

Для лирического поэта, как для Дон-Кихота, нет Альдонсы, — есть Дульцинея. Для иронического поэта, как для Санчо-Пансо, нет Дульцинеи, — есть Альдонса.

Самый редкий уклон, — и это — уклон Поля Верлена, — когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея: каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается как необходимость. В каждом земном и грубом упоении таинственно явлены красота и восторг. Ирония становится мистической». ⁵

Так определяет Сологуб конечное противоречие между *голосом* и реальной действительностью жизни поэта, написавшего и «Sagesse» и «Parallèlement». ⁶

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И ФЕОДОР СОЛОГУБ

*Альманах «Шиповника», кн. III. «Тьма», рассказ Л. Андреева.
«Навы чары», роман Ф. Сологуба, часть I.*

Еще несколько лет тому назад «альманахи» были убежищами для «посвященных», отмеченных знаком «Скорпиона» или «Грифа». ¹

На страницах их, как в катакомбах, встречались немногие верные, знавшие друг друга в лицо.

Но времена изменились.

Альманахи из катакомб превратились в салоны, в которых, не стесняя друг друга, могут встречаться наиболее несовместимые, наиболее далекие друг другу современники.

Встречи эти бывают невероятны, но это имеет свою прелесть.

Третий альманах «Шиповника» начинается повестью Леонида Андреева и заканчивается романом Феодора Сологуба.

Кто дерзнул бы сопоставить, кто попытался бы провести сравнения между этими писателями, столь несхожими, если бы они не оказались связанными страницами одной книги?

Та часть русской публики, которая любит в Леониде Андрееве его мучительные искания и ценит его как мыслителя по «Жизни Человека» и по «Елеазару», та публика не знает и не понимает ни горького сарказма, ни тонких намеков, ни сложной мифологии, ни классической простоты языка Сологуба.

Те же (пока еще немногие), кто любят в Сологубе то совершенство языка, которое ставит его прозу новой ступенью в истории русской речи, несравненное искусство построения и его точный прозрачный символизм, те не интересуются искренним, но неглубоким пессимизмом, сильным, но грубым пафосом Леонида Андреева.

Сологуб и Леонид Андреев несколько не противоречат и не уничтожают друг друга, они не олицетворяют двух каких-либо полюсов в русской литературе, они никак друг другу не соответствуют, они иррациональны.

Быть может, даже если мы сможем отрешиться от всех форм и требований искусства, то мы найдем между ними некое отдаленное сходство, которое сведется к безвыходной муке земного воплощения и к тому осадку горечи и отчаяния, который неизбежно остается в душе, принявшей в себя обманное марево их произведений.

И в то же время сопоставление их на страницах альманаха «Шиповника» производит впечатление антитезы.

Это впечатление, в глубине неверное, возникает потому, что Леонид Андреев является как бы оригинальнейшим мастером в группе беллетристов, взошедших под знаком «Знания»,² в то время как Сологуб остается совершеннейшим мастером прозы среди декадентов.

Но между группой «Знания» и декадентами тоже нет противоречия, а есть только та иррациональность, что вообще существует между реализмом и символизмом.

Леонид Андреев и Сологуб соединены в одной книге только нумерацией страниц: от 9 до 67 — Андреев, от 189 до 305 — Сологуб.

Не похоже ли это на страницу учебника физики, где мы читаем, что вибрации от 32 до 32768 мы воспринимаем в качестве звука, и те же самые вибрации между 35 трильонами и двумя квадрильонами — в виде света?

Я хочу сказать, что та безвыходность отчаяния, которая одинаково живет в обоих этих писателях, в Леониде Андрееве является нам в виде звука, т. е. крика во «Тьме», а в Сологубе в виде света, озаряющего целую систему темной вселенной.

Искусство их так же несравнимо, как звук и свет, хотя рождено из того же потрясения человеческой души.

Есть разница и в диапазоне этих художников.

В то время как Сологуб захватывает всю семицветную радугу света от ультракрасных до ультрафиолетовых лучей, Леониду Андрееву доступны только высшие ноты напряжения звука.

В распоряжении его нет оркестра звуков — он не знает ни ласкового шепота, ни тихих мелодий песни, потому что голос его надорван от крика.

Этот хриплый и прерывающийся крик надрыгает сердце своим отчаяньем. В этом, а не в искусстве письма тайна того впечатления, которое производит Андреев.

Художник прежде всего музыкант.

Художник познает законы жизни, т. е. гармонию ее, независимо от его личного приятя или неприятя мира.

