на что-то абсолютное, совершенное, сіяющее прекраснымъ свѣтомъ, осуществленію чего и Зосима и кн. Мышкинъ хотятъ служить. Имъ радостно въ служеніи этому Свѣту, передъ справедливостью какой-то универсальной уничтожать свою личную особенную

справедливость. И самое жизненное значеніе ихъ «я» уже не уединенно-свободное, не замкнуто-личное, а связанное съ этимъ общимъ, всесливающимъ въ себѣ. Отсюда ясность и простота свободного и самопроизвольнаго смиренія персонажей Достоевскаго. Уайльдъ смиренъ инымъ смиреніемъ. Его смиреніе имѣетъ цѣлью самого себя. Выйти изъ тюрьмы королемъ жизни невозможно, ибо преданный насилію королемъ быть не можетъ. И здѣсь-то завѣтъ Евангельскаго отреченія послужилъ личнымъ цѣлямъ поэта, какъ-бы посохомъ, опираясь на который онъ вышелъ изъ тюрьмы.

И такъ-же далекъ онъ отъ поэтическаго смиренія Франциска Ассизскаго, который «во Христѣ» былъ братъ солнцу и вѣтру. Въ противоположность Франциску и героямъ Достоевскаго, Уайльдъ былъ замкнутымъ индивидуалистомъ: свою жизнь онъ проживалъ для себя и не хотѣлъ ее отдать ничему. Настолько переродиться, стать совершенно инымъ по натурѣ, Уайльдъ, конечно, не могъ.

Личныя цѣли раскрываются въ тѣхъ словахъ поэта, гдѣ онъ говоритъ о своемъ смиреніи. Но трудно было бы ожидать чего-либо иного отъ измученнаго, почти потерявшаго всѣ жизненные устои и силы, обезсиленнаго и изстрадавшагося морально и физически поэта. Въ немъ вставалъ ужасъ сознанія конечной гибели души и самой жизни. Онъ хотѣлъ только одного: спасти отъ роковаго разрыва свою ослабѣвшую нить жизни *). И самый инстинктъ заставилъ его схватиться за то, въ чемъ заключалась драгоцѣнная капля елея для его ранъ. Онъ хочетъ встать изъ своей ямы, возродиться,

*) Что опасность была, дѣйствительно, велика, можно судить уже по одному тому, что Уайльдъ послѣ тюрьмы былъ лишь тѣнью Уайльда до тюрьмы.

вновь быть живымъ и дышащимъ свѣжимъ воздухомъ жизни. «Я въ поискахъ новаго *самоосуществленія*», говоритъ онъ. Это самоосуществленіе было синонимомъ возрожденія.

Чтобъ снова жить въ своемъ мірѣ философа и поэта, необходимо одолѣть всю темь пережитаго, ибо съ горечью, со слѣдами пережитыхъ—насилія и пошлостей ни творить, ни жить въ творествѣ нельзя. Вотъ почему Уайльдъ говоритъ: «первое, что я долженъ сдѣлать—это освободиться отъ какой бы то ни было злобы противъ міра». Теперь Уайльдъ принимаетъ весь міръ, тихо и просто, беря въ немъ то, что доступно и открыто всѣмъ. «Мнѣ было бы все равно спать лѣтомъ въ прохладной травѣ, а зимой искать прибожища въ тепломъ густомъ стогѣ сѣна или же подъ навѣсомъ большого овина,—если только любовь будетъ жить въ моемъ сердцѣ».

Ему уже не по силамъ было бы брать на себя задачу абсолютныхъ неутомимыхъ исканій. Великой благодатью было и то, что онъ хотя со своей личной жизненной задачей на время справился. На время, ибо силы его уже такъ были надорваны, что подлинной творческой жизни его хватило лишь на небольшое время.

Ощущеніе, переживание—вотъ что лишь ласкало надежды поэта. Усталый, онъ улыбался только будущему мгновенію бездумной лирической отрады.

«Если-бъ я ночью (не имѣя ночлега) лежалъ въ прохладной травѣ,—я бы сталъ писать сонеты къ лунѣ».

III.

Жалкая накрашенная проститутка, въ пестрыхъ лохмотьяхъ, съ огромной кричащей шляпой, съ де-

шевыми румянами на измученномъ лицѣ, съ запавшими щеками, раздѣвается у себя — въ своемъ позорномъ углу, подлѣ своей кровати... И бунтарь Раскольниковъ, глядя на ея глаза, глаза агонизирующаго, полузабитаго животнаго, на ея тщедушное опозоренное тѣло ребенка, вдругъ опускается на полъ, лицомъ къ ея истоптаннымъ ботинкамъ.

— Не тебѣ, твоему страданью...

Человѣкъ, не понимающій великаго смиренія, передъ силой страданія склоняется низко, низко, до самой земли. На грязномъ полу, въ комнатѣ проститутки, Раскольниковъ ловитъ губами ноги испуганной Сони.

И такъ же старецъ Зосима внезапно кланяется Дмитрію Карамазову, провидя его темное и злое грядущее.

О страданіи Уайльдъ говоритъ:

— «Счастье, благополучіе и успѣхъ могутъ быть грубы по внѣшности и вульгарны по своей сути: страданіе есть самое нѣжное во всемъ твореній»...

— «Гдѣ страданіе — тамъ святая земля».

— «Все въ мірѣ имѣетъ смыслъ, — въ особенности страданіе».

Уайльдъ знаетъ, что въ Россіи есть писатель, большой художникъ, который изъ всего въ жизни орудіемъ познанія и постиженія бралъ, какъ самое драгоценное, — человѣческое страданіе. И почти только это. Достоевскій былъ болѣе суровъ, чѣмъ Христосъ, звавшій къ безоблачной и невинной радости существованія. Русскій художникъ указывалъ только на Голгофу. И какъ величайшій кошмаръ, какъ непревзойденный ужасъ — нарисовалъ словами Великаго Инквизитора тупое и сытое будущее человѣчества, прозябающее въ покоѣ подъ опекой своихъ вождей.

Въ своихъ книгахъ писатель отразилъ уродство и кошмаръ міра и увидѣлъ, что путь къ освобожденію одинъ—страданіе. Въ немъ обрѣтается человѣкъ свой подлинный божественный обликъ и силу стремленія. Если бы не было страданія, если бы былъ одинъ сытый покой,—на что тогда можно было бы надѣяться?

Уайльдъ не дошелъ до самаго послѣдняго вывода въ этомъ, въ немъ не было страстнаго фанатизма Достоевскаго, а, наоборотъ, былъ въ немъ ребенокъ, невольно отдающійся сладкому забвенію минуты. Но признаніемъ живого смысла въ глубинѣ страданій Уайльдъ подошелъ къ Достоевскому.

Еще ближе сошлись они на признаніи ничѣмъ неискупимой силы страданій, когорая ни орудіемъ, ни средствомъ быть не можетъ.

