

дикль. Нынѣшній новый режимъ оказывается ничѣмъ инымъ какъ возвратомъ къ Старому — въ обыкновеннѣ смыслѣ слова, славшему старымъ съ тѣхъ поръ какъ утратила свое значеніе духовной силы та религія, которая сообщила ему метафизическое обоснованіе и моральное оправданіе, и когда его верховнымъ принципомъ сдѣлался Raison d'Etat. Сказать это — значитъ выразить и то, въ чемъ состоитъ ихъ различіе. Тотъ старый режимъ сдѣлался старымъ обреченнымъ духовной смерти, въ результатѣ своего постепеннаго обезсмсленія. Нынѣшній старымъ родился.

Дѣло идетъ не столько о положительныхъ фактахъ, сколько о тенденціяхъ. Въ чистомъ видѣ новый режимъ осуществился только въ двухъ странахъ европейскаго міра — да и то въ Италіи въ несравненно болѣе мягкихъ формахъ, чѣмъ въ тѣхъ странахъ. Въ другихъ странахъ — комбинаціи элементовъ стараго и новаго режимовъ. Но вездѣ, и тамъ, гдѣ имѣло мѣсто усвоеніе элементовъ новаго режима, и тамъ, гдѣ сѣ-

рый порядокъ удержался полностью, намѣчается суженіе сознанія, вытѣсненіе изъ поля зрѣнія идеи человѣка и человечества идеєю Націи.

Нація, классъ, индивидуумъ — въ эгомъ треугольникѣ бьется человѣческая мысль. Выходъ возможенъ только въ другомъ измѣреніи. Никакая новая идея того-же порядка не можетъ быть противопоставлена этимъ тремъ. Ибо ея нѣтъ и быть не можетъ. Новымъ и старымъ идеямъ противостоятъ вѣчная идея — идея Царства Божія, какъ общенія въ духѣ — не индивидуумовъ, абстрактныхъ, несуществующихъ величинъ, — но конкретныхъ личностей. Лишь руководясь образомъ этого Царства возможно достигнуть действительнаго, а не кажущагося, разрѣшенія проблемы сочетанія началъ равенства и неравенства, свободы и необходимости. Антиномія индивидуализма и коллективизма преодолѣима только въ укорененномъ въ идеѣ Царства Божія и приводящемъ къ ней персонализмѣ.

П. Биццли.

Дѣйствующія лица

«Моя Марина славяная баба», — писалъ Пушкинъ Вяземскому по поводу «Бориса Годунова»; есть основаніе думать, что и о своей Татьянѣ онъ отзывался съ меньшимъ одобреніемъ. О Балзакѣ существуютъ свидѣтельства, выясняющія, что лицъ «Человѣческой комедіи» онъ склоненъ былъ принимать за живыхъ людей: оплакивалъ ихъ гибель, радовался ихъ удачамъ, совѣтовалъ знакомымъ позвать къ тя-

желю больному лишь въ его собственномъ твореніи живущаго врача, до того забывался, что ожидания, нособолѣзновавъ другу, только что потерявшему сестру, неожиданно воскликнулъ: «Вернемся къ дѣйствительности!» и говорилъ о своихъ герояхъ. Свѣдѣнія такого рода можно собрать о многихъ другихъ авторахъ минувшаго вѣка, и если это не такъ легко сдѣлать въ отношеніи писателей другихъ вѣковъ, то лишь

потому, что гораздо меньше интереса было въ тѣ времена къ авторскому лицу и къ аппарату его творчества. Живые люди, созданные романистомъ или драматургомъ, именно потому и живы, что не вполнѣ отъ него зависятъ, не до конца ему подчинены, а млчить и ему самому естественно представлять ихъ себѣ, какъ людей отъ него отдѣльныхъ, которыхъ можно осуждать и ненавидѣть, жалѣть и любить; такъ что въ этомъ не должно быть большого различія между Сервантесомъ и Толстымъ, Шекспиромъ и Бальзакомъ. Что же касается героевъ «Илиады» или «Пѣсни о Роландѣ», то воображенію страстующаго пѣвца, прославляющаго ихъ подвиги, они уже окончательно предносятся реально данными въ историческомъ или мифическомъ опытѣ, подлинно живыми существами. Пусть образы ихъ кажутся намъ, воспитаннымъ на совѣмъ другомъ ощущеніи личности, упрощенными, собирательными, скучными на индивидуальныя отбѣнки: именно такимъ представлялся древнему поэту человѣческой образъ вообще.

