

Валерий Брюсов

## Русские символисты

Три тоненьких брошюрки, изданные под заглавием «Русские символисты» в 1894–1895 гг., были первым издательским опытом немногочисленной московской группы символистов. Именно со страниц «Русских символистов» заявил о себе зарождающийся русский символизм, здесь появились и его первые манифесты, наконец, заглавию альманаха новое течение обязано своим именем.

Все три сборника были результатом деятельности В. Брюсова — это был его дебют не только как поэта, но и как издателя, как организатора и вождя нового течения. Благодаря им, признавался он позднее, «если однажды утром я не проснулся „знаменитым“, как некогда Байрон, то, во всяком случае, быстро сделался печальным героем мелких газет и бойких, неразборчивых на темы, фельетонистов». Брюсов и его сподвижники стали на некоторое время «героями» литературных фельетонов крупных газет и журналов: ругательные заметки о них поместили «Новое время», «Новости дня», «Северный вестник», «Мир Божий», и другие, всего появилось более полусотни рецензий.

Первый выпуск альманаха получил заглавие «Русские символисты», под которым и вышел в Москве в феврале 1894 г. В предисловии, подписанном издателем Владимиром Александровичем Масловым, о новом тече-

нии говорилось: «Нисколько не желая отдавать особенно предпочтения символизму и не „считая его, как это делают увлекающиеся последователи, поэзией будущего“, я просто считаю, что и символистическая поэзия имеет свой *raison d'être*».

На самом деле и издателем, и меценатом альманаха был сам Брюсов, и весь план издания был основан «на закладывании золотых часов». Вымышленный же издатель В. Маслов стал первой «мертвой душой» нового течения.

Мистификация продолжилась, поскольку большая часть стихотворений во всех трех альманахах была написана самим Брюсовым под своим именем и под многочисленными псевдонимами — В. Даров, А. Бронин, К. Созонтов, З. Фукс и др.

Среди немногочисленных реальных поэтов, принимавших участие в альманахах были А. Миропольский (А.А. Ланг), Н. Нович (Н.Н. Бахтин), Эрла Мартов (А.Э. Бугон), Г. Зароним (А.В. Гиппиус) и В. Хрисонопуло.

# Содержание

ОТ ИЗДАТЕЛЯ . . . . .	0006
ОТВЕТ . . . . .	0008
ЗОИЛАМ И АРИСТАРХАМ . . . . .	0017
«К. К. СЛУЧЕВСКИЙ. ПОЭТ ПРОТИВОРЕЧИЙ»	0022
«Н. М. МИНСКИЙ. ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ» . . . . .	0031
«К. Д. БАЛЬМОНТ» . . . . .	0046
СТАТЬЯ ПЕРВАЯ. «БУДЕМ КАК СОЛНЦЕ!» . . . . .	0046
СТАТЬЯ ВТОРАЯ. «КУСТ СИРЕНИ» . . . . .	0065
СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ. «ЗЛЫЕ ЧАРЫ И ЖАР-ПТИЦА» . . . . .	0076
СТАТЬЯ ЧЕТВЕРТАЯ «ЗЕЛЕНый ВЕРТОГРАД И ХОРОВОД ВРЕМЕН» . . . . .	0098
ПОСЛЕСЛОВИЕ . . . . .	0107
«ФЕДОР СОЛОГУБ, КАК ПОЭТ» . . . . .	0110
«ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ» . . . . .	0125
I. КОРМЧИЕ ЗВЕЗДЫ . . . . .	0125
II. ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ И ПРОЗРАЧНОСТЬ . . . . .	0142
III. ЭРОС . . . . .	0146
IV. УРНА . . . . .	0148
V. COR ARDENS . . . . .	0157
«АДЕЛАИДА ГЕРЦЫК» . . . . .	0166
«ПОЭТЫ-ИМПРЕССИОНИСТЫ» . . . . .	0168
«КИПАРИСОВЫЙ ЛАРЕЦ» . . . . .	0168
НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ . . . . .	0171

СНЕЖНАЯ МАСКА . . . . .	0174
«МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН» . . . . .	0176
Ю. БАЛТРУШАЙТИС . . . . .	0179
«АЛЕКСАНДР БЛОК» . . . . .	0182
«ИВАН КОНЕВСКОЙ. МУДРОЕ ДИТЯ» . . . . .	0207
ЖЕНЩИНЫ-ПОЭТЫ . . . . .	0223
З. Н. ГИППИУС . . . . .	0223

**ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ**  
**"РУССКИЕ СИМВОЛИСТЫ"**

# ОТ ИЗДАТЕЛЯ

Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, «поэзией будущего», я просто считаю, что и символистическая поэзия имеет свой *raison d'etre*. [1] Замечательно, что поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения.

Кроме того, я считаю нужным напомнить, что язык декадентов, странные, необыкновенные тропы и фигуры, вовсе не составляет необходимого элемента в символизме. Правда, символизм и декадентство часто сливаются, но этого может и не быть. Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение.

Следующие выпуски этого издания будут выходить по мере накопления материала. Гг. авторов, желающих поместить свои произведения, просят обращаться с обозначением

условий на имя Владимира Александровича  
Маслова. Москва, Почтамт, poste restante[2]  
Издатель 1893

# ОТВЕТ

Очаровательная незнакомка!

Прежде всего прошу не сердиться на это обращение. Что Вы очаровательны, — я позволяю себе догадываться по почерку и конверту, что Вы для меня незнакомка, — отрицать невозможно, потому что в Вашем письме нет не только подписи, но даже малейших указаний, по которым я мог бы узнать Вас. Оно все состоит из упреков и осуждений, за исключением немногих строк похвалы вначале, число которых — при моем сомнении — показалось мне очень незначительным.

Впрочем — надо Вам отдать справедливость — Вы снисходительнее, чем наши критики. Те просто предлагали отправить меня в сумасшедший дом, Вы же допускаете, что я сделался символистом по ошибке, «из подражания, может быть, невольного». При этом Вы разъясняете, что символисты бывают трех родов: мистификаторы, которые, не надеясь на талант, хотят взять оригинальностью, люди душевно ненормальные и несчастные за-

блудшие, к которым Вы великодушно причисляете меня и которые еще могут возвратиться на истинный путь. «Произведения таких лиц, восклицаете Вы дальше, не могли образовать новой школы! И в самом деле! Что общего между теми разнородными творениями, которые называют символическими? Не сходятся ли отдельные поэты только в одном, в желании написать что-нибудь постранный и непонятный! Пусть кто-нибудь попробует просто ответить на вопрос, „в чем сущность символизма“ — и я уверена, это ему не удастся».

Между тем именно на этот вопрос я и «попробую» ответить в своем письме, хотя бы для того, чтоб Вы не считали меня в числе несчастных заблудших, так как, право, мне менее обидно оказаться даже в числе обманщиков. Только я должен предупредить Вас, что те взгляды, которые я буду высказывать, вовсе не составляют обычного *credo* символистов. Очень возможно, что многие прямо не согласятся со мной, так как в теории символисты действительно делятся на много отдельных кружков. Тем замечательнее, впро-

чем, что в своих произведениях они приходят к одинаковым результатам.

Первая особенность моего взгляда на символизм состоит в том, что я решительно не обращаю внимания на его крайности. Начинаящая школа всегда бывает склонна к крайностям, которые, конечно, не составляют ее сущности. Кроме того — в том, пожалуй, со мной согласятся многие — от символизма необходимо отделять некоторые несомненно чуждые элементы, присоединявшиеся к нему во Франции. Таков мистицизм, таково стремление реформировать стихосложение и связанное с ним введение старинных слов и размеров, таковы полуспиритические теории, проповедуемые Сэром Пеладаном. Все это в символизме случайные примеси.

Выделив их, я разделяю все символические произведения на три следующих вида.

1. Произведения, дающие целую картину, в которой, однако, чувствуется что-то недорисованное, недосказанное; точно не обозначено несколько существенных признаков. Таковы, напр., сонеты Малларме.

2. Произведения, которым придана форма

целого рассказа или даже драмы, но в которых отдельные сцены имеют значение не столько для развития действия, сколько для известного впечатления на читателя или зрителя.

3. Произведения, которые представляются Вам бессвязным набором образов и с которыми Вы познакомились, вероятно, по стихотворению Метерлинка «Теплицы среди леса», переведенному у нас несколько раз.

Вы, конечно, спешите возразить мне, что я далеко не охватил всего символизма, что в нем есть много иных форм.

На это прежде всего я скажу Вам, что мои три вида имеют множество разновидностей. Связь образов, напр., может быть то совершенно незаметною, то очень легко восстанавливаемой.

Во-вторых, ряду произведений, обыкновенно называемых символическими и декадентскими, я принужден отказать в этом названии. Так, я не считаю символическими те из них, которые отличаются одной странностью метафор, сравнений, вообще смелыми тропами и фигурами. Стремление обновить поэти-

ческий язык замечается, правда, почти у всех символистов, но принадлежит не исключительно им. Они разве только смелее в своих нововведениях. Впрочем, далеко не робким в этом отношении был, напр., Т. Готье, которого нет причин считать символистом.

Далее, не считаю я символическими произведения, блещущие одной новизной сюжета. Символизм действительно располагает поэта обращаться к чувствам и настроениям современного человека, но отсюда не следует, чтобы всякое подобное произведение было символическим. Я встречал не мало стихотворений, написанных странным языком с безумными метафорами, в которых изображалось какое-нибудь удивительное настроение «конца века» и о которых я не мог сказать — «вот символическое стихотворение».

Наконец, столь прославленное сближение поэзии с музыкой я считаю тоже одним из средств, которыми пользуется символизм, а не его сущностью. Символист старается мелодией стиха вызвать определенное настроение в читателе, которое помогло бы ему уловить общий смысл, — и только. Таково, напр., сти-

хотворение Метерлинка «Павлины», вероятно, известное Вам из разных журналов. Правда, некоторые символисты отдавались игре звуками, так что у них главное, а иногда единственное значение получали звуковые комплексы слов, — но это уже крайности, которых я, как известно, не касаюсь.

Таким образом, каждое символическое произведение мне удастся подвести под один из моих трех видов. Вы, конечно, уже по моим определениям заметили, что я нахожу между ними общего. Очевидно, во всех трех случаях поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образом, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя. Поэтому-то символизм можно называть, как не последовательно делаете и Вы, — «поэзией намеков».

Итак, «в тех разнородных творениях, которые называют символическими», нашлось

кое-что общее, позволяющее считать их принадлежащими к одной школе. Теперь можно перейти к самому сильному Вашему обвинению, которое поможет нам окончательно выяснить сущность символизма: «Во всяком случае, зачем говорить намеками, если можно сказать прямо?» Только этот вопрос я поставлю так: «Нарушается ли сущность поэтического произведения, если вместо полного образа даются намеки?» Поэзия, как искусство, облекает мысли в образы. Но в каждой мысли можно проследить целый процесс развития от первого зарождения до полного развития. Сущность различия литературных школ и заключается именно в том, на какой ступени развития воплощает поэт свою мысль. Так, в ново романтической школе каждый образ, каждая мысль являются в своих крайних выводах. Символизм, напротив, берет их первый проблеск, зачаток, еще не представляющий резко определенных очертаний, и, таким образом, по своей сущности не больше отличается от других литературных школ, чем они между собой. Попробуйте проследить за собой, когда Вы мечтаете, а потом передайте то

же самое словами: Вы получите первообраз символического произведения и произведения в духе господствующей школы.

Из этого следует, что не только поэт-символист, но и его читатель должны обладать чуткой душой и вообще тонко развитой организацией. В символическое произведение надо вчитаться; воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора. Поэтому Ваше последнее обвинение, что «круг читателей символической поэзии должен быть очень узок», остается в своей силе, но я не думаю, чтобы это было сильным доводом против символизма. Ведь и стихотворения Гейне доступны не всякому. Символизм имеет свою область и своих читателей, пусть же другие школы признают это, а сам он пусть довольствуется тем, что ему принадлежит.

Вы видите, что я не из числа тех осуждаемых Вами «мечтателей», которые всю поэзию желают сделать символической. Впрочем, по некоторым данным я предвижу, что в недалеком будущем символизм займет господствующее положение, хотя сам нисколько не желаю этого. На мой взгляд, все литературные

школы имеют свое значение, — пусть же они не усиливаются одна в ущерб другой, а развиваются дружно, как сестры.

Вы, конечно, не верите в наступление такого золотого века, да и вообще, вероятно, во многом не согласны со мной. Если — как я позволяю себе надеяться — наша переписка не прекратится в самом начале, я постараюсь подтвердить свои выводы рядом примеров, всегда так хорошо разъясняющих дело, постараюсь, пожалуй, и доказать, что в наши дни должна была появиться именно такая форма поэзии, как символизм. Но это, говорю я, впоследствии. Пока я удовольствуюсь тем, что мое письмо так или иначе, но ответило на вопрос, «в чем сущность символизма», и тем хоть немного поколебало Ваш взгляд на хотя и не знающего Вас, но в конце письма, конечно, уважающего

Валерия Брюсова. 1894

# ЗОИЛАМ И АРИСТАРХАМ

Наша издания подвергались такой беспощадной критике со стороны и мелких и крупных журналов, что нам кажется необходимым выяснить свое отношение к ней.