У Сологуба, например, познание музыкальной гармонии мира доведено до высших ступеней, но мира он не принимает и жаждет сладкого небытия, мед смерти предпочитает желчи жизни.

С этой точки зрения Андреев совсем не художник. Он не ищет тех внутренних законов, по которым строится жизнь и по которым вырастает дух.

Собственное свое слепое чувство, не сознавая и не претворяя его, он переносит в мир объективный, украшая обилием реалистических подробностей, цель которых — заставить поверить читателя, убедить в том, что все так и есть.

В живописи такой прием называется «*trompe l'oeil*»,* и художники порицают его.

Фигуры на гробницах Медичей нечеловечны, но они созданы по тем же законам, по которым Бог творил человека, и потому живут.

Если же художник, который не знает законов рисунка, которые для живописи есть то же, что законы жизни для поэта, стремится ошибки свои загладить стереоскопической выпуклостью фигур, он совершает художественный обман.

В одном из первых рассказов Андреева была деталь, очень запомнившаяся всем читавшим его тогда: у господина, внезапно умершего за картами, на подошве сапога прилипла бумажка от карамельки.³ В этой случайной подробности как бы сосредоточивался весь ужас смерти, и она потрясала своей рельефностью, как большой блик, удачно поставленный портретистом в зрачке глаза.

Прием этот типичен для манеры письма Леонида Андреева и вполне соответствует тому, что называется «*trompe l'oeil*».

Его мы встречаем у него теперь на каждом шагу. Тот же *trompe l'oeil*, когда он в «Тьме» говорит о «волосатых грязных ногах с испорченными, кривыми пальцами» и «мозоли на левом мизинце» у террориста, которого пришли арестовывать.

Его страдание и его человеческое чувство остаются с ним, но всю свою художественную наблюдательность, которая очень велика у него, он употребляет не на постижение законов, а на собиранье импрессионистических подробностей.

Он злоупотребляет ими, совершенно не зная чувства меры, и каждая картина его пестрит нестерпимо тысячами ярких бликов.

Это происходит оттого, что у Леонида Андреева нет живых людей, а есть манекены, которых он заставляет разыгрывать драму своей собственной души, но при этом старается их украсить всеми качествами реальности, сделать их преувеличенно четкими и выпуклыми.

Как пример обратного творчества можно привести Бальзака, который, взяв определенный характер, ставил его в известный круг обстоятельств и с холодным вниманием ученого, наблюдающего химическую реакцию, отмечал все движения души и действия своего героя.

Тот же метод, но бессознательнее и гениальнее был у Достоевского.

Поэтому нет ничего ошибочнее, как сопоставление Леонида Андреева с Достоевским, которое так невольно напрашивается.

Поскольку Леонид Андреев проявляется в своих произведениях как личность, он сам мог бы быть одним из героев Достоевского, но как художник он идет путем обратным.

Не менее ошибаются и те, которые считают Андреева символистом.

Быть символистом значит в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений музыкальной гармонии мира.

«Все преходящее есть только символ»⁴ — поет хор духов в «Фаусте». Символ всегда переход от частного к общему.

* Изображение, создающее иллюзию реальности; обманчивая внешность (*франц.*).

Поэтому символизм неизбежно зиждется на реализме и не может существовать без опоры на него.

Здесь лишь одна дорога — от преходящего к вечному.

Все преходящее для поэта есть напоминание, и все обыденные реальности будничной жизни, просветленные напоминанием, становятся символами.

Поэтому по существу своему символизм ясен и прозрачен, и если он является иногда запутанным и темным, то это не вина символизма, а вина либо плохого поэта, либо невнимательного читателя.

Образцом символа может служить в романе Сологуба образ полуденного солнца, о котором он говорит везде как о злом, огненном Змие.

Он говорит о «тяжелых взорах пламенного Змия», падающих на землю, о «грозном лице чудовища, горящего и не сторающего над нами», и о том, что «погаснет неправедное светило, и в глубине земных переходов люди, освобожденные от опаляющего Змия, вознесут новую, мудрую жизнь».⁵

И не впервые в «Навях чарах» встречается этот образ. Он проходит через все творчество Сологуба, и в редком произведении его нет намек на «свирепого Дракона».

Напомню описание полудня в рассказе «Чудо отрока Лина».