Дѣйствующее лицо эпоса, драмы или романа не есть простое измышленіе, изобрѣтеніе, хитроумная игрушка, изготовленная рукой хорошо обученнаго мастера. Но столь же невѣрно было бы утверждать, что литературный герой заимствуется извнѣ, берется на прокатъ у жизни, — и опять-таки это утверженіе (при всѣхъ различіяхъ въ частностяхъ) одинаково непримѣнимо къ героямъ Троянской войны и къ Болконскимъ или Карамазовымъ. Франсуа Моріакъ недаромъ одновре-

менно заявилъ, въ послѣдней своей книгѣ о романѣ, что герой романиста тѣмъ живѣе, чѣмъ онъ менѣе ему подчиненъ и что лишь самыя второстепенныя дѣйствующія лица могутъ быть взяты безъ измѣненій изъ дѣйствительности. Важнѣйшее, однако, этимъ еще не сказано: дѣло въ томъ, что и самымъ тщательнымъ, самымъ равномернымъ распредѣленіемъ этихъ элементовъ—тѣхъ, что отъ автора, и тѣхъ, что отъ жизни — живого человѣка создать нельзя. Моріакъ говоритъ, что жизнь дѣлаетъ романисту лишь отправную точку, исходя изъ которой онъ можетъ взять любое направленіе, хотя бы и противоположное тому, какое предудказано въ жизни; но и этого еще недостаточно. Творчество совѣмъ не состоитъ въ произвольномъ сѣпленіи вырванныхъ изъ жилии клѣтокъ или атомовъ, а сотвореніе живого человѣка такимъ способомъ и тѣмъ болѣе невозможно. Изъ факточь и здраваго смысла жизни не создать, — развѣ лишь сколокъ, отраженіе, подобіе. Истинный художникъ ищетъ не правдоподобія, а правды, подражаетъ не жизни, а силамъ рождающимъ жизнь. Онъ не списыватель природы; онъ, какъ тотъ же Моріакъ сказалъ недавно, — обезьяна самого Творца. И тѣ силы, что въ немъ, черезъ него, въ сотрудничествѣ со всѣмъ его существомъ, творять, это тѣ самыя силы, что искони участвуютъ въ твореніи.

Основныя традиціи эпоса и драмы въ минувшемъ вѣкѣ унаследовалъ романъ, и главнымъ требованіемъ предъявляемымъ ему сдѣлалось требованіе жизненности, т. е. именно созданія живыхъ людей, что совѣмъ еще не обя-

зывает принимать идеологию «реализма» или «натурализма». Идеология эта нередко становилась вредной для романа, побуждая романиста, ищущаго живую правду, довольствоваться похожей на жизнь обстановкой и житейски правдоподобными людьми. Но девятнадцатый век был все же веком великаго романа. Герои Стендаля и Бальзака, Флора и Диккенса, Готтфрида Келлера, Гарди и Толстого — цѣлостныя создания, жгучи лица, отделившіяся отъ автора, хотя и созданные изъ его плоти и крови, не приклеенныя къ страницамъ, на которыхъ онъ помещалъ ихъ имена. Жюльенъ Сорель ни на кого не похожъ, но онъ есть — не менѣе Байрона или Бонапарта. Люди Достоевскаго неправдоподобны, но они живѣе живыхъ людей. Характеристики у него (какъ это и вообще свойственно русскому роману) построены не путемъ списыванія съ тѣхъ случайныхъ сочетаній, которымъ насъ учитъ жизнь и которыми считаются фотографирующіе романисты, но и не путемъ логическихъ выводовъ изъ одной или нѣсколькихъ основныхъ чертъ; они построены иррационально, — какъ бы самой жизнью, — рождены въ глубинѣ подсознанія или сверхсознанія. Почему Смердяковъ брезгливъ? Отвѣтить на это путемъ логическаго разсужденія нельзя; но если бы Смердяковъ не былъ брезгливъ, онъ не до конца былъ бы Смердяковымъ.

