

Максимилиан Александрович Волошин

**Жестокость в жизни и
ужасы в искусстве**



Максимилиан Александрович Волошин
Жестокость в жизни
и ужасы в искусстве

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22833859

Аннотация

«Из всех человеческих свойств – свойство самое таинственное и непонятное для людей впечатлительных и жалостливых – жестокость. Сострадание не в состоянии принять самого факта существования жестокости, оно ничем не может объяснить себе ее возникновение в человеческом сердце...»

Содержание

I	4
II	25

Максимилиан Волошин

Жестокость в жизни и ужасы в искусстве

I

Из всех человеческих свойств – свойство самое таинственное и непонятное для людей впечатлительных и жалостливых – жестокость.

Сострадание не в состоянии принять самого факта существования жестокости, оно ничем не может объяснить себе ее возникновение в человеческом сердце.

Достоевский говорит устами Ивана Карамазова: «Выражаются иногда про „зверскую“ жестокость человека, но это страшно несправедливо и обидно для зверей: зверь никогда не может быть так жесток, как человек, так артистически, так художественно жесток. Тигр просто грызет, рвет и только это умеет. Ему и в голову не вошло бы прибивать людей за уши на ночь гвоздями (как делали турки с болгарами), если бы даже он и мог это сделать».

Ум совершенно другого склада и закала – Шопенгауэр, почти дословно повторяет Достоевского.

По поводу «Отчета Северо-Американского Противуне-

вольнического Общества», представленного в 1840 году таковому же Британскому обществу в ответ на запрос об обращении с невольниками в рабовладельческих Штатах, он пишет:

«Эта книга представляет собою один из наиболее тяжелых обвинительных актов против человечества. Никто не выпустит ее из рук без ужаса и редко кто без слез. Книга эта, состоящая из сухих, но подлинных и документальных показаний, до такой степени возмущает всякое человеческое чувство, что возникает желание идти с нею в руках проповедовать крестовый поход для обуздания и наказания рабовладельцев. Ибо они позорное клеймо на всем человечестве... Свидетельства такого рода являются несомненно самыми черными страницами в уголовных актах человеческого рода».

Гобино назвал человека «Eanimal méchant par excellence» – самым злым из всех животных. И он был прав: ибо человек единственное животное, причиняющее другим страдания без всякой дальнейшей цели. Если тигра и обвиняют в том, что он губит больше, чем может съесть, то душит он с намерением все сожрать, а это объясняется тем, что «у него глаза больше желудка», как гласит своеобразный французский оборот.

«Ни одно животное никогда не мучит для того только, чтобы мучить, а человек это делает, чему и обязан своим дьявольским характером – злее зверского. Поэтому все жи-

вотные инстинктивно боятся взора, даже следа человека – этого *animal méchant par excellence*».

Шопенгауэр обвиняет в иной плоскости, чем Достоевский, но их обвинения совпадают даже в формах выражения, даже в образах.

«Человек, не возносись над животными: они безгрешны, а ты со своим величием гноишь землю своим появлением на ней и след свой гнойный оставляешь после себя», – говорит Достоевский в одном месте.

Вы помните ту главу «Братьев Карамазовых», которая называется «Бунт»? Она начинается теми словами Ивана, что я привел вначале.

Поразительная, огромного смысла глава, в которой собраны все обиды жалости, уязвленной зрелищем человеческой жестокости.

«Я не Бога не принимаю, – говорит Иван, – я мира, им созданного, мира-то Божья не принимаю и не могу согласиться принять».

Он перечисляет Алеше все свои обиды против человека: грудных младенцев, замученных турками на глазах матерей, истязание маленьких детей своими родителями, когда отец для семилетней девочки готовит розги с сучками – «садче будет», а мать запирает ее на ночь в отхожее место, мальчишка, затравленного собаками за то, что подбил ногу любимой генеральской гончей.

«Не стоит высшая гармония слезинки одного только того

замученного ребенка, который бил себя кулачком в грудь и молился в зловонной конуре своей неисккупленными слезками своими к „Боженьке“, – восклицает Иван, – не стоит, потому что слезки его остались неисккупленными... Весь мир познания не стоит этих слезок... А если все страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены. Не хочу я, наконец, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына сами! Не смеет она прощать ему! Если хочет – пусть простит за себя, пусть простит мучительно материнское, безмерное страдание свое; но страдание своего растерзанного ребенка она не имеет права простить; не смеет простить мучителя, хотя бы сам ребенок простил ему. А если так, если не смеют простить, где же гармония? Не хочу гармонии из-за любви к человечеству, не хочу. Хочу оставаться лучше со страданиями неотмщенными. Слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему столько платить за вход. Не Бога я не принимаю, я только билет ему почтительнейше возвращаю».

Вот неприятие жестокости, доведенное до своих последних выводов. Речь Ивана звучит с неотвратимой и последовательной убедительностью. Если можно простить за себя, кто имеет право простить за мучение другого? Что можно противопоставить этому? Чем восполнить, чем удовлетворить эти обиды, причиненные самому священному из человеческих чувств – состраданию?

Чтобы найти ответ на эти вопросы, обратимся от следствий к причинам. Попробуем выяснить, из каких глубин человеческого сердца рождается это нечеловеческое, это дьявольское свойство – жестокость. Если нам удастся определить истоки и первопричины его, то, быть может, нам удастся понять и самый смысл жестокости в гармонии мира и в развитии человеческой души; быть может, нам удастся ответить на вопросы, поставленные Шопенгауэром и Иваном Карамазовым. Я не говорю – Достоевским, потому что Достоевский совершенно определенно отвечает на вопрос Ивана Карамазова устами старца Зосимы. Но об этом речь будет после.

Итак, нам необходимо разрешить вопрос: из каких движений человеческого сердца возникает жестокость?

Для того чтобы найти пути к разрешению его, обратимся к тому периоду жизни человека, когда все его чувства проявляются в формах наиболее чистых, интенсивных и космических – к детству.

В одной статье, озаглавленной «К психологии детских игр», напечатанной когда-то в педагогическом журнале «Русская школа» и принадлежащей перу известной теперь поэтессы Аделаиды Герцык, я нашел такую замечательную страницу:

«Долгое время мы любили игру в „пытки“. Как я уже говорила, всякое проявление жестокости неотразимо волнуящее и привлекающее действовало на меня, несмотря на то, что

я была мягкой, робкой по природе и чувствительной к малейшему страданию.

Я боялась пыток и переживала их с неиссякаемой фантазией. Толчком к этому послужила „Хижина дяди Тома“. Больше всего потрясло меня в этой книге описание истязаний, которым подвергали негров. Столб от „гигантских шагов“ превращался в нашем воображении в раскаленный железный шест; негров привязывали к веревкам и заносили высоко на воздух. Внизу земля была усеяна камнями, заостренными кверху, так что их ждала неминуемая гибель – или они стограла, ударяясь о раскаленный столб, или, срываясь вниз, падали и разбивались об острые камни. Часами летали мы вокруг столба с висящей вниз головой, в самых мучительных, напряженных позах, искренно ударяясь о столб, падали на песок и лежали неподвижно, раскинувшись, окровавленные, пока воображаемые „истязатели“ не уносили нас и не приводили на смену новую партию негров. Напряженно замирали мы на одном впечатлении и не хотели легкой, быстрой сменой событий разряжать свое напряжение. Надо было успеть поверить, довести страдание до полной реальности».

