

З. Н. ГИППИУС

ИСКУССТВО И ЛЮБОВЬ

Я скажу сначала лишь о некоторых человеческих мыслях насчет любви и смерти, самых, по-моему, значительных, а после — посмотрим, какое отражение находят они в искусстве.

Мысли эти, в основном, просты, даже примитивны. Если их усвоить, они кажутся бесспорными. Но что значит усвоить? Слово точное: значит — сделать своими. Можно сто раз что-нибудь слышать, даже понимать, даже принимать, пока слышишь — и нисколько не усвоить, т. е. не принять в себя, не взять под кожу. Общеизвестные бесспорности о любви и смерти усвоены мало. Может быть, оттого еще, что подобное понимание вообще не передается, ему нельзя научить: человек доходит до любого мыслеощущения сам. Не учительство и ученичество важны, а *встречи* на одном из людей самых разных, разных концов земли, даже разных времен. Благодаря этой встречности иная мысль, не умирая, живет и все вырастает в мире.

У Соловьева, которым мне придется пользоваться, очень много встречников; но из них нам довольно пока Вейнингера.

Выделить мысль о любви и смерти из миросозерцания обоих нельзя вполне; да это и не нужно: так просты и общи их первоположения. Мировой процесс — есть, в вечной борьбе с небытием процесс *восхождения*, победа над смертью. Это задача, поставленная перед человечеством. Задача тройная — или триединая, так нераздельно связаны с ней три вопроса: 1) о Я (Личность), 2) о Ты (личная любовь, 3) о Мы (общество).

Может быть, найдут, что напрасно я начинаю с Адама или залезаю в метафизику. Но тут пока еще ни малейшей метафизики нет, просто примитив, без которого, однако, дальнейшего понять нельзя. К тому же все знают, что вопрос общественный (да и личный) ставится нам именно как задача, как проблема. Только один серединный вопрос о любви личной, об Эросе, о «я и мой ближний», «я и моя возлюбленная», — «кто когда либоставил любовь, как задачу?» — спрашивает Соловьев. Есть дело общественное, есть дело личное, но дела, именно дела любви — нет. Любовь личная, особенно любовь-влюблённость, считается просто житейским случаем, с которым каждый справляется, как ему посчастливилось. И никто не замечает, что, вынимая из единой тройной задачи ее серединную про-

блему, мы вырываем непереходимую пропасть между личностью и обществом. Уничтожаем для «я» возможность сказать «мы». Для каждого все другие были бы только «они», если бы... если бы над пропастью не было моста. Но мост есть. И строит его Эрос, которого Соловьев так и называет Pontifex, т. е. священный строитель мостов.

Эрос присутствует решительно во всякой личной любви (в «я и мой ближний» тоже). Но безмерное расширение проблемы завело бы нас слишком далеко. Поэтому остановимся лишь на той, где Эрос присутствует особенно явно и для всех привычно, — на любви между полами, на любви-влюбленности.

Что это за дар, посланный человеку? В чем его смысл, почему Эроса сопровождает «веянье нездешней радости»?

Личность, человек, самостоятельный центр живых сил (и абсолютная ценность) — прав, сознавая и *ощущая* свое безусловное значение и бесконечное достоинство. Но признать такое же значение за другими людьми он может только в сознании, *не* в ощущении. В ощущении он видит изнутри лишь одного себя, всегда как бы центром мира. Преодолеть отъединение разумом — нельзя. Преграда слишком конкретна, реальна. Только одна сила изнутри, фактически, упраздняет ее, заставляет не отвлеченно, а внутренним чувством, живой волей, признать безусловное значение другой личности, *как своей*. Сила эта — любовь (хотя мы говорим о половой любви, но заметим опять, что то же слово сказано и о любви к ближнему: «как самого себя»). Познавая в любви истину другого, мы осуществляем и свою: не лежит ли она в способности переходить за границы своего феноменального бытия, жить не только в себе, но и в другом — в других?

Дар любви нам послан, как выход из самости. Перекидывается мост, через опытное познание другого, единственного, к познанию других — всех. Если человек на этом мосту проваливается — вина не Эроса, а несознательной или злой человеческой воли.