«Был знойный день и самый яркий час дня после полудня. Огненно-мглистый небесный дракон, дрожа от всемирной безумной ярости, изливал из пламенной пасти на безмолвную и унылую равнину потоки знойного гнева. Иссохшая трава приникла к жаждущей и ждущей тщетно влаги земле и тосковала вместе с нею, и томилась, и никла, и задыхалась в пыли. . . Сжигаемая яростным Драконом, покорная и бессильная лежала Земля». . .⁶

Этот образ служит одним из важнейших ключей ко всему творчеству Сологуба.

В мире, созданном им, земля отдана во власть неправедного светила светодателя Люцифера, лютого Змия, которого она выносит лицом к лицу, который со злорадством правит всею мелкою пошлостью, всею «Передонощиной» дневной жизни.

Спасением от яростного Дракона Сологубу является Ночь «тихая и милая», когда «тайно пламенеет великий огонь расцветающей Плоти»,⁷ и подруга Ночи — ласковая Смерть и радостный уют прохладной могилы.

Так в каждом преходящем солнечном луче таится для Сологуба напоминание о конечной трагедии его мира.

Если же мы возьмем сравнения и образы Леонида Андреева, выводящие нас за пределы реальности, то мы увидим нечто диаметрально противоположное.

Вот ряд образов из «Тьмы»:

«Восхищенный сон, широко улыбнувшись, приложился шерстистой щекой своей к его щеке — одной, другою — обнял мягко, пощекотал колени и блаженно затих, положив мягкую, пушистую голову ему на грудь». . .

. . . «Торжествуя, взвизгнул милый, мохнатый сон» . . .

. . . «Заиграла музыка в зале, запрыгали толкачиками коротенькие, частые звуки с голыми безволосыми головками» . . .

. . . «Решительным движением он выхватил револьвер, точно улыбнулся в чей-то черный, беззубый, провалившийся рот» . . .

. . . «Вылез своей мятой рожей дикий, пьяный, истерический хаос» . . .⁸

Примеров этих достаточно, тем более, что они очень типичны для манеры Леонида Андреева и пути его творчества сказываются в них ясно.

Он вовсе не стремится прозреть в частном общее, а напротив — всякое отвлеченное понятие низводит до частного, снабжая его реалистическими и часто совсем необоснованными признаками.

У хаоса — мятая рожа; у сна — шерстистые щеки; у звуков музыки — безволосые головки.

Все это не символы, не образы, не аллегории, даже не олицетворения, а те же «trompe l'oeil», которыми он так злоупотребляет, бумажки от карамельки, которые он наклеивает не только на подошвы сапог своих трупов, но и на душевные состояния и на отвлеченные понятия.

И вот что выходит: он, будучи по природе своей проповедником, который в покаянном экстазе бьет себя в грудь, кается в своих грехах и обличает других, и вопит и зовет, он вместо этого замыкается в тысячах ненужных реалистических деталей.

Точно демон в арабских сказках, который в порыве ярости замыкает себя в узкую бутылку и остается там пленный, припечатанный печатью Соломоновой.

Совершенно ясно, что теперь — в период «Иуды» и в период «Тьмы», он захвачен всецело вопросом о конечной жертве: «можно ли принять на себя предательство Христа? можно ли оставаться хорошим, когда другие плохи?».

И ясно тоже, что в этом вопросе его не интересует то, как это разрешается у других людей. Вопрос этот он разрешает сам для себя и отвечает точно:

«Личную добродетель надо принести в жертву. Иуда должен предать Христа. Не хочу быть хорошим, когда плохи другие. Вот вам моя добродетель, топчите ее, публичные девки».

И уже почти от своего лица провозглашает истерический тост:

«За нашу братию! За подлецов, за мерзавцев, за трусов, за тех, кто умирает от сифилиса. . . За всех слепых от рождения! Зрячие, выколите себе глаза, ибо стыдно зрячим смотреть на слепых от рождения! Если нашими фонариками мы не можем осветить всю тьму, так погасим же все огни и все полезем во тьму. Выпьем за то, девицы, чтобы все огни погасли!».⁹

В слова эти он вложил столько отчаянья и восторга, что они могли бы сдвинуть сердца, если бы. . . если бы они не были заперты, как демон в бутылку, если бы они не были замкнуты внутри этой чересчур выпуклой, чересчур эффектной реалистической живописи, в которой нет биения жизни, а есть лишь искусно придуманные, подобранные «trompe l'oeil».

Образы, в которые одевает он свои душевные страдания, мертвят и душат то, что он хочет сказать, а сами приобретают ту дьявольскую, мертвенную живость, которой горели глаза гоголевского «Портрета».