Как вы видите, мы имеем дело с ребенком не совсем обыкновенным. Эта девочка одарена сильной и страстной фантазией, жадно хватающей явления реальности и мгновенно претворяющей их в игру. С другой стороны, она одарена избытком жалости; она мягка, робка по природе и чувствительна к малейшему страданию.

В ее руки попадает «Хижина дяди Тома», т. е. книга, облекшая в форму романа те же самые факты, что перечислены в «Отчете Северо-Американского Противуневоольнического Общества», который Шопенгауэр называл, как мы видели, «одним из самых тяжелых обвинительных актов против человечества», и вызывавший в нем – в замкнутом, суровом, желчном, одиноком философе, желание идти с нею в руках «проповедовать крестовый поход».

В ребенке еще не родился тот Судия, который карает за нарушение морального закона. Он еще не знает, что такое возмездие. Жалость влечет его к описанию истязаний и заставляет мысленно обращать их против самого себя. В этой игре детей «в пытки» есть нечто безумно жестокое и надрывающее, но вместе с тем и глубоко чистое, еще незапятнанное. Палач и жертва слиты в одном лице.

Мы наблюдаем в этом рассказе, точно в чудесной реторте, те струи и токи, из которых, при первом же толчке жизни, возникнут определенные и четкие человеческие чувства и страсти. Какие?

Вернемся на минуту к «бунту» Ивана Карамазова. Иван кончает свой рассказ Алеше про мальчика, затравленного за то, что подбил камнем ногу любимой генеральской гончей.

«...Выводят мальчика из кутузки. Мрачный, холодный, туманный осенний день, знатный для охоты. Мальчика генерал велит раздеть; ребеночка раздевают всего донага, он дрожит, обезумел от страха, не смеет пикнуть... „Гони его!“ –

командует генерал; „беги! беги!“ – кричат ему псаи; мальчик бежит... „Ату его!“ – вопит генерал и бросает на него всю стаю борзых собак. Затравил на глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки!.. Генерала, кажется, в опеку взяли... Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!

– Расстрелять! – тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившеюся какою-то улыбкою, подняв взор на брата.

– Bravo! – завопил Иван в каком-то восторге. – Уж коли ты сказал, значит... Ай да схимник!

– Я сказал нелепость, но...

– То-то и есть, что но... – кричал Иван. – Знай, послушник, что нелепости *слишком* нужны на земле. На нелепостях мир стоит, и без них, быть может, в нем совсем ничего бы и не произошло».

Алеша Карамазов чистый мальчик, но уже не ребенок. Его чувства незапятнаны еще никакой страстью, но Меч Справедливости, делящий все сущее на добро и зло, уже выявил из хаоса ощущений и эмоций определенный ответ. Алеша потрясен глубочайшею жалостью.

И вот сострадание к замученному вырывает у него ответ: «Да, расстрелять, для удовлетворения нравственного чувства». Иван ждал этого ответа, он хотел его. Он знает, как жалость может внезапно превращаться в жестокость, как сострадание порождает жажду возмездия. Он хотел посмотреть, как в чистом, незлобивом Алеше произойдет эта под-

мена. Если уж и Алеша не удержался на лезвии, отделяющем жалость от жестокости, значит, нет возможности не переступить эту грань.

«На этой нелепости мир стоит», – восклицает Иван. *Нелепость*, потрясая Ивана, в том, что *жалость и жестокость – два лица одного и того же чувства*. Кто сильнее пожалеет замученного, тот и пожелает более жестоко отомстить мучителю.

Вот где раскрывается тайна того, почему жалость не может понять, из каких тайников человеческого сердца возникает жестокость. Жалость просто-напросто не постигает собственной своей природы. Она видит собственное свое отражение в мире действенной справедливости и отшатывается в ужасе, как человек, увидавший своего двойника, не признавший его за себя, но почувствовавший прилив страха и отвращения.

Но вернемся к детской игре «в пытки». Она порождена переразвитием чувствительности, не выносящей малейшего страдания, соединенной с пылкой художественной фантазией. В данной игре вся жестокость обращена против самих себя. Игра жестока, но дети, в нее играющие, чисты, святы и невинны.

Но возьмите эти же самые элементы уже не в детском, а в отроческом возрасте. Как раз в таком моменте развития мы находим в «Братьях Карамазовых» Лизу Хохлакову. Она фантазерка и впечатлительна до истеричности. Она видит

странные сны, которые сама называет смешными. Она видит себя ночью со свечкой, а во всех углах комнаты чертей, желающих ее схватить. И ей вдруг начинает ужасно хотеться бранить Бога. «Вот и начну бранить, а они-то вдруг всю толпою ко мне; так и обрадуются, вот уж и хватают меня, а я вдруг перекрещусь, – а они все назад. Ужасно весело, и дух замирает».

Этот сон близок по своему смыслу к игре в «пытки», хотя с примесью детского кощунства и жуткой проказливости. Глава называется «Бесенок».

Но дальше эта девочка рассказывает:

«Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене; прибил гвоздями и распял; а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро – через четыре часа. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть... Я про жида этого как прочла, так всю ночь тряслась в слезах. Воображаю, как ребеночек кричит и стонет, а у меня все эта мысль про компот не отстает».

Вы замечаете, конечно, что и здесь идет развитие той же самой игры в «пытки»? И здесь – все от нестерпимой жалости к истязаемому. И ананасный компот придуман, чтобы еще жальче, еще нестерпимее было. И представляет себя Лиза не мертвой, не распятым ребеночком, а его истязателем только для того, чтобы было больнее, чтобы еще боль-

ше растравить ту рану, тот образ, от которого она тряслась в слезах всю ночь. Но лишь произошла перестановка истязаемого в истязателя, как лик жалости становится неуловимо ликом жестокости. Игра в пытки была безгрешная, а в фантазии Лизы уже есть преступность, грех, сладострастие жестокости. Недаром после этого рассказа она нарочно защемляет себе палец в двери и шепчет: «Подлая, подлая, подлая, подлая».

Перед нами выявлены уже все основные элементы того, что делает человека самым злым из всех зверей и придает его жестокости дьявольский характер – злее зверского. Перенесите такой характер, составленный из переразвитой чувствительности, жалости и фантазии, в суровую обстановку исторической действительности, дайте ему в руки власть над жизнью и смертью людей – и пред вами разгадка души большинства всемирно известных извергов, истязателей рода человеческого.