Соловьев говорит: «и ад, и земля, и небо с особым вниманием следят за человеком, когда вселяется в него Эрос. Каждая сторона хочет взять для своего дела тот избыток духовных и телесных сил, который открывается тогда в человеке. Без сомнения, это самый важный серединный пункт нашей жизни».

Как же, однако, пользуется человек даром любви? И как должен пользоваться?

Соловьев различает пять путей любви. Первого он лишь кратко ка-

сается. Это «сатанинские глубины» (аномалии и разврат «естественный»; покупка тел, которую Соловьев причисляет к некрофильству). Путь *второй* — обычный путь животных, т. е. покорность первому физическому влечению. *Третий* — добрый человеческий путь, брак. И если бы человек мог быть только человеком, это и был бы его высший путь. Но человек тем и отличается от тварей, что хочет (и может) стать выше себя. В его «благородной неустойчивости» — потенциал его возвышения.

Путь *четвертый*, духовная любовь (платоническая), тоже не признается истинным. Потому, что — это очень важно! — Соловьев, будучи последовательным, не допускает противоположения духа плоти, души — телу. Человек целостен, духовно-телесен, или душетелесен. Борьба с небытием, со смертью, ведется, ведь, за жизнь мира, а целостного человека. Иначе, вера в бессмертие души была бы тем последним идеалом, на котором человечество и упокоилось бы. Но признавая мировую волю к восхождению, к победе над смертью, а за любовью — необходимость ее в этом деле участия, нельзя признать истинной и духовную любовь: она вне воли и действия. Ее — и полное отречение от Эроса, аскетизм, — Соловьев называет путем *ангельским*. Он не соответствует человеческому достоинству в полноте: человек *выше* ангела (потенциально).

Все четыре пути: и сатанинский, и животный, и человеческий, и *ангельский*, ведут в смерть. Смерть любви — еще лучший их конец. А то и человек сам обрывается в смерть. Ведь он на всех этих путях переживает состояние любви пассивно, не берет любовь в сознательную волю, не ищет дела любви... Но если так, где же он, путь любви истинной?

Относительно последнего этого, пятого, волевого пути, с ясностью можно указать — говорит Соловьев — только основные условия, определяющее его *начало и цель*. Цель — конечно, всё та же для любви, как и для личности и для человечества, — победа над смертью. Эрос — участник общей борьбы против нее. А что касается условий для начала высшего пути, это — понимание и принятие, как реальностей, трех основ: андрогинизма, душетелесности и богочеловечности.

Первоосновы эти, хотя и без отчетливости, есть уже у Платона. У Соловьева два последние понятия даны в законченном виде. Относительно первого — андрогинизма — у него замечается недоговоренность и как будто соскальзывание в смутную теорию Платона.

Но за Соловьева договорил нужное Вейнингер. Исходя из соловьевского же признания двух первичных божественных Начал, мужского и женского, он утвердил сосуществование обоих в таинственном сплетении

в каждом реальном человеке — личности. Правда, конец известной книги этого гениального юноши поражает внутренними противоречиями: автор внезапно лишил свои два Начала — равнотенности. Такое отступление от логики не было ли его первым шагом к гибели? «Кто покидает логику, пишет он в дневнике, того она сама раньше покинула». О книге же своей «Пол и Характер» он сказал, когда она вышла: «Эта книга несет смерть: или себе, или ее автору...» Но личное несчастье юного гения не уменьшает ценности того, что им сказано об андрогинизме. И принятие андрогинизма как реальности остается одним из условий истинной любви.

Переходя теперь от теорий и мыслей о любви в другой творческий план, укажу только еще на одну бесспорность: взятая, как факт, как случайное состояние, любовь-влюбление — нелепа. Она не имеет для себя никаких оснований и ни на что не нужна. Соображения, что любовь и «веяния нездешней радости» служат целям рода, с полной убедительностью ныне опровергнуты, между прочим, тем же Соловьевым. Да и без Соловьева давно известно, что для размножения та любовь, о которой мы говорим, излишняя, даже вредная роскошь. Людской род без нее продолжался бы гораздо успешнее. Вывод ясен: любовь или имеет тот смысл и ту цель, о которых мы говорим с Соловьевым, Вейнингером и другими — или же решительно не имеет ни цели, ни смысла.