До своего примиренія съ міромъ, «примиренія въ поэзіи, въ музыкѣ», въ моментъ остраго и глубокаго захвата страданіемъ, Уайльдъ признавалъ его вѣчную, ничѣмъ неискупимую силу, ни чѣмъ несмыаемую кровь. Диссонансъ долженъ остаться диссонансомъ. Страдавшая душа, если-бъ и хотѣла, не должна уничтожать значенія своей муки, во имя значительности человѣческаго страданія вообще и самаго человѣка. Ни забвеніе, ни даже вытекшая изъ страданій гармонія диссонанса не разрѣшаетъ. Пусть раздается крикъ боли, пусть льется кровь, пусть бунтуетъ въ душѣ возмущеніе и отчаяніе! Если забыть это, если купить этимъ будущія блага,—то человѣческое страданіе будетъ унижено. Потому что нѣтъ ничего больше страданій, потому что нѣтъ ничего, за что такая цѣна, какъ страданіе, не была бы безмѣрно превышающей все въ мірѣ.

— «Гдѣ есть какое-либо страданіе, будь то ребенокъ, который плачетъ въ маленькомъ садикѣ

о проступкѣ, совершенномъ или даже несовершеннымъ имъ,—весь ликъ міра уже окончательно искаженъ». («De profundis»).

Это мысль Достоевскаго, выраженная во всей ея цѣльности, при чемъ даже образъ ребенка напоминаетъ рассказъ Ивана Карамазова о маленькомъ мученикѣ. Всю гармонію будущаго міра Достоевскій не возьметъ за одну слезу ребенка. Величайшее блаженство будущаго, полное его благополучіе прорѣжетъ невыносимый крикъ когда-то пережитой боли. Ее испустить нельзя. Ее разрѣшить нельзя. И ее забыть нельзя.

Можетъ-ли мать простить палачу муки своего сына? Кроткая христіанка - мать? Спрашиваетъ Иванъ Карамазовъ и кричитъ:—она не смѣетъ, не смѣетъ! Это не въ ея волѣ. То, что было,—было. И глубокий смыслъ, скрытое значеніе перенесенныхъ мученій требуетъ иного разрѣшенія своего, а не просто забвенія и прощенія.

Не средство, а цѣль, живое орудіе истины—вотъ что такое страданіе по Достоевскому. Это утвержденіе Христа онъ выдвинулъ въ своей упорной борьбѣ противъ самого Христа. Прежде чѣмъ принять Христа, онъ выставилъ противъ него глубочайшіе аргументы contra; ничья вѣра, по справедливымъ словамъ писателя, не прошла черезъ болѣе страшные и непреодолимые соблазны.

Окончательное тихое утвержденіе личности на истинѣ, примиряющей зло и страданіе съ красотой и духовностью, это, какъ показываетъ Достоевскій въ «Идіотѣ», не можетъ откладываться до будущей гармоніи, но должно совершаться теперь, сейчасъ-же. Страданіе въ собственной глубинѣ таитъ истину, дающую освобождающую силу. По этой темной дорогѣ выходятъ къ той «свободѣ

духа» и къ тому «веселію великому», о которыхъ говорится въ запискахъ Зосимы. Отсюда истекаетъ широкое религіозно-пантеистическое міросозерцаніе, любовно обнимающее весь міръ, людей и природу, и питающее своими родниками вѣчно свѣжій интересъ и любовь къ жизни. Къ такому міросозерцанію приводитъ Достоевскій старца Зосиму и прорывы его чувствуются въ монологахъ Дмитрія Карамазова, метавшагося въ кошмарахъ и во тьмѣ. «Дороги мнѣ клейкіе листочки, голубое небо»... Но еще дороже, самое дорогое и великое,—то высшее самоутвержденіе, тогѣ устой духовнаго «я», котораго Достоевскій ни за царство земное, ни за царствіе небесное отдать не согласенъ. И лучше онъ «почтительнѣйше возвратитъ Богу» билетъ для входа въ небесную гармонію, чѣмъ поступится этимъ духовнымъ самоутвержденіемъ. Центральная его идея выражена въ слѣдующей фразѣ: «въ пыткахъ корчусь, но—есмь, въ тысячѣ мукъ—но есмь». Это «есмь», это утвержденіе высшаго индивидуализма, противопологающее «я» человѣка самому Богу,—для Достоевскаго цѣнность, больше которой—нѣтъ. Въ огнѣ мукъ и пытокъ не теряетъ своего «я», своего жаднаго и горячаго исканія и идти въ экстазѣ, въ терніяхъ, въ ранахъ къ послѣднему всеразрѣшающему жизненному откровенію,—вотъ смыслъ и цѣль страданія по Достоевскому.

Когда Уайльдъ говоритъ о томъ своемъ смиреніи, которое, при всѣхъ внѣшнихъ лишеніяхъ, при полномъ отсутствіи прежней царственности, дарило ему простое и мудрое наслажденіе красотой природы, то какъ будто слышатся слова Зосимы о томъ, какъ онъ «отсѣкаетъ потребности лишнія и ненужныя и достигаетъ веселія великаго».

И такъ-же совпали идеи этихъ двухъ столь различныхъ геніевъ относительно проблемы грѣха. Даже Уайльду, искушенному въ области самыхъ ядовитыхъ и скользкихъ надъ бездной парадоксовъ и мыслей, казалась «опасной» мысль о томъ, что «грѣхъ и страданіе — это нѣчто прекрасное и священное, какъ ступень къ совершенству». Но то, что англійскій стилистъ облакалъ въ тонкую ткань изящнаго, намекающаго образа, то русскій художникъ съ грубой, до конца открытой откровенностью, рубилъ съ плеча. О формѣ онъ не думалъ. — Само выходило мощно и глубоко. И всѣхъ «несчастненькихъ», всѣхъ «пьяненькихъ», грязныхъ и страдающихъ, согрѣшившихъ и метавшихся онъ велъ прямо къ бѣлоснѣжному и сіяющему Христу, не боясь, что они осквернятъ его чистыя ризы. Передъ воплощеніемъ грѣха и страданія—Соней Мармеладовой, Раскольниковъ палъ, въ тоскѣ цѣлуя ея ноги. Въ русской литературѣ впервые — надъ отверженной, живущей въ позорѣ проституткой засіялъ надѣтый рукой художника мученическій вѣнецъ. А жизнь Зосимы и Дмитрія Карамазова—это открытая арена борьбы Бога и Дьявола, путь грѣха и душевныхъ исканій, чередованіе глубочайшихъ паденій и полныхъ напряженія и экстаза взлетовъ. Мало того, лихорадочно-восторженный Дмитрій Карамазовъ даже въ паденіи, даже въ позорѣ связываетъ низъ и верхъ, дно паденія и высь взлета и на днѣ ямы своихъ карамазовскихъ неудержимыхъ страстей готовъ «запѣть гимнъ» и воскликнуть: «да здравствуетъ Богъ и Его радость!»