Душа Иоанна Грозного была составлена из этих самых элементов. Нервный и впечатлительный мальчик, в котором тяжелая кровь Рюриковичей была разбужена и окрылена греческою кровью Палеологов и страстною литовскою кровью Глинских, прошел сквозь детство одинокое и мечтательное, изредка прерываемое кровавыми впечатлениями внешней жизни, врывавшейся в его детскую в виде бояр Шуйских, ищущих убить митрополита Иосифа. Одинокая мечтательность ребенка стала в жизни замкнутостью и подозри-

тельностью. Горечь детских обид превратилась в идеологию царской власти. Болезненно повышенная впечатлительность привела к внезапным переходам от гордости к порывам страха и самоунижения. Детский ужас перед кровавыми сценами перешел в упоение жестокостью. Только иступленная чувствительности в соединении с романтической фантазией, может создавать такие характеры. Жизнь Иоанна, с ее дерзаниями дьявольской и кощунственной; жестокости, сменившейся покаянными молитвами, повторяет детский сон о чертях: начнет ли он кощунствовать – черти обрадуются и кинутся, неон перекрестится, и они отпрянут прочь. Ужасно заманчиво и дух замирает, как говорит Лиза Хохлакова. Он ведет эту игру и глубоко верит в нее. Признания, вырывающиеся у него, захватывают искренностью; тоски и своею задушевностью:

«Тело изнемогло. Болезнует дух, – пишет он в своей духовной. – Раны телесные и душевные умножились, и нет врача, который бы исцелил меня. Ждал я, кто бы поскорбел со мной, и не явилось никого, утешающих? я не нашел, заплатили мне злом за добро, ненавистью за любовь».

Правдивости таких слов нельзя не верить. Чувствительность и жестокость – неразделимы.

Никто не может быть более жесток, чем люди сантиментальные. Прекрасным примером служит поколение, создавшее Великую французскую революцию. Ведь это было как раз поколение сантименталистов, это были те Вертеры, ко-

которые не застрелились от любви в 19 лет. А в 20 лет они стали членами Конвента. Вспомним, что Робеспьер, будучи коронным судьей в Аррасе, до Революции, подал в отставку, чтобы не подписать смертного приговора, что страшный Кутон был способен плакать над смертью канарейки, что Сен-Жюст писал чувствительные поэмы, что вся жизнь Марата была исступленным порывом жалости к народу, что Каррье, устраивавший Нантские Нуаяды, был охвачен судорожной любовью к народу, что даже сам Наполеон когда-то, в юности, помышлял о романтическом самоубийстве.

Жестокость Робеспьера и Марата принадлежит к иному роду жестокости, чем жестокость Иоанна Грозного. Если последняя для нас объясняется игрою «в пытки» и извращенными фантазиями Лизы Хохлаковой, то их жестокость всецело вытекает из того порыва, который заставил Алешу воскликнуть: «Да, расстрелять, для удовлетворения нравственного чувства».

Меч, которым казнят Робеспьер, Марат и Сен-Жюст, – это меч Справедливости.

Анатоль Франс в предисловии к своему роману «Les Opinions de M. Jérôme Coignard» дает такое прекрасное определение этому типу жестокости:

«Робеспьер был оптимистом, веровавшим в добродетель. Государственные люди, обладающие такого рода характером, приносят всевозможное зло. Те, кто берется управлять людьми, не должны никогда забывать, что имеют дело с вы-

родившимися обезьянами. Только при этом условии политический деятель может стать человеческим и снисходительным. Безумие Революции было в том, что она хотела установить добродетель на земле. Те, кто хочет сделать людей добрыми и мудрыми, свободными, умеренными и благородными, роковым образом приходят к желанию истребить всех. Робеспьер верил в добродетель: он создал террор. Марат верил в справедливость: он требовал двухсот тысяч голов».

Анатоль Франс совершенно прав: политический деятель, одаренный умом холодным, скептическим и чуждым чувством жалости, может и будет совершать жестокости и убийства, но они будут насилием чисто утилитарного характера, не выходящим за пределы психологии простого хищника, который убивает столько, сколько может съесть, но не больше. Дьявольский характер жестокость приобретает лишь с того момента, когда в дело замешивается, с одной стороны, чувствительность, с другой – справедливость, и оба эти чувства начинают разрастаться на почве романтического воображения.

Вне воображения, вне фантазии – не существует дьявольской жестокости. В своем простом и чистом виде, когда действие следует немедленно за чувством, возмездие может быть прекрасно и свято. Владимир Соловьев в «Трех разговорах» дает великолепный пример святости чистого действия. Рассказывает старый боевой генерал, который сам себя рекомендует в нравственном отношении человеком сред-

ним, об одном случае своей жизни, когда у него, он наверно это знает, не было никаких сомнительных побуждений, а владела только добрая сила.

«Единственный раз в жизни испытал я полное нравственное удовлетворение и даже в некотором роде экстаз, так что и действовал я тут без всяких размышлений и колебаний. И осталось это доброе дело самым чистым, самым лучшим моим воспоминанием. А было это мое единственное доброе дело – убийством, и убийством не малым, ибо убил я тогда в какие-нибудь четверть часа гораздо больше тысячи человек».

На вопрос собеседников генерал рассказывает, как он с разведочным отрядом, во время турецкой войны, наткнулся на «башибузукскую кухню» – вырезанное армянское село. «Уже всех подробностей рассказывать не стану. Женщина к тележной оси привязана, лежит не обожженная и не ободранная, а только с искривленным лицом – явно от ужаса померла, а перед нею шест в землю вбит, а на нем младенец голый привязан, сын наверно, с выкатившимися глазами, почерневший, а рядом решетка с потухшими углями валяется. Тут на меня сначала какая-то тоска смертельная нашла, на мир Божий смотреть противно. Действую машинально». Затем рассказ идет о том, как ему удалось нагнать башибузуков прежде, чем они успели вырезать другое село, и искрошить, как капусту. «Кончилось дело, а у меня в душе светлое Христово Воскресение... Тишина какая-то и легкость непости-

жимая, точно с меня вся нечистота житейская смыта, чувствую Бога, да и только. Так чиста моя совесть в этом деле, что я и теперь иногда от всей души жалею, что не умер после того, как скомандовал последний залп. И тут-то почувствовал я, что взаправду есть христоролюбивое воинство и что война, как была, так и есть и будет до конца мира великим, честным и святым Делом».

Владимир Соловьев дает прекрасный пример, что получается, когда на место чувствительности ставится чувство и на место мечты – действие. В самом факте действия уже таятся очистительные силы. Действие не знает жалости. Человек безжалостный не может принести и сотой доли того зла, на которое способен человек, одаренный страшным даром жалости и воображения.

«Я несу не мир, а меч!» – сказало христианство. Этот меч справедливости, данный христианством в руки каждого человека, рисуется символически в виде того меча «Коллады», который принадлежал Сиду Кампеадору.¹ На его клинке с одной стороны было высечено: Si! Si! а с другой: No! No! Да! Да! – Нет! Нет!

Вот осязательный образ того бесконечно важного морального процесса, которому была подвергнута душа человека в реторте исторического христианства.

Оно дало каждому человеку свободу, свободу страшную и неотвратимую, рассечь все сущее на *да* и *нет*, на доб-

¹ В оригинале ошибочно: Каликадору.

ро и зло, выявить свет и тень, черное и белое, святость и грех. Идея *Справедливости* была самым страшным реактивом, действию которого была подвергнута душа человека на всем пространстве всемирной истории.

Если оглянуть единым взглядом историю человека, то состояние души дохристианского человечества напомнит смутные токи и невыявленность детской «игры в пытки», где лики сострадания и жестокости нераздельно слиты в довременном хаосе.

Христианство отделяет сушу от воды, кладет такую грань между жестокостью и жалостью, что оба эти чувства, единые в своем корне, отныне перестают узнавать друг друга.