«Само собой разумѣется, что характеръ героя дѣлается изъ многихъ отдѣльныхъ черточекъ, взятыхъ отъ различныхъ людей его социальной группы, его ряда. Необходимо очень хорошо при-

смотреться къ сотнѣ-другой поповъ, лавочниковъ, рабочихъ для того, чтобы приблизительно вѣрно написать портретъ одного рабочаго, попа, лавочника.» Такъ ли ужъ это «само собой разумѣется», какъ думаетъ Горькій (см. сборникъ «Какъ мы пишемъ») и не характерно ли, что аптекарскій рецептъ или кулинарное предписание это принадлежитъ именно ему? Огчасти онъ конечно правъ: безъ наблюденія или даже нарочитаго выискиванія характерныхъ чертъ изобразить что-либо или было довольно трудно, но зато и не все творчество сводится къ изображенію, да и само изображеніе никогда не приводить къ цѣлому путемъ склеиванія вырѣзокъ, сколачиванія осколковъ. Изображенію предшествуетъ воображеніе, а вообразить можно и безъ того, чтобы «присмотрѣться»: Шиллеръ никогда не видѣлъ моря, но умѣлъ о немъ писать; Макбетъ или Докторъ Жюльенъ советамъ не слѣданы изъ отдѣльныхъ черточекъ. Правда, Горькій говоритъ не о личности, а о типѣ, да еще «классовомъ», но и въ русская литература до него какъ разъ тѣмъ и была сильна, что изображала прежде всего живыхъ людей, даже пыталась изобразить «попа», «рабочаго» и «лавочника». Вопреки утвержденію плохихъ учебниковъ, русскіе писатели всегда чуждались той проекціи челоука въ плоскость общества, того приведенія къ общему знаменателю особей, лишь отчасти схожихъ между собой, безъ котораго невозможно построить никакаго «типа». Даже образы общечеловѣчески-условные, воплощенія нездѣсушей страсти, вродѣ Мольеровскаго Гарпа-

гона или гоголевского Плюшкина, в русской литературе редки, хотя при создании их отнюдь не обязательно применять механически - собирательные приемы. Темь болѣе ей чужды типъ въ ботѣ точномъ смыслѣ, какъ нѣкое среднее единство, извлеченное изъ конкретного множества путемъ разсудочной операціи, подобной фотографированію на одной пластинкѣ многочисленныхъ членовъ одной семьи. Въ западномъ романѣ и драмѣ давно уже начали появляться герои, напоминающие коллективный снимокъ, полученный этымъ (галтовскимъ) способомъ. Въ русской литературѣ, наоборотъ, до самаго послѣдняго времени дѣйствительно подлинныя лица, не менѣе иррационально цѣлостныя, чѣмъ личности живыхъ людей. Какой-нибудь Фердыщенко или Ракингинъ у Достоевскаго, любой солдатъ или помѣщикъ у Толстого — совсѣмъ какъ люди Шекспира или Сервантеса -- живутъ своей, ни отъ кого независимой жизнью, а если относятся еще и къ какой-нибудь «средѣ», то на изображеніе ея отлаютъ одни, такъ сказать, излишки своей личной жизни, не поступаясь ничѣмъ, что необходимо для ея цѣльности и полноты.

Въ «Аннѣ Карениной» подъ видомъ художника Михайлова, заканчивающаго рисунокъ, изображенъ романтикъ, создающій одно изъ своихъ дѣйствующихъ лицъ. Михайловъ беретъ запачканную и закапанную стеариномъ бумагу, на которой онъ началъ рисовать набросокъ для фигуры «человѣка, находящагося въ припадкѣ гнѣва», кладетъ ее передъ собой на столъ, всматривается, и

вдругъ съ радостью замѣчаетъ, что пятно стеарина даетъ фигурѣ новую, нужную ему позу. «Онъ рисовалъ эту новую позу, и вдругъ ему вспомнилось съ выдающимся подбородкомъ энергичное лицо купца, у котораго онъ бралъ сигары, и онъ это самое лицо, зготъ подбородокъ нарисовалъ человѣку. Онъ засмѣялся отъ радости, фигура вдругъ изъ мергвой, выдуманной, стала живая и такая, которой нельзя уже было измѣнить. Фигура эта жила и было ясно и несомнѣнно определена. Можно было поправить рисунокъ сообразно съ требованіями этой фигуры, можно и должно было иище разставить ноги, совсѣмъ переменить положение лѣвой руки, откинуть волосы. Но дѣлая эти поправки, онъ не измѣнялъ фигуры, а только откидывалъ то, что скрывало фигуру. Онъ какъ-бы снималъ съ нея тѣ покровы, изъ-за которыхъ она не вся была видна: каждая новая черта только больше выказывала всю фигуру, во всей ея энергической силѣ. Иною, какою она явилась ему вдругъ отъ произведеннаго стеариномъ пятна».

