

РУССКИЕ ЗАРУБЕЖНЫЕ ПИСАТЕЛИ

В ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОЙ КРИТИКЕ И. А. ИЛЬИНА

Профессора Ивана Александровича Ильина, при его жизни (1883—1954), ценили главным образом в кругу его идейно-политических единомышленников. Однако оценить и принять его по-настоящему, с учетом всех его дарований, не могли и тут — он был для этого слишком разносторонен, сложен и независим. Тогда из-за публициста и оратора не доглядели ученого и философа. Но и теперь, много лет спустя после его смерти, Ильин продолжает оставаться во многом неоцененным или недооцененным, замолчанным или просто незамеченным. Отчасти тут по-прежнему виновата «политика», но отчасти и то обстоятельство, что не все труды Ильина были опубликованы, и не все из опубликованного становилось известно русскому читателю. В конце тридцатых и в сороковых годах книги Ильина появлялись почти исключительно на немецком языке, а когда — в пятидесятых и шестидесятых годах — ряд его больших русских трудов увидел, наконец, свет, не было уже в живых, не только самого Ильина, но и многих из его выдающихся современников, как оппонентов, так и единомышленников, — которые могли бы оценить эти труды по достоинству. Между тем, И. А. Ильин был не только ярким публицистом и подчиняющим себе аудиторию оратором, крупным ученым юристом и оригинальным философом, но и весьма проницательным искусствоведам, литературоведом и литературным критиком.

Обращение Ильина к русской литературе, прежде всего к Льву Толстому, относится, правда, к сравнительно позднему времени — к середине двадцатых годов, когда Ильину было уже за сорок. С конца двадцатых годов он усиленно занимается и современниками — зарубежными русскими писателями. Читает о них лекционные курсы на русском и немецком языках (и публичные лекции во многих странах русского рассеяния), печатает статьи в газетах и журналах. С середины тридцатых годов он обращается и к русским классикам — в первую очередь к Пушкину, но в сороковых годах также и к Достоевскому, Гоголю, снова к Толстому, к русской поэзии и фольклору, и к другим смежным областям и темам.

Лекции и статьи Ильина о трех больших русских зарубежных писателях — Бунине, Ремизове и Шмелеве — были Ильиным значительно переработаны и, через пять лет после смерти их автора, опубликованы в виде отдельной книги. Но его лекции и отрывочные замечания о других зарубежных писателях и о русских классиках XIX века (за исключением Пушкина, о котором есть от-

дельная брошюра и статьи Ильина) в печати еще не появились. Между тем все им напечатанное и ненапечатанное заслуживает самого пристального внимания.

Задача настоящей статьи — положить начало систематическому изучению критического наследия Ильина, показать как Ильин воспринимал творческое наследие четырех зарубежных писателей — Бунина, Ремизова, Шмелева и Мережковского. Но для правильного понимания литературных суждений Ильина об этих писателях необходимо прежде всего установить его исходные эстетические и литературно-критические позиции.

I

Будучи по основному своему жизненному призванию философом, Ильин и к литературе подходил с философской перспективой. Его литературные оценки тесно связаны с его взглядами на искусство вообще, а последние — с основами его религиозно-философского мировоззрения.

Свои эстетические воззрения Ильин полнее всего развил в книге «Основы художества. О совершенном в искусстве», изданной в 1937 году в Риге Русским академическим издательством. Но суждения, подобные высказанным в этой книге, можно найти и во многих других опубликованных и не опубликованных трудах Ильина.

В представлении Ильина, корни всякого подлинного, полноценного искусства — в том числе и литературы как одного из видов художества — неизбежно духовно-религиозные. «Художество родится только тогда, когда Предмет, ранивший и одаривший, берется духом и творчески переживается в его божественной значительности, так, что земной предмет становится живым символом большого, священного и главного». ¹ Поэтому, в согласии с общей эстетической концепцией Ильина, «самое важное в искусстве это его духовный предмет, то есть некое обстояние в мире и человеке, а может быть еще несравненно глубже, священнее и ответственнее — в Боге, которое художник учуял, усмотрел и выстрадал, и ради которого он и творит свое искусство». ² Художественно-символическая сторона искусства, выражающая мироощущение, человекоуражение и Бого-созерцание художника, может для него самого оставаться и не-

¹ И. А. Ильин. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин—Ремизов—Шмелев. Мюнхен, 1959, стр. 153. Разрядка Ильина в цитатах из этой книги в настоящей статье не воспроизводится.

² Хранящееся в архиве проф. Ильина (пакет № 62) рукописное вступление к его русской лекции о Бунине, прочитанной в Берлине 23 февраля 1934 года, стр. 1. Здесь и дальше архивные материалы цитируются с любезного разрешения наследников проф. Ильина и Michigan State University Special Collections. Работа над этими материалами проводится с помощью a Faculty Research Grant from the Faculty of Arts and Sciences, University of Pittsburgh.

осознанной, но не перестает от этого быть главной во всяком настоящем произведении искусства.

Соответственно этой общей природе искусства, эстетическая — и, в частности, литературная — критика также должна быть духовно и религиозно углубленной. Ильин неоднократно публично подчеркивал, что русская критика в этом отношении не была на должной высоте, по крайней мере с восьмидесятих годов прошлого столетия. Так, в одной из своих берлинских лекций в тридцатых годах Ильин утверждал, что за последние пятьдесят лет «настоящей художественной критики у нас не было», и что в русской критике конца XIX и начала XX века «все оставалось в лучшем случае на уровне или точной историко-литературной справки (Венгеров), или формально-педантического, чуть ли не геометрически-арифметического анализа (Белый), или же дилетантского имперссионизма, может быть в литературном отношении и талантливом, но художественно-субъективистического, эстетически бесформенного и духовно-слепого (Айхенвальд)». ³ В то время как подлинная художественная критика должна быть соразмерна с последними корнями и глубинами искусства, идти от них и вести к ним, она должна быть ответственной и неподкупной, духовно зрячей и философски обоснованной.

