

КУЛЬТУРА И ЖИЗНЬ

Еще о «русской душѣ»

«Я похожъ на младенца въ утробѣ матери, но которому вовсе не хочется родиться»^{*)}. — Родилась ли вообще Россія, или такъ и проиѣжилась тѣснѣ дѣтъ въ материнскомъ лонѣ, такъ и не вышла до революціи изъ предразсвѣтнаго, утробнаго бытія? Развѣ и впрямь не дремала она, содрогаясь, вскрикивая и бормоча, но не открывая глазъ — до страшнаго пробужденія, и то лучшее, что родилось и взошло на ея просторахъ, не приснилось ли ей оно и не забудетъ ли она его такъ же неизбежно, какъ всѣ мы забываемъ среди дневныхъ дѣлъ ночные сны? Черты первобытности, «отсталости», которыхъ такъ стыдился, которыми такъ попрекали ее тѣ, кто вѣчно боялся «отстать отъ вѣха», хотя самый этотъ страхъ былъ имъ вынуженъ представленіемъ о культурѣ, состарившимся еще въ XVIII-омъ столѣтіи, эти черты — какъ бы мы ни осѣивали ихъ — были несомнѣнно ей присущи. Россія, несмотря на Петра и продолжателей петрова дѣла, все еще была широко раскинутой деревенскою страной, жившей въ значительной мѣрѣ старой патри-

архальной жизнью. Обѣ ея культуры, крестьянская и барская, продолжали быть едва ли не одинаково далеки отъ городской, научно-технической, стандартно-утилитарной цивилизаціи, которая уже начала вытѣснять на Западѣ его духовную жизнь, его настоящую культуру. На эту цивилизацію не только славянофилы, но и наименѣе поверхностные изъ западниковъ, какъ Герценъ, взирали не безъ отвращенія и угадывали въ ней знаменіе конца. Начало было въ Россіи, будущее принадлежало ей; ея младенчество, ея непробужденность были залогомъ ея будущаго величія.

Такъ смотрѣли на Россію всѣ тѣ, кто не отчуждался въ ней. Герценъ напрасно считалъ, что лишь у него и въ его лагерѣ надежда и любовь питаются пророчествомъ, а въ лагерѣ Аксаковыхъ однимъ воспоминаньемъ; на самомъ дѣлѣ и воспоминанье, т. е. все славянофильское превознесеніе древней Руси, только и имѣло тотъ смыслъ, что давало матеріалъ и поводъ для пророчества. Тютчевъ только въ будущее Россіи и вѣрилъ, больше того: только это будущее и любилъ; настоящему онъ отвѣчалъ равнодушіемъ или раздраженіемъ. Пушкинъ осудилъ Радищева, а тѣмъ самымъ и его духовное потомство, за «невѣжест-

^{*)} Этими словами Розанова заканчиваются «Мысли о „русской душѣ“», напечатанныя въ № 64 «Современныхъ Записокъ».

венное презрѣніе ко всему прошедшему, слабоумное изумленіе передъ своимъ вѣкомъ, слѣпое пристрастіе къ новизнѣ, но онъ же въ 1822 году писалъ: «Только революціонная голова, подобная (...) Пестелю, можетъ любить Россію — такъ, какъ писатель только можетъ любить ея языкъ. Все должно творить въ этой Россіи и на этомъ русскомъ языкѣ. Это значить, что Россію можно любить только, какъ матеріалъ для русскаго будущаго, какъ страну неготовую, недостроенную, гдѣ tout est à créer, гдѣ «все должно творить» и въ области государственной жизни, и въ области литературы, — мнѣніе, отъ котораго Пушкинъ не отрекся бы и четырнадцать лѣтъ спустя, когда писалъ статью о Радищевѣ, хотя въ революціи онъ къ тому времени и разочаровался. Въ какомъ вкусѣ слѣдовало строить здание, мнѣнія объ этомъ сталкивались и мѣнялись, но никто не сомнѣвался въ томъ, что будущіе вѣка самое большее заложили его фундаментъ и что настоящая постройка должна начаться съ часу на часъ. Тамъ, гдѣ культурныя формы не только не превратились въ формулы, но еще и не вполне сложились, тамъ надежды сильнѣй воспоминаній и будущее дороже прошлаго. Не только въ пушкинское время казалось, что все у Россіи впереди; это могло казаться и въ наше время, потому что и девятнадцатый вѣкъ Россію не довершилъ, оставилъ въ ней многое нераскрытымъ, непроявленнымъ, будущимъ, возможнымъ. Мы еще знали ее недоделанной, неотвердѣвшей, готовой во многомъ принять тотъ образъ, что нашему и дальнѣйшимъ поколѣніямъ казалось суж-