Но.... перевернем страницу.

Людей мысли, которые прямо и пристально занимались вопросом любви, не так уж много. Я не считаю, конечно, всяких Фрейдов, разных психо-физиологистов и еще ниже спускающихся, — физиологистов, — до просто медицины. Они, может быть, полезны, но это вне сферы собственно мысли. В области же философии и метафизики вопрос любви редко у кого занимал первенствующее место. Зато в другой области — в искусстве (словесном преимущественно) — Эрос подлинный царь. Если представить себе, что из художественного творчества, из поэзии вынуть человека, любовь и смерть, — что останется от искусства?

Попробуем теперь рассмотреть, нет ли и в этой сфере творчества, среди художников таких, для которых любовь — то же, приблизительно, что для Соловьева или Вейнингера.

Но сначала — что такое искусство? Что такое красота? Чтобы не запутаться (очень здесь легко запутаться!) — ограничим себя сразу определениями Соловьева. Для данного исследования нам их довольно. «Красота, — говорит он, исходя из своего триадного миропонимания, — есть ощущительная форма Истины и Добра». «Эстетически прекрасное в искус-

стве» — это «ощутительное изображение предмета или явления с точки зрения его окончательного состояния или в свете будущего мира». Иначе, прекрасно то художественное произведение, которое ведет к реальному улучшению действительности.

И я предлагаю, хотя бы на этот час и в отношении к нашему вопросу, принять мерку Соловьева об улучшении или неулучшении действительности. Другими словами, установить, как изображает любовь данный художник. Где его воля? Хочет ли он просто-напросто описать любовь, какой она бывает? Или сквозь бывающую видеть и ту, которая может, должна быть?

Разделение художников нам придется произвести не по обычной линии, т. е. вне оценки их чисто-художественного мастерства. И маленький писатель может вдруг, — каким-то провидением, дать образ чудесной, бессмертной любви; и подлинному большому художнику случается, оставшись в кругу «бывающего», фатально столкнуть Любовь в Смерть.

Да, вот главное (тоже бесспорность): везде, где любовь изображается просто как факт и состояние, без смысла, она непременно, по законам самого искусства, бывает побеждена смертью. Мы так не привыкли думать о смысле любви, что и, повторяя известные слова — «любовь сильнее смерти», — понимаем их в обратном значении, приблизительно так, что любовь, мол, при силе ее, до смерти доводит, и даже чем сильнее, тем вернее и скорее. «Мы из рода бедных Азров... Полюбив, мы умираем»... Надоевший этот Азра до сих пор способен приводить в умиление. Умиляться нечему, но и удивляться нечему: такой «простой» любви естественно завершаться «окончательным упрощением», которое называется смертью. Смерть, конечно, сильнее такой любви. Смерть, в подобном состоянии, даже манит, желанной делается: «Разбей этот кубок! В нем злая отрава таится!»

Художники, наиболее близкие к понятию *личности*, наиболее близки и к понятию истинной любви. Так, Ибсен, например, дает особенно яркие образы любви в ее будущем совершении. Пер Гюнт — только начало пути. Сольвейг уже не бездейственная дантовская Беатриче; ее любовь уже существует: это она спасает Пера Гюнта от вечной смерти. Но Сольвейг еще слишком отвлечenna. Дева-мать — она сама как бы чистое женское Начало, в божественности которого девство и материество слиты.

Но Ибсен пойдет и дальше: через Женщину с моря и Ревекку из Роммерсхольма — до последнего образа Любви, до пути ее «сквозь бурю и тьму ночи» к солнечному восходу, к новой, высшей жизни. Ибсен говорит о «тайственной унии», о «мистическом браке»... Не могу не сблизить здесь

как бы несближаемое, не вспомнить реальных про-видений Терезы Испанской и Jean de la Croix: теми же словами говорят они — и о «тайном браке», и о путях к нему через «Тьму ночи».

