

Одиночество художника

1.

Magna civitas, magna solitudo... Пророческія слова Бэкона, предвкусившаго в Лондонѣ королевы Елизаветы многолюдную пустыню будущих огромных городов, приложимы не только к городской, но и к государственной, да и ко всей вообще цивилизованной жизни современнаго нам міра: гдѣ нѣтъ единенія, там одиночество всего страшнѣй. Именно потому, что личность в этом мірѣ как никогда придавлена нечленораздѣльной массой, что ежеминутно ее грозит затоптать многоногая толпа, именно потому она отвергнута, потеряна, забыта, хоть и не знает о том, хоть и шагу нельзя ей ступить, не наступая на мозоль сосѣда, хоть от непрестаннаго тренія и стираются постепенно тѣ самыя черты, что дѣлают ее личностью. Растерявъ семью, общину, бытовое содружество, сам себя отлучив от церкви, современный человек ищет опоры то в неистовом превознесеніи своей особы, то в отказѣ от нея на благо «коллектива». В ослѣпляющей мукѣ этих поисков он забылъ, что растеніе не станет свободнѣй, если его вырвать из земли, лишитъ солнца и помѣститъ под стеклянным колпаком, а когда опомнился, рѣшил исправить дѣло тѣм, что на подмогу одинокому растенію стал совать под тот же колпак возможно большее число таких же безсолнечных растений. По отношенію к индивидуализму XIX вѣка, универсальная каторга коллективизма — не выход, а возмездіе. Соборнаго единства замѣнить нельзя сложеніем единиц, общепользным рекрутским набором, совѣтской барщиной, гдѣ вмѣсто помѣщика не партія даже, и не класс, а отвлеченный рецепт: индустриализація, прогресс или «борьба с природой». Нужно не общее дѣло, а общая душа, только ею будет оправдано и дѣло; а пока ея нѣтъ, чѣм дальше, тѣм больше человек — монада с заколоченным окном, атом, сопряженный с миллионом атомов.

Об одиночествѣ своем не знают, развѣ лишь смутно догадываются о нем, личности, превращаемыя в особой. Для кирпичей пятилѣтки, для производственных автоматов, какими постепенно становимся всѣ мы, жизнь на землѣ подобна путешествію в подземном поѣздѣ, гдѣ всѣм тѣсно и гадко, гдѣ всѣ сближены злобою друг к другу и в полном равенствѣ вдыхают смрад, одинаковый для всѣх; гдѣ братоубійственно глядит пассажир, боящійся как бы ему не съѣли на пальто, в глаза пассажиру, готовому его спихнуть, чтобы занять освободившееся мѣсто. Зло неосознанное не перестает быть злом; но там, гдѣ личность еще не задавлена в конец, гдѣ в ней еще теплится творческая искра, она не может не видѣть зла, не может не страдать от одиночества. Творческая душа одинока была всегда, во всѣ времена, во всякой обстановкѣ, но совсѣм не в том смыслѣ, который одиночество это стало приобретать лѣтъ полтора назад и который все болѣе укрѣплялся за ним по мѣрѣ приближенія к нашему вѣку. Творческій человекъ старых времен — Эсхил или Данте, Фидій и Рублев — был одинок в своем дѣлѣ, в своей судьбѣ, в силу особаго своего призванія, но в истоках своего творчества он не был отдѣлен от того, чѣм всѣ вокруг него жили и дышали. Случалось и прежде, что гений оставался неясен для современников, предпочитавших умѣренный талант; но он оставался неясен, потому что всѣх переростал, а не потому что и вырасти не мог на той почвѣ, гдѣ возрастали остальные. Шекспира не отличали от Гейвуда или Флетчера, но должно быть не так уж отличал себя от них и сам Шекспир; Микель-Анджело и Рембрандта к концу их жизни перестали понимать, но лишь как издревле не понимали пророков и мудрецов, а не как упирается в непонятное араб, выслушивающій рѣчь китайца или школьник, раскрывшій наугад «Критику способности сужденія». Непониманіе, кромѣ того, далеко не всегда означает внутреннюю чуждость и само по себѣ отнюдь не приводит еще к тому глубокому и большому одиночеству, каким со времени романтизма все чаще бывает поражена творческая личность и творческія ея дѣла. Во всей судьбѣ современнаго искусства, в произволѣ воображенія или внезапной робости его, в обиліи выдумок и причуд, и в

пристрастїи к сырому документу, в упадкѣ вымысла, в утратѣ стиля, сказалось одиночество художника.