В том литературно-критическом подходе, которого — в свете своих общих эстетических идей — придерживается сам Ильин, он выделяет четыре главных элемента: эстетический акт, материю, образ и предмет. Как и всякий читатель, критик должен при чтении литературного произведения прежде всего полностью перестроить себя и настроить так, чтобы отдаться во власть художника. Только тогда критик сможет правильно усвоить художественный акт автора (то, какими душевно-духовными очами он воспринимает и изображает мир), его художественную *материю* (какими словесными средствами он для этого пользуется), его художественный *образ* (какие внешние и внутренние образы он разворачивает перед своими читателями) и его художественный *предмет* (к каким главным и глубоким жизненно-духовным постижениям и откровениям он ведет читателей). ⁴

Подчеркивая, что при других равных условиях решающим в художественном произведении является его предмет, Ильин считал, что ключом к творчеству писателя служит правильное усвоение его художественного акта. Вскрыв художественный акт писателя, критик должен через этот акт подойти к материи, образу и предмету

³ Рукопись лекции проф. Ильина о творчестве Мережковского, прочитанной в Берлине 29 июня 1934 года (архив проф. Ильина, пакет № 62), стр. 1. Курсив Ильина в цитатах из этой лекции здесь не воспроизводится.

⁴ Об этом см. приложение к лекции Ильина о Бунине, озаглавленное «Вступление при одной лекции в 2 часа» (архив проф. Ильина, пакет № 62), стр. 3. Более подробно о принципах адекватного чтения и художественного анализа см. «Введение. О чтении и критике» в книге «О тьме и просветлении», стр. 3—20.

писателя и показать наличие — или же отсутствие — их органически-символического единства.

Возможен, впрочем, и другой порядок в процессе систематического раскрытия этих четырех слагаемых всякого творческого явления. Вместо того, чтобы идти от художественного акта к материи, образу и предмету, — как это сделал Ильин в своей русской лекции о Бунине в 1934 году, критик может начать свой анализ с художественной материи — именно так поступил Ильин в своей немецкой лекции о Шмелеве в 1930 году.⁵ В тех редких случаях, когда творчество художника почти неотделимо от его личности — как, например, у Ремизова — приходится иногда начинать и с личностно-биографического анализа. (Как правило, однако, надо судить не о личности и биографии писателя, а лишь о его творчестве.)

Но как бы ни варьировать эти подходы, анализ четырех основных слагаемых обязателен для всякого критика. Ибо от критика требуется «эстетически обоснованное и духовно углубленное освещение»⁶ творчества того или иного художника слова.

Теоретическое обоснование и практическое применение этих основных принципов художественной критики Ильин дал в своей книге «О тьме и просветлении», вышедшей посмертно, в 1959 году.

II

Творческая история книги Ильина «О тьме и просветлении» интересна и сама по себе и потому, что помогает лучше понять окончательный подход Ильина к творчеству тех четырех авторов, о которых будет идти речь в этой статье. К сожалению, недостаток места требует выделить эту историю в самостоятельную статью. Правда, кое-что все-таки надо будет сказать и тут — когда пойдет речь о Мережковском. Пока же ограничимся упоминанием о том, что хотя эта книга Ильина напечатана только в 1959 году, готова она была в основном уже за двадцать с лишним лет до этого — в 1938 году.

Как ни странно, при всем том, что книга Ильина еще не стала библиографической редкостью, о ней как-то очень мало знают — даже в профессиональных литературоведческих кругах. Уместно поэтому хотя бы коротко передать некоторые выраженные в этой книге основные мысли Ильина о творчестве Бунина, Ремизова и Шмелева.

Анализируя творчество И. А. Бунина (стр. 27—77), Ильин главное свое внимание направляет на художественный акт Бунина и на состав его художества.

В *художественном акте* Бунина Ильин выделяет два слагаемых,

⁵ Об этом см. в неопубликованном письме Ильина к Шмелеву от 18 декабря 1930 года (архив проф. Ильина, пакет № 197). Читая эту лекцию, пишет Ильин, «Шел я моим методом — от анализа эстетической материи, к эстетическому акту, эст. образу и потом предмету».

⁶ «Вступление при одной лекции в 2 часа», стр. 2.

многое в творчестве Бунина объясняющих, — атмосферу русской усадьбы и крестьянскую простонародно-всемирную стихию. Художественный акт Бунина близок к художественному акту Л. Толстого. Оба они ясновидцы и живописцы человеческого инстинкта. Но Бунин анатом человеческого инстинкта по преимуществу. Он поэт и мастер внешнего, чувственного опыта. Его художественный акт есть акт земной плоти; он состоит в чувственном восприятии и чувственном изображении воспринимаемого.

Строение художественного акта Бунина делает его мастером зрительного образа, внешнего зрения; обоняемого образа; звуковых явлений; осязаемых свойств вещей; перспективы, пространственной архитектоники. В центре его внимания материальные вещи, человеческое тело. Главная сфера его акта — это чувственные тайны, глубины родового, полового инстинкта. Тут он проявляет и опьяненность и ненасытность. Сфера его нечувственного, духовного опыта очень ограничена, и все функции человеческого духа подчинены у него чувственному художественному акту.