Картина, нарисованная Толстымъ, едва замѣтно искажена налетомъ «реалистической» эстетики (сюда относится **обязательность** готоваго куска дѣйствительности, безъ котораго фигура якобы остается «выдуманной», «мертвой»); въ цѣломъ она правдива и точна: Толстой глубоко понималъ свое искусство, о чемъ свидѣлствуютъ даже его безпомощныя разсужденія объ искусствѣ вообще. Умѣтилъ онъ въ этихъ нѣсколькихъ строкахъ и случайное, т. е. иррациональное зарожденіе живого образа — изъ

стеаринового пятна; и такое же иррациональное влечение в него элементов, заимствованных «изъ жизни»; и самое главное, то, что образъ съ самаго начала данъ цѣликомъ, такъ что это цѣлое въ немъ предшествуетъ частямъ и остается только «откидывать» то, что его скрываетъ, по способу Микель-Анджело, точно также понимавшаго свое искусство, точно также въ одно мгновение угадавшаго будущаго «Давида» въ овромной, казалось безнадежно испорченной, глыбѣ мрамора. Именно такъ создаются не «типы», не собирательные гомункулы, а воплощенные, живыя лица. Художникъ Михайловъ «слотаегъ вычатабнѣи», какъ говорится страницей дальше, прятчетъ ихъ про запасъ, но впечатлѣннѣи эн не кубики, изъ которыхъ само собой, при участіи одного лишь разсудка и разчета, строятся игрушечное зданіе. Все различіе между Толстымъ и романистами, работающими по рецепту Горькаго, въ томъ и заключается, что онъ видитъ нѣчто такое, чего они не умѣютъ увидать, сколько ни «присматриваются», ни наблюдаютъ, ни копятъ матеріаловъ. Михайлову даже неприятно, когда говорятъ о «техникѣ», ибо вся его техника въ томъ и состоитъ, чтобы «снимая покрояи, не повредить самого произведенія», тогда какъ у тѣхъ самое искусство исперпывается техникой, прилагемой къ извлеченнымъ изъ дѣйствительности частицамъ, которыя она въ лучшемъ случаѣ способна прикрѣпить другъ къ другу, но совершенно не въ силахъ переплавить въ одно и оживить.

Въ замѣнѣ лица, рождаемаго чувствомъ цѣлаго, «типомъ», со-

ставляемымъ изъ частей, немалую роль сыграло подражаніе vaikutъ. Современному романисту, вродѣ американцевъ Льюиса или Дрейзера, нуженъ въ сущности вовсе не романъ, не самодовольное бытіе его героевъ, а лишь, возможно болѣе яркая иллюстрація его мыслей объ Америкѣ, о разныхъ породахъ американцевъ, и о типичныхъ для той или иной породы жизни, характерѣ, судьбѣ. Онъ постукаетъ не какъ художникъ, созидающій людей, а какъ ученый, отбирающій для опредѣленія данной среды или эпохи особенно характерныхъ для нея человѣческихъ особей. И даже когда онъ не отбираетъ, когда онъ строитъ, онъ дѣлаетъ это какъ историкъ, изучающій французскаго горожанина XII вѣка или англійскаго рабочаго эпохи промышленной революціи, для какой цѣли и въ самомъ дѣлѣ необходимо присмотрѣться къ «согнѣ-другой» такихъ рабочихъ или горожанъ. Построенія такого рода могутъ быть весьма интересны и полезны, но романъ, въ которомъ они преобладаютъ, превращается все же въ социологическій трактатъ, какъ это уже случилось съ романами Золя, и какъ это снова становится чуть ли не правиломъ въ американской, советской и отчасти нѣмецкой литературѣ. Насадителямъ и любителямъ такой литературы неизмѣнно кажется, что она особенно близка къ жизни, на самомъ же дѣлѣ вѣрно какъ разъ обратнсе. Какъ разъ неизбѣжная для науки отвлеченность самого метода дѣлаетъ натуралистическій или «производственный» романъ гораздо болѣе отдаленнымъ отъ жизни, чѣмъ самая «условная» и