Везде, где раньше было единство, христианство выявляет два конечных, два несовместимых противоречия. Оно проводит дух европейских народов сквозь горнило огненных антиномий.

Развитие исторического христианства представляет собою ряд вопиющих противоречий с основным духом христианской любви и кротости. Но именно в этих противоречиях и выражена с наибольшей полнотой тайная работа христианской идеи в глубине человеческой души.

Идея справедливости работает в сознании человечества как очень сильный яд, вызывающий страшные судороги, приводящий в исступление, убивающий, но в конце концов долженствующий окончательно переродить и чувство, и дух человека для новых форм жизни. В жестокостях инквизи-

ции, в судах над ведьмами, в истреблениях еретиков, в террорах революций надо искать указаний на пути, которыми идет действие этого яда.

Но выяснение этих путей не входит в пределы моей беседы. Для нас теперь важнее ответить на вопрос:

К каким формам должно привести перерождение души человека и как примирятся *да* и *нет*, жестокость и жалость, когда процесс усвоения яда будет окончен?

Основное свойство антиномий, то есть таких двух взаимно противоположных истин, к которым приходит ум в последнем итоге, в том, что они логически непримиримы. Если одна говорит *Да*, то другая говорит *Нет*.

Поэтому они неволят человеческий дух подняться на высоту иного плана, иного сознания. То, что кажется взаимно непримиримым на плоскости, оказывается только двумя гранями, определяющими ее форму, когда мы поднимемся на высоту.

Антиномии невыносимостью своих противоречий заставляют человека стать выше самого себя, призывают к бытию те божественные свойства, о существовании которых он не подозревал в себе.

Поэтому все Евангельские истины даны в форме непримиримых противоречий.

Ежели на одной странице Евангелия сказано: «чти отца своего и мать свою», то на соседней странице будет стоять: «Я пришел разделить человека с отцом его и дочь с матерью

ее».

Если сказано: «взявший меч от меча и погибнет», то рядом будет: «не мир пришел Я принести, а меч», и т. д. Все основные моральные требования разделены на два конечных противоречия. Евангелие открывает безграничную личную свободу и заставляет каждого идти своим путем собственным, который никогда не совпадает и не сможет совпасть с путем другого человека. Чтобы удовлетворить обоим противоположным требованиям, человек должен расширить и возвысить свое Я до такой высоты, чтобы вместить обе грани истины. Давая полную свободу выявлению индивидуальности, христианство в то же время неволит дух преодолеть ее и выйти из тюрьмы ее.

Кто захочет сохранить свою душу, тот погубит, кто не пожалеет ее, тот спасет.

Только там, где внутренние протяжения совести становятся безысходными, человек может быть уверен, что он стоит на верном пути.

Полный и ясный ответ на вопрос об антиномиях жалости и жестокости, справедливости и отмщения влагает Достоевский в уста старца Зосимы. Каждый должен расширить свое Я до пределов всего мира, каждый должен взять мир на свою личную ответственность, потому что:

«Каждый пред всеми за все и за всех виноват».

В этом чувстве личной своей вины без остатка сгорает голод возмездия.

«Если же злодейство людей возмутит тебя негодованием и скорбью необоримой, даже до желания отмщения злодеям, то более всего страшись сего чувства; тотчас же иди и ищи себе мук, как если бы сам был виновен в сем злодействе людей».

А вот завет Судии, в руках которого меч Справедливости теряет свое жало:

«Помни особенно, что не можешь ничьим судьейю быть. Ибо не может быть на земле судия преступника, прежде чем сам сей судия не познает, что он такой же преступник, как и стоящий перед ним, и что он-то за преступление стоящего перед ним, может, прежде всех и виноват. Когда же постигнет сие, то может стать и судьейю».

Соблазнительные и диaboлические свойства и последствия чувствительности, жалости, сострадания – выясняются.

Жалость не полное чувство, действительное и самосветящееся собственным светом. Она одно из человеческих полу-чувств, непрозрачных по сей природе и потому отбрасывающее на земле тень, являющуюся противочувством – жестокостью.

Как только жалость будет просветлена до своей истинной сущности – Любви, так все земные негативные тени погасают в ней.

Негодование Шопенгауэра и мировым обидам Ивана Карамазов не остается места в этом последнем завете старца

Зосимы:

«Люби повергаться на землю и лобызать ее. Землю целуй неустанно, ненасытимо люби, всех люби, все люби, ищи восторга и исступления сего. Омочи землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои. Исступления же сего не стыдись, дорожи им, ибо есть дар Божий, великий, да не многим дается, а избранным».

II

Я хочу формулировать те выводы, к которым мы пришли в первой части нашей беседы. Чувство жалости и сострадания имеет свойств неожиданно превращаться в жестокость. Воображение и мечтательность создают ту атмосферу, в которой эти превращения совершаются в на: более причудливых и извращенных формах. Идея справедливости, падающая на почву чувствительности, пробуждает желание возмездия. Чем глубже затронута чувствительность, тем возмездие становится боле, жестоко. Так что в тех поступках, в которых человеческая жестокость сказывается в дьявольских формах, прежде всего необходимо искать извращенной чувствительности.

Идея справедливости, в той форме, которую дало ей христианство выявляет в человеческой душе и сострадание и возмездие одновременно в самых крайних и непримиримых формах. В этом моральный смысл идеи справедливости: противоречия, ею пробуждаемые в душе, так несовместимы, что они неволят человека стать выше самого себя, расширить свое «Я» до совмещения обеих антиномий. Это возможно при том лишь условии, что на место пассивной чувствительности станет действенное и полное чувство – Любовь. В Любви сливаются и *Да* и *Нет*, и жалость и отмщение. Такими путями идет развитие чувствительности в жизни.

Теперь я хочу остановиться на исследовании того, как чувствительность проявляется в области искусства, какие последствия она влечет за собою.

Художественное творчество развивается в той же самой насыщенной возможностями и образами области души, называемой фантазией, воображением, в которой творятся и детские игры. Процесс создания произведений искусства ничем не отличается от психологии детских игр. Художники, как и дети, обладают способностью творчески претворять реальности внешнего мира сквозь волшебное стекло своего чувства, своей души. В этом их основное отличие от людей взрослых и положительных.

Чувства жалости и сострадания играют в области души громадную роль, как мы видели из описания «игры в пытки», которое так помогло нам разобраться раньше в странных метаморфозах чувствительности. Идея справедливости, мгновенно превращающая ребенка во взрослого, не властна над самим искусством, потому что художник, ужаленный ею, в этот же миг перестает быть художником. Он становится моралистом, критиком, сатириком, публицистом, проповедником, но он уже больше не художник в чистом смысле этого слова. Его деятельность близка к искусству, она может пользоваться приемами и формами искусства, но внутренне он уже перестал быть художником, преобразителем мира. Он стал судьей.

Исследование о том, как идея справедливости действует

на художников и какими путями она их отводит от искусства, может быть весьма интересно, и русская литература дает нам в этом смысле громадный материал в лице Льва Толстого и его отхода от искусства, но в данном случае я хочу остановиться только на чистом художественном творчестве и на тех формах, к которым его привело переразвитие чувствительности.