Прежде всего мы считаем, что большинство наших критиков были совершенно не подготовлены к той задаче, за которую брались. Оценить новое было им совсем не под силу, и потому приходилось довольствоваться общими фразами и готовыми восклицаниями. Все негодующие статейки и заметки не только не нанесли удара новому течению, но по большей части даже не давали своим читателям никакого представления о нем. Да и негодование-то относилось больше к заглавию, и мы убеждены, что появись те же стихи без открытого названия школы, их встретили бы вовсе не с таким ужасом. Не обошлось дело и без курьезов. Так, одна рецензия утверждала, что у нас сносны только переводы,[3] а другая, что переводы слабее всего;[4] кто-то серьезно предлагал считать символизмом все, перед чем можно воскликнуть «черт зна-

ет что такое»:[5] были такие, что сомневались в самом существовании Брюсова и Миропольского:[6] столь дерзко казалось называть себя русскими символистами.

Разбирая первые два выпуска, гг. рецензенты старались, по крайней мере, доказывать свои слова, делать цитаты, указывать на то, что, по их мнению, было погрешностями против языка; впрочем, и тогда некоторые находили возможным говорить о наших книжках, не читав их.[7] Появление «Романсов без слов» поставило гг. рецензентов в более затруднительное положение; подлинника они не знали, и потому им пришлось прибегнуть к голословным осуждениям.[8]

Трудно уловить серьезные обвинения в общем хоре упреков и насмешек, но, кажется, вот три главных пункта, к которым чаще всего обращаются наши судьи. 1) Символизм есть болезнь литературы, с которой борются и на Западе; следовательно, прививать ее нам совершенно не нужно.[9] 2) В нашей русской литературе символизм не более как подражание, не имеющее под собой почвы.[10] Наконец, 3) — нет таких настроений, которые не

могли бы быть изображены помимо символизма.[11]

Первое обвинение слишком неопределенно; оно не указывает прямо недостатков символизма, потому что не можем же мы считать таким указанием ламентации гг. рецензентов на то, что они не понимают наших стихотворений; прежде чем ссылаться на теорему, что поэзия должна быть общедоступной, надо это еще доказать. Кроме того, подобные жалобы слишком обычны при появлении в литературе нового течения, и история достаточно поколебала их авторитет. На второе обвинение мы ответим, что для нас существует только одна общечеловеческая поэзия (это, понятно, не противоречит предыдущему) и что поэт, знакомый с западной литературой, уже не может быть продолжателем только гг. Меев и Апухтиных; впрочем, русский символизм имел и своих предшественников — Фета, Фофанова. Третье обвинение направлено собственно против теории г. Брюсова, изложенной во 2 вып., которую он и не выдавал за нашу общую программу;[12] мы укажем, однако, что пример Фета, на которого

ссылается рецензент, говорит скорее за нас; многие стихотворения Фета смело могут быть названы символическими — таковы, напр.: Ночь и я, мы оба дышим... Сад весь в цвету... Я тебе ничего не скажу... Давно в любви отрады мало... Ты вся в огнях...

Мы встретили и еще одно очень определенное обвинение: «За французскими декадентами была новизна и дерзость идеи — писать чепуху и хохотать над читателями, когда же г. Б. пишет „золотистые феи“, это уже не ново, а только не остроумно и скучно». Считать весь западный символизм с рядом журналов, посвященных ему, с последователями в Германии, Дании, Швеции, Чехии — за результат мистификации нескольких шутников — тоже достаточная дерзость идеи, но мнение по меньшей мере легкомысленное. [13]

В свое время возбудили интерес еще рецензии г. Вл. С.[14] В них действительно попадаются дельные замечания (напр., о подражательности многих стихотворений г. Брюсова в 1-м вып.), но г. Вл. С. увлекся желанием позабавить публику, что повело его к ряду

острот сомнительной ценности и к умышленному искажению смысла стихотворений. Говорим «умышленному»: г. Вл. С., конечно, должен легко улавливать самые тонкие намеки поэта, потому что сам писал символические стихотворения, как, напр., «Зачем слова...».

[15]

На этом мы и покончим и не будем разбирать других заметок, потому что они (может быть, некоторых мы не знаем) представляют из себя простые перепечатки из других газет и журналов или бездоказательные насмешки и осуждения; ведь не обязаны же мы спорить со всяким, кто станет на большой дороге и начнет произносить бранные слова.

1895

# «К. К. СЛУЧЕВСКИЙ. ПОЭТ ПРОТИВОРЕЧИЙ» [16]

*Я богу пламенно молился,  
Я бога страстно отрицал.*

*К. Случевский*

Менее всего Случевский был художник. Он писал свои стихи как-то по-детски, каракулями, — не почерка, а выражений. В поэзии он был косноязычен, но как Моисей. Ему был нужен свой Аарон, чтобы передавать другим божеские глаголы; он любил выступать под чужой маской: Мефистофеля, «одностороннего человека», духа («Посмертные песни»), любил заимствовать чужую форму, хотя бы пушкинской поэмы. Когда же, в «Песнях из угла» например, он говорил прямо от себя, все у него выходило как-то нескладно, почти смешно, и вместе с тем часто пророчески сильно, огненно ярко. В самых увлекательных местах своих стихотворений он вдруг сбивался на прозу, неуместно вставленным словцом разбивал все очарование и, может быть, именно этим достигал совершенно особого, ему одно-

му свойственного, впечатления. Стихи Случевского часто безобразны, но это то же безобразие, как у искривленных кактусов или у чудовищных рыб-телескопов. Это — безобразие, в котором нет ничего пошлого, ничего низкого, скорее своеобразие, хотя и чуждое красоты.

Случевский начал писать в конце 50-х и начале 60-х годов. То была эпоха «гонения» на искусство, и стихи Случевского подверглись жестоким нападкам со стороны господствовавшей тогда критики... Нападки эти так повлияли на Случевского, что он прервал свою деятельность и в течение долгих лет (16 или 17) не соглашался печатать своих стихов... За это время он издал несколько полемических брошюр, направленных на защиту «чистого искусства»: «Явления русской жизни под критикою эстетики». Однако и по этим брошюрам, и по самому факту многолетнего молчания Случевского видно, что известную долю правды за своими противниками он если не признавал, то чувствовал. И этот внутренний разлад проникал всю душу Случевского, все его мирозерцание, все его творчество.

Вот почему значительную долю своих сил Случевский отдавал неблагоприятному делу: защитить и оправдать мечту, доказать права фантазии, установить реальность ирреального. Он делал это в стихах, и в прозе, и дружеских беседах, произносил свои защитительные речи с убежденным видом победителя, но, кажется, так до конца и не мог убедить самого себя. Иначе к чему стал бы он опять и опять возвращаться к уже решенным вопросам, доказывать уже доказанное? С какой робостью в своей поэме «В снегах» отваживается Случевский на олицетворение месяцев, как извиняется перед читателями за «чертовщину»! В своих старческих «Песнях из угла» Случевский, как лунатик, все влечется к тому же, словно преодоленному, противоречию и снова торжествует бессмертие мечты в одном из своих лучших созданий: «Ты не гонись за рифмой своенравной». Но где-то глубоко в его душе остается скрытое, подавленное, запретное сомнение в праведности своего дела — работы художника. Это сомнение разъедает его поэзию, останавливает его порывы, заставляет его, рожденного юным Фау-

стом, смеяться вместе с Мефистофелем...

Случевский был «доктором философии» одного из немецких университетов, и это было для него не пустым званием. В Случевском действительно жило неодолимое стремление к философскому, отвлеченному мышлению, вера в силу мысли. Часто, подвигаясь шаг за шагом путем логических построений, достигал он таких же безмерных далей, какие открывались его прозрению как художника. Но это богатство даров было и его слабостью. Он не мог, не умел соединить, слить в одно — художественное созерцание и отвлеченную мысль. Он был то мыслителем, то поэтом. Его сознание, как тяжесть, лежало на крыльях его фантазии, пригнетало ее к земле, лишало полета, но едва его мысль, став твердой ногой, пыталась идти самостоятельным путем, как та же фантазия, взлетая опять, останавливала ее, отрывала от земли, влекла за собой. Разрываемое между этими двумя волями, творчество Случевского, как «Недоносок» Баратынского, носится «крылатый вздох меж землей и небесами».

Мировоззрение Случевского исполнено

тех же внутренних противоречий и противоборствий, непримиренных между собою сил, несогласенных хором, диссонансы которых образуют иногда, как бы случайно, неожиданную, еще неузнанную гармонию. Среди любимых мыслей Случевского была одна — о том, что Зло, Злое начало, всегда предстает в одежде добродетели, говорит о честности, праведности, святости. Не смея прямо поклониться Злу, он смеется над добром. Его Мефистофель в колыбельной песне ребенку дает ему заветы: «Ты расти и добр и честен... Ты евангельское словотак, как нужно, исполняй, как себя, люби другого...». Его Сатана, соблазняя доброго ангела Элоа, дочь слезы Христовой, приходит в монастырь, одетый монахом, и кропит могилы святой водой. И если странно звучат в устах этого Сатаны-монаха слова о божьих благовестниках, которых он тщетно ищет в мире, то столь же неожиданны были в устах самого К. К. Случевского, милого, доброго и хлебосольного председателя петербургских пятниц, камергера, редактора «Правительственного вестника», его проклятия современности:

*Вперед! И этот век проклятий,  
Что на земле идет теперь,  
Тишайшим веком добрых братьий  
Почтет грядущий полузверь!*

Случевский, автор православнейших песен «На Пасху», в то же время автор «Элоа», поэмы, начинающейся кощунственнейшей песней «Была коза и в девушках осталась», и создатель мучительного видения Страшного суда, переданного таинственным посланцем:

*Кругом стремились мириады  
мертвых  
К престолу бога, и господь под-  
нялся  
И проклял без изъятья всех, кто  
жил!  
И не было прощенья никому:  
И искупленье стало мертвой бук-  
вой...  
И богородица прижалась в страхе  
К престолу сына и просить не  
смела  
За эти тьмы поднявшихся грехов!  
И оказалась благодать ненуж-  
ной...  
«Не нужной потому, сказал гос-  
подь,*

Что осенить пришлось бы благо-  
дателью  
Одних только сирот мертворож-  
денных,  
Детей без имени и недоносков!..  
Все, все виновны». Так сказал гос-  
подь,  
И бледен стал приговоренный  
мир  
Пред гневом господа. В зеленом  
свете,  
Струившемся не от погасших  
солнц,  
А от господня гнева, — трепетал  
он.

Сатана в последнем монологе из «Элоа» как бы завершает это видение своим беспощадным криком:

*Пускай воскреснут эти морды!*

Нельзя лучше закончить эту беглую характеристику, как повторить еще раз одно из удивительнейших стихотворений Случевско-го, в котором слышатся разные голоса всех сил, владеющих его творчеством, и в котором ужас перед пыткой переходит в сладострастие страданий, а славословие творцу слива-

ется с проклинанием творения.

Тяжелый день... Ты уходил так вяло...

Я видел казнь: багровый эшафот  
Давил, как будто бы сбежавшийся народ,

И солнце ярко на топор сияло.  
Казнили. Голова отпрянула, как мяч!

Стер полотенцем кровь с обеих  
рук палач,

А красный эшафот поспешно  
разобрали,

И увезли, и площадь поливали.

Тяжелый день... Ты уходил так вяло...

Мне снилось: я лежал на страшном колесе,

Меня коробило, меня на части  
рвало

И мышцы лопались, ломались кости все,

И я вытягивался в пытке небывалой...

И, став звенящею, чувствительной струной,

К какой-то схимнице, больной и исхудалой,

*На балалайку вдруг попал едва  
живой!  
Старуха страшная меня облюбо-  
вала  
И, нервным пальцем дергая меня,  
«Коль славен наш господь» тоск-  
ливо напевала,  
И я вторил ей, — жалобно звеня!..*

Всю свою жизнь Случевский был этой звенящей струной, которая могла только стонать от ужаса перед всем виденным, но, против воли, была должна вторить славословиям господу богу.

1904

# «Н. М. МИНСКИЙ. ОПЫТ ХАРАКТЕРИСТИКИ» [17]

## 1

**Н.** Минский начинал свою поэтическую деятельность в 80-х годах, как ученик С. Надсона.

Достаточно известно, какой «поэтики» придерживался Надсон. Он писал:

*Лишь бы хоть как-нибудь было из-  
лито  
Чем многозвучное сердце полно!*

Это «как-нибудь» и было девизом его самого и его школы. У Надсона и его учеников размер стихов не имел никакого отношения к их содержанию; рифмы брались первые попавшиеся и никакой роли в стихе не играли; а чтобы звуковая сторона слов соответствовала их значению — об этом никому и в голову не приходило. Невыработанный и пестрый язык, шаблонные эпитеты, скудный выбор образов, вялость и растянутость речи — вот характерные черты надсоновской поэзии, делающие ее безнадежно отжившей. Стихи Фета,

написанные в те же годы, близки нам, как что-то наше, современное; стихи Пушкина и даже его скромных современников, хотя бы Веневитинова, написанные чуть не сто лет назад, — живы и юны. Стихи Надсона — это что-то мертвое, нам непонятное, нам чужое.

Н. Минский, в свое время, очень точно усвоил себе все недостатки надсоновской манеры, усугубив их еще одним, ему лично присущим свойством: плохим знанием русского языка. Пересказывать в рифмованных строчках банальные общие места — вот что Минский в течение десяти лет считал делом поэта, и это дело выполнял он с истинным рвением. Памятником его усердия остались первые три тома[18] его «собрания стихотворений», наполненные «Гражданскими песнями», речами «Агасферов» и «Прометеев». Скукой, неодолимой, убийственной скукой веет с этих страниц, и глубоко жаль, что у г. Минского не достало вкуса или мужества выкинуть из своего собрания этот хлам, решительно никому не нужный.