«неправдоподобная» елизаветинская трагедия. Это Отелло и Яго — живые люди, а не синтетический лавочник (в том же смысле, в каком говорят о синтетическом каучуке) социологов и статистиков, в которого так по дикарски увёртывал Горький. Наука разлагает и слагает, умерщвляет, дабы уразуметь. Искусство рождает жизнь, — непроницаемую, как и всякая жизнь, в самой глубине, для анализирующего научного познания.



Всякое творчество основано на вёрв в истинность, в бытие творца; без этой вёрвы нтъ искусства. Для того, чтобы создать живое дѣйствующее лицо, нужно вѣрить в цѣлостность человѣческой личности, — именно вѣрить, такъ какъ не во всякомъ опытѣ она дана и нельзя доказать ее доводами разсудка. Восприниматься цѣлостность эта можетъ по разному; но такъ или иначе она должна быть воспринята, пережита, а переживается она всегда, какъ нѣчто самоочевидное, безспорное. Какъ только самоочевидность эта ослабѣваетъ, романисту или драматургу остается изображать человѣка, основываясь на отдѣльныхъ «характерныхъ чертахъ», заимствованныхъ непосредственно изъ жизни (отчего онъ не становится еще способнымъ давать жизнь) или выведенныхъ логически изъ какихъ-нибудь общихъ предположковъ. Романистъ XIX вѣка, Бальзакъ или Толстой, видѣлъ человѣка во всей полнотѣ его бытія — и своей вѣры въ это бытіе, — такимъ, какимъ его долженъ ви-

дѣть самъ Творецъ; современный романистъ видитъ его, какъ чело-вѣкъ, средній опытъ котораго не позволяетъ обнять во всей полнотѣ бытіе другого чело-вѣка. Отсюда нѣкоторый оглянь жизни въ людяхъ, создаваемыхъ имъ, чего нельзя отрицать и для гениальной книги Пруста, гдѣ чело-вѣкъ показанъ не такимъ, какъ онъ есть, а лишь такимъ, какъ онъ является разсказчику. Отсюда же и то хитроумное склеиваніе распавшихся атомовъ, которымъ авторъ «Улисса» стремится замѣнить иррациональное единство и иррациональную сложность чело-вѣческаго образа. У большинства современныхъ романистовъ, хотя бы во всемъ остальномъ и несхожихъ между собой, люди изображаются, пожалуй, и вѣрнo и точно, но такъ именно, какъ мы чаще всего воспринимаемъ людей въ жизни: односторонне, съ той стороны, какой они повернуты къ намъ, безъ попытки изобразить ихъ сразу со всѣхъ сторонъ. Способъ этотъ позволяетъ многое выразить и многое понять, но правдоподобіемъ подмѣняетъ правду и никогда не приведетъ къ созданію цѣлостнаго живого чело-вѣка, никогда не позволитъ до конца отдѣлать личность автора отъ личности его героя, т. е. совершить ту чудодѣйственную операцію, безъ которой неммыслимы ни театръ Шекспира, ни «Война и Миръ», ни вообще та драма и тотъ романъ, какими славится европейская литература. Не прибѣгая къ этой операціи можно написать отличную книгу, собрать множество интересныхъ наблюдений, быть моралистомъ, психологомъ, стилистомъ, но нельзя повторить гордыхъ словъ.

сказанных о себѣ Бальзакомъ, нельзя «faire coexistence à l'état civil».