Всего нагляднѣе сказалось оно в искусствѣ слова, не потому чтобы и всѣ его слѣдствїя опредѣлились тут всего сильнѣй, а потому что писателю дано не только выразить себя в своем творествѣ, но еще и рассказать о себѣ, непосредственно, «своими словами». Писатель и рассказывал, без устали, весь минувшїй и нынѣшнїй вѣк, и всѣ рассказы его сводятся в концѣ концов к исповѣди неизбывнаго одиночества. Как он единствен, как непохож на других, как он горд и как мучается своим несходством, — исповѣдь непрестанно переплещивается в самое его творчество; он, как блоковский арлекин, прорывает головой бумажное окно; его личная жизнь, земная его душа, вмѣсто того, чтобы воплотиться до конца в его созданїях, проглядывает сквозь всѣ их отдушины и щели, так что «Береника» или «Король Лир» кажутся не имѣющими автора, упавшими с луны, рядом с самым «объективным» произведенїем любого современнаго романиста. Недаром поэзія почти отождествилась для нас с лирикой (повнимаемой, как личное признанїе), а роман соединил в себѣ и тѣм самым упразднил наслѣдіе эпоса и драмы. Появленїе книжной драматургїи, которую сцена, по крайней мѣрѣ современная сцена, способна лишь искалѣчить или огрубить; паденїе театра, принужденнаго отказаться от поэзїи, от искусства и, собственно, от драмы, чтобы сохранить свое театральное бытїе; — это лишь два взаимозависимых признака глубокаго раскола между всѣм окружающим міром и стремящейся вырваться из него творческою личностью. 1) Театр неосуществим там, гдѣ зритель и драматург живут в мірах не общающихся друг с другом. Древнїй эпос и старїй роман предполагают, что повѣствователь в ту же самую жизненную стихїю погружен, что его слушатель или его читатель. Но современнїй драматург, повѣствователь и поэт, не только в обход своего творчества, но и в творествѣ самом, не перестает твердить: «Это я, а не вы; это мой мір, а не ваш; это я впервые уви-

1) Проницательнїй анализ положенїя современнаго театра дан в прекрасной книгѣ Ф. А. Степуна Theater und Kino. Berlin 1932.

дал то, что до меня никто не сумѣл увидѣть». Между строк это можно прочесть не только у великаго поэта, как Бодлер, сумѣвшаго пожертвовать собой ради воплощенія открывшагося ему міра, но и у послѣдняго литератора из подполья, готоваго, не жертвуя ничѣм, утопить человѣчество в своей чернильницѣ.

Разобщенность міров, противопоставленность творящаго лица нетворческой и безличной массѣ, обнаружила не сразу всѣ свои плоды: рѣчь идет о полуторавѣковом развитіи, не вполнѣ завершенном еще и в наше время. Европейскій роман девятнадцатаго вѣка, от Бальзака до Гарди, от Диккенса до Толстого, хотя и не был так окончательно отсѣчен от своего творца, как елизаветинская драма или французская трагедія, но все же показывал нам человѣка и его дѣла как бы независимо от впервые воспринявшаго их авторскаго глаза. Герои романа двигались в нѣкомъ до конца пересозданном и отдѣленном от автора мірѣ, именно поэтому казавшемся нашим общим міром, міром одинаковым для всѣх людей. Роман не считался с относительностью воспріятій, с множественностью познаваемых міров; его «реализм» был наивным реализмом. Едва замѣтно подготовлялся и почти неожиданно вскипѣлъ переворот, для Франціи, и европейской литературы вообще, тѣснѣе всего связанный с именем Пруста, в Англии закрѣпленный Джойсом, в Италіи обязанным многим Свево и Пиранделло, в Россіи — Андрею Бѣлому. Послѣ переворота романист все еще хочет изображать мір, но он дѣлает это непрестанно подчеркивая, что мір воспринимает именно он, или его герой, или нѣсколько его героев попеременно. Все больше уподобляется он человѣку подошедшему к окну не для того, чтобы открыть его и посмотрѣть наружу, а для того, чтобы разсматривать самое стекло, с его мелкими изъянами, особым оттѣнком и небезукоризненной прозрачностью.²⁾ От такого сосредоточенія на условіях воспріятія легко перейти к особому подчеркиванію средств изображенія, да и всяких вообще технических пріемов. В живописи этот переход выразился в замѣнѣ импрессионизма кубизмом; в литературѣ ему отвѣчает

²⁾ Сравненіе это принадлежит испанскому мыслителю Хосе Ортега и Гассету, употребившему его в другой связи в своей книгѣ «Обезчеловѣченіе искусства».