Не фарисейскій застой и огражденіе отъ всѣхъ грѣховъ, не умерщвленіе заживо, а сложное и извилистое, богатое жизненное движеніе — вотъ что

освящали оба художника. Ни надъ кѣмъ ни звучить окончательный приговоръ. Падай и подымайся и снова иди. Люби жизнь и солнце. Грѣхъ и паденіе — это то, что неизбежно въ полнотѣ жизни, въ ея движеніи. Чѣмъ больше и богаче движеніе, тѣмъ глубже паденіе. И тѣмъ сильнѣй взлетѣть.

Здѣсь, въ этой сложности человѣческихъ переживаній, яснѣй и глубже обнаруживается душа, и при свѣтѣ ея напряженныхъ исканій и порывовъ озаряются жизненные пути. Вотъ почему одинъ изъ величайшихъ искателей, обликъ котораго такъ свѣтло сіялъ для Достоевскаго и Уайльда, Христосъ—такъ любилъ грѣшниковъ и отверженныхъ.

На неслыханную высоту вознесли оба они обликъ Назарейскаго проповѣдника и озарили его нѣжнымъ и яркимъ свѣтомъ. Для одного — это былъ чистый свѣтъ, всеразрѣшающая гармонія, верховная ступень человѣческаго достиженія, вѣчно влекущая вверхъ тихая и свѣтлая сила, общающаяся сладкую тревогу исканій, неутомимое безпокойство и горѣніе духа, никогда не засыпающаго въ низинахъ земли. Для другого—Уайльда—Христосъ—это исключительное, дивное по тонкой и глубокой красотѣ человѣческое «я», это поэтъ и артистъ, пророкъ степей и горъ, чья душа пронизывалась вдохновеніемъ и была юной и свѣжей, какъ росистый цвѣтокъ.

Тяготѣніе къ идеальному облику такъ внятно у обоихъ. И одинаковыми чертами надѣляютъ онъ его: у обоихъ Христосъ — одухотворенная стихійность, весна міра; оба указываютъ на завѣтъ: приблизьтесь къ дѣтямъ, на солнечную жизнерадостность, въ какой берется міръ, озаренный ясной свѣжестью дѣтской впечатлительности. Но Уайльдъ болѣе индивидуализируетъ Христа, очеловѣчиваетъ

его, дѣлаетъ частицей міра, а не центромъ, какъ Достоевскій. Проповѣдникъ эстетическаго культа просыпается въ Уайльдѣ—и онъ находитъ въ Христѣ—элина, человѣка музыки и красоты, земной радости жизни, прославляющаго солнце и ключъ жизни въ человѣческомъ тѣлѣ. Уайльдъ видитъ въ Христѣ «мощную фантазію поэта», благодаря которой онъ постигаетъ всѣ переживанія, всѣ формы жизни, становясь душой и отзвукомъ міра. Носитель гармоніи, онъ всталъ въ гармоническія отношенія къ людямъ и природѣ, — и въ его душевной прозрачности отразился одинаково свято и прекрасно весь міръ, и къ нему подходили прокаженные, слѣпые, увѣчные, бѣсноватые, дѣти и старики — и для всѣхъ онъ былъ свой. И всѣ элементы духовности, разсѣянные въ мірѣ, были сосредоточены въ немъ: Христосъ родствененъ всѣмъ своеобразіямъ художественнаго творчества, онъ во всей поэзіи: у Шекспира, Джіотто, Бодлера. Бернъ-Джонса. Вагнера... «Онъ принадлежалъ къ поэтамъ, говоритъ Уайльдъ,—Шелли и Софоклъ — братья ему». Величайшій индивидуалистъ и эстетъ. по Уайльду, сочетались въ Христѣ. Его основнымъ принципомъ ученія, оказывается, было ничто иное, какъ *эстетизація міра*. Въ самомъ дѣлѣ—остроумно доказываетъ это Уайльдъ, «завѣтъ любви ближняго какъ самого себя», означаетъ именно то, что весь міръ уже одинаково просвѣтленъ и прекрасенъ, и на ступени этой прекрасной одухотворенности между однимъ «я» и другимъ—нѣтъ разницы, всѣ одинаково божественны и прекрасны. Единой индивидуальностью становится весь міръ и все въ немъ—въ единствѣ и согласіи.

Давно - давно, среди травъ озерныхъ прибрежій, бродилъ этотъ учитель - поэтъ, какъ пастухъ

со своимъ стадомъ, ищущій прохладныхъ потоковъ и земныхъ источниковъ, предъ лицомъ открытаго неба. Идеаль озареннаго поэзіей и свѣтлымъ спокойствіемъ пастуха-поэта проснулся въ душѣ измученнаго каторжника — Уайльда и онъ мучительно потянулся къ нему.

Достоевскому видѣлся тотъ обликъ, который нарисованъ имъ въ «Великомъ инквизиторѣ»: бѣлый, легкій, чистый Христосъ, скользящій по площади города днемъ и глядящій въ глаза инквизитору ночью. Но Достоевскій не грезитъ земной гармоніей будущаго, успокоеннымъ и не страдающимъ человѣчествомъ. Наоборотъ, силой мукъ приближается человѣкъ къ Христу, и самоцѣль для человѣка не идеальныя формы жизни, а высшая мудрость этого приближенія къ свѣту. Таково ученіе русскаго художника, приблизившагося къ суровому подвижничеству религіозныхъ аскетовъ. Его борьба противъ всѣхъ оправданій дѣйствительности закончилась не только «пріятіемъ» страданій, но и утвержденіемъ на нихъ. Жизнь — это путь исканій; тому, кто ищетъ, необходимо не только счастье и красота, но и вся глубокая сложность тьмы, паденій и страданій. Не красивыхъ теплицъ и оранжерей жизни онъ ищетъ, а всего ея грознаго открытаго простора, гдѣ въ огнѣ мукъ и страданій получаетъ высшій закалъ огнеупорная и стойкая душа искателя.

СЕНСУАЛИЗМЪ УАЙЛЬДА
И ДОСТОЕВСКАГО.

I*).

Уайльдъ теоретически отвергъ ту полную и таинственную согласованность двухъ началъ—духовно-человѣческаго и общеприроднаго, которую въ образахъ своего творчества, вопреки собственной же теоретикѣ, блестяще утвердилъ.

Въ его «Замыслахъ» («Intention») упорно, путемъ художественно-убѣдительныхъ и тонкихъ по мысли парадоксовъ, проводится теза, что безграничность творческихъ проявленій человѣческаго интеллекта выше застывшей въ опредѣленныхъ берегахъ производительности природы. Гармонія человѣческой жизни заключается въ себѣ самой. Она открывается отъ всего непосредственного, стихійнаго. Между жизнью и творчествомъ утверждается разрывъ. Однообразная, разъ навсегда застывшая правда дѣйствительности мертвенно скучна, въ ней можно задохнуться. Художники! Создавайте новый міръ, тотъ, котораго нѣтъ, тотъ, который есть сонъ, греза, сказка, ложь. Искусство лжи—вотъ что такое творчество. Глубоко враждебны—правда бытія и ложь творчества. Одно дано—какъ твердыня заключившихъ насъ тюремныхъ стѣнъ. Другое рождается изнутри насъ—какъ произвольный взлетъ вверхъ изъ этихъ стѣнъ тюрьмы, какъ освобожденіе. Освобожденіе въ вымыслѣ, въ томъ, чего нѣтъ.