дено было въ ней запечатлѣть. То, что ей многого не хватало, было призывомъ къ творчеству, общало дать смыслъ нашей жизни и примѣненіе нашему труду.

Неоформленность русской культуры не есть, однако, простая примитивность, и слишкомъ много вѣковъ отдѣляетъ насъ отъ крещенія Руси, чтобы можно было эту неоформленность сводить къ младенчеству. Первобытность Россіи — не просто стадія развитія, давно пройденная Западомъ, но удержанная русскимъ крестьянствомъ, а потому окрасившая въ извѣстную мѣрѣ и культурную жизнь городовъ или образованнаго меньшинства. Въ ней есть что-то отвѣчающее глубокой и обще-національной потребности, которая съ особенной силой проявилась въ прошломъ вѣкѣ, въ нашемъ лучшемъ вѣкѣ. Есть особое свойство русской души, не мирящееся какъ будто ни съ какой иной культурой, кромѣ той, что обладаетъ чертами «недоразвитости», первобытности. При соприкосновеніи не со всѣмъ, но кое съ чѣмъ изъ того, что считается задачами культуры, подымается въ этой душѣ чувство, которое можно назвать формобязнъ. Чувство это сказалось во многихъ областяхъ русской жизни и творчества въ минувшемъ вѣкѣ; оно отразилось на судьбѣ самого русскаго языка. Если взять даже литературный русскій языкъ и сравнить его съ западно-европейскими литературными языками, легко замѣтить, что многое въ немъ какъ бы не установилось, не выравнялось, не приняло неизблѣмыхъ и четкихъ формъ. Дѣло тутъ не только въ несочинѣнной архаичности его грамматики и структуры, родящей его съ язы-

ками классической древности и отъ которой зависятъ такія ея черты, какъ преобладаніе видовъ надъ временами въ системѣ глагола или сохраненіе флексій, позволяющее свободно разставлять слова въ предложеніи, но и въ такихъ ея особенностяхъ, что не столько пропускають изъ этой архаичности, сколько ее объясняютъ, такъ какъ восходятъ къ нѣкоторымъ постояннымъ (хотя большей частью и безсознательнымъ) стремленіямъ говорящихъ или пишущихъ на немъ людей. Самый фактъ сохранности флексій и видовъ глагола, или такихъ оборотовъ, какъ «мы съ тобой» (вмѣсто «я съ тобой») указываетъ на общую слабость логическихъ и аналитическихъ потребностей, которой отвѣчаетъ тяготѣніе къ выразительной или поэтической функціи языка, въ ущербъ ея функціи разсудочной и практической. Синонимы у насъ различаются чаще по эмоциональной окраскѣ, чѣмъ по точному смыслу, синтаксисъ неохотно подчиняется дисциплинѣ разума и даже правила грамматики скорѣй, чѣмъ въ другихъ языкахъ, уступаютъ напору павловнаго чувства. Нашъ литературный языкъ свободнѣе всѣхъ западныхъ въ отношеніи словоупотребленія, строенія фразы, примѣненія грамматическихъ формъ и даже произношенія отдѣльныхъ словъ. Этой свободѣ онъ хотѣлъ, она не просто была ему дана; кажется нѣтъ другого языка, который такъ бы упорно отвергалъ всякую черезчуръ узкую, разсудочную, раз навсегда установленную форму.