Воображение Бунина направлено на природу и инстинкт человека в их внешних проявлениях. Чувства — аффекты и эмоции, им воспринимаемые и изображаемые, — бездуховные, додуховные. Воля подменяется у Бунина инстинктом, и потому у него нет волевых фигур. Но поскольку инстинкт у него не мыслящий, у него нет и мыслителей.

Говоря о составе искусства Бунина, Ильин анализирует его эстетическую материю, образную ткань и художественный предмет.

Для *словесной материи* Бунина характерны неодинаковость и неуравновешенность. Наиболее велики его успехи при зрительных, и вообще внешних, восприятиях, при изображении чистой природы и при субъективной взволнованности (но и тут основной уклад — это акт холодный, объективно-описывающий, а не акт чувствующего сердца). То, что связано с народной стихией, обыкновенно есть удача; то, что от себя, — нередко спорно. Наряду с положительными достижениями словесно-чувственного стиля Бунина обращает на себя внимание и его синтаксическая недифференцированность; фразы не подчиняются, а сочиняются; язык грешит излишествами. Подлежащее, отодвигаемое к концу фразы, выдает ритм духовного безволия.

Эстетические образы Бунина — это природа и человек. Особенно убедителен Бунин в изображении природы. В отношении человека Бунину, ясновидцу и живописцу животной глубины додуховного инстинкта, больше всего удается изображение инстинктивно-родового примитива с его родовыми, до-личными страстями. Особенно удаются Бунину наслажденцы и образы хищные, жадные, лютые, злые и жестокие. Первобытная мудрость инстинктивной души проявляется у него лишь мимоходом. Стихия творчества Бунина — древняя, языческая, дохристианская, неправославная. «Бог» у него — страшный, темный, загадочный; не Бог, а темная бездна человеческой души.

Художественный предмет Бунина определяется строением его

художественного акта. В качестве художника Бунин, как правило, монолит — монолит в акте, стиле, образах и предмете. Его художественный предмет есть «человек как орудие первобытного родового инстинкта, — инстинкта размножения, наслаждения, хищничества» (74), неведающий ни Бога, ни духа, ни добра. Для него существуе лишь два томления: жажда наслаждения и страх смерти. Все объемлет мировой мрак и хаос. А между тем в человеке есть не только инстинкт, но и дух.

Переходя к творчеству А. М. Ремизова (стр. 79—131), Ильин отмечает совершенное своеобразие этого писателя, его опьяненность иррациональной стихией русского мифа, воображения, быта и языка — опьяненность, дополняемую еще и игрой. В его творчестве смешиваются дневная явь, ночные сны и фантастические видения, и его художественный мир почти неотделим от него самого, от его личности, жизни и быта. Вот почему в случае Ремизова критик, говоря о художнике, не может обойти и человека.

У Ремизова, наделенного от природы исключительно нежной сверхвпечатлительной душой, с самого начала было два главных источника художественного творчества: с одной стороны — боль и страх, с другой — потребность выдумывать всякие небылицы, играть в волшебство и шалить. Как художник, он начал с ожесточенного черновидения, с живописания темного начала, зла и злобы, соблазна и порока в людях. Со временем он нашел выход к художественному юродству и литературной вседозволенности, и перенес свое черновидение из быта в мир фантазии, а людей стал воспринимать в плане страдания и сострадания, братства и вины всех за всех. Все это объясняет ремизовские акт, образы, стиль и предмет.

Художественный акт Ремизова есть юродивый акт изгвожденного сердца. Этот акт слагается из «страдания, жалости, вины, страха, молитвы, чуда, волшебства и сновидения» (107—108). Преобладание в этом акте двух основных сил — чувства и воображения — делает его безвольным. Ремизов наделен глубоким философским умом, но не склонен стеснять себя требованиями художественного замысла. Плавая по океану фантазий, сновидений и мифов, он не подчиняет себе свой материал, а покоряется ему и нередко тонет в нем.

Образный состав произведений Ремизова зависит от особых путей писателя: выработки юродствующего акта, ухода в мифотворчество и отказа от чисто художественной объективации. Его мифические образы могут быть и совершенными. Но когда он изображает живых людей, его образам не хватает объективной душевной скульптуры — в особенности в тех случаях, когда у его героев есть душевные осложнения и духовные углубления. Вместо объективированно-отрешенных образов, получают образы прикрепленные к личности автора, а то и вовсе не показанные.

Недостатку объективной душевно-духовной скульптуры героев сопутствует и другой недостаток — затрудненное фабулирование.

Безвольные, не динамичные, а статичные герои не могут быть источником фабулы («хода событий»). Фабулу приходится брать «извне». Когда это не удается, повествование — не только в романах, но и в сказках Ремизова — превращается в нанизывание происшествий или человеческих фигур. Механизм всесмешивающего сновидения переносится в сферу искусства, и это подрывает закон художественной необходимости. Образная правдоподобность и органическая цельность произведения нарушаются, и искусство от этого страдает.

Эстетическая материя Ремизова есть та единственная область, где проявляется его волевая культура: оставаясь бессознательным слугою своего акта и своего образа, Ремизов становится сознательным господином своего слова. Тут он или суровый ювелир, придающий своему стилю известную волевою нарочитость, — или безудержный шалун, создающий разностилие и бесстилие. Когда он ведет себя как мастер, для него характерны интенсивность и накаленность слова, крепость, меткость и едкость выражений. Но нередко его словесная ткань становится жертвой шутиливой вседозволенности. В целом стиль его лишен единства, соотносительного с предметом, ему недостает простоты и предметности, равновесия, меры и строгого вкуса. Это «самобытный, ни на что не похожий, своенравный и в сущности говоря художественно беззаконный, анархический, юродивый стиль» (124).