*) Эта глава представляетъ отрывокъ изъ статьи „Эстетизмъ и Эротика“. Образованіе 1908 г. №№ 4 и 5.

Но весь этотъ тонкій и стильный замокъ георіи расплывается при свѣтѣ слѣдствій, вытекающихъ изъ положеній самого Уайльда. Если вся дѣйствительность, вся правда текущихъ дней и ночей—это душная тюрьма, то самыя творческія побужденія въ дуплѣ художника—что онѣ, какъ не факты той-же тюремной дѣйствительности? Не коренятся ли стимулы творчества въ томъ, что дано, что существуетъ, какъ эта неподвижно окружающая насъ дѣйствительность, и что обусловило собою и творческую ложь художника, и его самого? Не восходятъ ли побѣги и ростки творчества, будучи укрѣпленными въ той же тучной почвѣ дѣйствительнаго и, значитъ, тюремнаго бытія?

Уайльдъ отрываетъ интеллектъ человѣка отъ этой обусловленности его дѣйствительностью и даже больше: въ яркихъ порадоксахъ указываетъ на обусловленность обратную: дѣйствительности отъ человѣка, забывая только прибавить, что лишь для послѣдняго и существуетъ эта обратная обусловленность. Ему скучно видѣть, какъ «каналъ у Гастингса принимаетъ тона картинъ Генри Моора, сѣро-жемчужный, съ желтыми бликами; какъ женщины Англіи, посѣщающія выставки картинъ, становятся подобными женщинамъ Россети, съ ихъ мистическими глазами, длинной шеей слоновой кости и всѣмъ очарованіемъ существъ, созданныхъ творческой фантазіей художника, наперекоръ и вопреки всему, что существуетъ».

Мертвая дѣйствительность обладаетъ способностью лишь *отраженія*, но не самостоятельнаго созданія; она движется вслѣдъ за искусствомъ, *повторяя* его, искусство же даетъ все новое и новое... И «по мѣрѣ развитія культуры и роста личности, резюмируетъ Уайльдъ эти доводы, из-

бранные умы каждаго вѣка будутъ все меньше интересоваться дѣйствительной жизнью и будутъ стараться получать свои впечатлѣнія почти всецѣло отъ того, къ чему прикоснулось искусство».

Но что же такое искусство? Развѣ понятіе его само по себѣ не предполагаетъ той конкретности, реальности, тѣлесности жизненнаго матеріала, работа надъ которымъ и есть творчество, и есть искусство? И развѣ замыселъ художника не появляется въ образахъ данной дѣйствительности, внѣ которыхъ ничего нѣтъ, внѣ которыхъ пустота, отсутствіе формъ, явленій, плоти и крови, которыми только и живо искусство?

Но, конечно, не самую дѣйствительность отрицалъ Уайльдъ, а лишь формы жизнепроявленія въ ней. Самостоятельность художественнаго творчества онъ, очевидно, полагалъ не въ матеріалѣ, взятомъ «по ту сторону дѣйствительности», ибо такового и нѣтъ, а только лишь въ личныхъ *соединеніяхъ* уже данныхъ «правдой бытія» явленій. Созданныя художественной фантазіей *комбинаціи* этихъ явленій превратятъ мертвую правду бытія въ живую ложь искусства. И, по Уайльду, только это и сможетъ удовлетворить утонченную и богатую жажду жизни.

Художникъ долженъ пересоздать жизнь съ имѣющимъ въ ней матеріаломъ. Сообразуясь съ красотой своего вымысла, онъ вновь по-своему соединитъ разрозненные элементы дѣйствительности и внесетъ въ это нѣжное зданіе неуловимое, но ярко-жизненное дыханіе творческаго духа и живой индивидуальности самого художника.

Но это необходимое ограниченіе смыкаетъ ранѣе утверждавшійся разладъ между жизнью и искусствомъ. Ибо, оказывается, что не сама жизнь

противорѣчитъ искусству, а лишь *формы* ея проявленій, т. е. нѣчто случайное, не связанное цѣпью вѣчной необходимости съ основами жизни. Уайльдъ же противопоставляетъ искусству не текущую дѣйствительность, т. е. не формы данныхъ проявленій жизни, а самую жизнь и самую природу въ ихъ вѣчныхъ основахъ.

Вотъ почему, когда онъ, проводя параллель между жизнью и искусствомъ, говоритъ о «страшно несовершенныхъ формахъ жизни, объ ея уродливыхъ катастрофахъ, происходящихъ съ уродливыми людьми, о безобразныхъ ужасахъ ея комедій, о томъ, что всегда дѣлается больно, когда подходишь къ жизни», то невольно напрашивается возраженіе. Потому что уродливыя катастрофы и безобразныя комедіи жизни вовсе не есть результатъ ея стихійнаго теченія, будто бы предопредѣляющаго именно такую кошмарно-уродливую комбинацію явленій, а носятъ такой же характеръ искусственности, какъ картины или поэмы, будучи случайнымъ послѣдствіемъ случайнаго соединенія человѣческихъ воль, идей и хотѣній. Не сама жизнь, въ основномъ законѣ ея пребываемости, а уродливое и мѣщанское творчество жизненныхъ формъ людей—вотъ что опредѣлило «безобразіе ея комедій». Вѣдь самъ же Уайльдъ въ нѣсколькихъ произведеніяхъ повторяетъ свою знаменитую фразу: «Жизнь есть величайшее искусство» (относя это, конечно, къ человѣку). И, слѣдовательно, въ данномъ случаѣ, въ лицѣ указанныхъ Уайльдомъ безобразныхъ комедій жизни, передъ нами не что иное, какъ показатель той степени искусства людей въ ихъ творчествѣ жизни, до какой они могли возвыситься.

Фатальная стезя этихъ умозаключеній приводитъ къ тому единству искусства и дѣйствитель-

ности, объединяемыхъ полно и неразрывно въ жизни, которое обнаружилъ и самъ Уайльдъ въ своихъ художественныхъ произведеніяхъ.

Великолѣпно противорѣча себѣ, Уайльдъ при первомъ же прикосновеніи къ плотскимъ образамъ жизни, уже не только не открывалъ искусство отъ дѣйствительности, интеллектуальнаго начала отъ стихійнаго, растительнаго,—но, наоборотъ, искусство дѣлалъ орудіемъ открытія «истинной природы чувствъ», въ которой оба эти начала слиты. «Ложь искусства», оказывается, возвѣщала истинную природу чувствъ, которая, какъ говоритъ художникъ въ «Доріанѣ Греѣ», еще не была понята. И далѣе Уайльдъ прямо утверждаетъ синтезъ духа и тѣла въ эстетикѣ: «Ихъ (чувства) надо сдѣлать составными элементами новаго спиритуализма, въ которыхъ тонкій инстинктъ красоты являлся бы господствующимъ... Долженъ появиться новый гедонизмъ и возродить жизнь. Онъ долженъ научить человѣка исчерпать полноту мгновенія».