Начиная с 40-х годов XIX века все русское искусство развивалось под знаком сострадания и жалости. В лице крупнейших представителей своих оно создало классические образцы трогательного и трагического. Достоевский и Толстой являются высочайшими вершинами, достигнутыми этой полосой русского искусства.

Но в чувствительности таятся, как мы видели, страшные и неожиданные возможности, и лицо сострадания делает иногда демонические гримасы, а жалость приводит к дьявольской жестокости.

Это именно и случилось с русским романом. Он начал со строгого искусства, глубоко трагического в своей человеческой полноте, а теперь заканчивает свою историю кошмарами и ужасами Леонида Андреева и Арцыбашева.

Чтобы не утомлять больше внимания рассуждениями, я приведу ряд примеров того, как к известным *ужасным*, явлениям жизни подходило русское искусство пятьдесят лет назад и как оно подходит теперь.

Я возьму ряд изображений войны, смертной казни, убий-

ства, безумия, смерти у Толстого и Достоевского и сопоставлю их с соответственными страницами современных писателей, выясняя попутно причины, приведшие их к тому, что мы видим в текущей литературе.

Начнем с изображения войны у Льва Толстого и Леонида Андреева.

Вы помните, конечно, ту главу в «Войне и мире», где описывается штурм «Большого редута» (батареи Раевского), бывший одним из центральных эпизодов Бородинского боя?

Возьмем самые патетические места этой главы.

Пьер Безухов берется передать приказание офицера резервам:

«Одно, другое, третье ядро пролетало над ним, ударяясь впереди, с боков, сзади. Пьер сбежал вниз. „Куда я!“ – вдруг вспомнил он, уже подбегая к зеленым ящикам. Он остановился в нерешительности, идти ему назад или вперед. Вдруг страшный толчок откинул его назад на землю. В то же мгновение блеск большого огня ослепил его, и в то же мгновение раздался оглушающий, зазвеневший в ушах, гром, треск и свист.

Пьер, очнувшись, сидел на заду, опираясь руками о землю; ящик, около которого он был, не было, только валялись зеленые обожженные доски и тряпки на выжженной траве; и лошадь, трепля обломками оглобель, проскакала от него; а другая, так же как и сам Пьер, лежала на земле и пронзительно, протяжно визжала.

Пьер, не помня себя от страха, вскочил и побежал назад на батарею как на единственное убежище от всех ужасов, окружавших его.

В то время как Пьер входил в окоп, он заметил, что на батарее выстрелов не слышно было, но какие-то люди что-то делали там. Пьер не успел понять того, какие это были люди. Он увидел старшего полковника, задом к нему лежащего на валу, как будто рассматривающего что-то внизу, и видел одного замеченного им солдата, который, порываясь вперед от людей, державших его за руку, кричал „братцы!“ – и видел еще что-то странное.

Но не успел он еще сообразить того, что полковник был убит, что кричавший „братцы!“ был пленный, что на глазах у него был заколот штыком в спину другой солдат, – едва он вбежал в окоп, как худощавый, желтый, с потным лицом человек в синем мундире набежал на него, крича что-то».

Следует эпизод с французским офицером, когда ни он, ни Пьер не знают, кто кем взят в плен, затем атака Ермолова, отбивающая взятую батарею.

«Пьер вошел на курган, где провел более часа времени, и из того семейного кружка, который принял его к себе, он не нашел никого. Много было мертвых, незнакомых ему. Но некоторых он узнал. Молоденький, офицерик сидел, все так же свернувшись, у края вала, в луже крови. Краснорожий солдат все еще дергался, но его не убирали. Пьер побежал вниз. „Нет, теперь они оставят это, теперь они ужаснутся то-

го, что сделали!“ – думал Пьер. Но солнце, застигаемое дымом, стояло еще высоко, и впереди и в особенности налево у Семеновского кипело что-то в дыму, и гул выстрелов, стрельба и канонада не только не ослабевали, но усиливались до отчаянности, как человек, который надрываясь кричит из последних сил».

Такими картинами Толстой вводит нас в самую гущу сражения и дает описание одного из самых кровавых эпизодов Бородинского боя, той атаки, когда Ермолов кидал на курган пригоршнями Георгиевские кресты. Обратимся же теперь к современной литературе и возьмем описание атаки из «Красного смеха» Леонида Андреева.

«Одни, точно сослепу, обрывались в глубокие воронкообразные ямы и повисали животами на острых кольях, дергаясь и танцуя, как игрушечные паяцы; их придавливали новые тела, и скоро вся яма до краев превращалась в копошащуюся груды окровавленных живых и мертвых тел. Отовсюду снизу тянулись руки, и пальцы на них судорожно сокращались, хватая все, и кто попадал в эту западню, тот уже не мог выбраться назад: сотни пальцев, крепких и слепых, как клешни, сжимали ноги, цеплялись за одежду, валили человека на себя, вонзались в глаза и душили. Многие, как пьяные, бежали прямо на проволоку, повисали на ней и начинали кричать, пока пуля не кончала с ними.

Вообще все показались ему похожими на пьяных, некоторые страшно ругались, другие хохотали, когда проволока

схватывала их за руку или за ногу, и тут же умирали. Он сам, хотя с утра ничего не пил и не ел, чувствовал себя очень странно: голова кружилась, и страх минутами сменялся диким восторгом – восторгом страха. Когда кто-то рядом с ним запел, он подхватил песню, и скоро составиля целый очень дружный хор. Он не помнит, что пели, но что-то очень веселое, плясовое. Да, они пели – и все кругом было красно от крови. Само небо казалось красным, и можно было подумать, что во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные цвета, а солнце загорелось красным бенгальским огнем».

Разница между этими двумя описаниями разительна. У Толстого мы имеем точную картину того, как сложное и большое событие отражается в глазу случайного очевидца. А Леонид Андреев старается в одно описание втиснуть все ужасы, о каких только ему приходилось слышать, и для усиления впечатления освещает эту кошмарную и неправдоподобную картину красным бенгальским огнем.

Чтобы еще ярче выделить это отношение, возьмем эпизод совершенно тождественный у Толстого и Андреева. Одного из собеседников шальной снаряд убивает посреди разговора.

У Толстого это так:

«Молоденький офицерик подбежал с рукой к киверу к старшему:

– Имею честь доложить, господин полковник, зарядов

имеется только восемь, прикажете ли продолжать огонь? – спросил он. – Картечь! – не отвечая крикнул старший офицер, смотревший через вал.

Вдруг что-то случилось: офицерик ахнул и, свернувшись, сел на землю, как на лету подстреленная птица. Все сделалось странно, неясно и пасмурно в глазах Пьера. Одно за другим свистели ядра и бились в бруствер, в солдат, в пушки».

У Леонида Андреева подобный же эпизод описывается так: «Передо мною стоял молоденький вольноопределяющийся и докладывал, держа руку к козырьку, что генерал просит нас продержаться только два часа, а там подойдет подкрепление...

– Вы боитесь? – спросил я, трогая его за локоть. Но локоть был как деревянный, а сам он тихонько улыбался и молчал. Вернее, дергались в улыбке только его губы, а в глазах были только молодость и страх – и больше ничего.

– Вы боитесь? – повторил я ласково.