Свой *художественный предмет* Ремизов может — при неуравновешенном стиле и незаконченных образах — изображать не только в художественном порядке, но и непосредственно, вне образов и искусства — в то вопрошающей, то отвечающей, то исповеднической лирически-философической форме. Видя в человеке и в мире некую первозданную тьму, Ремизов показывает ее в явлениях черствой злобы и как бы искупающей первородный грех и злобу живой муки. Но ремизовский подход не однозначен с евангельским.

Христианство не благословляет на «муку» и не зовет к жалости. Оно благословляет на «страдание» и зовет к свету и радости. Оно уводит от муки и учит победе. (. . .) В этом смысл Христова Воскресения, победившего тьму, муку и страх.

А. М. Ремизов — поэт муки, страха и жалости. Его художественный акт пребывает в той тьме, где душа содрогается от муки, трепещет от страха и мучается от жалости. Искренность и глубина этих состояний дают его творчеству силу, мудрость и бытие. Но здесь нет исхода, нет пути к победе; здесь та ветхозаветная, и в то же время — языческая, мифическая, магическая, колдовская и сказочная — до-исторически-первобытная — «сень смертная», где Христос еще не воскрес (130—131).

Разбирая творчество *И. С. Шмелева* (стр. 133—190), Ильин определяет его как национальное трактование национального. Шмелев для него — русский поэт, певец России, сумевший глубоко воспринять и изобразить исторически сложившийся душевный и духовный уклад русского народа.

В творческом пути Шмелева Ильин видит два периода, отделенные один от другого гранью революции. В первом периоде расцветает образный талант Шмелева, который «изживает себя в бытовых описаниях, с преобладанием эпического тона, с некоторой склонностью к сентиментальному лиризму и с затаенным трепетом перед трагедией мироздания» (142). Во втором периоде все прежние основные качества его таланта совершенствуются, но доминирующим становится трагический элемент и весь состав его произведений строится в соответствии с художественным предметом. Лучшие вещи Шмелева создаются именно в этот период, в эмиграции.

Свой систематический анализ творческого наследия Шмелева Ильин начинает с *эстетической материи*. Стиль Шмелева точно выражает его акт, образ и предмет, и в этом Ильин видит признак истинного литературного мастерства. Стиль Шмелева приковывает и сосредоточивает, сразу вводя в гущу событий; он страстен, певуч и насыщен; он страдает — и овладевает читателем. Язык Шмелева исключительно богат, прост, всегда народен и часто простонароден. За простодушием и беззаветной искренностью лежит, однако, стихия глубокомыслия. Слово Шмелева насыщено образом и проникнуто предметом. Оно поражает своей точностью, свежестью, крепкой выразительностью, неожиданностью и убедительностью. При большой насыщенности его слов, стиль Шмелева может быть все же не-сразу-прозрачным и потребовать от читателя некоторой конгениальности. Ибо у Шмелева все служит главному предметному содержанию рассказа: и длинные и короткие тире, и перерыв, и пауза, и растяжка, и даже вихрь восклицаний, намеков, прыжков, клочков и неясностей. Проза Шмелева одновременно и поэзия, полная то лирического, то эпического, то трагического сокровенного пения. Но у этого поющего поэта стиль отнюдь не однообразен; «напротив, почти каждый его рассказ поет иным стилем. У него столько стилей и ритмов, сколько требуют от него его предметы и образы» (153).

Художественный акт Шмелева (определяющий и его литературный стиль) Ильин характеризует как акт чувствующий: Шмелев «видит чувством, мыслит чувством, воображает из чувства и изображает чувствуя» (155). И это равно относится и к природе, и к бытовой обстановке, и к человеческой внешности. Подстерегающую его опасность — склонность горящего и переполненного сердца к сентиментальности — Шмелев (как и Достоевский, с которым у него так много общего) преодолевает в сторону эпического созерцания и трагического порыва. Он достигает этого при помощи объективирующего воображения и созерцающей (в образах и событиях) мысли. Преодолевает он чрезмерную силу чувства также при помощи бесконечно разнообразного юмора.

Состав и характер *художественных образов* Шмелева тесно связан со всей структурой его художественного акта. Природа для него полна тайны и смысла, в ней все говорит и поет. Его герои, обычно, даже примитивны; это люди чувства, простецы сердца, чуждые расщепляющей рефлексии и убивающей интеллигентской «культуры». Показывая темноту, низость и зверскую природу деревен-

ского примитива или городского полупрIMITИВА, Шмелев вместе с тем видит в своих героях и определенную духовность, способность различать добро и зло и взирать к Богу из темноты. И это не только в отдельных лицах, но и во всероссийской первобытной толпе, ясновидцем души которой является Шмелев. Борьба в людях этих двух стихий — первобытной темноты и наивной духовности — приводит или к кризису и катастрофе или к просветлению и перерождению.

У Шмелева есть также «образы великой трогательности, образы истинного духовного света и благоухания», которые коренятся «в духе русского православия» и которые навсегда останутся «в русской литературе и в русском национальном самосознании» (173). Именно таково «Лето Господне. Праздники» — художественное произведение, в котором Шмелев изобразил живую «бессознательную, веками выношенную субстанцию» (173) России; это есть «художественное произведение национального и метафизического значения» (175), «эпическая поэма о России и об основах ее духовного бытия» (177). Это дело художника «духовной ткани верующей России», «бытописателя 'Святой Руси'» (179) Шмелев продолжает и в «Богомолье» — творении тоже не только художественном, но и исповедническом. Показывая душу русского человека, Шмелев свидетельствует, что «рядом с окаянной Русью (и даже в той же самой душе!) всегда стояла и Святая Русь», и что Россия жила и цвела только в той степени, в какой «Святая Русь вела несвятую Русь, — обуздывала и учила окаянную Русь» (183).