У Федьки Каторжника въ «Бѣсахъ» глаза были большіе, непрѣменно черные, съ сильнымъ блескомъ и съ желтымъ отливомъ, какъ у цыганъ». Это «не прѣмѣнно» какъ бы вырвалось противъ воли у Достоевскаго, и, быть можетъ, попало нечаянно въ текстъ романа изъ записной книжки или черновика. Слово это свидѣтельствуеетъ о томъ, что авторъ не «сочиняетъ» своего героя, но видѣлъ его передъ собой, не придумывалъ цвѣта его глазъ, но переживалъ этотъ черный цвѣтъ, какъ необходимый, непрѣмѣнный. И точно также, если княжна Марья краснѣетъ пятнами, если у жены князя Андрея короткая верхняя губа, то это не ярлыки, наклеенные на нихъ для легкости распознаванья, а черты врожденныя въ подлинномъ смыслѣ слова, съ которыми искони являлись эти образы Толстому и безъ которыхъ онъ самъ представить ихъ себѣ не могъ. Будь эти черты просто на просто подсмотрѣны у живыхъ людей и люди эти внесены въ романъ «прямо изъ жизни», необходимость оказалась бы подмѣненной болѣе или менѣе приаподобною случайностью, и точно такъ же у произвольно конструированнаго героя, которымъ авторъ распоряжается до конца, потому и отсутствуетъ подлинная жизнь, что бѣтъ въ немъ ни одной черты, неотъемлемой и непрѣмѣнной, — для автора какъ и для читателя, — подобной цыганскимъ глазамъ Федьки, блестящимъ Достоевскому изъ невѣдомыхъ творческихъ потемокъ, ральше чѣмъ

сверкнуть на Ставрогина въ ночномъ ненастьи, на пути въ зарѣчную слободу.

Теорія всего яснѣй усматриваетъ то, чего начинается нехватать на практикѣ. Созданіе живыхъ людей перестаетъ, на нашихъ глазахъ быть для писателя возможнымъ или даже интереснымъ. Измѣняется самое существо литературнаго героя: онъ теряетъ самостоятельность, изъ трехмѣрнаго становится двумѣрнымъ, изъ явного конкретнаго подотвлеченнымъ, схематизируются приемы его изображенія и онъ самъ грозитъ превратиться въ схему. Дѣйствующее лицо современной драмы или романа бываетъ либо выужено изъ дѣйствительности, либо механически построено изъ пружинокъ и рычаговъ, либо, наконецъ, сооружено (какъ уже упомянутые «типы») путемъ комбинаціи обонихъ методовъ; и въ томъ и въ другомъ, и въ третьемъ случаѣ, вмѣсто жизни получается иллюзія жизненности, вмѣсто человѣка заводная кукла. Съ точки зрѣнія русской литературы, гдѣ такъ долго торжествовалъ самодовлѣющей, живой, переросшій книгу человѣкъ, это омерзительное кажется особенно непонятнымъ и зловѣщимъ, однако и здѣсь оно сказалось съ полной ясностью. Левъ Толстой изъ глины лѣпилъ людей; Ал. Н. Толстой съ большимъ умѣньемъ и въ любомъ количествѣ лѣпилъ на заказъ человѣкоподобныя глиняныя фигурки. Геронъ Леоновъ (изъ «Воръ», на примѣръ) больше всего напоминаютъ тѣни, отброшенныя на ходу героями «Подростка» или «Идиота». Совѣтскій обыватель изъ разсказовъ Зошенки долженъ еще выпиться горячей

крови, как вызванные Одиссеем мертвецы, чтобы стать похожим хотя бы на своего предка из рассказов Чехова. Точно такое же различие легко было бы установить между героями западных современных романов, или Филдинга, или Сервантеса. Не забудем при этом: лучшие современные писатели вообще не те, что сходятся продолжать изысканную традицию и наследуют бледные свои книги призраками и двойниками литературных героев прошлого; это те, что стремятся нарисовать образ человека таким, каким они его видят — и другим не могут увидеть, — мерцающим, невѣрнымъ, въ безконечномъ сиротствѣ, въ одиночествѣ, ищущимъ опоры и не находящимъ ее ни въ мѣрѣ, ни въ себѣ. Нѣтъ личности, но есть жадные поиски себя — и другихъ — въ лабиринтѣ Потеряннаго Времени. Нѣтъ жизни, но есть вспышки сознания, трепетанія чувства, зарегистрированные тончайшимъ сейсмографомъ души въ «Волнахъ» Вирджини Вульфъ. Нѣтъ человека, но есть его осколки, страстно стремящиеся срастись въ «Защитѣ Лужина», въ «Подвигѣ», въ прозаическихъ писаніяхъ Пастернака, у многихъ русскихъ и иностранныхъ авторовъ младшаго (такъ называемаго) поколѣнія. Повсюду нѣтъ нѣтъ да и мелькнетъ озябшая, бѣдная, предсмертная, душа «*capitula vagula, blandula*» императора Адриана, или недоносокъ Боратынскаго, обреченный витать межъ землей и облаковъ, или бѣсовскій двойникъ Ивана Карамазова, продрогшій въ космическомъ сквознякѣ и мечтающій во-

плотиться въ семипудовую купчиху.