Языкъ поэзіи у насъ зрѣлѣй и разработаннѣй, чѣмъ языкъ прозы, и этого нельзя объяснить

одной лишь естественной послѣдовательностью историческаго развитія. Пушкинъ жаловался въ 1824 году на то, что «метафизическаго языка» (т. е. отвлеченной прозы) «у насъ вовсе не существуетъ», и, несмотря на всѣ ея успѣхи, намъ и сѣйчасъ ея не хватаетъ болѣе всего. Недаромъ въ русской литературѣ повѣствованіе, сказъ и живая рѣчь первенствуютъ надъ всѣми другими видами прозаическаго стиля; недаромъ самый оригинальный и глубокой изъ русскихъ мыслителей, Достоевскій, былъ художникомъ, какъ Платонъ, а не ученымъ, какъ Декартъ или Кантъ, и мыслилъ не отвлеченными понятіями, а прибѣгая къ образамъ и мнѣямъ; недаромъ лучшая книга Соловьева написана въ формѣ діалога, а лучшія книги Розанова въ формѣ отрывковъ и притомъ несвязно интимнымъ разговорнымъ языкомъ. Средній уровень философской и научной прозы у насъ и понынь весьма низокъ, а у величайшихъ нашихъ писателей небрежность языка страннымъ образомъ уживается со стилистической гениальностью. Такъ, въ «Подрусткѣ» читаемъ: «болѣе высшую мысль» («знакомой рукой» (вмѣсто «привычной»), «чѣмъ же она формулировала» (вмѣсто «аргументировала»); а въ «Ангѣ Карениной»: «гораздо послѣ» (вмѣсто «позже»), «О, прелесть моя! думая онъ на Фру-Фру» и даже: «принимая того душевнаго устройства, которое на него всегда производили слезы». Писатель у насъ какъ бы отказывается отъ пристальности въ отношеніи слова, по настоящему всматривается въ него лишь когда оно наполняется до краевъ чувствомъ и ритмомъ, когда языкъ прозы превра-

щается въ языкъ стиха. Относительная безыскусственность русскаго прозаическаго стиля (выражающаяся также въ относительной неразработанности его ритмическихъ возможностей) какъ бы возводитъ въ художественный принципъ общую нефиксированность, шаткость и свободу языка. Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ это недостатокъ, въ другихъ—огромное преимущество. Знаменитый языковѣдъ Антуанъ Мефѣ не безъ основанія считалъ, что русская литература минувшаго вѣка въ значительной мѣрѣ черпала свою силу изъ необыкновенной свѣжести и жизненности языковаго матеріала, который находился въ ея распоряженіи. Слишкомъ большая пристальность могла бы эту жизнь умертвить; русская литература предпочла жизнь формѣ.

Поэзія Пушкина есть чудо живой формы, безыскусственнаго искусства, но такое чудо повториться не могло. Трагедія культуры заключается въ томъ, что жизнь и форма не могутъ быть приведены въ постоянное, устойчивое соотвѣтствіе. Послѣ пушкинскаго чуда всякая другая поэзія отвердѣла бы, изсохла; русская разрыхлилась, разными способами расшатала форму — не пушкинскую, а форму вообще. То-же случилось съ русскимъ романомъ послѣ «Героя нашего времени», съ русской музыкой послѣ Глянки; что же касается другихъ русскихъ искусствъ, то они тяготѣли къ безформенности и въ XVIII-омъ, и въ XIX-омъ, и продолжаютъ къ ней тяготѣть въ XX-омъ вѣкѣ. Во Франціи классическій стиль Имперіи жестко торжественъ и наивозвухъ сухъ, но русский усадебный «сампиръ» — самая мягкая, свая неархитектурная архитектура