Губы его дергались, сиюсья выговорить слово, и в то же мгновение произошло что-то непонятное, чудовищное, сверхъестественное. В правую щеку мне дунуло теплым ветром, сильно качнуло меня – и только, а перед глазами моими, на месте бледного лица было что-то короткое, тупое, красное и оттуда лила кровь, словно из откупоренной бутылки, как их рисуют на плохих вывесках. И в этом коротком красном, текущем, продолжалась еще какая-то улыбка, беззубый

смех – красный смех».

Мелодраматизм и театральность художественных приемов Леонида Андреева, их нарочитый ужас, сгущенность и преувеличенность красок объясняются прежде всего тем, что Лев Толстой видел войну свои глазами, а Леонид Андреев знал ее лишь по рассказам и по отчета военных корреспондентов. Толстой ее пережил, Леонид Андреев ее только *представлял* себе. В этом разница. Одно – пережить ужас самом другое – быть посторонним свидетелем ужаса, переживаемого другими. Первое, если не убивает, то дает великую силу духу, второе же только растравляет и жалость и фантазию. Толстой относится к войне, разумеется, несколько не менее отрицательно, чем Леонид Андреев, однако для описания ее он употребляет самые сдержанные и строго взвешенные холодные слова, в которых чувствуется осторожность художника и боязнь переступить грань искусства. Леонид же Андреев точно игра «в пытки», как те дети, с которых мы повели наши рассуждения: подбирает все самое страшное, что может себе выдумать о войне, и облекает в формы самые жестокие, какие только может придумать. «Леонид Андреев меня пугает, а мне не страшно», – формулировал сам Лев Толстой. Но то, что не было страшно Толстому, не будем забывать это, может быть страшно, и очень, тысячам и тысячам обыкновенных читателей Леонида Андреева, для которых его стиль и приемы кажутся художественными и убедительными.

Но возьмем Гаршина – писателя гораздо более чувствительное к жалости, чем Толстой, и еще менее уравновешенного, чем Леонид Андреев, но лично пережившего войну.

Его описание войны менее эпично, чем у Толстого. Все в нем трепещет ужасом. Раненый лежит брошенный четыре дня на поле сражения рядом с трупом им самим убитого турка. И муки от раны, и постепенное разложение соседнего трупа описаны с детальным реализмом, однако в этом повествовании нет и намек на те кошмарные ужасы, которые; рисует растленное жалостью воображение Леонида Андреева на расстоянии пяти тысяч верст от поля русско-японских битв.

Среди писем Гаршина, написанных с театра войны, есть интересные указания на психологию чувствительности.

Он пишет: «Скажу только, какое впечатление произвел на меня вид раненых, крови, трупов и прочих аксессуаров войны».

Я Никогда не ожидал, чтобы при моей нервности я до такой степени спокойно отнесся к вышесказанным предметам».

Затем следует протокольное описание обгорелого трупа одного турка, и он прибавляет:

«И, представьте, даже такое нехудожественное описание действует на меня самого более неприятно, более вывертывает душу, чем самый вид неизвестного правоверного».

То же и раненые. Неприятно слушать, читать об ужасных

ранах, видеть их на картинах; но на самом деле впечатление значительно смягчается. А какие ужасные бывают раны! Я пересмотрел около 150 человек и видел страшно искалеченных людей. Особенно неприятны раны в лицо».

Итак, вот первый вывод: ужас пережитый далеко не так ужасен, как тот, что рисует воображение. Личный опыт ужасного учит сдержанности и стыдливости при выборе образов и красок. Ни один художник, видевший войну, не позволил бы себе написать то, что написал Леонид Андреев.

Возьмем теперь другое ужасное явление – смертную казнь.

Достоевский пережил смертный приговор и ожидание казни. Посмотрите, в каких выражениях описывает он состояние приговоренного:

«Этот человек был раз взведен, вместе с другими, на эшафот, и ему прочитан был приговор смертной казни расстрелянием, за политическое преступление. Минут через двадцать прочтено было и помилование, и назначена другая степень наказания; но однако же, в промежуток между двумя приговорами, двадцать минут, или по крайней мере четверть часа, он прожил под несомненным убеждением, что через несколько минут он вдруг умрет. Он помнил все с необыкновенною ясностью и говорил, что никогда ничего из этих минут не забудет. Шагах в двадцати от эшафота, около которого стоял народ и солдаты, были врыты три столба, так как преступников было несколько человек. Трех первых повели к

столбам, привязали, надели на них смертный костюм (белые длинные балахоны), а на глаза надвинули им белые колпаки, чтобы не видно было ружей; затем против каждого столба выстроилась команда из нескольких человек солдат. Он стоял восьмым по очереди, стало быть, ему приходилось идти к столбам в третью очередь. Священник обошел всех с крестом. Выходило, что остается жить минут пять, не больше. Он говорил, что эти пять минут казались ему бесконечным сроком, огромным богатством; ему казалось, что в эти пять минут он проживет столько жизней, что еще сейчас нечего и думать о последнем мгновении, так что он еще распоряжения разные сделал: рассчитал время, чтобы проститься с товарищами, на это положил минуты две, потом две минуты положил еще, чтобы подумать в последний раз про себя, а потом, чтобы в последний раз кругом поглядеть. Он очень хорошо помнил, что сделал именно эти три распоряжения и именно так рассчитал. Он умирал 27 лет, здоровый и сильный; прощаясь с товарищами, он помнил, что одному из них задал довольно посторонний вопрос и даже очень заинтересовался ответом. Потом, когда простился с товарищами, настали те две минуты, которые он отсчитал, чтобы *думать про себя*; он знал заранее, о чем он будет думать: ему все хотелось представить себе, как можно скорее и ярче, что вот как же это так: он теперь есть и живет, а через три минуты будет уже *ничто*, кто-то или что-то – так кто же? Где же? Все это он думал в эти две минуты решить! Невдалеке была церковь,

и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что страшно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он через три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорит, что ничего не было для него в это время тяжелее как непрерывная мысль: „что если бы не умирать! Что если бы воротить жизнь! – какая бесконечность! И все это было бы мое! Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы даром не истратил!“ О говорил, что эта мысль у него, наконец, в такую злобу переродилась, что ему уж хотелось, чтобы его поскорее застрелили».

Так описывает ожидание смертной казни великий писатель, лично переживший его. А вот описание такого же точно момента у Арцыбашева: рассказывает прокурор об утре приговоренного к казни. Они входят в тюремный коридор, чтобы разбудить преступника. Первое, что они видят, это часового, «окаменевшего от ужаса, влипшего всем телом в стену, с ружьем наперевес».

«Из узкого окошечка, очевидно просунутая туда со страшным усилием, торчала совершенно неподвижная мертвая, восковая голова... Была она до странности желтая и выражения на этом лице человеческого ровно никакого не примечалось... Это была мертвая голова и, на мертвом лице,

два огромные мертвые глаза, выпученные до того, что видны были все жилы и нервы, от страшного напряжения налитые кровью. Они выпучились в нашу сторону и, мне показалось, еще больше вылезли из орбит. Но по-прежнему никакого выражения в них не было... разве если бы мертвец, два дня пролежавший в гробу, мог испугаться, он так смотрел бы!..