Художественный предмет Шмелева открывается в его художественных образах, проходящих путь от страдания через очищение к духовной радости. Ибо сияние у него приходит через страдание, муку и скорбь. Его художественный предмет и «есть мировая скорбь и сам он — поэт мировой скорби» (188), с ее двумя сторонами — страданием мира и человека и страданием о мире и о человеке. Воскорбеть о скорби мира значит перейти к высшей стадии мировой скорби; только при таком мироотношении достигается «таинственное сближение Бога и человека, ибо страдающий о мире Бог нисходит до страдания в самом мире, а страдающий в мире человек восходит к мировой скорби» (190). Таков смысл художественного творчества И. С. Шмелева.

В то время как каждый из трех разделов книги Ильина — «Творчество И. А. Бунина», «Творчество А. М. Ремизова» и «Творчество И. С. Шмелева» — может рассматриваться как нечто самостоятельное и законченное, все они подчинены единому художественно-критическому и идейному замыслу, который присутствует и выговаривается в каждом из них и который дан также в заглавии книги («О тьме и просветлении»), в подзаголовке («Книга художественной критики») и во введении («О чтении и критике»), излагающем принципы конгениального чтения и художественной критики, и наконец в послесловии, духовно-критически обобщающем все изложенное в книге.

Единство замысла связано с характером и содержанием переживаемой нами эпохи. Ильин воспринимает нынешнюю эпоху как сумрачную, считая что она есть «время тьмы и скорби — восставшей тьмы и овладевшей человечеством скорби» (193). Эта переживаемая Россией и всем миром «ночная эпоха» и объединила Бунина, Ремизова и Шмелева «единством предмета и единством национального опыта. Они явились изобразителями восставшей тьмы и разливающейся скорби» (194).

Но вне этого объединяющего их предмета и опыта эти писатели очень различны. Своеобразие каждого из них требует самостоятельного художественного подхода и анализа, — чем и вызвано деление книги на три главные части. Выяснение этого своеобразия начинается уже с выбора эпиграфов. Так, к разделу о Бунине взяты его стихи: «Чашу с темным вином подала мне богиня печали. / Тихо, выпив вино, я в смертельной истоме поник. / И сказала бесстрастно, с холодной улыбкой богиня: / 'Сладок яд мой хмельной. Это лозы с могилы любви'». К разделу о Ремизове: «Если бы даны были всем глаза, то лишь одно железное сердце вынесло бы весь ужас и загадочность жизни...» К разделу о Шмелеве: «И пришло это сияние через муку и скорбь...»

Соответственно этому, в «Послесловии», Ильин так определяет разные символы творчества этих трех писателей: у Бунина это «страстный и скорбный демон, жаждущий наслаждения и не знающий путей к Богу» (195); у Ремизова — «трепетный и рыдающий праведник» (195); у Шмелева — «человек, восходящий через чистилище скорби к молитвенному просветлению» (196).

Подытоживая свой анализ творчества этих писателей, Ильин заключает, что

И. А. Бунин есть замечательный мастер — натуралист первобытного и до-духовного человеческого инстинкта. (...) Бунин знает тьму, но не верит в свет; и не показывает путей, ведущих к нему; и не ведет к свету. Он знает муку человеческую, и знает ее роковую связь с земным наслаждением; но не верит в божественную радость; и не показывает путей, ведущих к ней; и не ведет к Богу. А то, что он называет «богом», есть начало страшное, темное и стихийное (194—195).

А. М. Ремизов, знающий, как и Бунин, темное начало в человеке, увидел, однако,

не чувственную страсть души, а ожесточенную злобу неудачливого инстинкта; увидел и содрогнулся страхом; и содрогнувшись, стал искать света и утешения; и нашел свет в сострадании, а утешение — в фантастических играх с персонифицированными обрывками мрака. Сострадание привело его в лоно христианской любви и в этом глубина его творчества; но она открыла ему любовь, не как мужественное начало духовной скорби и борющейся воли, а как женственное начало безвольной жалобы, покорности, терпения и жалости, и в этом проблематичность его творчества. Ремизов видит свет и воспринимает

ет его детски-чистым сердцем; но этот свет не побеждает страха и не одолевает тьму. Ремизов приемлет муку человеческую и верит в ее высший смысл; но он не претворяет ее в творческую скорбь и, предаваясь ей, не побеждает ее (195).

Когда И. С. Шмелев, во второй половине своего творческого пути, встретился с мраком, русский национальный, простонародный и всенародный, дух

ответил в нем на восстание тьмы — негодованием, душевно-художественным обличением, национальным самоутверждением и мировой скорбью. Шмелев познал тьму и назвал ее по имени, заклиная ее. И через мрак он по-новому увидел свет и стал искать путей к нему, добываясь той мудрости, которая осмысливает земной путь человека, как «путь небесный». Так открылось ему и его читателю, что обличающая любовь больше жалости, что добрая воля сильнее желаний и страстей, что скорбь выше муки и что дух больше души. В человеке есть силы, преодолевающие и страсть, и страх, и злобу, ибо любовь больше страха и сильнее тьмы (195—196).

Из всех этих суждений Ильина ясно, что, отдавая должное дарованию и своеобразию каждого из этих трех замечательных писателей, он воспринимал их творчество в известной духовно-критически-иерархической перспективе, которая и определила их порядковое место в книге, объединенной темой тьмы и просветления. По отношению к духовно-художественной проблематике тьмы, скорби, просветления и света для Ильина ниже всего стоит творчество Бунина, выше всего — творчество Шмелева, в то время как творчество Ремизова занимает некое срединное положение — выше творчества Бунина, но ниже творчества Шмелева.