Мы здѣсь встречаемся съ Аполлоническимъ строемъ Китса. Законъ гармоніи Уайльдъ обосновываетъ строго и полно. Это именно то, что изъ отдѣльныхъ сентенцій и образовъ укладывается въ стройную и глубокую схему.

Онъ имѣетъ въ виду этотъ законъ гармоніи, эту религію гармоніи, когда, рассказывая объ Уэнрайтѣ, упоминаетъ: «онъ боялся страданій, какъ вещь, которая уродуетъ и искажаетъ человѣческую жизнь».

Та религія гармоніи, которую исповѣдовалъ Уайльдъ до знакомства съ каторгой и Евангеліемъ, не осиливала страданій путемъ принятія ихъ въ себя. На порогѣ міра солнечной ясности, передъ тьмой тоски и боли, человѣкъ новаго гедонизма

останавливается, смущенный темной пустотой этого міра страданій. Потому что въ этотъ первый періодъ жизни Уайльдъ не вкладывалъ въ глубь страданій того жизненнаго содержанія, которое вкладывалъ потомъ. Тамъ, гдѣ не было ощущеній жизненнаго расцвѣта и яркой полноты ощущеній, тамъ была одна лишь глухая пустота. И въ страданіяхъ для Уайльда временъ «Замысловъ» и «Доріана Грея» была именно такая пустота, «черныя мертвыя воды жизни». И только тогда, когда гармонія радостной ясности была разбита, когда «мертвыя воды» влились въ существованіе Уайльда, онъ вмѣстилъ ихъ въ новомъ міросозерцаніи, въ которомъ тьма залила живое и ликующее солнце.

Но въ исповѣданіи новаго эллинизма мѣста страданію не было. Культъ этотъ исповѣдуется людьми, ничѣмъ не придавленными,—ни ужасомъ, ни страданіями. И Уайльдъ развиваетъ даже цѣлую эстетико-педагогическую систему для созданія людей новаго культа. Нужно культивировать «человѣка красоты», ставя его съ дѣтства въ условія, при которыхъ возможны—сила, сложность и утонченное богатство воспріятій. Платоновская теорія воспитанія возводится Уайльдомъ въ принципъ, съ ея цѣлью жизненной гармонизаціи. Прекрасное тѣло и обогащенное сознаніе. Это озаряетъ жизнь и ведетъ или къ творчеству—или почти то же—къ созерцанію, которое ждетъ насъ, какъ высочайшая точка достиженій. Это завершительная цѣль богатѣйшей жизненной культуры, преходящей въ лицѣ утонченнаго и мощнаго поэта-созерцателя къ неподвижной ясности всеобъявшаго самосозерцанія.

Путь къ цѣли—жизнь въ красотѣ. «Эстетика выше этики. Уразумѣть красоту вещи—высшее, что мы можемъ достигнуть». Красота могла бы слу-

жить мѣриломъ поступковъ и душевныхъ движеній, если бы оказалось возможнымъ подвергать оцѣнкѣ частности жизни, всецѣло пронизанной свѣтомъ красоты. Но принципъ красоты отрицаетъ оцѣнку; она все одухотворяетъ. «Когда мы придемъ къ истинной культурѣ, мы достигнемъ того совершенства, о которомъ мечтали святые, совершенства тѣхъ, для кого грѣхъ невозможенъ не потому, что бы они служили отреченію, какъ аскеты, но потому, что они могутъ дѣлать все, что захотятъ, не оскорбляя души»... Живая, все осиливающая, все-гармонизирующая собою душа—дѣйствія, для пошлыхъ—низкія, для заурядныхъ—постыдныя, можетъ сдѣлать «элементами болѣе глубокаго опыта, болѣе тонкой отзывчивости, болѣе свободнаго и новаго способа мысли»... («Замыслы»).

Это то же, что въ «Доріанъ Греѣ» Уайльдъ говоритъ объ «одухотвореніи инстинктовъ», о томъ обогащеніи своего «я» жизненнымъ содержаніемъ, въ которомъ исчезла бы всякая грань высокаго и низкаго, гѣла и духа, ибо «тонкое естество—душа» все приняла бы въ свое личное содержаніе, все взяла бы въ единой жизненной гармоніи, тѣло — какъ духъ и духъ—какъ тѣло. Разрозненные сознаниемъ элементы дѣйствительности поглощаетъ и растворяетъ въ себѣ великій синтезъ жизни, раскрывающей свои удивительныя тончайшія крылья надъ всѣмъ, въ чемъ зрѣетъ и бродитъ сила бытія, все претворяющей въ себя, изъ всего выпивающей душистый и сладостный сокъ, колеблющейся въ высотѣхъ надъ потокомъ существованій, какъ солнечный воздухъ надъ расцвѣтомъ весеннихъ луговъ.

Быть открыто свободнымъ по отношенію къ безконечной полнотѣ жизнеощущеній — вотъ чего намъ недостаетъ. «Самый смѣлый изъ насъ боится

самого себя. Уродство дикаря сохранилось въ трагическомъ пережиткѣ чувства самоотреченія, пятнающаго жизнь. Мы сами создаемъ кару за наши отреченія. Каждое задушенное побужденіе бродитъ въ мозгу и отравляетъ его». Освобожденіе достигается осуществленіемъ, которое вмѣстѣ съ тѣмъ даетъ и крылья жизни. «Если бы кто-нибудь жилъ полной и совершенной жизнью, давая форму каждому своему чувству, выраженіе каждой своей мысли, дѣйствительность каждому сновидѣнію, міръ получилъ бы такой свѣжій импульсъ къ радости,—что мы забыли бы всѣ недуги средневѣковья и возвратились бы къ эллинскому идеалу, даже, можетъ быть, къ чему-то болѣе тонкому и пышному, чѣмъ идеаль Эллина» («Дор. Грея»).

«Тѣло и душа, душа и тѣло, — восклицаетъ Уайльдъ,—какъ они таинственны! Въ душѣ таятся животныя инстинкты, а въ тѣлѣ минутами свѣтится одухотворенность. Кто въ состояніи указать, гдѣ кончается тѣлесный импульсъ и начинается психическій? Разграниченіе духа и матеріи непостижимо, какъ непостижимо и ихъ сліяніе».

Уайльдъ былъ слишкомъ человѣкомъ мысли, чтобы преодолѣть соблазнъ тонкой и глубоко вмѣщающей образъ и идею формулировки своихъ представлений и взглядовъ. Но еще въ большей степени былъ онъ художникомъ, который ловитъ въ зеркалѣ сознанія не точность отвлеченнаго вывода, а ту непосредственность переживаній, на днѣ которыхъ онъ прозрачно свѣтится. И въ образахъ художественныхъ отраженій Уайльдъ еще глубже и ярче раскрылъ тайну великаго жизненнаго синтеза, соединенія. Когда писались страницы «Дор. Грея», «Сатомей» и сказокъ, онъ былъ на прямой дорогѣ въ этотъ удивительный міръ.