въ мірѣ. Первое, что бросается въ глаза въ портретахъ Шубина и Левицкаго сравнительно съ ихъ французскими образцами, это опять-таки нѣкоторая мягкость и рыхлость формъ, очень подходящая впрочемъ къ характеру тѣхъ русскихъ лицъ, что они изображаютъ на холстѣ и въ мраморѣ. Приблизительно въ томъ же духѣ недооформленъ Венеціановъ, и въ совсѣмъ другомъ, но еще менѣе оформленъ Суриковъ. Крушеніе передвижниковъ объясняется не отсутствіемъ таланта, а тѣмъ, что они стыдятся живописи и заботятся о чемъ угодно, кромѣ нея. Загаенная боязнь формы приводитъ къ примѣненію готовыхъ формъ, какихъ попало, въ надеждѣ, что вылезетъ «шутро». Музыкальная грамматика Запада отталкиваетъ русскихъ музыкантовъ и гевій Мусоргскаго обходится безъ нея, но другіе, поскольку усваиваютъ ее, все же не хотятъ въ нее вживаться и потому не умѣютъ гдѣ нужно ее сломать. Некрасовъ такъ шархается отъ всякой формы, что нѣтъ, нѣтъ да и напялить на себя такіа ея побрякушки, отъ которыхъ непремѣнно отказался бы самый заправскій формалистъ. Но все это не просто дефектъ; это лишь обратная сторона величія русской литературы и русскаго девятнадцатаго вѣка. Формобоязнь такъ же неразрывно связана со всѣмъ лучшимъ, что у насъ есть, какъ циничское отрицаніе искусства у Толстого съ толстовскимъ художественнымъ гениемъ.

Та непосредственность, что такъ поражаетъ иностранцевъ въ русской актерской игрѣ, русскомъ танцѣ, пѣніи, русскомъ романѣ, что заставляетъ ихъ въ недоумѣніи спрашивать себя, гдѣ же кон-

чается русская жизнь tout court и где начинается искусство Тургенева или Чехова, эта непосредственность, прямота, простота есть лишь следствие того недоверия к формѣ, той боязни, что она сожжетъ, которыми одержимъ русский человѣкъ и ради которыхъ онъ способенъ отречься отъ любой культуры. Чувство это приводитъ къ злѣйшей расхлябанности слова, какъ въ стихахъ Полонскаго или Случевского, къ слабости композиционныхъ, т. е. разсудочно-волевыхъ элементовъ въ живописи и архитектурѣ, въ музыкѣ и романѣ, къ недостаточной дифференцированности эстетическихъ ощущений, что сказывается, напр., въ отсутствіи послѣдней колористической зоркости у живописцевъ или въ ритмѣ прозы, то не вполнѣ протѣвренномъ (какъ у большинства), то черезчуръ подчеркнутымъ (какъ въ лирическихъ періодахъ Гоголя или у Андрея Бѣлаго). За предѣлами искусства тотъ же инстинктъ ведетъ къ отрицанію іерархическаго принципа, признаніе котораго смѣшиваютъ насъ съ чинопочитаніемъ, и къ непремѣнному поэтанію не столько противъ власти какъ таковой, сколько противъ власти облеченной интеллектуальнымъ или моральнымъ авторитетомъ. Іерархія и авторитетъ — духовныя формы, которыя русскій человѣкъ отказывается свободно признавать, предпочитая, чтобы ихъ грубая матеріализация была навязана ему силой. Точно такъ же отказывается чинъ считаться съ тѣмъ разстояніемъ, что отдѣляетъ всякаго человѣка отъ всякаго другого человѣка; отсюда фамильярность — отъ лобзаній до рукоприкладства — въ отношеніи высшаго къ низшимъ, смѣсь неуваженія съ подобострашіемъ

въ отношеніи низшихъ къ высшему, в между равными распростра-неннѣйшій изъ русскихъ видовъ пошлости: панібратство. На иныхъ путяхъ та же боязнь формы ведетъ къ безчеловѣчной жестокости или къ ненужной притязательности формъ тамъ, гдѣ обойтись безъ нихъ представляется невозможнымъ; къ табели о рангахъ и «кнута-германской имперіи» или къ педантически-возвышенному и неосуществимо-грандіозному замыслу «Мертвыхъ Душъ» или ивановскаго «Явленія Христа народу». Доведенная до предѣла формобоязни, легко переходитъ въ рѣшительное формопоклоство; Кузузовъ и Сперанскій, Бакунинъ и Плестель одинаково русские умы, и несносная накрамленность бросовскихъ стиховъ — только реакція противъ души на распылку его предшественниковъ.