раздѣленіе среди только что перечисленных писателей и нѣкоторых примыкающих к ним. Свево, робкій предшественник Пруста, знает не мір вообще, а только мір своих личных «представлений»; Бѣлый, совсѣм по иному, но тоже всякій внѣшний предмет растворяет в своей мечтѣ. В противоположность им Джойс вообще не знает одного, даже только своего, міра, одной, даже только своей, мечты: у него столько же міров — и столько же литературных манер — сколько дѣйствующих лиц в «Улиссѣ»; и точно также Пиранделло каждую свою пьесу, с утомительным постоянством, строит на противоборствѣ не жизненных и моральных, а познавательных особенностей своих героев, вслѣдствіе чего они и становятся лишь чучелами идей, интеллектуально-механическими куклами. Всѣх их, однако, и самое это различіе перерастает Пруст, прикованный к себѣ, из трепетаній собственного «я» извлекающей все, чѣм до краев полна его гениальная, плѣнительная, чудовищная книга, гдѣ нѣтъ ни одного предмета, ни одного лица, которые существовали бы независимо от автора, ни одной страницы, в которой мір был бы наш общій или Божій, а не его собственный; гдѣ творческая личность и всемогуща и немощна одновременно, а духовная отъединенность, оставленность ея так исконна, так безповоротна, что самое затворничество Пруста, его ночная жизнь, его болѣзнь кажутся лишь символом этого одиночества.

Прустовскій солипсизм в искусствѣ неповторим. Никто не напишет вторых «Поисков потеряннаго времени». То, чѣм великій писатель жил, — и ради чего он отдал жизнь, — то, что раз навсегда он выразил в своем творествѣ, то у всѣх других может лишь мѣшаться и творчеству, и жизни. Недаром его глубокой человѣческой подлинности уже не найти у Джойса или в пьесах Пиранделло. Одиночество загоняет художника в формалистическую игру, предаваясь которой он может до поры, до времени тѣшить себя гимнастической гибкостью своего искусства. Все остальное, все, что не он — лишь общее мѣсто, дешевая, захватанная красота. Не воспѣвать же ему, в самом дѣлѣ, весну и любовь, не хвалить хорошую погоду (да и дурная потеряла значительную долю своего очарованія). Еще до Пруста предѣльный эстетическій эгоизм получил законченную фор-

му у недавно умершаго англійскаго писателя, о котором Честертон так удачно пошутил, говоря, что Джордж Мур никогда не скажет: «Мильтон — большой поэт», а всегда лишь: «Мильтон, как поэт, всегда производил на меня большое впечатлѣніе»; никогда не изобразит картину, которую естественно озаглавить «Лунный свѣтъ», а всегда лишь такую, которой хочется дать названіе: «Развалины мистера Мура при лунном свѣтѣ». Совершенно такое же по существу міроощущеніе Пруст сумѣл претворить в искусствѣ, пережив его как трагедію, как предопредѣленность своей судьбы, тогда как у Мура, самодовольно услаждающагося им, оно разрывает художественную ткань, придает его писаніям какую то особую призрачность и неуплотненность и даже мѣшает ему сколько-нибудь выпукло передать ощущение собственной своей личности. Это общее правило: чѣм больше мы в себя всматриваемся, тѣм расплывчатѣй становится наш образ. Личность выражается не в самосозерцаніи, а в творествѣ, то есть в дѣйствіях, направленных из «я» наружу, а не внутрь самого «я»; к таким дѣйствіям относится и построеніе самой личности. Сосредотачиваніе на обнаженном «я» не строит личность, а ее разрушает. Даже у Пруста самое блѣдное дѣйствующее лицо — он сам, Марсель. Глубочайшая истина религіи и этики, заключающаяся в словах о том, что лишь потеряв свою душу, можно ее спасти, есть также и непререкаемый закон искусства.