Однако возможности тут не безграничны. Въ этомъ все дѣло: художественное творчество не можетъ быть длительно совмѣщено съ утратой вѣры въ единство человека, съ ущербомъ воспріятія цѣльной личности. О томъ, какъ нужны искусству это воспріятіе, эта вѣра, о томъ, какъ опустошается душа, всерьезъ отказавшаяся отъ нихъ, объ этомъ всего яснѣй говорить творчество Пираделло, писателя прославленнаго быть можетъ и непападъ, но заслуживающаго все же самаго пристальнаго вниманія. Его сицилійскіе рассказы, не доставившіе ему въ свое время даже простой извѣстности, должно быть пережить славу его пьесъ, но все же именно въ пьесахъ выразилъ онъ съ предѣльной наготой свою тему, единственную свою тему, ту, что составляетъ весь творческій импульсъ его и одновременно парализуетъ — какъ разъ тамъ, гдѣ онъ приближается къ вершинамъ — его творчество. Тему эту подчеркиваетъ уже общее заглавіе, подъ которымъ онъ печатаетъ свои театральныя произведенія: «Голыя маски». Сочетаніе словъ какъ будто противорѣчиво, на самомъ дѣлѣ мѣтко и точно: даже нагота относится лишь къ маскѣ, ибо подъ маской — если тамъ нѣтъ другой, болѣе тайной маски — открывается голое ничто. Всякая личность есть маска (таковъ, какъ извѣстно, первоначальный смыслъ слова *persona*), неподвижная личина, наполненная насильно или добровольно, и горе человеку, вознамѣрившемуся ее съ себя сорвать. Сумасшедшій, возмнѣ-

ший себя Генрихом IV, выздоравливает, но предпочитает притворяться сумасшедшим и впредь, дабы не утратить маску, вид которой ему есть спасенье. В одной из недавних пьес, героиня актриса влюбляется и принимает решение зажить собственной жизнью; напрасно: другой роли, кроме техъ, что она играть на сценѣ, ей не суждено играть. В самой последней, знаменитый поэт хотѣлъ бы все начать сначала, отказаться отъ себя, т. е. отъ условнаго облича, навязаннаго ему славой, но сделать этого не въ состоянн и оказывается, превращается въ памятникъ самому себѣ. Но всего характернѣе остаются и самую главную мысль выражаютъ уже давнн «Шесть дѣствующихъ лицъ въ поискахъ автора», гдѣ подлинными лицами оказываются не живыя, а сочиненныя, гдѣ литературнымъ героямъ приписывается какъ бы высшая ступень бытн, сравнительно съ безформенными, безличными, мерцающими въ полумракѣ силуэтами живыхъ людей. Тутъ, въ самокъ этомъ замыслѣ, а не въ наивныхъ тирадахъ, пытаемыхъ чѣмъ то вродѣ кантианства, перетолкованнаго на болѣе вещественный, предметный, болѣе доступный итальянскому пластическому мышленню ладъ, заключается подлинная глубина, не столько идей, сколько самаго существа Пиранделло, какъ художника: онъ утверждаетъ свое творчество и отрицаетъ творчество человека; вмѣсто космоса видитъ онъ хаосъ, которому онъ одинокъ, художникъ, диктуетъ строй и законъ, даетъ форму, а существамъ, безмысленно копошащимся въ

немъ — личность, т. е. маску. Да погибнетъ человекъ, да здравствуетъ Dramatic Person!