И все-таки, за всѣмъ этимъ скрывается то самое, что составляетъ наибольшее своеобразие и величайшее сокровище русской культуры: ея все еще расплавленное, не застывшее, какъ у другихъ народовъ, религиозное, христіанское ядро. Боязнь формы есть ни что иное, какъ боязнь самодовлѣнія любой цѣнности, забытой о всеединствѣ, оторвавшейся отъ своихъ религиозныхъ корней. Въ искусствѣ, да и не только въ искусствѣ, она оборачивается прежде всего боязнью красоты, — любой красоты, которая не есть одновременно правда и добро и которая именно поэтому грозитъ оказаться риторикой, декорацией, пустымъ блескомъ, суетой и мишурой. «Не говори красиво» — не только девизъ немого опернаго тургеневскаго нигилиста, но уже и заветъ Пушкина, чье отвращеніе къ фразѣ, къ

нашему инкоказанью, къ много-словной украшенности рѣчи отнюдь не внушено одной лишь эстетической разборчивостью. Не надо быть русскимъ, чтобы цѣнить сдержанность, трезвость, четкость въ жизни и въ искусствѣ; такія требованія нерѣдко предъявлялись къ человѣку и къ художнику у всѣхъ народовъ и выполнении ихъ повсюду приводило къ простотѣ, отбрасыванью лишняго, къ честной прямогѣ приемовъ и манеръ. Однако Пушкинъ хочетъ простоты, прежде всего потому, что ищетъ правды, и никто не станетъ смѣшивать рецепты классицизма или джентльменства съ русскимъ презрѣніемъ ко всему, что можно назвать духовной нарядностью, съ русской тягой къ святой и убогой наготѣ. Тутъ нѣтъ ничего общаго съ трезвостью, сдержанностью и четкостью, тутъ не пріязнь къ умѣренности и добрымъ нравамъ, а совсѣмъ иная жажда, идущая изъ совсѣмъ иной душевной глубины. Древне-русское искусство иконописцевъ, архитекторовъ, проповѣдниковъ не боялось формы и не стыдилось красоты, потому что красота была для него лишь сіяніемъ Божьей славы, которое даже и не мыслилось отдѣльно отъ ея источника. Зато величайшій русский художникъ новаго времени, Александръ Ивановъ, вопреки сознательному своему невѣрью, немалю стыдится своего дара и лучшихъ своихъ удачъ, и мечтаетъ лишь о той картинѣ, гдѣ должны воплотиться истина (археологическая) и добро (сведенное къ разумной морали). Отсюда же проистекаетъ толстовское отношеніе къ искусству, и его же, какъ и многихъ русскихъ людей, отношеніе къ истинѣ. Слишкомъ

многіе у насъ стыдились обоихъ. Поскольку не видѣли ихъ непосредственной связи съ практической нравственностью. Русское неуваженіе къ наукѣ; какъ таковой столь же мало похоже на западный утилитаризмъ, какъ русская боязнь искусства на западное пуританство; у насъ подмывивали добро къ истинѣ и красотѣ лишь потому, что, сами того не зная жаждали ихъ растворенія, ихъ единства въ томъ всеобъемлющемъ сіяніи. . .