Разбирать стихи Минского этого периода — потерянный труд. Что общего с поэзией,

с искусством имеют такие, напр., упреки Агасфера богу:

*О, когда в этот мир, полный трупов и смрадный,  
Ты, толкнувши меня, сам укрылся,  
Злорадный,  
За покровом вещей, моим стонам  
чтоб внять,  
Хоть причин такой злобы нельзя  
мне понять,—  
Так услышь же ты стон мой...*

Или что, кроме веселой улыбки, могут возбудить теперь такие «образы»:

*Как живой ты отлился в душе у  
меня...*

---

*Пойдешь вправо, — жди совести  
тяжкой потери.*

---

*Может быть, я первый стану гро-  
ма пищей...*

---

*Мои глаза*

*Улыбкой дивной упились.*

---

*И пусть написанный портрет  
Ценители казнят улыбкой.*

На каждом шагу здесь встречаются пустые, условные выражения: «змея тоски», «холодная змея клеветы», «бездна порока», «мятежный восторг», «огонь желаний», «жены» вместо «женщины», «певцы» вместо «поэты», «сыны долин», «сыны города» и т. д. За рифмы сходят «укоризны» и «жизни» (несколько раз), «небеса» и «вся», «последней» и «летней», «страшись» и «жизнь». В размере то и дело допускаются всякие «вольности», порой решительно лишаящие его метра: напр., ямбические слова в начале анапеста («мой», «свой», «в своих» и т. д.). В некоторых стихотворениях несоответствие размера с содержанием прямо заставляет думать о полной глухоте поэта к метру, как, напр., в следующих плясовых куплетцах:

*Если души всех людей  
Таковы, как и моя,  
Не хочу иметь друзей,*

*Не хочу быть другом я.  
Никого я не люблю,  
Все мне чужды, чужд я всем,  
Ни о ком я не скорблю  
И не радуюсь ни с кем...*

Что касается до содержания громадного большинства этих стихотворений, то оно не идет дальше сожаления той героини Минского, которая

*рано слезы пролила  
О том, что в мире много зла.*

Впрочем, и Надсон всю жизнь только и делал, что неустанно повторял: «И погибнет Вал-ал!», чем, как говорят, доказал необыкновенную «честность и чистоту души».

## 2

Если бы и Н. Минский отличался только «честностью и чистотой души», об нем, как о поэте, не стоило бы рассуждать. Но в начале 90-х годов в творчестве Минского произошел резкий и благодетельный перелом. Отчасти внутренней работой мысли, отчасти под влиянием некоторых новых писателей Запада Минский понял всю пустоту своих юноше-

ских идеалов и всю ложь своих поэтических приемов. Он сумел и выработать новое миро-созерцание, и создать себе новый стих, более сильный, более гибкий, более яркий. Эти «новые песни» Минского собраны в IV томе его «Собрания стихотворений», открывающемся известным посвящением:

*Я цепи старые свергаю,  
Молитвы новые пою...*

Для молодежи 90-х годов имя Минского, как и его сверстника и соратника, Д. Мережковского, было бранным кличем. Минский и Мережковский, первые попытались сознательно усвоить русской поэзии те темы и те принципы, которые были отличительными чертами получившей в то время известность и распространение «новой поэзии». К этим двум деятелям присоединились несколько позднее Ф. Сологуб и З. Гиппиус, еще позже — К. Бальмонт и пишущий эти строки, — и это было первое поколение русских «символистов и декадентов». С согласной деятельности маленькой «школы», сгруппировавшейся вокруг этих «зачинателей», приходится считать

эпоху возрождения нашей поэзии. В деятельности вожака новых движений конца XIX века — лучшее право Н. Минского на внимание историка литературы...

Минского «новая поэзия» привлекла прежде всего тем значением, какое она придала «символу». В своих статьях, посвященных новым течениям в искусстве, Минский объяснял их исключительно тем, что люди перестали довольствоваться одним непосредственным значением вымысла и хотят, чтобы за ним непременно таилось второе, более глубокое. Такое понимание символа, как аллегории, применимо к драмам Метерлинка, к некоторым произведениям Ибсена, к иным сонетам Малларме, но, конечно, не объясняет всего своеобразия «новой поэзии». Однако Минский, найдя одно объяснение, остановился на нем, не захотел искать дальше, и только, так сказать, инстинктивно, подчиняясь прелести новых образцов, с которыми ознакомился, постарался придать своему языку больше сжатости, своему стиху больше разнообразия, своим выражениям больше меткости.

Конечно, Минский так и не поборол окончательно врожденных недостатков своей поэзии. Он так и не научился писать правильным русским языком, и в IV томе еще неприятно останавливают такие промахи, как форма «отражась», или такое неумение употреблять отрицательные частицы:

*Не пробуждает звука, ни движенья...*

---

*Не помню форм, ни чисел, ни имен...*

такие несозвучные рифмы, как «уходя» и «дождя» (русские люди произносят: «дожжя»), «час» и «отражась», и такие условности, как «сердце горит», «желаний огонь зажег сердце», «дремота сковала взоры зрачков» и т. д.. [19] Не освободился Минский и от первоуродного греха своей поэзии: превыспренности, — и все еще может он рассказывать, как он молотом разрушил какой-то храм и разбил всех богов и т. под. Также не выработал Минский своего, ему одному свойственного, стиха, и часто под его строками хочется поставить

другое имя — Бодлера («Портрет», «Нелли», «Облака»), А. Толстого («То, что вы зовете вдохновеньем...»), К. Фофанова («Лазурный грот»), Ф. Сологуба («Песня»), К. Бальмонта («О, бледная Мадонна»), позволю себе добавить, мое («Восточная легенда») и др. Однако, в пределах своего дарования, он все же смог возвыситься до нескольких созданий, почти безупречных, написанных если не певучим, то твердым, энергическим стихом.

Едва ли не лучшее произведение Минского — его поэма «Город смерти». Стройная по построению и сжатая, она остро ставит свои вопросы. Толпа посетителей гуляет по подземным катакомбам, в которых некий «мировой город» устроил свое кладбище. Юноша предлагает своей спутнице отстать от других и насладиться любовью среди могил и надгробных надписей. После, однако, оставшись одни, они уже не могут найти выхода; их свечи гаснут; они остаются в страшной темноте. Юноша умирает от страха и отчаяния; женщина сходит с ума. Местный поэт пишет им эпитафию:

*Таинственным путем*

*Судьба нас привела в обитель  
тьмы из света,  
Нам дан был проводник, мы от  
него ушли,  
Подруга нам дана — ее мы развра-  
тили... и т. д.*

Несколько наивный аллегоризм этой поэмы напоминает ранние драмы Метерлинка, но образы ее живут и самостоятельной жизнью, независимо от второго, внутреннего смысла, вложенного в них автором.

С этой поэмой могла бы поравняться другая — «Свет правды», которая даже замечательнее по замыслу, так как она пытается в художественной форме резюмировать все своеобразное миросозерцание автора (объясненное им в ряде философских статей). Центром поэмы служит то чудо, которому верит целый народ (дело происходит в Индии), будто в определенную ночь Агни, бог огня, сам зажигает лампаду в руках первого жреца, молящегося в замкнутой келье... Так как первым жрецом избран «младенец душой», сам верующий в чудесное возжжение, то приходится объяснять ему необходимость обмана.

Одни ссылаются на святость традиций, другие — на благодетельность этой лжи для народа, но самый мудрый из браминов говорит иначе:

*Скажи, кто судьи правды у тебя?  
Твои глаза, твой слух, твоё созна-  
нье  
Иль ты, брамин, не знаешь, что  
они  
И призрачны, и тленны?..  
Нетленно лишь одно: порыв к свя-  
тыне,  
Которой нет и быть не может в  
нас...*

К сожалению, форма этой поэмы далеко не на уровне ее содержания. Если бы истинный поэт, мастер слова, захотел перевести «Свет правды» на другой язык, могло бы получиться произведение прямо исключительное, теперь же бессилие выражений, «бескрылость» стиха — едва дают угадывать невоплощенную силу вдохновения. Местами получается впечатление, что кто-то косноязычный пересказывает нам поэму великого художника.

Третье создание, которое должно стать ря-

дом с этими поэмами, — терцины «Забвение и Молчание», в которых много красоты и благородства, несмотря на отдельные метрические и даже грамматические промахи автора. Символы «Забвения» и «Молчания», двух сестер, многозначительны, и к этому стихотворению как нельзя лучше подходит термин, предложенный Вяч. Ивановым: мифотворчество. Отдельные стихи исполнены, малообычной у Минского, энергии и страсти:

*О гордое Молчанье! душ больных  
Убежище последнее! Твердыня,  
Где, неприступный для клевет  
людских,  
Скорбит пророк осмеянный!  
Пустыня, Куда любовь, изменой  
сражена,  
Бежит навстречу смерти. Дай,  
богиня,  
Приют моей печали...*

Второй цикл значительных произведений Минского образуют его философские раздумья, из которых наиболее известны стансы: «Как сон пройдут дела и помыслы людей». В этих стихотворениях мысль стоит на первом

месте, и оригинальность мысли часто искупает не оригинальность формы. Лучшими среди этих стихотворений нам кажутся: «Нет двух путей добра и зла» и «К тебе, господь, моя душа пришла». К сожалению, многие из своих раздумий Минский облек в форму сонета, которую он очень любит и которой совершенно не владеет. Однако и среди его философских сонетов есть несколько удачных, как, напр., «Человечество», «Всем», «Истина и красота».

Наконец, некоторые чисто лирические стихотворения Минского не лишены своеобразия и прелести. Особенно те, в которых он умеет смотреть на мир, на природу — задумчивым взором мыслителя, не разучившегося любить ее. Очарование этих стихов и заключается в этом соединении мысли и чувства, в этом желании чувствовать, не утрачивая сознательности. Как пример этих созданий, можно назвать «Волны», «Шелест листьев» и «Мертвые листья». Между прочим, в этих произведениях стих Минского достигает и редкой у него певучести, почти звукоподражательности.

В общем из стихотворений Минского мож-

но было бы образовать небольшой томик, который был бы любимой книгой для всех, кому дорога поэзия, и который, без сомнения, был бы гораздо ценнее, чем четыре тома «Собрания сочинений», из которых три не стоит читать вовсе.

### 3

За последние годы Минский, весьма неожиданно соделовавшийся «социал-демократом», вновь вернулся к сочинению «гражданских» стихов. Эти плоды его музы доказали, что он еще не разучился писать из рук вон плохо, и новые «гражданские стихотворения», по всей справедливости, присоединены, в I томе, к старым. Небезызвестен, напр., «Гимн рабочих», в котором Минский обращается к «пролетариям всех стран» с таким предложением:

*Станем стражей вкруг всего (!)  
земного шара,  
И по знаку, в час урочный (?), все  
вперед.*

Образ рати, ставшей цепью вокруг земного шара, хотя бы по экватору, и, по знаку, ше-

ствующей вперед, т. е. к одному из полюсов, где все должны стукнуться лбами, — высококомичен. По счастью, пролетарии не приняли ни предложения г. Минского, ни его гимна.

1908

# «К. Д. БАЛЬМОНТ»

## СТАТЬЯ ПЕРВАЯ. «БУДЕМ КАК СОЛНЦЕ!» [20]

### 1

Бальмонт прежде всего — «новый человек». К «новой поэзии» он пришел не через сознательный выбор. Он не отверг «старого» искусства после рассудочной критики; он не поставил себе задачей быть выразителем определенной эстетики. Бальмонт кует свои стихи, заботясь лишь о том, чтобы они были по-его красивы, по-его интересны, и если поэзия его принадлежит «новому» искусству, то это случилось помимо его воли. Он просто рассказывает свою душу, но душа у него из тех, которые лишь недавно стали расцветать на нашей земле. Так в свое время было с Верленом... В этом вся сила бальмонтовской поэзии, вся ее жизненность, хотя в этом и все ее бессилие.

*Желаю все во всем так делать,  
Чтоб век дрожать.*

В этих двух стихах А. Добролюбов выразил самое существенное в том новом понимании жизни, которое образует истинное «миросозерцание» Бальмонта. Для него жить — значит быть во мгновениях, отдаваться им. Пусть они властно берут душу и увлекают ее в свою стремительность, как водоворот малый камешек. Истинно то, что сказалось сейчас. Что было пред этим, уже не существует. Будущего, быть может, не будет вовсе. Подлинно лишь одно настоящее, только этот миг, только мое сейчас.

Люди, соразмеряющие свои поступки со стойкими убеждениями, с планами жизни, с разными условностями, кажутся Бальмонту стоящими вне жизни, на берегу. Вольно подчиняться смене всех желаний — вот завет. Вместить в каждый миг всю полноту бытия — вот цель. Ради того, чтобы взглянуть лишний раз на звезду, стоит упасть в пропасть. Чтобы однажды поцеловать глаза той, которая понравилась среди прохожих, можно пожертвовать любовью всей жизни. Все желанно, только бы оно наполняло душу дрожью, — даже боль, даже ужас.

*Я каждой минутой сожжен,  
Я в каждой измене живу,—*

признается Бальмонт.