Поэтому все его произведения не освобождают, а пригнетают, не дарят, а отнимают.

Христианские ереси создавали трогательнейшие культы в честь отверженцев Библии — Каина и Иуды, утверждая в них великий закон жертвы, вплоть до жертвы конечным спасением своей души.

А Леонид Андреев, познав этот закон, каких чудовищ создал он из своего Иуды, из своего Террориста? Какой кошмар вышел у него из жизни человека и из радостной легенды о воскресшем Лазаре?

Не художник нас потрясает в Андрееве, потому что он совсем не художник, не проповедник, потому что он не умеет проповедовать, — потрясает темная и мятежная душа, надрывающая своим косноязычием, невозможностью найти свой ритм, свои слова.

В любом рассказе Леонида Андреева видишь сразу и средоточие его души, и окружность его творчества.

Как личность он сказывается целиком в каждом своем произведении и замыкается в правильный круг.

У Сологуба нечто иное: в каждом из его произведений видишь только один отрезок, окружность, и лишь по изгибу его мысленно представляешь себе, где его центр, но не можешь ни обозреть сразу всего круга, ни коснуться его срединного огня.

Несмотря на свою видимую прозрачность, Сологуб поэт бесконечно сложный, и для того чтобы познать его душу, надо вычислить орбиты всех его произведений.

И тот, кто сделает это, увидит, что он стоит посреди своих планет, подобно Пламенному Змию, который служит для него неизменным символом Солнца.

Как фигуры на гробницах Медичи, мир его нечеловечен, но живет.

Быть может, это одна из возможностей, одно из долженствований мира.

Он прекрасен, строен и создан по тем же законам музыкальной гармонии, что и Божий мир, но только все в нем наоборот и сам он в небе своем, как несправедное светило — Антисолнце.

«Навьи чары» Сологуб начинает словами:

«Беру кусок жизни грубой и бедной и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт. Косней во тьме тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобой, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном».

Не этими ли словами Светоносец Змий обольщал Еву в раю?

Но сладки обольщения поэта, и очарованию его нельзя противиться.

Только первая часть «Навьи чар», носящая имя «Творимой легенды», напечатана в альманахе, и многие из намерений автора остаются еще неясными и загадочными.

Но все же этим сказкам о поэте, химике и чародее Триродове и о его таинственном доме с подземными ходами, магическими зеркалами и темно-красными призмами из неизвестного материала веришь больше, чем рассказу Леонида Андреева, снабженному столькими оправдательными документами и подробностями, свидетельствующими о том, что все так и было на самом деле.

Но Сологуб сумел достичь того, что сказке его хочется верить, а прочтя «Тьму», — против самой очевидности повторяешь: «Нет, не видел. Ничего этого не было и не может быть».

Со змеиным искусством и неотразимой убедительностью Сологуб развенчивает, опрозрачивает и будничную действительность обывательской жизни, и она становится похожа на серый волнующийся призрак, на наваждение знойного полудня. А между тем за оградами Нового Двора он строит иную жизнь — прекрасную и стройную — райскую школу свободных, счастливых полубогаженных детей, живущих в лесу на берегу озера.

«Мы совлекли обувь с ног и к родной приникли земле. И совлекли одежду, и к родным приникли стихиям, и нашли в себе человека, только человека, — ни грубого зверя, ни расчетливого горожанина, — только плотью и любовью живущего человека».

Но над этим первобытным раем несознавшего себя человека он ставит таинственную и недобрую власть Триродова с Новым домом и непонятными «Тихими» мальчиками.

«Сознание есть великий разрушитель реальностей» — гласит индусская книга «Голос молчания».

Сознанием этим в высшей степени обладает Сологуб. Он умеет совлекать с жизни покров реальностей и из мечты создавать реальности новые. Что может быть страшнее и реальнее, чем его описание прохождения мертвых по «Навье тропе», и что более похоже на сон, чем споры его социал-демократов и массовка ночью в лесу?

Сологуб умный и недобрый колдун. В своем новом романе он завел огромную колдовскую игру, в которой замешаны силы земные, небесные и дьявольские.

И трудно оторваться от его полуденных наваждений и навьих чар.

Вначале сопоставление Леонида Андреева и Феодора Сологуба казалось мне невозможным и невероятным на страницах одной книги.

Но теперь это мне больше не кажется, и я склонен думать, что редакция «Шиповника» имела, поступая так, мысль тайную, но вполне определенную.