Той же тоской по немъ, тѣмъ же ущербомъ его осознанности, при еще непогашенномъ христианскомъ пламени внутри, объясняется вѣроятно торжество въ русской культурѣ новаго времени того религиознаго мотива, что на богословскомъ языкѣ называется кенотическимъ*). Это моткъ исконно-христианскій, могущественно представленный въ древней Руси, хорошо извѣстный Западу (наряду съ Достоевскимъ, его величайшій выразитель въ искусствѣ — Рембрандтъ), но который никогда съ такой исключительностью не проливалъ цѣлую культуру, какъ это случилось въ Россіи въ девятнадцатомъ столѣтіи. Державинъ былъ кажется послѣднимъ русскимъ, видѣвшимъ Бога на престолѣ, во славу; послѣ него никто не видѣлъ Его вверху, а всѣ внизу. Прозрѣнія Достоевскаго о Богородицѣ — матери сырой землѣ такъ же относятся сюда, какъ его же Мармеладовъ, Мышкинъ, «диде», какъ все его творчество, какъ всякая русская литература не отъ «Шанели», а отъ «Станціоннаго зрителя», какъ

*) Отъ греческаго слова «кенозисъ» — увличеніе, самоистощеніе (Христа).

все русское «кающееся дворянство» и народничество, какъ мужицкій Христосъ Толстого и красноармейскій Христосъ Блока. И не только въ непосредственно-религиозныхъ видѣньяхъ, въ непосредственно-религиозномъ опытѣ сказывается эта основная склонность русской души, но и въ той зачарованности всѣмъ смиреннымъ, униженнымъ, падшимъ, что «сквозить и тайно свѣтитъ» повсюду, въ самомъ глубокомъ, что было у насъ создано. Быть можетъ въ 1830 году, въ Болдинѣ, начинается кенозисъ русскаго искусства, который, несмотря ни на что, не кончился и сейчасъ. Когда читать:

Два только деревца. И то изъ
нихъ одно
Дождливой осенью совсѣмъ об-
нажено
И листья на другомъ, размок-
нувъ и желтъя,
Чтобъ лѣжу засорить, ждутъ
перваго Борея.
И только. На дворѣ живой со-
баки нѣтъ.
Вотъ, правда, мужичокъ, за
нимъ дѣтъ бабы вслѣдъ.
Безъ шапки онъ; несетъ подъ
мышкой гробъ ребенка
И кличетъ издали лѣниваго по-
пенка,
Чтобъ тотъ отца позвалъ, да
церковь отворилъ,
Скорѣй! ждать некогда! давно
бъ ужъ схоронилъ.

Сомнѣваться нельзя: это и есть та поэзія въ рабскомъ видѣ, та святая убогость, та смиренная красота, для которой Тютчевъ нашелъ кратчайшую поэтическую формулу и которую давно успѣлъ замѣтить и понять даже и «гордый взоръ иноплемennyй». Еще до войны, Жакъ Ривьеръ, про-

слушавъ «Бориса Годунова», писалъ «la mélodie de Moussorgski, c'est le récit de l'humilité» и развивалъ свою интуицію въ замѣчательной статьѣ, лучшей, быть можетъ, изъ всего, что написано объ этой музыкѣ. Съ тѣхъ поръ многіе на Западѣ сумѣли понять, что значить у Достоевскаго это заглавіе «Кроткая», и тайное съѣчение открылось многимъ. Конечно нельзя, объявлять кротость, отсутствие фарисейства и даже смелость къ падшимъ неотъемлемыми чертами русскаго характера, хотя и вѣрно сказалъ Розановъ: «Нищие почтили потому, что онъ былъ нѣмецъ, и притомъ страдающій (болѣзнь). Но если бы русскій и отъ себя заговорилъ въ духѣ: «падающаго еще толкнѣ», — его бы назвали мерзавцемъ и во все не стали бы читать. Нельзя въ смиреніи, въ униженіи видѣть (какъ хотѣлъ этого Достоевскій въ пушкинской рѣчи) осуществленную добродѣтель, побѣду принципа «смирись, гордый человекъ»; однако именно на этихъ свойствахъ основанъ русскій идеалъ человека, русское представление о добрѣ и святости; на этихъ дрожжахъ возшла вся новая русская культура.