В свете этой же проблематики надо понимать и отношение Ильина к творчеству Мережковского.

III

Ильин занялся основательным изучением творчества Д. С. Мережковского тогда же, когда и — Бунина, Ремизова и Шмелева, то есть не позднее 1930 года. Первым публичным выступлением Ильина о Мережковском была его лекция, прочитанная 27 января 1931 года. Она была пятой по счету в общем курсе из семи лекций, посвященном современной русской художественной литературе и читанном Ильиным на немецком языке в Русском научном институте

Первое выступление Ильина о Мережковском на русском языке состоялось, видимо, лишь три года спустя, 29 июня 1934 года, и представляло собой седьмую лекцию в общем цикле из восьми лекций, тоже посвященном новой русской литературе и читанном в том же институте. Осенью следующего, 1935 года (с 17 сентября по 18 нояб-

ря) Ильин многократно выступал в Риге — публично и закрыто. К последней категории принадлежали и его лекции о Мережковском.

В дальнейшем Ильин усиленно работал над подготовлявшейся им к печати книге о творчестве Шмелева, Бунина, Ремизова и Мережковского. К концу 1937 года части посвященные Бунину и Шмелеву были готовы, в то время как главы о Ремизове и Мережковском еще оставались в черновом виде. Но зимой 1938 года весь первоначальный замысел был радикально пересмотрен. 10 апреля Ильин пишет Шмелеву, что все то, что он делал до сих пор, было «*беспланье*, это не целое, это острова, это 'кресла' с литературными величинами». Намерение расположить в книге эти четыре литературные величины в порядке художественно-идейного предпочтения — Шмелев, Бунин, Ремизов, Мережковский — отбрасывается. Его место заступает «*единый замысел*, и притом не в плане эстетической материи или эстетического образа, а в плане *художественного предмета*». ⁷ Новый художественный предмет книги определяет и ее заглавие (сперва «О тьме и скорби», потом — «О тьме и просветлении»), и состав исследуемых авторов («Мережковский отпал за неприличием и ненужностью»), и их порядок (теперь уже Бунин—Ремизов—Шмелев).

Это изменение первоначального авторского замысла привело к тому, что текст лекции Ильина о Мережковском остался, по всем признакам, в том черновом виде, в каком был подготовлен в начале 30-х годов. И это несмотря на то, что, бежав летом 1938 года от национал-социалистического режима в Швейцарию, Ильин неоднократно читал там отдельные лекции и целые циклы лекций о русских писателях XIX и XX вв. ⁸

В отличие от лекций Ильина о творчестве Бунина, Ремизова и Шмелева, появившихся в переработанном виде в печати, его лекции о Мережковском (немецкая в 1931 году и русская в 1934 году), насколько можно судить, до выхода в свет настоящего сборника в печати никогда, ни полностью, ни частично, не появлялись. Представляется поэтому целесообразным передать суждения Ильина о Мережковском несколько более подробно и документированно — в особенности в той их части, которая и после выхода этого сборника останется, на какой-то срок, неопубликованной.

В своей русской лекции о Мережковском Ильин ставил себе целью определить «художественную природу, вес и смысл» ⁹ творчества этого автора. Проследивая жизненный и творческий путь Мережковского, Ильин отмечает его необыкновенную литературную продуктивность, — еще с гимназических лет. То обстоятельство, что студенческое кандидатское сочинение Мережковского было по-

⁷ Архив проф. Ильина, пакет № 197, документ № 46, стр. 350. Здесь — а в дальнейшем в тексте статьи — указывается пагинация, установленная при подготовке этих архивных материалов к фотографированию.

⁸ Так, например, в 1942 году, в Цюрихе, Ильин читал по-немецки курс «Новая русская литература».

⁹ Архив проф. Ильина, пакет № 62, стр. 5 (пагинация Ильина).

священо французскому скептику Монтеню, «также получает некоторым образом символический смысл для духа его творений» (5). В то же время надо сказать, что ненасытный голод познания, движущий Мережковским и его раскопками в архивах древнего и возрожденного мира,

остается всегда специфическим и в предметном направлении и в способе работы: то, чего он ищет; то, для чего он это ищет; и то, что он делает из найденного — все это остается единообразным и своеобразным, и притом таким, что до сих пор ни в литературе, ни в критике никто еще не сумел определить его духа верно и точно (9).

Обозревая огромное литературное наследство Мережковского, Ильин приходит к выводу, что *философская публицистика* Мережковского «обыкновенно беспредметно-темпераментна и парадоксальна — в духе В. В. Розанова, Бердяева, Булгакова и всей этой школы»; что в его *литературно-художественной критике* «нельзя найти ни глубоких прозрений, ни обоснованных художественных приговоров», хотя «сквозь все взволнованное многословие иногда звучат верные и подчас даже сильные отвлеченно-схематические мысли»; что в его *поэзии* «нет главного — поющего сердца и сердечного прозрения, а потому нет ни лирики, ни мудрости, а есть умственно-истерическая возбужденность и надуманное версификаторство»; и что его *драмы и романы* (трилогии) как бы иллюстрируют, конкретно описывают или заполняют историческим материалом и живописными образами то, что предварительно прямо высказывает, провозглашает и пытается доказать «его публицистическая, доктринальная проза со всем ее пророко-образным теоретизированием» (9—10).