*Как я мгновенец, это знают все,—*

говорит он в другом месте. И, действительно, что такое стихи Бальмонта, как не запечатленные мгновения? Рассказ, повествование — для него исключение; он всегда говорит лишь о том, что есть, а не о том, что было. Даже прошедшего времени Бальмонт почти не употребляет; его глаголы стоят в настоящем. «Темнеет вечер голубой», «Я стою на побережье», «Мерцают сумерки» — вот характерные вступительные слова стихов Бальмонта. Он заставляет своего читателя переживать вместе с ним всю полноту единого мига.

Но чтобы отдаваться каждому мгновению, надо любить их все. Для этого за внешностью вещей и обличий надо угадать их вечно прекрасную сущность. Если видеть кругом себя только доступное обычному людскому взору, невозможно молиться всему. Но от самого ничтожного есть переход к самому великому.

Каждое событие — грань между двумя бесконечностями. Каждый предмет создан мириадами воли и стоит, как неисключимое звено, в будущей судьбе вселенной. Каждая душа — божество, и каждая встреча с человеком открывает нам новый мир.

*Все равно мне, человек плох или  
хорош,  
Все равно мне, говорить правду  
или ложь,—*

признается Бальмонт. И, в полном согласии с собой, он большею частью не ищет тем для своих стихотворений. Каждое мгновение может стать такой темой. Не все ли равно, о чем писать, только бы это случайное «что» было понятно до глубины! Заглянуть в глаза женщины — это уже стихотворение («Белый цветок»), закрыть свои глаза — другое («Серенада»), придорожные травы, смятые «невидшим, тяжелым колесом», могут стать многозначительным символом всей мировой жизни, дыхание цветов черемухи может обратиться в восторженный гимн весне, любви, счастью.

Однако эта любовь ко всем мгновениям

должна быть не холодной и бездейственной, а живой и деятельной. Мгновения должно и можно любить за то, что каждое из них вызывает к бытию целый мир острых и ярких переживаний. Надо не только пассивно отдаваться мгновениям, но и уметь вскрывать тайную красоту вещей и явлений.

*В этом мудрость, в этом счастье—  
увлекаясь, увлечь,  
Зажигать и в то же время  
самому светло сверкать,—*

говорит Бальмонт. Его стихи показывают нам, что он этой мудростью владеет, что в его руке Моисеев жезл, из каждого серого, мертвого камня выводящий животворные струи.

*Любите ваши сны безмерною любовью,  
О, дайте вспыхнуть им, а не бес-  
сильно тлеть!—*

воскликает он и не устает повторять этот свой призыв. Ради этой проповеди он даже изменяет обычному пафосу своей поэзии и, забывая предостережение, которое дала Фету

его муза

*Ты хочешь проклинать, рыдая, и  
стена,  
Бичей подыскивать к закону?  
Поэт, остерегись — не призывай  
меня,  
Зови из бездны Тизифону.*

впадает в учительский тон и пишет, чуть не в духе Ювенала, сатиру на современных людей («В домах»), не смеющих чувствовать полно и ярко...

Вот почему Бальмонт с таким пристрастием обращается к кругу тех чувств и переживаний, которые дает нам любовь. Никогда человеческая душа не содрогается так глубоко, как в те минуты, когда покоряет ее «Эрос, неодолимый в бою». В миг страстного признания, в миг страстного объятия одна душа смотрит прямо в другую душу. Тайнственные корни любви, ее половое начало, тонут в самой первооснове мира, опускаются к самому средоточию вселенной, где исчезает различие между я и не я, между ты и он. Любовь уже крайний предел нашего бытия и начало нового, мост из золотых звезд, по которому человек пере-

ходит к тому, что уже «не человек» или даже — еще «не человек», к богу или зверю. Любовь дает, хотя на мгновение, возможность «ускорить бой бестрепетных сердец», усилить, удесятерить свои переживания, вздохнуть воздухом иной, более стремительной жизни, к которой, может быть, еще придут люди...

*Блуждая по несчетным городам,  
Одним я услажден всегда — любовью,—*

признается Бальмонт. «Как тот севильский Дон Жуан», он переходит в любви от одной души к другой, чтобы видеть новые миры и их тайны, чтобы вновь и вновь переживать всю силу ее порывов. Поэзия Бальмонта славит и славословит все обряды любви, всю ее радуго. Бальмонт сам говорит, что, идя по путям любви, он может достигнуть «слишком многого — всего!».

Но любит он именно любовь, а не человека, чувство, а не женщину.

*Мы прячем, душим тонкой сетью  
лжи*

*Свою любовь.  
Мы шепчем: «Да? Ты мой?» —  
«Моя? — Скажи!»  
«Скорей, одежды брачные го-  
товь!»*

*.....  
Но я люблю, как любит петь ру-  
чей,  
Как светит луч...*

И потому каждой Бальмонт вправе повто-  
рять:

*Да, я люблю одну тебя!*

и о всех глазах вправе воскликнуть:

*И кроме глаз ее, мне ничего не на-  
до!*

Однако, ни в любви, ни на каких других путях, жажда полноты мгновения не может никогда быть утолена до конца, потому что по самой сущности своей ненасытима. Она требует, чтобы каждое мгновение распалось на бесконечное число ощущений, но в человеке все ограничено, все конечно. При всей яркости жизни, при всем ее безумии, каждую душу должно охватывать чувство

безнадежной, роковой неудовлетворенности. Только в состояниях экстаза душа действительно отдает себя всю, но она не в силах переживать эти состояния сколько-нибудь часто. Обычно же какая-то доля сознания остается на страже, следит со стороны за всеобъемлющим буйством жизни, и своим едва приметным, но неотступным взором уничтожает целостность мгновения, делит его пополам.

Из этого мучительного ощущения непобедимо возникает зависть ко всему, что живет вне форм человеческой жизни. В порыве безнадежности, у Бальмонта вырывается даже пожелание быть любимым —

*С беззаветностью — пусть хоть  
звериной,  
Хоть звериной, когда неземной  
На земле нам постичь невозможно!*

Но чаще мечта его обращается к стихиям, к тучам, к ветру, к воде, к огню. В стихиях нет нашей сознательности, они каждому мигу могут отдаваться вполне, не помня о промелькнувшем, не зная о следующем. Им не приходится, подобно нам, с горечью восклицать:

дать о всех сменяющихся мгновениях: «не те! не те!». И Бальмонт, порою, готов повторить, что и он из той же семьи, что и он сродни стихиям: так сильна в нем жажда изведать их ничем не ограничиваемую жизнь...

*Мне людское незнакомо,—*

говорит нам Бальмонт.

*И я в человечестве не-человек!—*

повторяет он в другом месте. Он называет ветер «вечным своим братом», океан — «своим древним прародителем», слагает гимн Огню и восхваление Луне, и всей своей книгой призывает «быть как солнце»! Но это же влечение к стихийной жизни в других стихах разрешается в простые песенки, милые, кроткие и красивые, о полях, о деревьях, о весне, о зорях, о снежинках.

*Будем молиться всегда неземно-  
му  
В нашем хотеньи земном! —*

призывает Бальмонт в одном из вступительных стихотворений сборника, в том самом, в котором он высказывает и свой основ-

ной лозунг: «Будем как солнце»! Под «неземным» он понимает скорее «сверхземное», то, что превышает чувства, хотения, переживания человека наших дней. «Будем как солнце»! — «Будем молиться неземному!» — это значит: примем все в мире, как все принимает солнце, каждый миг сделаем великим трепетом и благословим каждый миг, и всю жизнь обратим в «восторг и исступление», искать которые завещал нам автор «Бесед и поучений старца Зосимы».

## 2

*Нам нравятся поэты,  
Похожие на нас,—*

говорит Бальмонт. Основными чертами мирозерцания Бальмонта объясняется его близость к тем или другим поэтам прошлого и степень их влияния на него.

Из русских поэтов наибольшее впечатление произвели на Бальмонта — Лермонтов и Фет. Мятежность Лермонтова отразилась в поэзии Бальмонта. Лермонтовский гимн о сладости той жизни, что ведут «хоры стройные светил» и «облаков неувимых волок-

нистые стада», — кажется повторенным в иных стихах Бальмонта. Еще теснее связь его с Фетом. Как и Бальмонт, Фет знал только настоящее.

*Льни ты хотя б к преходящему,  
Трепетной негой манящему,  
Лишь одному настоящему...*

Различаясь в мировоззрении, различаясь в самом «мироощущении», Бальмонт и Фет совпадают в способности всецело исчезать в данном мгновении, забывая, что было что-то до него и что-то будет после. У Лермонтова и Фета, более чем у других, учился Бальмонт и технике своего искусства.

Из поэтов иностранных (которые — кроме разве Гейне — все оказали свое влияние на него гораздо позже, когда уже основные черты его поэзии вполне сложились) особенно привлекли к себе Бальмонта те, которые любили и умели изображать цельные, стремительные характеры и типы людей исключительных, живущих «удесятеренной» жизнью. Этим объясняется влечение Бальмонта к испанской драме, особенно Кальдерону, и к со-

здателю образов Эшера и Эгея (брата Береники) — «безумному Эдгару». Жажда слияния с стихийной жизнью близит Бальмонта с пантеизмом Шелли и с индийской поэзией. Наконец, отношение к любви и женщине — объединяет его, в некоторых настроениях, с Бодлером и современными «декадентами».

В одном стихотворении Бальмонт говорит о себе:

*Я — изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты — предтечи.*

Если Бальмонт сказал это, имея в виду не свою поэзию в целом, но свой стих, его певучесть, свою власть над ним, — он едва ли не прав. Равных Бальмонту в искусстве стиха в русской литературе не было. Прежде могло казаться, что в напевах Фета русский стих достиг крайней бесплотности, воздушности. Но там, где другим виделся предел, Бальмонт открыл беспредельность. Даже такой, казалось бы, недостижимый по певучести образец, как лермонтовское «На воздушном океане», значительно померк после лучших песен Баль-

монта. И только небесная стройность пушкинских строф осталась непревзойденной в нервных, всегда неровных стихах Бальмонта.

Однако при этом стих Бальмонта сохранил всю конструкцию, весь остов обычного русского стиха. Можно было ждать, что Бальмонт, при его стремительной жажде смены впечатлений, отдаст свой стих на волю четырем ветрам, изломает его, разобьет в блестящие дребезги, в жемчужную пыль. Но этого нет совершенно. Стих Бальмонта — это стих нашего прошлого, усовершенствованный, утонченный, но по существу все тот же. «Другие поэты» не только «предтечи» Бальмонта в искусстве стиха, но и несомненные его учителя.

Движение, которое создало во Франции и Германии *vers libre*, [21] которое искало новых приемов творчества, новых форм в поэзии, нового инструмента для выражения новых чувств и идей, — почти совсем не коснулось Бальмонта. Мало того, когда Бальмонт пытается перенять у других некоторые особенности нового стиха, это ему плохо удается. Его «прерывистые строки», как он называет свои

безразмерные стихи, теряют всю прелесть бальмонтовского напева, не приобретая свободы стиха Верхарна, Демеля и д'Аннунцио. Бальмонт только тогда Бальмонт, когда пишет в строгих размерах, правильно чередуя строфы и рифмы, следуя всем условностям, выработанным за два века нашего стихотворства.

Но далеко не всегда новое содержание укладывается на прокрустово ложе этих правильных размеров. Безумие, втесненное в слишком разумные строфы, теряет свою стихийность. Ясные формы что-то отнимают от того исступления, от того ликующего безумия, которое пытается влить в них Бальмонт. Восторг его становится слишком размеренным, его опьянение слишком трезвым; чувствуется, что многое, бывшее в душе поэта, не вошло в его плавные строфы, осталось где-то за их пределами...

Бальмонт как бы принимает наоборот завет Пушкина: «Пока не требует поэта»... У пушкинского поэта душа просыпалась, как орел, при божественном зове. У Бальмонта она что-то теряет, от своей силы и свободы.

Бальмонт-человек кажется нам более свободным, чем Бальмонт-художник; в искусстве он скован и спутан тысячами правил, даже предрассудков. В жизни он «стихийный гений» и «светлый бог» (его собственные слова), в поэзии он раньше всего — «поэт» (мы не решаемся все же сказать «литератор»). Порывы Бальмонта, его страстные переживания, пройдя через его творчество, блекнут; большею частью от их огня и света остаются только тускнеющие угли: они еще пламенны и ярки, по они уже совсем не то солнце, которым были.

Еще хуже обстоит дело, когда Бальмонт совершенно отказывается от своей главной силы — стихийного порыва, и пытается прямо заменить ее размышлением, «трезвою силой ума» (выражение Фета). В Бальмонте бессознательная жизнь, по-видимому, преобладает над сознательной, и, руководимый своим тайным чутьем, почти инстинктом, он отваживается проходить по таким путям искусства, где еще не ступала нога ни одного художника. (Хотя справедливость требует добавить, что иногда он, полагаясь на свое прозрение, жалко скользит и падает там, где многие идут

свободно, руководствуясь дорожной клюкой и ощупью.) Но зато во всех тех задачах, где сила — в сознательности, в ясности мысли, Бальмонт слабее слабых. Все его попытки вместить в стих широкие обобщения, выразить глубокую мысль в четком образе — кончаются неуспехом. Его опыты в эпическом роде, длинная поэма в терцинах, «Художник-дьявол», кроме нескольких красиво формулированных мыслей да немногих истинно лирических отрывков, вся состоит из риторических общих мест, из того крика, которым певцы стараются заменить недостаток голоса.