Как бы то ни было — Ибсен из художников — самый *сознательный* попутчик Соловьева и Вейнингера. Недаром лучшее, что написано об Ибсене — написано Вейнингером.

Кое-что знал о любви Гоголь. Знал — не зная, не по-ибсеновски, конечно. И всё-таки не первом, а стрелой Эроса написан образ любви Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, любви, над которой — «бессильно всемогущее время».

Достоевский? Толстой?

Достоевский чувствует смысл жизни так глубоко, что не успевает найти для него все реальные формы. Отсюда и крик: «любите жизнь раньше ее смысла!» Конечно, чувствовал он и богочеловечность истинной любви, но обещанный роман о ней (Соня и Раскольников в Сибири) — остался ненаписанным. А Лев Толстой, полюбив жизнь раньше смысла ее (может быть, слишком долго любил ее так) перелюбил. Оттого с такой мукой и рвался он на склоне лет к смыслу, прочь от бывающего, данного. Обычный путь любви, даже добрый человеческий путь — стал казаться ему дьявольским. Дальше «ангельского» идеала он не пошел.

Однако, исследуя любовь в мировой литературе, можно никогда не кончить. На это ничьей жизни бы, думается, не хватило. Возьмем только три любовных романа и на них остановимся. Можно было бы найти и другие, *не эти*, но для нашей цели и эти достаточно характерны.

Итак — три романа. Три автора, трех национальностей: русский, француз и немец. Немецкий роман — 1774 года, остальные — современные. Это: «Страдания молодого Вертера» Гёте, «Митина любовь» Бунина и «Габи, любовь моя» Шарля Деренна.

Вот так соединение! — скажут мне. Вертер и бунинский Митя еще пусть, а Жак причем? Откуда этот Деренн? Почему его надо сравнивать с Гёте?

Но я никого не сравниваю! Я не беру их в плоскости чистого искусства, не смотрю на литературное мастерство. Смотрю только на любовь в этих романах и на скрытую в них волю авторов (от них самих скрытую, быть может). По ранее принятому делению — любовь в романе Бунина берется, какой она *бывает*; в романе неведомого (мне по крайней мере) Деренна — какой *должна* быть; роман Гёте — *смешанный*.

Sainte-Beuve близко подходит к правде, утверждая, что конец Вертера

вульгарен, фальшив, портит произведение и так не вяжется с волевым характером героя и его любви, что похож на мистификацию.

Действительно, любовь к Шарлотте не вполне, не совсем такая, как бывает, в ней сквозит иное: Вертеру было бы естественнее не застрелиться. Но неокрепший гений Гёте мог не почувствовать фальши. К Гёте особенно приложимы слова Вейнингера о Личности: «Человек медленно и постепенно, в течение всей жизни, приобретает ее...» Лишь через многие десятилетия Гёте дошел до той удивительной встречи Фауста с Маргаритой, когда она ждет, чтобы Фауст узнал ее, и они *вместе* идут наверх...

В книге француза «*Gaby, ton amour*», написанной без всякого блеска, никакой фальши нет. Автор умудрился (сам того не подозревая, конечно) дать легкий, но цельный прообраз подлинной любви. Вот эта незамысловатая повесть.

Герой, юный Жак (ровесник Вертеру и бунинскому Мите), на товарищеской пирушке встречается с молоденькой танцовщицей Габи. Полюбили они друг друга? Об этом не говорится, но уже знается. Случилось, что в ту же ночь (последнюю для Жака в Бордо, он уезжает в Париж учиться) он попал к Габи. И... они остались как брат и сестра, хотя нежно спали в одной постели. Затем, в течение *десяти* следующих лет, они свиделись только раз: Жак случайно узнал, что Габи накануне отъезда в Америку. Написал ей, она тотчас пришла, они провели день вместе. И опять — им точно *рано* было сделаться любовниками. «Физическое соединение... — говорит Соловьев, если оно ставится как цель сама по себе и *прежде* идеального дела любви, — губит любовь». Жак и Габи любви не погубили. Опять расстались... продолжая жить друг другом. Знают ли это сами? Вот Жак едет — к невесте. В родном городе Бордо ему нужно менять поезд. И вдруг он забывает это, забывает действительно, куда и зачем ехал. Он — в том кафе, где встретил Габи впервые. Она здесь? Да, отдыхает от турнэ. Он пишет записку... Габи, конечно, придет.