Юноша Доріанъ, красота тѣла котораго пробуждаетъ совершенно стихійный, животное - непосредственный, идущій изъ глубины жизнеощущеній, откликъ на это гармоническое очарованіе, — есть самъ по себѣ нѣчто столь же самоцѣльное и самоцѣльное, какъ отдѣльный звукъ Аполлоновой лиры. Красота—это убѣдительно, это несомнѣнно. Этотъ цвѣтокъ изъ плоти и крови одинъ открываетъ намъ, что есть душа, сознаніе, отвлеченность, спиритуальность. Мы ничего не знали-бы о душѣ, если-бы не было прекраснаго тѣла.

Но Уайльдъ не сдѣлалъ здѣсь удара, не обозначилъ утвержденія. Будетъ-ли воплощеніе юношеской красоты человѣка,—Доріанъ носитъ изящный лондонскій костюмъ, съ особеннаго цвѣта перчатками и гвоздикой въ петлицѣ, будетъ-ли портретъ отражать искривленность его линій, но во всякомъ случаѣ одна секунда пребываемости Доріана—есть пребываемость красоты, несомнѣнность истины. Создавъ обликъ Доріана, Уайльдъ далъ образъ своей идеи синтеза.

Одухотворенный сенсуализмъ Доріана—все далѣе и далѣе ведущій къ синтезу и гармоніи путь. Въ одеждахъ міра свѣтится ему цвѣтущее и полное свѣжести и нѣжности тѣло; въ тѣлѣ—его богатая душа. Мистика религіи и вся глубина и острота ея переживаній мыслится ему въ предметахъ, символизирующихъ образы и чувства религіи. Изъ прошлаго онъ окружаетъ себя тканью цвѣтовъ, запаховъ, красокъ, звуковъ, всѣхъ расширявшихъ жизнь чувствъ: ароматы, музыка, драгоценные камни, ткани, одежда, церковныя облаченія, обстановка, украшенія, пиры, яды—во все погружается тонкое жало чувствъ, извлекая каплю ощущенія. «Плоды всѣхъ деревьевъ хочетъ вкусить онъ»

Но въ еще болѣе удивительномъ по ясности образѣ дана идея гармоніи въ лицѣ молодой артистки Сибиллы Венъ, которую любилъ Доріанъ. Въ ней была огромная творческая сила, и этой силой руководила жизненная жажда. До пробужденія личной полноты переживаній, еще во тѣмъ неопредѣленныхъ влеченіяхъ, Сибилла давала выходъ своей жадѣ жить въ процессѣ творческихъ воплощеній. «Она вкушала плоды чужихъ деревьевъ жизни», сливаясь съ жизнью женицннъ шекспировскаго театра. Но въ первый же моментъ пробужденія ея подлиннаго «я» жизни, когда блеснула синева ея открывшихся далей, когда она полюбита, безсознательнымъ чутьемъ отгадала она ту новую роль, которая требуетъ всей полноты творческихъ силъ, которая исчерпываетъ ее, въ которую нести всю силу и всю душу — то же, что дышать... Сибиллу призывало творчество ея единственной и расцвѣтшей жизни. И вотъ—для искусства меньшаго не остается ничего; для искусства величайшаго—жизни—приносится все. Творчество для жизни — это одна изъ завѣтнѣйшихъ темъ Уайльда, ибо — «жить» — вотъ основное его утвержденіе. Уайльдъ самъ о себѣ сказалъ: «моей жизни я отдалъ геній, моимъ твореніямъ — только талантъ».

Въ Сибиллѣ блекнетъ сценическое творчество. Она говоритъ Доріану: «Ты принеся нѣчто высшее, чего искусство можетъ служить лишь отраженіемъ».

Жизнь требуетъ всего. Отдайте ей все: душу и тѣло, интеллектъ и животность. Она знаетъ тайну загадочнаго соединенія ихъ въ одну гармонію, предъ которой художникъ будетъ вѣчно стоять съ удивленіемъ и которая носитъ ея имя — жизнь.

Женщина ближе къ такому синтезу и она яснѣй слышитъ его гармонію. Ей понятнѣй, что «тѣло —

это душа». Страстью этого чувства проникнуты страницы «Саломей» Уайльда. Въ этой драмѣ Іоакананъ, пророкъ пришествія Христа, есть голосъ сознательнаго разрыва; Саломея—безсознательной гармоніи.

Съ совершенной полнотой всѣ частности замысла «Саломей» обнаруживаютъ художественное раскрытіе этой идеи гармоніи. Какимъ яркимъ впечатленіемъ зажжена женщина, лелѣвшая утонченную красоту своего тѣла въ роскоши восточнаго дворца, къ худому, загорѣлому, пыльному пророку глухихъ морскихъ побережій, пустынь Мертваго моря. Его сухое, обвѣтренное, выжженное солнцемъ, аскетически презираемое тѣло, въ которомъ каждый фибръ зажженъ страстью духа, его исканій и протестовъ, — кажется Саломеѣ сказочно-прекраснымъ садомъ немыслимыхъ по зною и глубинѣ наслаждений. Это тѣло именно потому такъ бѣшено, такъ мучительно влечетъ ея любовную мечту, что въ немъ гораздо болѣе души, чѣмъ тѣла. Восторженная, вырывающаяся взрывами экстазовъ, громомъ и пламенемъ гнѣва, сила духовной напряженности — есть одна изъ тѣхъ силъ, которая обаятельны. И непобѣдимое очарованіе заключается еще въ томъ что эта страстность духа безнадежно запечатлѣваетъ всѣ родники прекрасной плотскости, будя въ Саломеѣ неутолимую и все разгорающуюся въ этой неутолимости жажду. Если бы тѣло, въ которомъ такъ страстно и бурно живетъ душа, раскрыло такую же полноту силъ и сочетало ихъ съ экстазомъ души! Это такъ бездонно открываетъ «сады жизни», что Саломея видитъ свою любовь сильной, какъ смерть. Жажда ея безмѣрна. Она подсказываетъ ей слова о тѣлѣ пророка, отливающія кровью и огнемъ. Его глаза, его волосы, его

ротъ, все его тѣло — она говоритъ объ этомъ съ изступленной образностью, которую рождаетъ великій пламень крови, воспламенившій все прекрасное тѣло царицы, и которую подсказываетъ огромная напряженность всей ея жизненности. Этотъ осыпающій ее бранью и хулой заточенный пророкъ такъ необходимъ для жизни, для пламени, для вихря ея жизни, что величайшимъ утоленіемъ является единственно возможное утоленіе поцѣлуемъ въ мертвыя губы отрубленной головы пророка.

Трагедія этой уайльдовской несчастной и прекрасной Саломеи, мощной въ своей скорби, — въ томъ, что жизнь ея, Саломеей, утверждала единый законъ своей гармоніи, разорванной бѣшеной страстностью экстастика-пророка. Саломея приняла то, что есть, то, что единственно было, — мертвыя губы пророка.

Сказки Уайльда, утонченно-прекрасныя, написанныя съ высокимъ совершенствомъ художественности о «Рыбакѣ и его душѣ», о Прекрасномъ Принцѣ, раскрываютъ ту же гармонію.