[22]

Точно так же Бальмонт никогда не может взглянуть на свои создания посторонним взглядом критика. Он или в них, или уже безнадежно далек от них. Потому-то Бальмонт не умеет делать выбора из своих стихов. Все его книги — беспорядочное соединение стихотворений, исключительно прекрасных и весьма слабых. Не умеет он и поправлять своих стихов. Все его поправки (насколько они известны читателям по различным редакциям одного и того же стихотворения) — всегда

искажения. Написав стихи, Бальмонт уже теряет над ними власть художника, потому что каждое его стихотворение есть слепок, более или менее точный, с пережитого мгновения, быстро уходящего в прошлое и уже не возвращающегося никогда.

Теми же особенностями творчества Бальмонта объясняются и отдельные недостатки его стихотворений. Бальмонт не умеет искать и работой добиваться совершенства своих созданий. Если какой-либо стих ему не удастся, он спешит к следующему, довольствуясь — для связи — каким-нибудь приблизительным выражением. Это делает, между прочим, смысл иных его стихов темным, и эта темнота — самого нежеланного рода: ее причина не в трудности (утонченности или углубленности) содержания, а в неточности выбранных выражений. Довольствуется Бальмонт в таких случаях и пустыми, ничего не говорящими трафаретами (напр., «хочу упиться роскошным телом»). И, при всей тонкости общего построения стихотворений, в отдельных стихах Бальмонт, порой, довольствуется избыточными образами и условными выражениями.

Таковы пределы поэзии Бальмонта, поскольку они выразились в его книге «Будем как солнце».

Можно сказать, что в этой книге творчество Бальмонта разлилось во всю ширь и видимо достигло своих вечных берегов. Оно попыталось кое-где даже переплеснуть через них, но неудачно, какой-то бессильной и мутной волной. Надо думать, что поэзии Бальмонта суждено остаться под тем небосклоном, который окружает эту книгу. Но в этих пределах Бальмонт, — мы хотим этому верить, — будет достигать новой и новой глубины, к которой нока лишь стремится.

1903

## СТАТЬЯ ВТОРАЯ. «КУСТ СИРЕНИ» [23]

**В** предисловии к «Собранию стихов» сам Бальмонт пытается охарактеризовать путь своего творчества: «Оно началось, — говорит он, — с печали, угнетения и сумерек. Оно началось под Северным небом, но силою внутренней неизбежности, через жажду Безграничного, Безбрежного, через долгие скитания по пустынным равнинам и провалам Тишины подошло к радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу». Такой самому Бальмонту хочется видеть историю своего развития. От печали к радости, от севера к солнцу, от угнетенности и покорности к стихийным гимнам — эта схема напрашивается при беглом знакомстве с рядом книг Бальмонта, под-сказана их заглавиями и эпиграфами. «Без со-путствия скорби мне никогда не являлось бо-жественное в жизни» (Ленау), — говорит над-пись на первом сборнике стихов Бальмонта; эпиграф последнего из них венчает поэта ко-роной самодержца: «Вся земля моя и мне да-но пройти по ней» (Аполлон Тианский); а

между ними стоит гордое восклицание: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце!» (Анаксагор).

Но прав ли Бальмонт в своей самооценке? Действительно ли он, юношей, заблуждался, когда искал божественного лишь в сопутствии скорби? Действительно ли он достиг мудрости Эдипа («Сам себя слепым я сделал, как Эдип, мудрым будучи, от мудрости погиб»), пламенности Огня («Вездесущий огонь, я такой же, как ты!») и сверхчеловеческого бесстрастия («Но согрею ли другого или я его убью — неизменной сохраню я душу вольную мою»)? Слишком многое и этой геометрически правильной, мертво-красивой траектории — кажется показным и искусственным. Слишком уже громко и настойчиво твердит Бальмонт о том, что он радостен, свободен и мудр, слишком старается восхвалять веселие бытия, словно боится, что ему не поверят, словно громкими словами хочет опьянить самого себя, подавить в самом себе сомнения.

А между тем его ранние напевы настойчиво повторяются и в его последних книгах, только более окрепшим голосом. Никогда

скромный автор «Северного неба», слагатель наивно скорбных стихов к какой-то Марусе («Везде нас ждет печаль, мрачна юдоль земная») не посмел бы подумать о тех безнадежных столах последней безрадостности, последнего отчаяния, которые захотел переложить в стихи автор книги, почти с иронией озаглавленной «Только любовь»:

*Я больше ни во что не порю,  
Как только в муку и печаль,*

или:

*Отчего мне так душно? отчего  
мне так скучно?  
...Я совсем остываю к мечте,*

или еще:

*Как страшно, как страшно в без-  
донной вселенной...  
...Я темный, я пленный,  
Я в пытке бессменной иду в глуби-  
ну, и т. д.*

В последних книгах Бальмонта, как и в первых, истинного совершенства достигают только стихи о скорби или тихие, кроткие песни нежной любви к природе и к женщине

(таковы в книге «Только любовь» все стихи из отдела, знаменательно озаглавленного «Безрадостность», в «Литургии красоты» — «На кладбище», «Тень от дыма», «Мандолина», «Лунный свет», «Вновь», иные отрывки из «Фата-Морганы»), — но во всех его преувеличенных прославлениях жизни есть что-то намеренное, какое-то усилие, какая-то принужденность языка и чувства. Это звучат медные трубы и литавры, чтобы заглушить голоса ужаса и отчаяния. И если сборник «Под северным небом» открывался славословием смерти («Не верь тому, кто говорит тебе, что смерть есть смерть: она — начало жизни»), то в книге «Только любовь» есть более страшная строчка, эпиграф, заимствованный у Шелли: *Come, darkness!*[24]

В своих позднейших книгах Бальмонт любит повторять ницшеанские заветы:

*Еще необходимо — любить и убивать!*

---

*Что бесчестное, честное?  
Что горит, что темно?*

*Я иду в неизвестное,  
И душе все равно!*

любит с гордостью уверять в своем блаженстве:

*Я счастлив, я светел!*

---

*Я — жизнь, я солнце, красота!  
Я — светлый бог, когда целую!*

Но в эти восклицания врываются неожиданные слова:

*Но дикий ужас преступления,  
Но искаженные черты?  
И это все твои видения,  
И это новый страшный ты.*

Откуда эти слова? Как поэт, только что презрительно спрашивавший: «Что бесчестное, честное», вдруг ужаснулся «преступлений», вдруг отступил перед «страшным я»?

Всмотримся ближе в случайные признания Бальмонта, в те, которые проскользнули у него, так сказать, между строк.

*Я полюбил свое беспутство,*

---

*Жестокой грезой детский ум  
Внезапно был смущен,  
И злою волей, силой дум  
Он в рабство обращен.*

---

*Что нам солнце — разума угрозы!*

---

*Чтоб видеть высоту, я падаю на  
дно.*

Значит, Бальмонт таки знает, что бесчестное, что злое, что такое беспутство (значит, и добродетель), где высота и где дно. Его художник-дьявол восклицает гордо:

*Не для меня законы, раз я гений!*

Но из этого следует, что для всех других «законы», т. о. моральные нормы, есть. Герой поэмы Бальмонта «Заклятие» мучится грехом, который он совершил ребенком (он замучил и убил лягушку), — значит, Бальмонт не стоит «по ту сторону добра и зла», но знает и грех, и совесть, и раскаянье...

И вот оказывается, что юношеское, бессознательное мирозерцание Бальмонта не изменилось. Его детские, наивные взгляды на добро и зло остались с ним на всю жизнь. Те причины его печали, которые подсказали ему грустные его песни «Под северным небом», измениться для него не могли. И, может быть, вся философия Бальмонта укладывается в вопросе, обращенном им к творцу со страницы первой книги стихов:

*Зачем ты даровал мне душу  
неземную  
И приковал меня к земле?*

Позднее сознательность увлекла его к идеалам силы и радости. Бальмонт, заветное убеждение которого в том, что господь «создал рай, чтобы изгнать из рая», который божественное видеть способен лишь «в сопутствии скорби», который рожден был, чтобы жить «под северным небом», — захотел стать поэтом Солнца, слагать гимны Огню, славить на земле Ужас. Он, сказавший однажды:

*Одна есть в мире Красота*

.....

*Любви, печали, отреченья,  
И добровольного мученья  
За нас распятого Христа,—*

пожелал быть поэтом языческой Красоты и проповедником завета одного араба «знать, хотеть, молчать и сметь», пожелал

*— кинжальных слов  
И предсмертных восклицаний!*

Силой своего стихийного дарования Бальмонт до известной степени восторжествовал в этой борьбе против самого себя. Он вырвал у своей лиры могучие звуки надменных ликований, «хохота демона» («хохот демона был мой»), проклятий «святым» («Я ненавижу всех святых»). Эта борьба психологически глубока и замечательна, но победа в ней Бальмонта могла быть лишь временной. Его торжество должно было кончиться новым падением, потому что по самой сущности своей души — он печаль предпочитает радости, сумрак — свету, тишину — бряцаниям литавров.

Это падение (не в смысле ослабления художественной силы) мы и находим в сборниках

«Только любовь» и «Литургия красоты». Здесь песни радости и проповедь ницшеанских идеалов оказываются гораздо более слабыми, чем напевы грусти и тихой жалобы. Призывы к веселию кажутся вымученными, стихийные гимны — риторическими. Напротив, такие стихотворения, как «Безрадостность», «Безглагольность», «Подневольность», «Царство тихих звуков», «Отчего мне так душно», «Умиравший», — принадлежат к числу лучших перлов лирики Бальмонта. И самыми искренними его стихами, — искренними в высшем смысле слова, — останутся его песни о возврате:

*Мне хочется снова быть кротким и нежным,  
Быть снова ребенком...  
(«Только любовь»).*

---

*Я вновь хочу быть нежным,  
Быть кротким навсегда  
(«Литургия красоты»).*

В этих напевах тоскует истинная душа Бальмонта, поэта нежности и кротости, кото-

рый пожелал стать певцом страстей и преступлений.

В конце концов мы не поверим Бальмонту, когда он говорит нам, что «силою внутренней неизбежности» его творчество из-под северного неба «подшло к радостному свету, к огню, к победительному солнцу». Он, действительно, вступил в эти области, но в душе его глубоко были заложены элементы непримиримого разлада. Мирозерцание Бальмонта — бессознательный дуализм, и в борьбе Зла и Добра, дьявола и бога, должна она неизбежно изнемочь и увидеть свое бессилие. Все последние произведения Бальмонта — или мучительные жалобы на мировой разлад, или насильственные, не убедительные уверения, что он «целей» («Как безраздельно целен я!»), что он «мгновенен» («Как я мгновенен, это знают все!»), что он счастлив («Я не устану быть живым!»).

Обращаясь к «бледным людям», Бальмонт восклицает в одном из своих «Приближений» (отдел в книге «Только любовь»):

*Есть много мечтаний о чуде,  
Но Небо, Небо — одно!*

Это сознание никогда не покидало Бальмонта; и напрасно он, в поисках «новых чудес», «из-под северного неба уходил на светлый Юг» (стих «Безбрежности»). В краю «волшебном и чужом» видел он над собой все то же «единое» небо — небо грусти и тоски. И напрасно от своей веры в добро и любовь он уклонялся к извращенной красоте чудовищного и преступного; все тот же кругозор замыкал его мечты, только тяжелее ему дышалось в чуждой атмосфере. У него не было сил Бодлера, чтобы, создав вокруг себя иной мир, все в нем подчинить законам своей мечты, и не было бессилия Верлена, чтобы в чужом мире забыть об утраченном рае. Подобно герою Баратынского, он остался «крылатым вздохом», что носится «меж землей и небесами».

Где-то в «Художнике-дьяволе» Бальмонт говорит:

*И я миры отдам за куст сирени!*

В жизни он сделал обратное: он отдал свой подлинный куст сирени за призрачные миры.

1905

# СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ. «ЗЛЫЕ ЧАРЫ И ЖАР-ПТИЦА» [25]

## 1

В течение десятилетия Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией. Другие поэты или покорно следовали за ним, или, с большими усилиями, отстаивали свою самостоятельность от его подавляющего влияния.

Чуткий слух мог уловить необычную гармонию уже в первом сборнике стихов Бальмонта «Под северным небом» (1894 г.). Вторая книга, «В безбрежности» (1895 г.), показала нам, как разносторонне дарование Бальмонта. Третья, «Тишина» (1897 г.), явила его как исключительного мастера стиха, обновившего и переродившего его для русской поэзии. Высшей точкой, которой достиг Бальмонт в своем победном шествии, были «Горящие здания» (1899 г.). Это — вершины, уходящие в ясную лазурь, это — льдистые венцы, горящие золотом на рассвете и пламенем перед закатом. За ними раскинулось высокое и гордое плоскогорье, с широкими кругозорами и све-

жительным разреженным воздухом, залитое чистым неумолимым светом; книга «Будем как солнце» (1902 г.). Со следующего сборника, «Только любовь» (1903 г.), начинается уже спуск вниз, становящийся более крутым в «Литургии красоты» (1905 г.) и почти обрывистый в «Злых чарах» (1906 г.). Еще дальше — следовало бесспорное падение, не в какие-либо горные провалы, но на топкую, илистую плоскость «Жар-птицы». На пути только маленькая площадка, поросшая благоухающими горными цветами, «Фейные сказки» (1905 г.), радует, успокаивает и обнадеживает.