Этимъ, конечно, еще ничего творчески не свершено, и театральннй демургъ оказывается на дѣлѣ грубоватымъ виртуозомъ, но по крайней мѣрѣ многое договорено. Можно найти у Пиранделло (какъ, напримеръ, и у Пруста) справедливую борьбу противъ социальнаго обусловленнаго статическаго понятн личности, едва ли не господствующаго въ латинскихъ странахъ, при которомъ остается geprägte Form, но нельзя сказать, что она le bend sich entwickelt; однако отрицаетъ онъ не ту или иную форму пониманн личности, а самую личность. «Дѣствующее лицо» уже не отвѣчаетъ у него никакой реальности. И даже заглядывая вглубь самого себя, онъ не видитъ тамъ ничего, кромя не живущаго, а только мыслящаго «Я», претендующаго на абсолютную власть надъ всякимъ явленнемъ», насквозь проанализованнаго имъ мнра. Получается то, о чемъ было уже сказано съ такою силой въ «Петербургѣ» Андрея Бѣлаго: «Сознанне отдѣлялось отъ личности, личность же представлялась сенатору, какъ черепная коробка и какъ пустой опорожненный футляръ». Нечеловѣчески отвлеченная, никакимъ конкретнымъ содержаннмъ не наполненная гордыня сквозитъ въ современной литературѣ у всѣхъ наиболее послѣдовательныхъ ея вождей, у Валери, напримеръ, которому мы обязаны формулой: *Pétroite et bizarre morsure de l'orgueil absolu qui ne veut dépendre que de sois* или у Жида, съ его культомъ «dispo-

пibilité, готовности измѣниться (и измѣнить), съ его нежеланиемъ свершиться, стать собою — отдавъ себя — нежеланіемъ, предсказаннымъ Достоевскимъ въ «Запискахъ изъ Подполья», гдѣ герой заявляетъ, что «умный чело­вѣкъ и не можетъ серьезно чѣмъ -нибудь сдѣлаться, а дѣла-

ется чѣмъ-нибудь только ду­ракъ». Въ послѣднемъ основаніи своемъ болѣзнь искусства, не умѣніе создать живое — не только болѣзнь, но и грѣхъ: отказъ отъ творчества, то-есть отъ Творца въ себѣ, отказъ отъ сліянія съ творческой основой міра.

В. Вейде.

Романъ Чехова

О какой-нибудь большой и серьезной любви, перелитой Чеховымъ въ ранней молодости, нѣтъ упоминанія ни въ е.о перепискѣ, ни въ свидѣтельствахъ о немъ близко знавшихъ его людей. Были увлечения, были случайныя связи. Тѣмъ неожиданнѣе кажется разыгравшійся на послѣднихъ страницахъ его жизни романъ.

Въ воспоминаніяхъ О. Л. Книпперъ, приложенныхъ къ «Перепискѣ»*), очень краткихъ, сдержанныхъ, она рассказываетъ о себѣ и изъ ея разсказа легко понять, чѣмъ для нея, строго и чопорно воспитанной «барышни», которая серьезно занималась музыкой, пѣніемъ, иностранными языками, явилась смена Московскаго Худо-кественнаго театра, куда она поступила сравнитель-

но поздно, лишь послѣ смерти отца, не позволявшаго ей даже и мечтать о томъ, чтобы стать артисткой.

«И вотъ, наконецъ, я — у цѣли, я достигла того, о чемъ мечтала — я актриса, да еще въ какомъ-то необычномъ, новомъ театрѣ», — пишетъ она. «Я вступила на сцену съ твердой убѣжденностью, что ничто меня не оторветъ отъ нея, тѣмъ болѣе, что и въ личной жизни моей прошла трагедія разочарованія перваго юнаго чувства. Театръ, казалось мнѣ, долженъ былъ заполнить одинъ всѣ стороны моей жизни.

Но на самомъ порогѣ этой жизни, какъ только я приступила къ давно грезившейся мнѣ дѣятельности, какъ только началась моя артистическая жизнь, я встрѣтилась съ Антономъ Павловичемъ Чеховымъ»...

«Никогда не забуду той трепетной взволнованности, которая овладѣла мною еще наканунѣ, когда я прочла записку Владиміра Ивановича*) о томъ, что завтра, 9 сентября**), А. П. Чеховъ бу-

*) Письма А. П. Чехова къ О. Л. Книпперъ были изданы въ 1924 году книгоиздательствомъ «Слово» въ Берлинѣ. Отвѣтныя письма О. Л. Книпперъ, отрывки которыхъ приводятся въ статьѣ М. Курдюмова, еще только должны появиться въ ближайшемъ времени въ русскомъ и французскомъ изданіяхъ.

Ред.

*) Немировича-Данченко.

**) 1898 года.