При переключении с публициста и пророка на художника с Мережковским происходит, однако, разительная перемена. Остается впечатление, что перед читателем не один, а два Мережковских:

торжественный подъем его проповедничества и самоуверенность его утверждений и обобщений — проявляются только в его теоретизирующей прозе, а в его художественных созданиях как бы спадают, увядают и уступают место исторической погоне за деталями, какому-то эмпирическому сыску, разнюхиванию подробностей; уверенность пророка исчезает; ни достоверности, ни художественной необходимости нет ни следа, и роман крутит и крутится в неопределенных, более или менее правдоподобных, нередко очень живописно образных возможных, но не убедительных и не необходимых образах (10—11).

При всем том, что эти два Мережковских отличаются друг от друга «и по литературной форме, и по духу, и по всему творческому акту» (13), они делают — хотя и совершенно по-разному — единое дело. Именно поэтому, говоря о Мережковском-художнике, нельзя никак обойти Мережковского-публициста и пророка.

Прослеживая жизнь и творчество Мережковского, Ильин приходит к заключению, что он весь стоит «под знаком странствия, блуж-

дания — и пространственно, и духовно» (13). Одни искания, нахождения и провозглашения, точки зрения и доктрины сменяются у него другими, причем такими, «которые оказываются иногда несовместимыми и по существу утверждают нередко прямо противоположное одна другой» (14—15). Начав со своеобразного социально-сентиментального утилитаризма, Мережковский через несколько лет стал вождем и прорицателем русского символизма (со включением ницшевского аморализма); но потом вдруг оказался религиозным мыслителем, — проделывая и тут очень значительную эволюцию: от сочетания и примирения греческого православия с самодержавным монархизмом — до сочетания и примирения вселенского неохристианства с социальной революционностью; и эволюционируя еще дальше — до уже значительно иных точек зрения периода второй русской революции, а затем и эмиграции. Сопровождаемая темпераментной проповедью пестрая смена этих безочевидностных точек зрения есть, по существу, «явление и проявление духовной безответственности» (17). Вообще, весь подход Мережковского к философии, религии и искусству таков, что «трудно ждать очевидности, глубоких прозрений и пророческих слов» (21).

Все это важно установить, ибо и при чисто-эстетическом взгляде на художественное произведение приходится иметь дело с главным в искусстве — эстетическим предметом.

Анализируя творческое наследие Мережковского-художника,¹⁰ Ильин указывает, что как романист и драматург Мережковский цепко держится за исторически-данный материал, сосредоточивая при этом свое внимание на крупных или великих фигурах истории и на сложных и смутных в духовном отношении эпохах. Но при этом Мережковский ведет себя не как историк и не как художник, — злоупотребляя историей для своего искусства и искусством — для своих исторических построений. В результате такого подхода его история становится литературной выдумкой, а его искусство — слишком исторически иллюстративное и эмпирически-схематичное — ущербным.

Крайняя потребность Мережковского в эмпирических исторических данных, фигурах и материалах позволяет все же понять строение его художественного акта и заподозрить у него известную дефективность творческого воображения, приводящую к недостаткам и в образном составе, и в драматическом и романическом фабулировании. Слабость функции воли в его художественном акте сказывается не только в прибегании к исторически-биографическому материалу, но и в выборе и изображении героев — как правило безвольных, и в недостатке конденсирующей власти над материалом, приводящем к тому, что в его романах не менее половины материала — литературный балласт.

Подлинная стихия Мережковского-художника это внешнее — таких внешних искусств, как скульптура, архитектура и живопись.

¹⁰ См. статью И. А. Ильина «Мережковский-художник», публикуемую во второй части настоящего сборника.

Но и создаваемые им красочные картины и импрессионистические ансамбли оказываются — при строгом художественном рассмотрении — лишь эффектной театральной декорацией.

Главное затруднение Мережковского-художника состоит в том, что, будучи по своей природе экстравертированным живописцем чувственного воображения и чувственного опыта, ориентирующимся по-настоящему лишь в наружном, телесном и материально-земном, Мережковский тем не менее претендует на некое мистическое глубокомыслие и направляет все свое внимание на образы, ситуации и проблемы, которые по силам только интровертированному художнику. Именно поэтому он не в состоянии справиться с тайнами человеческой души, как только переходит от мимолетных фигур, — которые ему иногда очень удаются, — к фигурам большим и гениальным. Он дает читателю лишь то, что под силу внешнему наблюдению и умственному обобщению. Художник внешних декораций, он несколько не художник души.

Но этого мало. Не будучи в состоянии вчувствоваться в своих героев и полюбить их, Мережковский так все описывает — будь то человеческий образ, идея или религия, — показывает и раскрывает, что в конечном счете всегда все компрометирует. Его большое искусство, диалектические загадки и псевдомистические игры служат источником соблазна, извращения и смуты — и должны быть преодолены в свете духовной и художественной очевидности.

Таковы некоторые основные положения русской лекции Ильина о творчестве Мережковского.

Письма Ильина к И. С. Шмелеву проливают на все эти вопросы некоторый дополнительный свет. Ограниченные местом, отметим здесь только два момента.

Когда в начале 1931 года возник вопрос о выдвижении русских кандидатов на Нобелевскую премию по литературе, Ильин в письме от 19 января, сообщил Шмелеву, что сам он сторонник Шмелева и отводит кандидатуры Бунина и Мережковского («Мережковский есть одно дутое недоразумение», стр. 125).

Проработав, с перерывами, над творчеством Мережковского около восьми лет, Ильин зимой 1938 года решил, что при новом замысле в его книге для Мережковского места нет. 10 апреля он писал Шмелеву: «Мережковский отпал за неприличием и ненужностью» (350), ему «надо предоставить презирать себя (т. е. *меня*) за то, что о нем ни слова . . .» (352).