2.

Творческая личность в безмѣрном одиночествѣ своем все глубже замыкается в себя, все больше отрѣшается от творчества. Легко предлагать ей вернуться в мір, но это значит забывать о том, что в этом мірѣ для нея нѣтъ мѣста. Заставить автора головоломных стихов и таких же картин размалевывать рекламные плакаты и сочинять вирши во славу резиновых подошв не значит разрѣшить вопрос о судьбѣ живописи и поэзій. Тѣ, кто хотят «приспособить» искусство к каким угодно политическим, моральным, религіозным цѣлям, намѣреваются лишь окончательно его убить. Искусству дано жить и дышать лишь в

опредѣленном воздухѣ, но в этом воздухѣ оно дышет и живет свободно. Религіозное возрожденіе міра только и может спасти искусство, но представлять себѣ это спасеніе, как результат добросовѣстно исполненных предписаній и программ, значит смѣшивать церковь с казармой и равно не понимать искусство и религію. Надо сдѣлать так, чтобы одиночество перестало быть неизбѣжным для художника, но его нельзя тащить силою на площадь, даже на ту площадь, гдѣ начнут строить будущій собор. Искусство надо вызволить из безвоздушнаго пространства, извлечь из под стекляннаго колпака, но из этого не слѣдует, что можно безнаказанно расплавить ту броню, в которую оно облеклось ради своей защиты. Художник в одиночествѣ своем — особенно пока он в нем не открыл всѣх его убійственных провалов — являл великій подвиг, великое дерзаніе. Нельзя себѣ и представить послѣдних полутора вѣков без многочисленных исповѣдников, подвижников, страсотерпцев и юродивых искусства. Никакое отчаяніе, никакія надежды не должны нам позволить их забыть. И хотя можно составить святцы всѣх искусств, достойнѣ всего быть хранимо в памяти вѣков одинокое мученичество поэта.

Поэт, больше, чѣм всякій другой художник, творит не только свои творенія, но и самого себя. Точнѣе сказать, в искусствѣ всегда требуется создать свою личность раньше, чѣм осуществить ее в твореніях, но в искусствѣ слова самосозданіе это болѣе на виду, его легче непосредственно усмотрѣть, чѣм в других искусствах. До половины 18-го вѣка, личность поэта, сравнительно с его стихами, оставалась еще в тѣни, но уже в классической нѣмецкой литературѣ господствует фигура Гете, переростающая все, что он создал за долгую свою жизнь, и раздается знаменательная фраза Шиллера: «Того писателя пусть забудет потомство, который не был болѣе велик, чѣм его творенія». Если понимать эту фразу, как утвержденіе превосходства поэта не только над каждым отдѣльным его произведеніем, но и над совокупностью того, что он создал и мог создать, то в ней придется усмотрѣть опасное челоуѣкопоклонство. Раз поэт больше и выше своей поэзіи, то значит в поэзіи нѣтъ ничего, о чем не знал бы поэт, чего не было бы в поэтѣ; именно

такая точка зрѣнія восторжествовала в романтизмѣ и господствует с тѣх пор в европейской поэзіи и поэтикѣ. Гете еще созерцает себя, строит свою личность в своем творествѣ; но уже Байрон смотрит на свою поэзію свысока и созерцает себя в зеркалѣ или в глазах своих друзей еще охотнѣе, чѣм в «Дон-Жуанѣ» или «Чайльд Гарольдѣ». Ясно, что отсюда и пошел тот культ поэта, которому прежде всего предается сам поэт. Лавровый вѣнец отнынѣ принадлежит не поэту, как автору стихов, а человѣку, превосходящему других людей и о своем превосходствѣ рассказавшему стихами. Поступки и мнѣнія этого человѣка, возвышенность всего его облика и его идей важнѣе его стихов, важнѣе и самой поэзіи. Молодой Красинскій в перепискѣ со своим англійским другом Ривом осуждает величайших англійских поэтов своего времени, Кольриджа и Китса, за то, что мысли их недостаточно небесны, хотя слова сами по себѣ и хороши. Отсюда недалеко до сверхромантической подмѣны стихов «идеалами» и творчества рассказами о нем; недалеко и от собиранія анекдотов о поэтѣ в ущерб знакомству с его поэзіей.