В «Фейных сказках» родник творчества Бальмонта снова бьет струей ясной, хрустальной, напевной. В этих «детских песенках» ожило все, что есть самого ценного в его поэзии, что дано ей как небесный дар, в чем ее лучшая вечная слава. Это песни нежные, воздушные, сами создающие свою музыку. Они похожи на серебряный звон задумчивых колокольчиков, «узкодонных, разноцветных на тычинке под окном». Это — утренние, радостные песни, спетые уверенным голосом в ясный полдень. По своему построению «Фейные

сказки» — одна из самых цельных книг Бальмонта. В ее первой части создан — теперь навеки знакомый нам — мир феи, где бессмертной жизнью живут ее спутники, друзья и враги: стрекозы, жуки, светляки, тритоны, муравьи, улитки, ромашки, кашки, лилеи... И только третья часть книги, несколько измененным тоном, вносит иногда диссонансы в эту лирическую поэму о сказочном царстве, доступном лишь ребенку и поэту.

После «Фейных сказок» появились «Злые чары», книга со зловещим названием, словно предупреждающая, что какое-то темное, «злое» влияние отяготело над творчеством Бальмонта. Основной недостаток «Злых чар» — отсутствие свежести вдохновения. Бальмонт в этой книге повторяет сам себя, свои образы, свои приемы, свои мысли. В «Злых чарах» то, как великое откровение, с особым ударением, возвещаются истины, которые раньше проповедались в «Горящих зданиях», то опять звучит — но ослабленно — нежная мелодия из «Тишины», то кивает, — побледневший, — знакомый образ из «Будем как солнце». На протяжении всей книги нель-

зя встретить ничего нового, — ни нового восприятия жизни, ни нового отношения к явлениям, ни нового мироощущения. И даже прежние свои темы повторяет Бальмонт как-то вяло, нехотя, и не хочется слушать, как в сотый и тысячный раз он завещает:

*Будьте вольными, братья, как я!*

К этому недостатку, с которым еще можно было кое-как примириться, потому что старым друзьям прощаешь их немощи и их утомленность, присоединяется другой, гораздо более тяжелый Бальмонт в «Злых чарах» с поразительным легкомыслием относится к темам своих стихотворений. Можно подумать, что он так убежден в своей гениальности, что любой вопрос берется решить одной своей «певучей силой», будь то даже один из тех вечных вопросов, над разрешением которых тысячелетия изнемогает все человечество.

*Я смерил глубину всех внятных океанов,  
Я был во всех домах, стоял у всех дверей,—*

уверяет он нас. И, по праву этого вездесущия и всеведения, он бесстрашно берется за самые сложные задачи поэзии.

Так, в небольшом стихотворении, написанном, по мнению самого Бальмонта, «прерывным напевом», а на наш взгляд просто разностопными стихами, лишенными всякой музыкальности, Бальмонт ставит себе целью сказать все о небе. Здесь и сообщения космографического характера:

*Бросишь кометы, планеты кругом  
расцветчаешь,  
и утверждения лирические:  
Вечно в себя из себя истекает, и-  
рает колодец  
эфирный,  
и соображения моральные:  
Роскошь твоя — без конца,  
Только зачем же я беден?*

Нет лишь одного — поэзии, и нет ни одного слова, которое дало бы читателю почувствовать все то, что соединяет человек с многозначительным словом «небо». — Не менее притязательны стихотворения «Грех» (где торжественно возвещается такая новость:

«грешен лишь тот, кто осмелился вымолвить грех»), «Мировые Розы», «Мировое Древо» и т. под.

Есть, наконец, в книге целые пьесы, до такой степени поэтически бессодержательные, вялые по изложению и бесцветные по стиху, что почти непонятно, как поэт мог включить их в свою книгу: «Подменьш», «Притча о Великане», «Червь синего озера», «Лихо». В одном из них мы, с удивлением, читаем такие строки:

*...И я ударила ножом,  
И вдруг —  
Не тело предо мной, мякина,  
Солома, и в соломе кровь,  
Да (!), в каждом стебле кровь и  
тина (?).  
И вот я на пруду. Трясина,  
И в доме я опять.*

И хочется повторить слова самого К. Бальмонта, сказанные им по поводу другого поэта: «Неужели это стихи? Можно сомневаться».

Остается добавить, что в «Злых чарах» Бальмонт, этот чародей языка, обращается со словом до последней степени небрежно. Он

нередко расставляет слова в стихе не по внутреннему их значению, а по внешнему принуждению размера (стихотворение «Мировые Розы» и многие другие), ставит ненужные частицы для заполнения стиха («Рытвины, вот(?), примечай», «Чу, шорох. Вот(?). Безглазый взгляд»), насилует смысл ради рифмы («Горит тот камень-чудо, что лучше изумруда», почему именно «изумруда?»), нарушает стиль стихотворения, допуская в него совершенно не идущие к месту выражения («вольготный», «перуны» и др.) и т. д., и т. д.

Несколько стихотворений в «Злых чарах»: «Талисманы», «Смена чар», «Северное взморье», «Тесный грот», «Отсветы», как некоторые отдельные строфы, достойны, впрочем, имени Бальмонта. Но зато есть целый ряд других, написанных в совершенно новой для Бальмонта манере и внушающих самые скорбные опасения за будущее. Это те стихи, в которых Бальмонт старается подделаться под склад русской народной поэзии, разные «заговоры», «ворожбы», «сказания». В них хороши лишь те места, которые Бальмонт щедрою рукою (не слишком ли щедрою?) позаим-

ствовав целиком из подлинных народных песен, все же остальное — самые грубые подделки под «народность», в которых русская стихия заменена условными словечками «солнце-красно», «море-океан», «чисто-поле» и т. под. Видеть поэзию Бальмонта украшенную этими дешевыми и фальшивыми побрякушками — горько и обидно. словно встретил гордую красавицу, которая захотела помолодить себя рыночными румянами и поддельными бриллиантами...

Все эти недостатки «Злых чар», совершенно явные теперь, когда мы знаем дальнейший путь Бальмонта, уже ощущались определенно и при первом появлении книги. Уже тогда почитатели Бальмонта горестно спрашивали себя: что это? случайная, неудачная книга или явное падение дарования? и что такое эти элементы «славянства» в его поэзии? прихоть поэта или сознательное обращение Бальмонта на новый для него путь, который для его творчества может быть только губительным? Все, кому был понятен пафос поэзии Бальмонта, не могли не видеть, как опасно было для него, поэта глубоко лириче-

ского и индивидуального, это его странное желание стать поэтом национально-славянским (в узком смысле слова) и народным.

Появление «Жар-птицы» (1908 г.) скоро показало всем, что опасения были не напрасны.

## 2

«Жар-птица» Бальмонта имеет подзаголовок: «свирель славянина». Бальмонт хочет этим сказать, что он усвоил себе, в своей новой книге, народную славянскую поэзию.

Народная поэзия всех великих народов представляет создания исключительной художественной ценности. Махабхарата, поэмы Гомера, древнегерманские сказания, наши былины, песни и сказки — все это драгоценности человечества, которые все мы обязаны беречь благоговейно. Все равно, были ли эти произведения созданы творчеством сборным, коллективным или отдельными художниками-творцами, — но они были приняты и обточены океаном народной души и хранят на себе явные следы его волн. В созданиях народной поэзии мы непосредственно соприкасаемся с самой стихией народа, чудом творчества воплощенной, затаенной в мерных сло-

вах поэмы или песни.

Было время, когда на произведения народной поэзии смотрели как на грубые, неискusstvenные создания поэтов, мало осведомленных в поэтике. Тогда считали нужным, представляя читателям произведения народной поэзии, подправлять их, прихорашивать, согласно с требованиями хорошего вкуса. Поп постарался украсить Илиаду, переложив ее в александрийские стихи, выпустив места тривиальные и заставив героев выражаться языком тогдашних салонов. Макферсон по-своему обработал собранные им старошотландские песни, чтобы создать «поэмы Оссиана». Но уже давно критика и история по справедливости осудили такое посягательство на чужую личность, на великую «соборную» личность народа.

Между тем Бальмонт в «Жар-птице» возобновил именно такое нехудожественное отношение к народной поэзии. Должно быть, найдя, что наши русские былины, песни, сказания не достаточно хороши, он всячески прихорашивает их, приспособляет к требованиям современного вкуса. Он одевает их в одежду

рифмованного стиха, выбрасывает из них подробности, которые кажутся ему выходками дурного тона, вставляет в былины изречения современной мудрости, генеалогию которых надо вести от Фридриха Ницше. Но как Ахилл и Гектор были смешны в кафтане XVIII в., так смешны и жалки Илья Муромец и Садко Новгородский в сюртуке декадента.

В художественном произведении форма слита неразрывно с содержанием, вытекает из него, предрешается им. Русская народная поэзия чуждается рифмы, пользуется созвучием только в исключительных случаях. Былины сложены особым былинным стихом, поразительно подходящим для длительного и спокойного эпического повествования. Будучи хореическим по своему строению, этот стих более, чем на правильное чередование ударений, обращает внимание на равновесие образов, и потому, по справедливости, называется «смысловым» стихом.[26] Можно вырвать содержание былин из этого стиха, пересказать его по-своему. Пушкин в «Сказке о рыбаке и рыбке» дал совершенно новую форму русской сказке. Но нельзя, подражая в общем

складу былинного стиха, пригладить его свободное течение, свести его чуть не к правильному хорею и навязать ему ненужную и надоедливую рифму. Поступать так, значит — искажать этот стих, надевать кольца из сусального золота на гранитные колонны.

Возьмем знаменитый запев, начинающий многие былины:

*Высота ли, высота поднебесная,  
Глубота, глубота Океан-море;  
Широко раздолье но всей земле,  
Глубоки омуты днепровские.*

Вот как Бальмонт приспособил его к требованиям современного вкуса:

*Высота ли, высота поднебесная,  
Красота ли, красота бестелесная,  
Глубина ли, глубина Океан-морской,  
Широко раздолье наше всей Земли  
людской.*

Не будем сейчас говорить о неуместной здесь «бестелесной красоте». Но неужели побрякушки рифм прибавили силы этим четырем мощным строчкам? Неужели четвертый

стих, в подлиннике по числу образов равный своим братьям (в каждом по три образа), не стал несоразмерно длинным, потому что Бальмонт привел его к определенному арифметическому числу слогов? Зачем было искажать поразительное четверостишие, подменять его другим, несравненно более слабым?

Возьмем еще пример:

*Стал Вольга растеть-матереть,  
Избирать себе дружинушку хоро-  
бую,  
Тридцать молодцов без единого,  
Сам еще Вольга во тридцатых.*

Разве это сказано не ярко, не точно, не просто? Зачем надо эти четыре строгих, эпических стиха перекладывать в плясовой размер?

*Обучался, обучился. Что красиво?  
Жить в борьбе.  
Он хоробрую дружину собирал себе.  
Тридцать сильных собирал он без единого, а сам  
Стал тридцатым, был и первым,  
и пустился по лесам.*

Опять оставим в стороне дешевую сентенцию, которой Бальмонт почел нужным прикрасить эти стихи («Что красиво» и т. д.). Но разве не противоречит всему складу русского народного стиха — включать в одну строку несколько предложений? Для народа предложение и стих в поэзии — синонимы. Каждый стих — отдельная мысль, и каждая мысль — отдельный стих. Бальмонт же доходит до такого непонимания былинного склада, что, отрезая конец стиха, связывает его со следующим («а сам» и т. д.). Не слишком ли велики жертвы, приносимые рифме?

Временами кажется, что рифма просто лишает Бальмонта дара речи, до такой степени, ради нее, путается он в словах. Что может быть проще, как сказать:

*Уходили все рыбы во синие моря.  
Бальмонт принужден разводнить  
этот стих на два:  
Все серебряные рыбы разметали-  
ся,  
В синем море трепетали и плес-  
кались.*

Достаточно сравнить с подлинником лю-

бую былину, переложенную Бальмонтом, чтобы убедиться, что его рифмованный стих, с первого взгляда так похожий на былинный стих, слабее, водянистее, менее звучен и менее красив. Стихи былины остаются в памяти, как вечные формулы; стихи Бальмонта невозможно заучить наизусть, потому что нет в них внутреннего самооправдания.

Совершенно аналогичное с тем, что сделал Бальмонт с формой народных созданий, сделал он и с их содержанием, с их сущностью. С первого взгляда тоже можно подумать, что Бальмонт точно держался своих образцов, изменяя лишь частности. Но ближайшее исследование обличает, что Бальмонт везде ослаблял подлинник и часто искажал его. Не дав себе труда вникнуть в строение того или иного сказания, в значение для него той или иной части, Бальмонт выбирал для своих переложений отдельные отрывки, исключительно руководясь личным вкусом, — и этот вкус нередко обманывал его.