Последнее не совсем верно. В окончательном тексте книги «О тьме и просветлении» Мережковский все-таки несколько раз упоминается, прямо или прикровенно. Так, в одном из подстрочных примечаний Мережковскому — и другим писателям на исторические темы — противопоставляется Шмелев. Живая шмелевская реальность, пишет Ильин, «художественное бытие простых и в то же время страстных и нежных русских людей, — страдающих и молящихся, даровитых и несчастных, мятущихся и ищущих», противоположна «реальности» полувыдуманных героев в полуисторичес-

ких романах», — таких, как «у Лажечникова, Загоскина, Всеволода Соловьева, Мережковского и других» (139).

Уже совсем на склоне своих лет, в начале пятидесятых годов, Ильин еще раз возвращается к своим размышлениям о Мережковском. В архиве проф. Ильина (пакет № 159) сохранилась подборка из листков четвертного формата с надписью «Мережковский и Гиппиус». Это выписки Ильина из статьи Владимира Злобина о Гиппиус, напечатанной в XXXI книге «Нового журнала» в 1952 году, то есть через два десятка лет после того, как Ильин читал впервые свою лекцию о Мережковском.

Уже самый подбор выписок весьма характерен для отношения Ильина к Мережковскому, но еще определеннее его замечания в скобках к цитатам из статьи Злобина. Так, например, когда Злобин пишет, что «чертовщина» в Петербургских религиозно-философских собраниях начала этого века шла от Гиппиус, а не от Мережковского, Ильин замечает: «вздор, и от него!» В то же время слова Злобина, что Мережковский «так до смерти и не догадался, что его прославленная идея Третьего Царства — из которой он сделал религиозную идею всей своей жизни и веры — есть мечта дьявола о мировой гармонии», заставляет Ильина, подчеркнув последние пять слов, сопроводить их двумя вопросительными знаками и суровым заключением: «просто вздор». Но тот факт, что Мережковский был литературно-идейно теснейшим образом связан с Гиппиус и очень многим ей обязан, никаких сомнений у Ильина никогда не вызывал. Напротив, он сам упоминает об этом в своей лекции о творчестве Мережковского.

Лекция Ильина и его замечания в письмах Шмелеву и на полях листков с выписками из статьи Злобина позволяют понять, почему Ильин отказался со временем от мысли включить в свою книгу о зарубежных русских писателях также и Мережковского. Отдавая в этой книге предпочтение Шмелеву перед Буниным и Ремизовым, Ильин поступал так потому, что для него ценность творчества того или иного писателя определялась наличием или отсутствием качественного единства в его эстетической материи, эстетическом образе и эстетическом предмете — при решающей роли предмета, как пронизывающего и определяющего собой и образ, и материю. Ильин был убежден, что все три писателя — Бунин, Ремизов и Шмелев — большие, настоящие художники. Что касается Мережковского, то Ильин ставил его как художника неизмеримо ниже Бунина, Ремизова и Шмелева. И считал, что к решению проблемы тьмы-скорби-просветления Мережковский не имеет сколько-либо значительного и поучительного отношения.

**
*

Кроме Бунина, Ремизова, Шмелева и Мережковского, Ильин занимался еще творчеством двух других зарубежных русских писателей — Алданова и Краснова. Болезнь помешала Ильину прочесть

немецкую лекцию об этих писателях, назначенную на конец зимы 1931 года. Он намеревался прочесть ее позже, но так и осталось неясным, читал ли он ее когда-нибудь. Не удалось пока что найти и текст этой лекции. В архиве Ильина сохранились лишь отдельные заметки об Алданове и Краснове. В связи с Мережковским высказывался Ильин и о Зинаиде Гиппиус. Есть у него отдельные замечания также о Куприне, которого он вначале предполагал включить в свою книгу о новой русской литературе. Будем надеяться, что с течением времени все эти материалы — как и ценнейшие циклы немецких лекций Ильина о Пушкине, Гоголе, Достоевском и Толстом — тоже станут достоянием исследователей и широкой читающей публики.

В ожидании этого времени, приходится пока что ограничиваться законченной и уже опубликованной книгой Ильина о Бунине, Ремизове и Шмелеве и оставшейся не подготовленной самим автором к печати лекцией о Мережковском. Но уже и известного нам совершенно достаточно для того, чтобы прийти к выводу, что в лице Ильина мы имеем дело с крупным русским литературоведом и критиком, своеобразиию подхода которого состоит в органическом соединении чисто-эстетического (и даже формального) анализа с анализом духовно-философско-религиозным. Те требования, которые Ильин предъявлял к художественной критике, — чтобы она была соразмерной с последними корнями и глубинами искусства, шла от них и вела к ним, чтобы она была ответственной и неподкупной, эстетически обоснованной, духовно-зрячей и философически углубленной, — применены на практике в его собственных литературно-критических работах. В самом деле, как бы ни относиться к тем или иным исходным установкам и аналитическим суждениям и критическим выводам Ильина, — неизбежно, конечно, упрощенным и обедненным в моей сравнительно краткой передаче, пусть даже и документированной, — Ильину-критику невозможно отказать в безупречном знании предмета, острой психологической наблюдательности, формально-эстетической крепости, духовной независимости и религиозно-философской глубине. Если к этому прибавить, что книга Ильина, — подготовленная к печати в основном уже в 1938 году, когда русских зарубежных писателей по-настоящему еще не изучали, — есть книга, по существу, пионерская, сохраняющая свою ценность и теперь, когда литература о зарубежных писателях значительно увеличилась, то надо будет признать, что изучать творчество этих писателей без того, чтобы принимать во внимание критические высказывания о них Ильина, было бы по меньшей мере неблагоприятно. Думается, что И. А. Ильину обеспечено прочное место в истории русской литературно-философской критики.