Культура всегда — зданіе, построенное на вулканѣ и достраиваемое неустанно изъ охладѣвшей лавы послѣдняго изверженія. Зданіе колеблемо подземными толчками и грозитъ обрушиться на своихъ строителей, но оно стоитъ, пока не потухъ вулканъ, и лишь безъ его огня оно погибнетъ. Мы знаемъ со времени «Рожденія трагедіи», на какой зыбкой основѣ высятся греческій Акрополь и греческій Олимпъ. Буддійская культура построена на культѣ священнаго уничтоженія, мусульманская

на противотворческомъ понятіи рома, христіанско - европейская на сверхкультурныхъ цѣностяхъ, съ точки зрѣнія которыхъ сама культура середина: ни горяча, ни холодна. Зданіе русской культуры въ части христіанской было построено изъ неостывшей лавы и должно было рухнуть отъ перваго землетрясенія. Зато пламя въ ней пылало и такой жаръ исходилъ изъ ея нѣдръ, что онъ могъ согрѣть и оживить весь христіанскій міръ, заново разжечь его потухающую сердцевицу. Въ миновшемъ вѣкѣ вулканическое начало нашей культуры всего полнѣе было олицетворено Достоевскимъ, а духъ зодчества, осуществленія, формы Пушкинымъ; однако и Пушкинъ въ ту болдинскую осень заглянулъ на самое дно русской души, и Достоевскій,

черезъ пятьдесятъ лѣтъ послѣ того, пророка о Пушкинѣ, могъ описать на зданіи русской культуры, хоть и говорилъ отъ имени ея скрытаго, подземнаго или небеснаго огня. Для насъ теперь, да и не только для насъ, все это слилось въ одно. Не многого стоило бы зданіе, если бы не было въ немъ огненной глубины, и хотъ рухнуло оно именно потому, что не могло вынести внутренняго жара, все-таки все, что міру дала Россія, изъ этого сердца родилось и на себѣ несетъ его жгучую печать. А если подъ камнями и щебнемъ тлѣетъ былой огонь, если когда нибудь разгорится онъ новымъ пожаромъ, тогда возстанетъ и Россія и снова понесетъ міру обрвавшуюся на полусловѣ благую вѣсть.

В. Вейдле.

По поводу „Дневниковъ“ Б. Поплавскаго

Трагически погибшіи нѣсколько лѣтъ тому назадъ Б. Поплавскій, человѣкъ очень одаренный, оставилъ послѣ себя дневники, выборки изъ которыхъ сейчасъ изданы. Это книга очень значительная и надъ ней стоитъ задуматься. Печальная, мучительная книга. Документъ современной души, русской молодой души въ эмиграціи. Я не сомнѣваюсь въ надрывной искренности Б. Поплавскаго. Но «дневники» поражаютъ отсутствіемъ простоты и прямоты. Нѣтъ ни одного прямого, не изломаннаго движенія. Все время играетъ роль. Поплавскій эпитонъ русскихъ теченій начала XX-го вѣка, чело-двоющихся мыслей, какъ и люди того времени, но поставленный въ исключительно трагическое поло-

женіе, выброшенный въ страшный и чуждый міръ. Онъ невѣрно опредѣляетъ свое отлѣченіе отъ стараго «декаденства». «Мы радостные, умираемъ, радуясь, благословляя, улыбаясь». Слова эти противорѣчатъ всему дневнику. Б. Поплавскій прибавляетъ: «въ гибели видя высшую удачу, высшее спасеніе». Это главный мотивъ дневника. Соблазнъ гибели. Притяженіе и соблазнъ смерти. Сгорѣть и исчезнуть. «Нашъ лозунгъ — погибаніе». Но это и есть упадочничество. Притяженіе музыки и защита отъ музыки. Музыка одна изъ основныхъ темъ дневника. «Только все умирающее поетъ въ духѣ». «Притяженіе музыки есть притяженіе смерти». «Не жажду ни я отдыха небытія?» Ничто не ра-