Это свидание — редкая поэма любви. Начинается она вечерней поездкой в лес, вдвоем, где Жак ищет какой-то, в детстве зарытый, белый камушек, и находит его. В нежность, в лирику — всё время ввивается улыбка. Их соединение ничего нового как будто и не вносит в любовь, так она уже полна. Поэма этой ночи, откровенная и целомудренная, вся перевита двумя словами: я — ты, moi — toi. И уж верится, что она говорит то, что он начал думать; он — произносит слова, которые она сейчас захочет услышать... Странное впечатление: любовь инкрустирована в реализм жиз-

ни, текущей в трех измерениях; но сама любовь точно имеет и четвертое. Она не делает жизнь «фантастичной», оставляет на местах даже ее мелочи, только иначе окрашивает материю, освещает улыбкой «нездешней радости». Автор, Деренн, только засмеялся бы, заговори с ним о душетелесности, богочеловечестве и андрогинизме. Между тем, в любви этих двух, — танцовщицы-полукокотки и среднего француза, — не трудно было бы, при внимании, открыть следы всех этих трех соловьевских понятий или «условий» подлинной любви.

Разлука? Она будет — и всё-таки ее не будет. Как смерть, разлука становится лишь тающей тенью в лучах любви. Вертер носил в себе все данные для такой любви и даже более сознательной; если он погиб — то насильственно, от руки Гёте. Ну, а Митя, герой бунинского романа?

У Мити Вертеровских возможностей нет. Но ведь и задание Бунина с самого начала другое. Воля автора — показать любовь, какой она *бывает*, у юноши, какие *бывают*, в мире, каков он сейчас есть. Очень хорошо. Попробуем взглянуть на Митину любовь, и не выходя из круга этого задания. Художник хочет изобразить данную действительность... и какой художник! Бунин — воистину король изобразительности. Фальши молодого Гёте он не допустит. Да этой, вертеровской, фальши, несоответствия конца, выстрела, с образом героя, — такой фальши в «Мите» и не могло быть. Митя не только чужд всякого разумного рассуждения и воли, примитивен до непонимания обычных слов, которые сам же произносит, но про него нельзя даже сказать, что он «чувствует»; он *чует*. Он и о смерти не знает, только чует ее. Любовь — из каких могла она у него быть, как не из тех, которые непременно кончаются выстрелом? Вертеровской дисгармонии в повести нет. Насчет Мити с его Эросом у нас другое подозрение.

Если Митя — юноша точно такой, какие бывают, и подлинный Эрос, коснувшись, привел его в состояние любви, пусть и без смысла, то почему в этом состоянии Митя действует не совсем, однако, естественно, не совсем так, как это бывает?

Вот, он с Катей на лето в разлуке (в романе Кати вообще нет, нам показывается любовь не двух, а одного: только Мити). Бродя по полям и лесам, влюбленный юноша мечтает... о Кате? Нет, вовсе нет: любимая «она» как-то чрезвычайно быстро превращается в «оно», страшное, дивное, женское, и к нему его влечет, везде оно ему «чуется» («вот там, в избах, спят теперь молодые девки и бабы»). В конце концов, учующее «оно» влюбленный Митя себе и покупает (в виде разбитной бабы) за «пя-

терку» — т. е. совершает акт некрофильства, по Соловьеву. Сцена эта (в шалаше) изображена с особым мастерством. Впрочем, и дальнейшее тоже, хотя оно уже не имеет значения: ни письмо Кати с «изменой», ни ночь дождя, ни выстрел в рот. Митя интересует нас не выстрелом. Выстрел, какой-нибудь, должен был быть. А вот как же с покупкой и с шалашом? Действительно ли так *бывает*, если Эрос коснется — всё равно кого — своим крылом? Глубочайшая сущность любви-влюблённости, Эроса — Pontifex, это что он строит мост от одного к *одной*; пока мост цел, для влюбленного существует только «она», она одна; никакое безликое «оно» для него не только не соблазнительно, а не возможно. Для юного, чистого, искреннего мальчика Мити особенно не возможны эти торги, покупки и шалashi. Чем страстнее физиологически он влюблен — тем невозможнее. Так *не бывает*.