Возьмем новгородскую былину о Садко — богатом госте. Среди сказаний об нем есть одно, имеющее целью показать преимущество

города пред личностью, «мира» пред индивидуумом, Садко бьется об заклад с купцами, что он «повыкупит все товары, худые и добрые». Действительно, на свою бесчисленную казну скупает он все товары по улицам торговым и в гостинном ряду. На другой день, однако, навезли товаров вдвое. И их повыкупил Садко. Тогда привезли товары московские, а там должны были поспеть товары заморские... И отступился Садко:

*Не я, видно, купец, богат новгородский,  
Побогаче меня славный Новгород!*

Бальмонт пересказывает одну только первую половину этого сказания, уничтожая тем весь его смысл. Садко Бальмонта, действительно, скупает все товары и, торжествуя, заявляет о себе в таких совсем ненародных выражениях:

*Гусли звончаты недаром говорят:  
Я Садко Богатый Гость, весенний  
(?) сад (?).*

Точно так же уничтожает Бальмонт весь смысл сказания о том, как Садко спасся от

Морского царя. В былине, когда Садко начал играть на дне в гусельки яровчатые, царь Морской расплясался и вода в море всколебалася. Стало много тонуть людей праведных, и народ взмолился к Миколе Можайскому. Микола, в образе старца, явился Садко и посоветовал ему поломать гусельки, а потом из предлагаемых невест выбрать девушку Черनावушку... У Бальмонта совсем нет Миколы. Царь Морской просто «наплясался» в досталь и перестал. А Садко выбрал Чернавку не по совету свыше, а просто потому, что он — «причудник». Странное объяснение! Зато в былине совершенно последовательно рассказывается, что, вернувшись на землю, Садко построил церковь Миколе Можайскому; а у Бальмонта, уже совершенно ни к чему, упоминается-таки при пробуждении Садко на берегу:

*Вон там храм Николы...*

Подобные же примеры можно привести и из сделанных Бальмонтом переложений других былин.

Наконец, надо сказать, что Бальмонт не сделал и меньшего из того, что должен был

сделать: не сумел перенять мирозерцания старой, былинной Руси. Искажая стих былин, искажая их фабулы, поэт все-таки мог быть верным духу народной поэзии... Но Бальмонт постоянно нарушает его разными неуместными выходками, характерными «бальмонтизмами». Вся «Жар-птица» представляет собою какую-то чересполосицу, где стихи, перенятые из старины, мучительно, дисгармонически чередуются со стихами ультрамодернистическими.

Характерна в этом отношении «Хвала Илье Муромцу». Можно ли, не нарушая духа старой Руси, обзывать Илью:

*Тайновидец бытия,  
Русский исполин?*

Можно ли говорить об Илье:

*Вознесенный глубиной  
И вознесший лик,  
Мой владимирец родной?..*

Не лучше понят образ Ильи и в неожиданном «Отшествии Муромца». Оказывается, что Илья, «пройдя русскую землю», не более, не менее, как «предал свой дух Полярной звезде»

и отправился... по следам Нансена, Пири и ему подобных, в океаны арктический и антарктический:

*Муромец полюс и полюс узнал.  
Будет. Пришел к Океану морско-  
му,  
Сокол-корабль колыхался там,  
ал,—  
Смелый промолвил: «К другому».  
Где он? Доныне ль в неузнанном  
там?  
Синею бездной как в люльке кача-  
ем...*

Хочется вспомнить, может быть, также несколько деланные, но все же здоровые и ясные стихи другого поэта, писавшего об «отшествии Муромца»:

*Под броней, с простым набором,  
Хлеба кус жуя,  
В жаркий полдень едет бором  
Дедушка Илья!  
Едет бором, только слышно,  
Как бряцает бронь.  
Топчет папоротник пышный  
Богатырский конь.*

«Простой набор», «хлеба кус», «богатырский конь» — как все это к лицу Илье Муромцу, и как не ладятся с ним «полюс и полюс», «неузнанное там» и качание над синею бездной как «в люльке»! У Ал. Толстого — тот «дедушка Илья», какого знают былины; у К. Бальмонта — «тайновидец бытия», «вознесший лик», но без права узурпировавший чужое имя.

К числу таких же не ладящихся с народным духом приемов надо отнести злоупотребление Бальмонтом отвлеченными понятиями. Народная поэзия почти не знает отвлеченных понятий; у Бальмонта они образуются чуть не от каждого слова и притом часто не по духу языка. «Возрожденность сил»; «снежности зимы»; «влажности губ», которые ласкают труп; «океанная бескрайность», которая «ткет зыбь»; «звездность», которая «всюду»; «тайность», которая «веет», и т. д.; все это — аляповатые заплатки на перепевах былин и народных стихов. Заметим, что, порою, эти самодельные слова приводят к весьма комическим оборотам речи, как, напр.:

*Вновь звенит мгновений шутка*

## *Вне предельностей рассудка.*

Воссоздать мир славянской мифологии можно было только одним из двух способов. Или претворить в себе весь хаос народного творчества во что-то новое, воспользоваться им лишь как темными намеками, как материалом, который надо переплавить для иных созданий. Или, восприняв самый дух народного творчества, постараться только внести художественную стройность в работу поколений, поэтически осмыслить созданное бессознательно, повторить работу давних певцов, но уже во всеобладании могучими средствами современного искусства. Бальмонт, к сожалению, не сделал ни того, ни другого, а избрал средний путь, захотел соединить или, вернее, смешать оба эти способа. Он не посмел творить самодержавно на основе древнего творчества, но и не сумел сохранить благоговейно священное прошлое. Он сделал худшее, что можно сделать с народной поэзией: подправил, прикрасил ее сообразно с требованиями своего вкуса. Сохранив в отдельных частях подлинную ткань народного творчества, Бальмонт наложил на нее самые со-

временные заплаты; удержав общий замысел отдельных созданий, он произвольно видоизменил частности; подражая общему складу речи нашей старинной поэзии, он, в то же время, искажил самое существенное в ее форме.

В «Жар-птице» есть несколько прекрасных стихотворений, причем не все они чужды славянской и народной стихии (напр., мне кажется очень значительным «Стих о величестве солнца», кроме первого двустишия), — но все они стоят в книге как исключения. «Жар-птицы», по ее разрозненным перьям, К. Бальмонт не воссоздал.

1906. 1908.

# СТАТЬЯ ЧЕТВЕРТАЯ «ЗЕЛЕНый ВЕРТОГРАД И ХОРОВОД ВРЕМЕН»

[27]

## 1

Я думаю, что каждый, кто действительно любит и ценит поэзию Бальмонта, раскрывал «Зеленый вертоград» не без опасения. Последние книги Бальмонта, в том числе ряд сборников стихов «Злые чары», «Песни мстителя», «Жар-птица», «Птицы в воздухе», могли только огорчить его друзей. Свернув с того пути, по которому он шел раньше и по которому покорно последовала за ним едва ли не вся русская поэзия, Бальмонт в своих новых произведениях ставил себе такие задачи, которые явно не в силах был выполнить. Но с первых страниц «Зеленого вертограда» можно было, с радостью, убедиться, что на этот раз темные опасения не оправдываются. Бальмонт снова нам дал прекрасную книгу.

«Зеленый вертоград» — новая веха в блужданиях Бальмонта «по всем мировым полям». Как в «Жар-птице», как в «Птицах в воздухе»,

как в «Зовах древности», Бальмонт и в «Вертограде» отправляется от чужого творчества, притом творчества народного, старается перенять его свойства, передать его красоту, воспроизвести его создания. И, на этот раз, Бальмонту более или менее удается его замысел: чужое творчество повторяется, отражается в его поэзии, как «небо в реке убегающей».

Надо думать, что эта удача в значительной мере зависит от особенностей тех образцов, к которым Бальмонт хотел приблизиться. Впервые попытался он отозваться на звуки, созвучные с его творчеством. В «Жар-птице» он брал темы преимущественно эпические. Но эпос совершенно чужд его дарованию, по существу остро лирическому. В «Майе» («Птицы в воздухе») и в «Зовах древности» он пытался слиться то с холодной и жестокой яркостью Мексики, то с безмерностью Ассирии, то с практической мудростью Китая. Все это стихии, также чуждые его творчеству. В «Вертограде» он подошел к стране, где дышат тем же воздухом, как в его поэзии, где «верят в те же сны» и «молятся тем же тайнам».

В «Зеленом вертограде» Бальмонт хотел

воссоздать песни наших раскольников, именно «распевцы» так называемых «хлыстов» или «людей божьих». При всей безыскусственности «распевцев», они все же создания души, в известном смысле, утонченной. В этих песнях, исключительно лирических, всегда есть доля той внутренней силы, которую пренебрежительно называют то опьянением, то безумием. «Распевцы» любят говорить образами, аллегориями, и их аллегоризм часто переходит в истинный символизм. Так, общество верных «распевцы» называют «садом зеленым» или «царским», в котором «сам батюшка» насадил «кипарисные древа», где таятся «божьи птички» или «белые голуби»; сравнивают отдельные общины — с «кораблями», на которых есть свой «кормщик» или «кормщица», свои «христы», «восприемники», «пророки», «пророчицы»; видят в белых рубахах молящихся — «белые ризы», в платочках — «крылья архангела» и т. п. Все эти черты близят поэзию «распевцев» к поэзии К. Бальмонта. Впрочем, и все мировоззрение «людей божьих», их вера в экстаз, дающий прозрения в мистический смысл мира, их на-

дежда — узреть бога в таинствах плоти, их изысканная мистическая чувственность, при аскетическом конечном идеале, — во многом соприкасается с признаниями, рассеянными в «Горящих зданиях», в «Будем как солнце» и других книгах Бальмонта.

Стихи «Зеленого вертограда» довольно тесно связаны с текстом отдельных «распевцев», порой повторяя целые выражения из них. Но, разумеется, Бальмонт внес в эту поэзию не мало своего индивидуального. Он не был только пересказчиком чужих стихов, но творил заново, по существующим образцам, как творили и слагатели подлинных «распевцев». Особенно ясно сказалось это в форме стихотворений. Бальмонт не сохранил стиха раскольничьих песен, далеко не всегда рифмованного, вовсе не строго размерного, основанного более на равновесии образов (как и стих наших народных песен), чем на счете ударений. Но, замыкая те же темы в правильно ритмические строки, Бальмонт сумел сохранить характерные движения стиха «распевцев», и это открыло ему целый ряд совершенно новых, впервые звучащих по-русски раз-

меров. Вообще, с точки зрения техники, «Вертоград» дает едва ли не больше, чем другие книги Бальмонта, который часто, даже в лучших своих созданиях, довольствовался, так сказать, готовой, много раз испытанной формой.

Конечно, в книге есть не мало неудачных стихов, строф и целых стихотворений. Такие выражения, как «вне сцеплений слова», «жемчужности зари», «опрокинутость зеркал», «шепоты столетий», и т. под., слишком изысканны для народной поэзии. Многое, напротив, хорошо только тем, что буквально воспроизводит иные «распевцы». Но в целом «Зеленый вертоград» — достоин имени Бальмонта. Читая эту книгу, мы понимаем, наконец, что хотел сделать Бальмонт из своей «Жар-птицы», и можем только жалеть, что его замысел не осуществился. Менее удачной кажется нам в «Вертограде» вторая часть. Вообще сборник выиграл бы, будь он короче. Некоторые стихотворения, вошедшие в него, только повторяют, более слабо, основные песни и только отражают, более бледно, их красоту.

В «Хороводе времен» Бальмонт сделал попытку вернуться к субъективной лирике, к тому роду созданий, в котором он когда-то дал незабвенные образцы.

Для субъективной лирики — впечатления жизни не материал, подлежащий обработке по сознательному замыслу художника, но уже готовые темы стихотворений. Лирик, как бы осуществляя идеал поэта-эхо, о котором говорил Пушкин (хотя сам он таким эхо не был), безвольно отражает все пережитое, как эхо безвольно отражает все долетающие звуки, «ревет ли зверь в лесу глухом, трубит ли рог, гремит ли гром, поет ли дева за холмом»... Но поэт-лирик, довольствующийся ролью эхо, только запечатлевающий в музыкальных строфах переживаемые впечатления, не может не достичь, сравнительно скоро, до роковых пределов своей поэзии. Быстро смыкается, по выражению Баратынского, «тесный круг подлунных впечатлений», ибо мир простых ощущений, со всеми их оттенками, ограничен и исчерпаем, и только определенное мирозерцание, осмысливая летя-

щие мгновения, располагая их в перспективе сознания, открывает все их бесконечное разнообразие.

Очарование лучших стихотворений Бальмонта состояло в том, что это были — «куски жизни», верные и прозрачные зеркала, в которых были непосредственно отражены мимолетные переживания души чуткой, нежной и красивой. Но в ряде незабываемых книг, обогативших русскую литературу («Тишина», «Горящие здания», «Будем как солнце», «Только любовь»), Бальмонт уже показал нам, как все извечные «лики жизни» отражаются в его душе, и едва ли не исполнил этим весь свой подвиг, как лирический поэт. Чтобы творить вновь в области лирики, ему предстояло или найти в себе новое отношение к миру, или довольствоваться пополнением и завершением сделанного, и очень грустно, что он часто, вместо этого, предпочитал переделывать самого себя, сам вступая в ряды своих ненужных подражателей («Литургия красоты», «Злые чары»), или пытался вырвать у своей лиры несвойственные ей звуки («Песни мстителя»).[28]

«Хоровод времен» обладает всеми недостатками последних книг Бальмонта. Многие стихотворения сборника не более как перепевы иных, счастливых созданий Бальмонта («Песня звезды», «Оахака», «По морскому», «Стрела»). Язык стихов часто неряшлив, выражения лишь намекают на то, что хотел сказать поэт, форма стихотворений часто случайна или шаблонна. Есть несколько стихотворений, до такой степени неудачных, что не составляет труда на основании их высмеять книгу (что и сделали иные из критиков). Таково, напр., стихотворение «Комета», где нелепости астрономические, логические и просто грамматические громоздятся одна на другую. Наконец, там, где Бальмонт высказывает свое *profession de foi*, он обнаруживает крайнюю косность своих воззрений, ибо в наши дни торжественно заявлять такие максимы, как «после не существует, всегда есть только — теперь, сейчас», нисколько не оригинальнее, чем повторять, как новое откровение: «Люби ближнего своего».