II.

Не только совершенно самостоятельнымъ отъ западно-модернистскихъ вліяній, но даже будучи самъ источникомъ такого вліянія, является своеобразный элементъ эротики въ страницахъ Достоевскаго, близкій по остротѣ и уклоненіямъ къ художникамъ-демонистамъ запада. Развѣ рисунокъ жреца похоти и гнилого сластолюбія—старика Карамазова, не также реально-кошмаренъ и уродливо-страшенъ, какъ видѣнія Ропса и Гойи? А прогнившее болото чувствъ, влеченій и всѣхъ воспріятій, въ какихъ живетъ этотъ старикъ, не зарисовано ли оно съ

той же мертвенной безпощадностью, съ какой Бодлеръ рисовалъ тѣло разлагающейся красавицы? Достоевскій соединялъ въ себѣ способность острѣйшихъ субъективныхъ обнаруженій въ области, если можно такъ выразиться, психо-физическаго сенсуализма со способностью мѣткихъ и глубокихъ объективныхъ изысканій, зарисовывавшихся безпощадно и рельефно въ образахъ старика Карамазова, Смердякова, Свидригайлова, дѣвочки Лизы, Ивана и Дмитрія Карамазовыхъ и даже аскета Алеши. Это было самостоятельное и пытливо-безстрашное проникновеніе въ тайные лабиринты человѣческой психики, руководимое огромнымъ любопытствомъ къ жизни художника. Результаты въ этомъ отношеніи далеко еще не учтены, и удивительный рисунокъ человѣка у Достоевскаго, соединяющій характерно-внѣшнее съ основнымъ и тайнымъ внутреннимъ, не опредѣленъ во всей его жизненной мѣткости.

Какая-то страшная фантастика буденъ, фантастика реальной обыденщины окружаетъ насъ въ лицѣ этихъ уродливыхъ типовъ отклоненія, какъ Смердяковъ и Свидригайловъ. Недаромъ Достоевскаго сравнивали съ Гофманомъ. Въ плоскихъ чертахъ лакейскаго лица скользитъ что то жуткое, демонское, какъ и въ кадыкѣ стараго Карамазова, какъ и въ безкровномъ личикѣ прикованной къ креслу дѣвочки Лизы, которая въ физической боли придавленнаго нарочно пальца находитъ тайный ядъ эротическаго ощущенія. Достоевскій зналъ сладострастіе зла, самоуничженія, боли, сладострастіе подполья, тоски, паденія, самопрезрѣнія, страха... Утвердившись на идеалѣ христовой просвѣтленности, принимающей новую чистую землю, съ новымъ чувствомъ ея, — художникъ здѣсь, въ этомъ

маревъ болѣзней и кошмаровъ, уходилъ въ нихъ зачарованнымъ сознаніемъ, какъ Бодлеръ, все глубже и глубже, входилъ въ извилины отклоненій и извращеній, внося въ самый смрадный омутъ поруганія завѣтъ радостной просвѣтленности. Измученной проституткѣ Сонѣ онъ кланяется въ ноги и описываетъ ея позорную кровать, гдѣ дѣвушка продавала свое тѣло. Подробно и невыносимо описываетъ въ снѣ Раскольниковъ, какъ забивали ударами клячу. Сладострастіе мучительства и самомучительства звучитъ даже въ самыхъ раннихъ повѣстяхъ. Уродливые кошмары реальности противоплагаются не цвѣтущей и яркой полнотѣ жизни, а легкой и радостной Евангельской озаренности. Но даже носитель этого идеала—чистый юноша Алеша—чувствуетъ въ себѣ «насъкомое сладострастія», и проповѣдникъ, полный огня и экстаза, замолкаетъ передъ безжалостно-созерцательнымъ художникомъ, передъ его бездоннымъ любопытствомъ къ кошмарамъ жизни.

Совершенно особый, единственный оттънокъ сладострастнаго самомучительства и униженія у Достоевскаго объясняется тѣмъ, что въ глубинѣ всѣхъ этихъ доходящихъ до предѣла мукъ, позоровъ и паденій лежитъ идея сатанински-гордаго индивидуалистическаго самоутвержденія. Особенно ярко сказывается это въ переживаніяхъ Дмитрія Карамазова, которому принадлежитъ и знаменитая формулировка этого самоутвержденія. Дмитрій Карамазовъ наименѣе рефлексивный и наиболѣе непосредственный изъ всѣхъ героевъ романа, силой своего нетерпѣливаго протеста, своей огромной жизненной жажды и горячихъ порываній,—самъ бросается въ открытую яму паденія, все глубже и глубже, чтобъ скорѣе дойти до конца, чтобъ скорѣе

испить всю чашу и потомъ, торжествуя въ своемъ все еще горящемъ порываніи, въ своей все еще не утоленной жаждѣ, спросить:—ну, что-же теперь? Ибо личное его «я», его внутренний Богъ,—все еще живъ и не стертъ никакой силой темныхъ переживаній. Сенсуальность плотская здѣсь сливается въ сенс. серафической. И если, спускаясь на дно все глубже и глубже, принимая на себя нестерпимѣйшее бремя, чувствуешь свое «я» не только недоступнымъ для оскверненія, но даже приближающимся именно по этой дорогѣ къ какому-то концу, завершенію, идеалу,—то увеличивающаяся острота униженій и боли принимается, какъ у Достоевскаго, съ какимъ-то восторгомъ, съ благоговѣніемъ и жадностью. Здѣсь странное соединеніе двухъ началъ: серафическаго, мистико-благоговѣйнаго и демоническаго; причемъ послѣднее полно такого ядовитаго богохульничества, такого бѣшеннаго и остраго надруганія надъ святымъ, какое не снилось и Ропсу въ его мистико-сладоострастныхъ грезахъ. На самой страшной высотѣ мистическаго подъема, какъ будто передъ лицомъ самого Бога, въ художникѣ вдругъ начинается демонская мысль оскверненія, соблазна грѣха и кощунства. Здѣсь гордый и безумный вызовъ божеству:—преодолѣй, преодолѣй во мнѣ все низменно-человѣческое, все кощунственно-сатанинское,—и только тогда признаю и приму я Тебя и кончу свое богоборство. Вотъ передъ чистымъ ликомъ Твоимъ раскрываю я всю грязь, всю нечистоту души, раскрываюсь до самаго конца, чтобъ измѣрить предъ Тобой всю глубь темнаго и злого. Я буду бороться съ Тобой до конца, ибо мнѣ, человѣку, надо быть до конца побѣжденнымъ Тобой, чтобъ признать Тебя.