Как-то так случилось, что я очутился впереди всех, и прямо перед, моим лицом, так близко, что мне видны были даже ресницы и кровяные жилки в белках, оказалась мертвая голова. Она показалась мне огромной... И вдруг я ясно увидел, как вытянулись из орбит, налитых кровью, два огромных глаза. Продвинулись ко мне, вошли в мои глаза и пристально взглянули в самый мозг...

Солдат часовой потом рассказывал, что голова показалась еще в сумерки. Она осторожно выдвинулась, посмотрела, спряталась, со страшным усилием протиснулась в форточку и замерла. И так торчала целую ночь. Сначала он кричал на нее, грозил, пугал, а потом ослаб...»

Сопоставление этих двух описаний настолько красноречиво, что ни в каких комментариях не нуждается.

Теперь я попрошу вас припомнить двойное убийство Раскольникова в «Преступлении и наказании». Ужас постепенно нарастает, пока он готовится к убийству, пока старуха медленно распутывает тот пакет, который он принес в клад.

«Ни одного мига нельзя было терять более. Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут-то и родилась в нем сила.

Старуха, как и всегда, была простоволосая. Светлые с проседью жидкие волосы ее, по обыкновению жирно смазанные маслом, были заплетены в крысиную косичку и подобраны под осколок роговой гребенки, торчавшей на ее затылке. Удар пришелся в самое темя, чему способствовал ее малый рост. Она вскрикнула, но очень слабо, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще поднять обе руки к голове. В одной руке еще продолжала держать заклад. Тут он изо всей силы ударил раз и другой, все обухом и все по темени. Кровь хлынула, как из опрокинутого стакана, и тело повалилось навзничь. Он отступил, дал упасть и тотчас же нагнулся к ее лицу; она была уже мертвая».

Ни в самом жесте этого убийства, ни в его следующем, уже совершенно случайном и непредвиденном убийстве кроткой Лизаветы нет ужаса. Ужас весь в ожидании, в том, как стучатся в дверь в сновидении, когда Раскольникову грезится убийство.

А вот как описывает Арцыбашев убийство в том же «Рассказе старого прокурора», откуда мы привели уже страницу о смертной казни:

«Лежит среди хаты, на земляном полу ничком, толстая ба-

ба в изорванной рубаше с желтыми пятнами... Спина голая, жирная, точно из сала, а голова отрезана напрочь и стоит, понимаете, у ножки стола, точно мертвая баба из-под полу смотрит... Убийца, видимо, долго с ней возился: баба здоровая, сильная, а он, как потом оказалось, человек был щедушный... Однако он ухитрился повалить ее ничком и наступил коленом в спину. Очевидно, угрожая ножом, требовал денег, а она не давала... Тогда он за волосы оттянул голову бабе назад и полоснул ножом по горлу. Шея-то толстая, жирная, сразу и не зарезал, а когда она рванулась и чуть не вырвалась, ткнул ее ножом между плеч, так что кровь до стены добрызнула... Потом, когда баба ослабела, затащил голову опять назад и стал резать. Резал долго и аккуратно и отрезал бабе живой голову... Визжала она, говорят, сначала так, что на всю деревню было слышно, а потом только икать и хрипеть начала».

Я пропускаю следующее затем описание насилия и убийства семилетней девочки, которое слишком противно. Но вот какое описание этого же убийства вкладывает Арцыбашев в уста семилетнего мальчишки, видевшего все с полатей.

«Мамке, говорит, голову, как отрезал, голова-то покати-лась, а мамка без головы, на четвереньках, как жаба, по хате прыг-прыг. А кровь из дыры так и рвет... Я испугался мамки да на печь, а Танька на лавке привалилась и молчит... А потом, смотрю, он на Таньку навалился... Мне ее и не видать вовсе... А потом Танька как взвояет, а он кричит: „Молчи, –

убью!» – да и зачал Таньку ножом. А я в те поры на стену прыгаю, головой об стену стучу да кричу... Мамка без головы лежит, а голова из-под стола смотрит на меня!»

Но как ни отвратительна и ни невероятна эта «мамка», прыгающая без головы по хате, как жаба, на палитре Арцыбашева имеются образцы еще более отвратительные. Стоит только припомнить его рассказ «Великое знание», который хотелось бы сопоставить с «Красным цветком» Гаршина. Рассказ Гаршина вы весь, конечно, помните. Это повесть о сумасшедшем, который представляет себе, что в красном цветке, распутившемся в цветнике сумасшедшего дома, скрыто все зло мира, он срывает его и умирает с цветком в руке, унося свой трофей в могилу.

Арцыбашев же описывает безумца с «прекрасной душой и огромным умом», который продает свою душу дьяволу за «великое знание», а затем заставляет его покончить с собою таким способом. Привож дословно последние строки рассказа:

«...И я нашел его...

За сарайчиком для дров у нас было отхожее место. Простая, неглубокая зловонная яма, через которую была перекинута доска... Он бы там: он стал на колени, прилег грудью на край ямы и погрузил голову в зловонные нечистоты...

Он был совершенно мертв».

Дальше этой гадости больше уже идти некуда!

Как вы видите, *сострадание* в русской литературе, на-

чав с прекрасных форм у Достоевского и Толстого, постепенно проходило все стадии искажения, свойственные этому обманчивому и обоюдоострому чувству. Начав с само-растравляющей «игры в пытки», оно дошло до судорог и пароксизмов жестокости, напоминающих кровавые расправы Иоанна-Грозного. Наконец, на последнем примере вы видели просто ужас для ужаса, гадость для гадости и больше ничего. Первоначальная нестерпимо болезненная искра жалости, породившая этот ужас, в нем совершенно незаметна, как незаметна она в Нантских Нуаядах Каррье.

Мы были бы несправедливы, если бы в этих извращениях чувствительности стали бы упрекать только наше время, только современное нам искусство. Правда, современность подчеркнула и особенно ярко выявила эти отрицательные стороны, довела их до карикатурных преувеличений, но они не были чужды и русскому искусству прошлых десятилетий.

Прекрасным примером может служить судьба только что реставрированной картины Репина «Иоанн Грозный и его сын». Она пострадала от ножа безумца при очень любопытных обстоятельствах.

Абрам Балашов, человек весьма неуравновешенный и, очевидно, страдающий тою растравленною раною жалости, как большинство русских людей, был давно омедузен этой картиной и, как установлено, ежедневно приходил в галерею, чтобы ею растравлять свою жалость. В день катастрофы он долго стоял сперва в суриковской комнате, а затем, войдя в

комнату Репина, кинулся на картину с ножом, с криком «Довольно крови!»»

Это сопоставление суриковской «Казни стрельцов» и репинского «Иоанна Грозного», сделанное самой жизнью, знаменательно. В данном случае картина Сурикова стоит в порядке искусства Толстого и Достоевского, а картина Репина – в плане произведений Арцыбашева и Леонида Андреева. Детство Сурикова проходило в суровой обстановке сибирской, красноярской жизни конца царствования императора Николая Павловича, в условиях жизни суровых и жестоких, напоминавших русский быт XVII века. Ребенком он присутствовал при торговых казнях, бывших почти каждую неделю на красноярской площади. Два раза пришлось ему в детстве видеть и смертную казнь. Чувствительность художника, пережившего эти ужасы жизни, закаляется, крепнет и из чувствительности становится настоящим чувством. Такой человек знает реально ценность ужаса и не старается растравлять жалость накоплением отвратительных подробностей. Когда Суриков захотел изобразить «Казнь стрельцов», он выбрал не момент казни, а подготовку к ней, совсем как Достоевский в вышеприведенном отрывке из «Идиота». В его картине есть то же глубокое спокойствие ожидания смерти, что у Достоевского. Ужас сосредоточен не на дьявольских искажениях человеческого лица, а на белых «смертных» рубашках и пламени свечей, горящих среди [бела] дня.