В старину, художественное произведеніе существовало само по себѣ и приносило славу и мени его автора. Данте и Шекспиром никто не интересовался, как Байроном (или как Байрон интересовался самим собой). Стихотвореніе, драма, рассказ были только тѣм, чѣм они обязаны быть и сейчас, если желают быть искусством: самодовлѣющим цѣлым, отдѣленным от творца не менѣе, чѣм дитя отдѣлено от матери. Только за послѣдній вѣкъ они получили в первую очередь смысл свидѣтельств о жизни и личности их автора, даже, когда этот автор — наш современник, не говоря уже о тѣх случаях, когда он принадлежит к великим поэтам прошлаго. Появленіе безчисленных кропотливых изысканій, созданіе цѣлых «наук» о Данте, Шекспирѣ, Гете, Пушкинѣ было бы невозможно в прошедшіе вѣка. Уже самое стремленіе, когда издаешь поэта, не пропустить ни одного из самых случайных его созданій и расположить их всѣ в порядкѣ их возникновенія, характерно для нашего времени и отнюдь не раздѣлялось другими временами. Оно как раз и свидѣтельствует о том, что интерес к поэту перевѣшивает

любовь к стихам, и о том, что творческая личность в цѣлом кажется священнѣй и нужнѣй, чѣм самая совершенная ея творенія. До XIX вѣка так не думал никто, и потому «полныя собранія сочиненій», включающія каждый черновик и соблюдающія порядок чисто хронологическій, до XIX вѣка были неизвѣстны. Да и с наступленіем этого вѣка они еще не сразу привились. Еще Гете, при всей священности для него понятія творческой личности в ея живом развитіи, при всей «автобіографичности» его стихов и, главное, его отношенія к стихам, все же, как извѣстно, в редактированном им самим собраніи своих сочиненій расположил стихи в порядкѣ систематическом, разбив их на многочисленныя отдѣлы (так, большею частью, они и печаются до сих пор). Однако мы, сейчас, воспитанные романтизмом и девятнадцатым вѣком уже не в силах удовлетвориться никаким искусственным распредѣленіем, никаким отбором. Мы ненасытны в отыскиваніи отрывков и черновиков; мы не можем не знать, что лишь хронологическая послѣдовательность стихов открывает нам творческой путь поэта. Его поэзія, — как и письма, черновики, как и воспоминанія друзей — говорит нам о его внутреннем мірѣ; мы забываем, что она может быть порывом в другой, потусторонній, сіяющій, безсмертный мір. Жизнь художника становится нам нужнѣй, она больше насыщает нас, чѣм его искусство.

Оправданіе наше в том, что в этой жизни первенствует не житейское, а житійное. Поклоненіе художнику есть культ страдающаго бога. В глубинѣ души мы знаем: каковы бы ни были ошибки, преувеличенія, соблазны, проливается не клюквенный сок, а кровь. Надо признать, что между Гете и Байроном, кромѣ указаннаго различія, есть еще и то, что один из них умер в своей постели, а другой погиб смертью трагическаго героя, хотя сам и не сумѣл написать трагедію. В судьбах поэтов минувшаго и нашего вѣка есть много выдумки, неправды, нарочитаго и театральнаго мучительства, есть выколачиванье «эффектов» из любого страданія и из самой смерти; но смерть и страданіе все же подлинны сами по себѣ, и величайшіе поэты вѣка мучились правдиво: мученіем расплатились за свое величіе. Безуміе, самоубійство, паденіе, ранняя смерть, преждевремен-