И въ каждой страницѣ Достоевскаго звучить это сладострастіе мукъ; всюду распинаютъ душу свою и другихъ. Ходятъ надъ бездною и заглядываютъ въ нее и не могутъ преодолѣть соблазна — испытать чужую выносливость, предѣлы силъ ближнихъ своихъ. Въ мучительствѣ есть какая-то загадка, въ глубинѣ его словно открывающаяся куда то дверь. И этотъ соблазнъ сильнѣй всего. У героевъ Достоевскаго нѣтъ жажды здоровой полноты жизни, счастья, красоты. Вѣрны своимъ стихійнымъ побужденіямъ только развратные, только безвозвратно-утонувшіе въ торжествующей грубой своей животности. Всѣ же остальные — ищущіе, чистые и страдающіе — словно столпились у какой-то гигантской запертой двери и бьются объ нее, и ранятъ свои руки и души, и стараются открыть усиліями мукъ и душевнымъ напряженіемъ.

Есть сладострастіе въ глухомъ и сѣромъ одиночествѣ, въ дикой оброшенности, доходящей до презрѣнія къ самому себѣ, въ оторванности отъ живущаго подлѣ міра, въ чувствѣ своей ненужности, чуждости. Есть сладострастіе сѣраго и глухого подполья, куда забился бѣшено-самолюбивый человѣкъ съ разросшимся въ немъ непомѣрно индивидуалистическимъ началомъ, бесѣдуя съ собою въ этомъ подпольѣ, съ наслажденіемъ нанося раны самолюбію, низвергая идеалы, обливая ядомъ грезы, уничтожая собственныя крылья. Даже въ физической боли, доходящей до невыносимой остроты, есть на днѣ его сладострастіе, въ которомъ трудно уже отдѣлить злую боль отъ злого наслажденія. Въ «Запискахъ изъ подполья» дана вся гамма такихъ ощущеній. Въ «Идіотѣ» острое болѣзненное «мучительство» доставляетъ не то, что наслажденіе, а прямо-таки необходимое удовлетвореніе Аглаѣ.

Что же касается типа Смердякова, то онъ весь, какъ цѣлое, явился слѣдствіемъ личнаго мучительства самого Достоевскаго. Въ лицѣ Смердякова художникъ объективировалъ одинъ изъ тѣхъ образовъ, одно представленіе о которыхъ рождаетъ непобѣдимую дрожь отвращенія. Въ самомъ процессѣ творчества, въ самой объективациі этой идеи Смердякова заключается самомучительство. Между прочимъ характерный отголосокъ его есть во снѣ чахоточнаго въ «Идіотѣ», гдѣ объективируется въ реальномъ образѣ идея чисто физическаго отвращенія, граничащаго съ ужасомъ и мукой. Близкій къ смерти больной видитъ на потолокъ полу-насъкомое, полу-животное, видъ котораго пронизываетъ его сковывающимъ страхомъ и омерзениемъ. Чтобъ остановиться на такомъ образѣ и детально и тщательно воспроизводить его, задерживая этимъ и обостряя вызванное ощущеніе, нужна своеобразная склонность къ самомучительству. И ее то проявилъ Достоевскій въ своемъ рисункѣ Смердякова.

Сонъ Раскольниковъ и картина во снѣ избираемой до смерти клячи; пьяный рассказъ Мармеладова о продажѣ дочери Сони, о мелочахъ, связанныхъ съ этимъ ужасомъ; кошмаръ лѣтняго Петербурга, Петербурга трактировъ, рынковъ, нищеты, грязныхъ дворовъ и домовъ,—и въ немъ, въ этомъ кошмарѣ, мечтатель-убійца студентъ и тихая, бѣлоснѣжно-чистая проститутка («Преступленіе и наказаніе») во всемъ—жизнь, язвы которой обнажаются съ мукой, переходящей въ безуміе, въ что то не то кошунственное, не то изступленно-мистическое. Больно? Пусть болитъ сильнѣй, давайте разжигать рану, растравлять: превратимъ боль въ изступленіе, въ наслажденіе... Превратимъ жизнь въ кошмаръ, гдѣ не замѣтитъ, гдѣ начи-

наются скорби и гдѣ—безуміе. И, дѣйствительно, въ день смерти мужа, истерзанная душевно Мармеладова сходитъ съ ума и пляшетъ съ дѣтьми на улицѣ.

Экстазъ огромной, всепоглощающей любви, яркой, чистой и вдохновенной знакомъ Достоевскому. Такой любовью тяготѣетъ душа Лизы къ Ставрогину въ «Бѣсахъ», Аглаи къ Мышкину въ «Идіотѣ», Дмитрія Карамазова къ Грушенькѣ... Но именно здѣсь, на этой вершинѣ жизненной,—художникъ ни одному изъ персонажей не даетъ полноты осуществленій, направляя силу душевныхъ переживаній въ сторону иную, ибо Достоевскому нужно въ его художественныхъ цѣляхъ не счастливое улыбающееся лицо, а лицо, искаженное судорогой мукъ и взглядъ, углубленный страданіемъ, а главное—*та неожиданность эмоций, движеній, словъ и поступковъ, которая въ такія «вершинныя» полосы переживаній обнаруживаетъ скрытые изгибы души человѣческой и открываетъ новые пути высшихъ достижений.* Достоевскій любитъ это внезапное вдохновеніе изстрадавшагося чловѣка, поднятаго мукой на какую то новую высоту; любитъ эту одержимость, это безуміе, въ которомъ открывается провалъ въ спокойную и ясную мудрость. Вотъ почему такой художникъ устоитъ передъ небывалой силой мукъ и надругательствъ жизни, передъ той силой ихъ, которая на высшей точкѣ переходитъ въ сладострастіе. Достоевскій здѣсь то и подслушиваетъ, здѣсь то и напрягаетъ внутренній взоръ.

Удивительный талантъ этого художника имѣетъ какую-то странную согласованность съ колоссальностью разлитыхъ въ міръ зла и страданій. Въ міръ благодушія и благоденствія Достоевскому не-

зачѣмъ было бы приходить. Ему нужна была человѣческая душа встревоженная, возмущенная, горящая гнѣвомъ и мукой возмущенія Раскольникова, неисчерпаемымъ состраданіемъ Сони Мармеладовой, Евангельской мечтой князя Мышкина, исканіемъ Ивана Карамазова и мистическимъ трепетомъ его брата Алеши... Душа распятая, страдающая, проклиная Бога и вызывающая къ нему нужна была Достоевскому; душа огнеупорная, утверждающая свое «я» и передъ Богомъ и передъ дьяволомъ. Міръ таковъ, каковъ онъ есть, посязываетъ силу человѣка въ напряженіи борьбы; и именно это и нужно было Достоевскому.

Какая то хаотическая пляска тѣней и демонскихъ образовъ вьется въ темномъ мірѣ Достоевскаго и на фонѣ этого богохульнаго уродства и безобразія въ самомъ нестерпимомъ блескѣ того сіянія, къ которому стремился Достоевскій, есть какая то эрбическая острота. Художникъ экстатическихъ подъѣмовъ на высоты и страшныхъ паденій въ жизненные ямы, онъ всюду вносилъ болѣзненную окрыленность чувствъ, выходящую за предѣлы остроты и силу ихъ.

Огромный психологическій матеріалъ, связанный съ затрагиваемой здѣсь областью переживаній у Достоевскаго ждетъ своего чуткаго аналитика и изслѣдователя.