Репин же, как художник весьма нервный и чувствитель-

ный, но сам собственными глазами никогда убийства и казней не видавший, изобразил на своей картине все ужасы, какие только мог себе представить: и потоки натуральной крови, и глаза, выступившие из орбит, и т. д.

Результат налицо: его картина способна сводить с ума неуравновешенных людей, на его Иоанна кидаются, как на живого человека, с криком «Довольно крови!».

Несомненно, что Репин, создавая эту картину, руководился страстной жалостью, но получилось произведение в высшей степени жестокое, извращенно-жестокое, совсем как рассказы Леонида Андреева, Арцыбашева и многих других современных писателей.

Учесть то зло, которое приносят произведения такого рода, эти ужасы в искусстве, весьма трудно. Случай с картиной Репина очень поучителен, потому что нагляден. Книга же действует по-иному, чем картина. Однако определить приблизительно область, в которой действует их отравка, возможно.

Представьте себе, что вы являетесь свидетелем акта страшной жестокости, как генерал в «Трех разговорах» Соловьева. Раз у вас есть выход активного действия и чувство справедливости может выразиться в поступке – мир вашей души восстанавливается и пережитый ужас становится новой ценностью. Но раз вы лишены возможности оказать помощь и действием восстановить нарушенную справедливость, то у вас является естественная мысль: лучше бы это

случилось со мною, лучше бы я сам был жертвой, потому что самому быть жертвой все же легче, чем быть только безмолвным свидетелем.

В этих случаях люди говорят: «Стыдно веселиться, когда люди умирают с голоду», «Стыдно наслаждаться искусством, когда есть столько неграмотных», наконец, «Стыдно жить, когда людей мучают и убивают». Безвыходное сочувствие обращается всегда против самого себя и казнит самого себя. Поэтому в эпохи общественных судорог, когда слишком много устоев сдвигается с мест и увеличивается количество видимых, наглядных несчастий, увеличивается в то же время и число самоубийств. Убивают себя те, которым стыдно... Убивает жалость, которая не может найти себе действительного, разумного выхода.

Художники и писатели, изображающие ужасы в том виде, как я вам только что показал на примерах, только сгущают безвыходные факты. В то время как Толстой и Достоевский, сухо отмечая конкретные явления, останавливаются на трагических преодолениях своих героев, Леонид Андреев и Арцыбашев употребляют все изобразительные средства, имеющиеся в их распоряжении, на выпуклую живопись голых фактов, а психологию действующих лиц сводят без всяких оттенков к состоянию бреда или истерики.

Переживая Толстого и Достоевского, читатель обогащается всем опытом их жизни. Переживая же Леонида Андреева и Арцыбашева, как переживает теперь вся русская моло-

дежь, читатель остается перед безвыходными ужасами жизни, и они кажутся ему только еще страшнее, еще безвыходнее. Все сочувствие, весь ужас, который им удается вы звать в читателе, обращается против него же самого. Ему становится *стыдно жить*.

Натуралистическое изображение ужасного в искусстве служит прямым источником самоубийств. Жестокость современной русской беллетристики сыграла немалую роль в развитии и распространении той эпидемии самоубийств, которая теперь свирепствует по России. Не ею самоубийства вызываются, конечно, а жизнью. Но Леонид Андреев, Арцыбашев и прочие писатели их школы дают отчаявшимся доводы безнадежности и отчаяния, а сомневающихся и колеблющихся толкают в сторону самоуничтожения.

Духовная опасность, таящаяся в жестоком натуралистическом изображении ужасов в искусстве, и заставила меня избрать темой моей беседы «Жестокости в жизни и ужасы в искусстве» и утомлять так долго ваше внимание отвратительными образами описаний, которые мне пришлось подобрать для этой цели. Вопрос этот слишком важен. Он требует выяснения.

В заключение мне хочется сказать несколько слов о том, каково должно быть отношение художника к изображаемой действительности.

Чехов писал где-то: «Если вы изображаете жизнь, то старайтесь глядеть на своих героев холодно и с высоты». – Един-

ственный раз, когда мне пришлось говорить с Чеховым, я услышал от него любопытную фразу: «Учиться писать можно только у французов».

Это вполне объясняет, откуда Чехов почерпнул вышеприведенное мудрое правило.

Стендаль, прежде чем приняться за описание бурных и трагических сцен в своих романах, прочитывал несколько глав из Уголовного кодекса, «чтобы дать себе верный тон». Мериме для передачи патетических страстей, кипящих в его рассказах, намеренно избирал самый бесстрастный и ледяной стиль. Флобер, чтобы совладать с буйным преизбытком своей фантазии, принял на себя, как дисциплину, работу над реальным романом и написал «Madame Bovary».

То же самое стремление мы видим и в приведенных описаниях Толстого и Достоевского.

«Творчество начинается только там, где начинается самоограничение», – сказал Гёте. Это относится не только к фантазии, не только к теснящимся мыслям и образам, но прежде всего и главным образом – к чувству.

Надо сдерживать свою чувствительность – тогда она становится чувством. Надо не давать проливаться жалости и состраданию в чувство мести и негодования, тогда они станут любовью. Надо овладеть своею нервностью, тогда она станет волей. Надо научиться молчать о многом, тогда можно стать писателем.

Детские игры уже раз помогли нам разобраться в запутан-

ном вопросе о происхождении жестокости, в детской же игре мы найдем и откровение о божественном завете художнику.

Вам всем, конечно, приходилось в свое время играть в фанты. Эта игра, как вы помните, начинается обыкновенно такой присказкой: Вам барыня прислала сто рублей, Что хотите, то купите. «Да» и «Нет» не говорите, *Черного* и *белого* не покупайте.

Затем начинаются расспросы испытуемого, и тот, кто произнесет «да» или «нет», назовет «черное» или «белое», – платит фант. А затем ему достается по жребию либо быть «зеркалом», либо «обезьяной».

Символический смысл этой игры весьма глубок и вполне ясен:

Художнику Бог посылает талант, с которым он может делать все, что угодно. Он только не должен говорить ни «да», ни «нет», то есть не должен рассекать всего сущего Мечом Справедливости, ибо сказано: «Мне отмщение, и Аз воздам» и воспрещено человеку судить.

Кроме того, ему запрещено употреблять черную и белую краску, но за то даны в руки все цвета радуги.

Те из художников и писателей, которые нарушают эти заповеди, платят фант; другими словами, они становятся или *зеркальным отражением* изображаемой действительности, или *Обезьяной*, пляшущей и кривляющейся на потеху толпе, или, что, быть может, страшнее всего – *Оракулом*, т. е. учителем жизни. Последнего испытания не смог вынести еще ни

ОДИН ИЗ ХУДОЖНИКОВ.