Что же случилось? Почему у большого художника, задавшегося целью изобразить только данное, только «любовь, как она *бывает*», — герой, в любовном состоянии, действует еще ужаснее, погибает еще быстрее, чем это *бывает*, а любовь кажется еще безвыходнее и обманнее? Да и смерть... Предсмертная агония Мити — страшна, похожа на агонию мертвеца. И уж, конечно, его «чудовищный мир, где всё так безнадежно и мрачно» — не наш реальный мир действительности.

Что же случилось с Митеи и Буниным? А вот что. Попытка изобразить мир в статике, в его настоящем моменте никогда не удается истинному художнику. Отрицает ли он мировой процесс «восхождения», или просто не хочет смотреть в сторону «всей этой метафизики» — результат один: воля, не направленная *вперед* — оказывается направленной *назад и вниз*. Не желая «улучшать действительность», такой художник роковым образом ее *ухудшает*. И мир, в его изображении, становится воистину ужасным: вечной победой вожделения над любовью, смерти — над жизнью. Ужасным, и *не* реальным, *не* действительным миром.

Это значит: кто разрушает идею мира восходящего, тот непременно разрушает, в делании своем, и правду, а с ней вместе и добро, и красоту. Всё расстroysяется. Надо же когда-нибудь это понять! Без этого мы никогда не поймем реальности. Никогда не поймем, что три задачи — о человеке, о любви, о мире — действительно задачи, и соединены одним общим смыслом. К какой бы ни подходили мы, но, если мы берем ее не как задачу, с нашим участием и волей разрешаемую, — мы искаjаем реальность.

Любовь — дар «не напрасный, не случайный», говорит Соловьев. Человек, приняв его в свою волю, может разжечь божественную искру в вы-

сокое, богочеловеческое пламя. И «дело» любви не мечтание, не фантастика. Оно такое же реальное и волевое, как «дело» общественное. Нельзя делать дела общественного, если не видишь в нем задачи у смысла; также нельзя делать и дела любви. И оба «дела» одинаково ведут к «улучшению действительности».

Осуществима ли истинная любовь? Ну, а истинное общее человеческое устройство — осуществимо ли? То и другое *осуществляемо*, и этого достаточно, чтобы принять на себя дело, хотя бы оно, как и дело любви, было «нравственным подвигом».

На художнике лежат те же обязанности. Отчуждение искусства от общей мировой жизни, сепаратизм искусства есть ложь. Художник вносит новую действительность, производит *новые* предметы и состояния, он ответственен за них и оправдан в творческой воле своей только, если она ведет к правде, т. е. к тому же «улучшению действительности».

Искусство — великая сила. Дар художественный — страшный дар. В слове произнесенном есть что-то от заклинания. Зови смерть, побеждающую любовь, и она явится к тебе, поспешит. Скажи о мире чудовищном, бессмысленном, где Эрос с его веянием нездешней радости — только злой обман... и не выступит ли тотчас из тьмы гримасничающее Вожделение с белыми глазами?

Но праведная человеческая воля не хочет такого мира. Пусть еще не сознательно, но ищет человечество смысла своей любви и жизни, — в вечной борьбе с небытием. А чего нельзя найти — того и нельзя искать, сказал Соловьев. Он же сказал слова, — их теперь не понимают, но когда-нибудь поймут:

«Торжество вечной жизни — вот окончательный смысл вселенной. Содержание этой жизни — внутреннее единство всего, или *любовь*. Ее форма — *Красота*. Ее условие — *Свобода*».