ная истощенность и испепеленность подстерегали всѣх, кромѣ толстокожих, о которых не стоит говорить, и немногих чудом перенесших в новый вѣкъ довременное, забытое здоровье. Пулю Клейсту, опій Кольриджу, сорокъ лѣтъ слабоумія Гельдерлину, — казни были различны; всѣ знают: смерть Грушницкаго Лермонтову, прогрессивный паралич Бодлеру, африканскій ад — Рембо; продолжать не стоит; милосердія суд не проявил; каждый приговорен к высшей мѣрѣ наказанія. Этого мало: судьба их не в гибели, а в ожиданіи ея, в знаніи, что не погибнуть невозможно. И не только в концѣ она грозит: гибелью проникнута вся жизнь; нѣтъ без нея и творчества. У Бодлера, как у многих других, но едва ли не всего яснѣе, можно прослѣдить непрестанную борьбу между желаніем жить «как всѣ» и обреченностью погибнуть для поэзіи. Поэт не может «устроиться» в современной жизни; не только «теплаго мѣста», как прежде, но и сноснаго пристанища ему больше в ней найти нельзя. Блок это выразил короче и жестче всѣх в письмѣ к матери от 29 октября 1907 года: «Чѣм хуже жить, тѣм лучше можно творить, а жизнь и профессія несомвѣстимы». Тише, скромнѣй, но почти с той же безпощадностью высказал через нѣсколько лѣтъ ту же мысль Жак Ривьер, говоря о том, как его погибшій на войнѣ друг Алэн-Фурнье «становился самим собой и обрѣтал всѣ свои силы лишь в таких условіях, в которых он был лишен всего того, без чего обойтись ему было все же невозможно».

Тут-то и открывается глубочайшій смысл одиночества поэта, одиночества художника. Среди стяжателей, он один приносит жертву; среди осѣдающих тяжело на землю, он один тоскует по забытым небесам. Как можно упрекать его в обращенности к себѣ, а не к людям, в самопревознесеніи, даже в самовлюбленности, когда ему нужны такое усиліе, такой подвиг, чтобы остаться самим собой? Как можно требовать от него классической «объективности», классическаго сосредоточенія на предметѣ, на общем для всѣх мірѣ, когда этого міра нѣтъ, когда принять за него лживый, обезображенный, усѣченный его образ, было бы величайшей измѣной священному смыслу искусства и поэзіи? Не искусство надо обвинять в измѣнѣ челоуѣчеству, а челоуѣчество в измѣнѣ искусству. Не искусство слу-

жит челоуѣку, а челоуѣк через искусство, на путях искусства, служит божественному началу мірозданія. Это свое назначеніе искусство исполняло всегда, но наступили времена, когда исполнять его стало безконечно трудно. В мірѣ померкнувшем, остывшем, искусство не может оставаться навсегда единственным источником тепла и свѣта: в теплѣ и свѣтѣ оно нуждается само. Всѣми своими корнями уходит оно в религію, но это совсѣм не значит, что оно может религію замѣнить; наоборот, оно гибнет само от длительного отсутствія религиозной одухотворенности, от долгаго погруженія в разсудочный, невѣрующій мір. Трагедія искусства, трагедія поэзіи и поэта в девятнадцатом вѣкѣ, в наше время, не может быть понята ни в планѣ эстетическом, ни в планѣ социальном; ее можно понять только в религиозном планѣ. Эстетическій анализ покажет медленное иссушеніе, разсудочное разложеніе искусства; социальный — все растущую отчужденность художника среди людей; но только религиозное истолкованіе поможет нам усмотрѣть источник этой чуждости и этого распада. Художник в наше время — духовное лицо среди мірян; он исповѣдник, он мученик, но и в качествѣ мученика он узурпатор. Это и есть его трагедія.

Нѣтъ міра; сокрылся Бог; в потемках один поэт — с маленькой буквы творит. — отвѣтствен за каждое слово, за каждое движеніе. Вовсе не одно то, что он пишет, важно, еще важнѣе то, что он есть. Сожженіе «Мертвых душ» столь же существенно, как их созданіе, и в актѣ этого сожженія Гоголь все еще художник. Тот ничего не понял в исторіи нашего вѣка, кто этот подвиг готов во имя искусства осудить или во имя религіи привѣтствовать. Спасти искусство, исцѣлить одиночество художника можно не всесвѣтным повтореніем гоголевской жертвы и не отказом от жертв ради услуженія пресыщенному челоуѣчеству, а только просвѣтленіем міра, религиозной *instauratio magna*, которая сдѣлает ненужными одинокіе мученическіе костры, остановит кровь нынѣ истекающую из ран пронзеннаго челоуѣческаго творчества, избавит поэта от смертельнаго его подвига, от его высокаго, но безблагодатнаго священства.

В. Вейдле.