Несмотря на все это, в «Хороводе времен» дарование Бальмонта местами загорается яр-

ким светом, и вдруг воскресает перед нами прежний Бальмонт, певец Арион, чарующий своим напевом морские волны и морских чудищ. Не в новом образе является он перед нами, но в мелодических стихах открывает нам несколько новых, еще не явленных уголков своей души. Это как бы молодые деревца, выращенные им в саду его поэзии, и мы, любя этот роскошный, благоуханный сад, не можем не принимать его поздних детей с особой радостной нежностью. Встречая в «Хороводе времен» драгоценные жемчужины поэзии, мы тешимся ими вдвое, зная, что им суждено блистать в венце нашего любимого поэта.

Такие жемчужины разбросаны по разным страницам книги, но мы особенно выделяем, по утонченности чувства и по музыкальности размера, стихотворения: «По бледной долине» (особенно его первую часть), «Ландыши», «Лунный камень», «Небесный бык», «Опрокинулись реки», «Рассвет». Глубокое волнение вызывает в нас и большая поэма, заключающая книгу, «Из белой страны». В ряде лирических отрывков, с истинной силой

изображает здесь Бальмонт ужас одиночества и его медленно вырастающее безумие. Одной этой поэмы достаточно, чтобы сделать «Хоровод времен» — книгой, дорогой всех, кто любит поэзию.

1909

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

**П**очти нет сомнения, что облик Бальмонта, как поэта, определился вполне. В ряде собранных здесь статей и библиографических заметок я пытался охарактеризовать различные грани его поэзии, определить, в чем ее сила и каковы ее главные недостатки. Писатель высококультурный, с большим запасом знаний и впечатлений, с неутомимой жаждой учиться и жить, Бальмонт может еще дать нам не мало книг, — в частности сборников стихов, — в которых будет много интересного и красивого. Но вряд ли он что-нибудь прибавит к тому вкладу, который сделал он в сокровищницу русской поэзии.

Бальмонт показал нам, как глубоко может лирика вскрывать тайны человеческой души. Ни Пушкин, ни Лермонтов, ни даже Тютчев и

Фет, не смели с такой беспощадностью раскрывать перед читателями свою душу и с такой жестокой искренностью освещать все ее потаенные глубины. Бальмонт показал нам, какой властью над временем обладает лирика, способная вместить мгновение в предел нескольких размерных строк, живым сохранив его, вместе с лучами, трепетавшими тогда, с ароматом, веявшим вокруг, с первым проблеском зарождающегося чувства. После Бальмонта все усилия в этом направлении того же Фета, и тем более поэтов меньшей величины, кажутся робкими попытками, и, вероятно, не скоро явится новый лирик, который сделает, в этой области, новые завоевания для поэзии. Наконец, Бальмонт преобразил и пересоздал старые русские размеры стиха, напевы Лермонтова и Фета, дал им новую музыку, обогатил их новыми приемами, частью заимствованными у западных собратьев, утончил их до той нежной мелодии, где уже исчезает слово и чудится звук неземного напева. Как дивный мастер стиха, Бальмонт все еще не знает себе равных среди современных поэтов, и никто не овладел его тайной, как теми про-

стыми средствами, какими довольствуется он, достигать его пленительной гармонии.

Но, как писатель, как определенный деятель нашей литературы, Бальмонт, конечно, уже сказал свое последнее слово. Будет ли он писать еще или нет, в сущности, уже не важно. То, зачем он послан бил на землю, он уже совершил. Лучшей его книгой были «Горящие здания», наиболее совершенной — «Будем как солнце». Он увидел солнце, он первый взглянул очами смело в его пламенное око, и это сознание должно навсегда наполнять его душу гордостью и величием. Не все ли равно тому, кто видел это солнце, будет ли он после встречать обычные восходы и закаты! Бальмонт может и должен применить к себе слова своей русалки («С морского дна»):

*Я видела солнце, сказала она,  
Что после, — не все ли равно?*

В этих стихах — вся судьба Бальмонта.  
1911

# «ФЕДОР СОЛОГУБ, КАК ПОЭТ» [29]

## 1

Стихи Федора Сологуба начали появляться в печати в 90-х годах.[30]

То было время, когда над русской поэзией всходило солнце поэзии Бальмонта. В ярких лучах этого восхода затерялись едва ли не все другие светила. Душами всех, кто действительно любил поэзию, овладел Бальмонт и всех влюбил в свой звонко-певучий стих. Подчиняясь Бальмонту, все искали в стихах

*уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные зво-  
ны.*

В эту эпоху поэзия Ф. Сологуба, облеченная в скромные, с виду крайне простые одежды, привлекала внимание лишь немногих ценителей, обладавших особенно острым взглядом. Так, одним из ее страстных поклонников был безвременно погибший Иван Коневской, отдававший Сологубу предпочтение перед всеми современными ему поэтами. Надо бы-

ло пройти эпохе первого увлечения Бальмонтом (эпохе, когда более ценили внешнее мастерство его стиха, чем истинный смысл его творчества), надо было всем возжаждать пушкинской простоты, чтобы совершилось обращение широких кругов читателей к поэзии Сологуба.

Впрочем, такое отношение к поэзии Сологуба объясняется еще и теми трудностями, какие она представляет для своего понимания. Она слишком строга и серьезна, она скорее отпугивает при первом знакомстве, чем привлекает, ее «необщее выражение» надо высматривать. Не только ничего показного нет в стихах Сологуба, но их музыку надо ловить, вслушиваясь в них чутко; красоту линий его образов надо пристально высматривать. Смысл его поэм затаен глубоко, и если иногда он и предлагает читателю основы своего мирозерцания в форме сжатых афоризмов, то чаще он предоставляет угадывать свою мысль за холодными иносказаниями. Резкое нарушение пропорций запоминается скорее, чем стройная гармоничность; удивление способствует вниманию. Сологуб в стихах редко

удивляет, большей частью его стихи кажутся повторениями уже знакомого, и поэтому многие просматривали в них всю их оригинальность.

Однако простота Ф. Сологуба — именно простота пушкинская, ничего общего не имеющая с небрежностью. Ничего случайного, ничего произвольного Сологуб не хочет допустить в свои стихи. Все его выражения, все его слова обдуманы и осторожно выбраны. Такая простота в сущности является высшей изысканностью, потому что это — изысканность скрытая, доступная лишь для зоркого, острого взгляда. Многие, напр., читая хотя бы такую строфу:

*Бедные дети в лесу!  
Кто им укажет дорогу?  
Жалобный плач понесу  
Тихо к родному порогу —*

не обратят внимания на всю изощренность ее рифм, в которых согласована не только *sonsonne d'arrai*, [31] но и предыдущая гласная. Многие также, пробегая глазами ровные, спокойные строки стихов Сологуба, безо всех «перепевов», кричащих внутренних

рифм и т. под., не заметят поразительного разнообразия употребляемых им размеров. Так, напр., в I томе его собрания сочинений на 177 стихотворений более ста различных метров и построений строф; отношение, которое вряд ли найдется у какого-либо другого из современных поэтов. Точно так же не все уловят оригинальность и смелость сологубовских эпитетов, оборотов речи, которые сначала кажутся взятыми из разговорного языка. «Безответное светило», говорит он о солнце; как это глубоко! «томительные страны» называет он наш мир: это и просто и сильно! «преодолею я дикий холод», признается он где-то: как забыть это выражение?

Почти с первого своего выступления в печати Сологуб уже был мастером стиха, и таким он остался до конца. У него не было тех взлетов и срывов творчества, как, напр., у Бальмонта. В ранних стихах та же твердая рука, проходящая безукоризненно верные линии, как и в последних. Только с годами все более и более смелые задачи ставит он себе как художник, и каждый раз оказывается подготовленным именно к разрешению их.

Словно какой-то мудрый учитель руководит им, располагая работы ученика по мере их трудности, и на более легком подготавливая его к исполнению более ответственного. Центр творчества остается все тот же: Сологуб не знает перебегания от «северного неба» на «светлый юг», от славословий печали к гимнам огню и веселия; он стойко стоит на избранном месте, но широкими, концентрическими кругами расходится его творчество, захватывая все более обширные области и вместив, наконец, в себя весь мир. В одном стихотворении Сологуб приветствует

*И краткий, сладкий миг свободы,  
И неустанные труды!*

Этот «неустанный труд» проникает всю его поэзию, даст ей ее силу и ее своеобразное величие.

В ранних стихах (Книга первая и вторая, 1896 г.) Сологуба захват его поэзии еще ограничен. Это «запах асфальта» в городе, «вожде-денный сон», «ряска, покрывшая старый, дремотный пруд», сквозь которую не выплывет нагая русалка, порой «майские песни, неж-

ные звуки!». Мир, тяготящий поэта, еще закрыт здесь своими обычными покрывами, серыми, томительными, и только один «сон», одна «мечта» кажутся избавительными приютами. Может, всего характернее для этого периода творчества Сологуба его стихи:

*Приучив себя к мечтаньям,  
Неживым очарованьям  
Душу слабую отдав,  
Жизнью занят я минутно,  
Равнодушно и попутно,  
Как вдыхают запах трав,  
Шелестящих под ногами  
В полуночной тишине...*

Между этими начальными книгами и «Собранием стихов» 1904 года — расстояние огромно: словно из тонкого побега вырос крепкий ствол дерева. Сологуб нигде не рассказывает, что именно пережил он за эти годы, и оставляет читателям догадываться по таким намекам:

*это вражья сила  
Сокрушила бубен мой...*

В новых стихах Сологуба для поэта со всего

в мире сорваны его обличия: он знает, уверенно знает, что скрывается под кажущимся людям солнцем, под призрачностью, весен, под условностями любви. Он обо всем говорит с такой убежденностью, как будто бы Некто всеведущий открыл ему все тайны вселенной, посвятил его в последние мистерии мироздания... Да так оно и было: Сологуб разгадал, понял самого себя, а что же есть для человека за пределами его души, его восприятий, соображений и воспоминаний?

И вот начинаются те беспощадные обличения мира, перед которыми первые стихи Сологуба кажутся робкими приступами, слабым исканием слов.

*Безнадежностью великой  
Беспощадный веет свет...  
Нестерпимым дышит жаром  
Лютый змей на небесах,  
Покоряясь ярым чарам,  
Мир дрожит в его лучах...*

Что прежде было тихой скорбью — стало буйством духа и страстью:

*Ты, буйный ветер, страсть моя!  
Ты научаешь безучастью,*

*Своею бешеною властью  
Отвеяв прелесть бытия.*

По-прежнему «мечта» кажется единственной утешительницей, но как изменился и ее облик! То, на что лишь робко смели намекнуть первые песни («Ее чертоги — место пыток»), теперь сказалось с крайней силой, за сверкало сиянием застывшей молнии:

*На лбу ее денница  
Сияла голубая...*

.....  
*Хотелось ей неволи,  
И грубости лобзаний,  
И непомерной боли  
Бесстыдных истязаний...*

И, стихотворение за стихотворением, стих за стихом, Сологуб, в уверенных словах, являет перед нами свой отныне навек существующий мир. Он говорит о «земном ненужном строе», «застенке томительных дней», о «низменной земле», по которой «влачится» ручей, об обставших вокруг, «всегда безмолвных», предметах, и все эти эпитеты, столь простые с первого взгляда, образуют крепкую и неразрывную систему мысли, какую-то ловчую

сеть, в которой неизбежно запутывается читатель. Сологуб умеет «ловить человекoв», нельзя безнаказанно читать пристально его стихи: они покоряют.

После «Собрания стихoв» следoвало несколько маленьких книжек, скорее отдельных «циклов стихoтворений», чем самостоятельных книг, открывавших ту или другую сторону мирoсозерцания поэта. Новым завоевательным этапом была «8-ая книга» стихoв: «Пламенный круг». По многим причинам эту книгу надо признать самой прекрасной из книг Сологуба. Как то всегда бывает у поэтов, которым уже не надо искать, но лишь выражать найденное и осознанное, — стих Сологуба достигает здесь высшей красоты. Здесь его самые певучие песни, изысканные по построению, превращающиеся порой в нежную музыку (таковы, напр., две колыбельных песни, «Степь моя», «Любовью легкою играя» и многие другие). В то же время здесь и самые совершенные его создания, иногда повторяющие уже сказанное им раньше, но с новой силой и с новой страстью.

Смысл книги, кажется, выражается стиха-

МИ:

*Наивно верю временам.  
Покорно предаюсь простран-  
ствам...*

После буйного мятежа предыдущей поры Сологуб, не отказываясь от одного из своих утверждений, готов здесь «принять мир», как неизбежно данное, согласен видеть всю его красоту, хотя бы и обманную. Из этого возникают пленительные песни о «прелестях земли» и о «очарованиях жизни». Об этом говорит и вступительное стихотворение, где рассказывается, как некогда первозданного человека, Адама, покинула его небесная подруга, Лилит, и как поселилась с ним земная Ева. Славословиям этой Евы, и всего в мире связанного с ней, и посвящена книга. И сам поэт, не без изумления, спрашивает:

*Холодная, жестокая земля!  
Но как же ты взрастила сладо-  
страсть?*

А тем, кто решился бы напомнить Сологубу о дерзании его прежних книг, он мог бы ответить своим стихотворением «Ангел благо-

го молчания», который —

*...отклонил помышления  
От недоступных дорог.*

Но эта просветленность «Пламенного круга» — вторичная; она добыта ценой тяжкого омрачения прежних созданий. Поэтому нет в ней ничего легкого, поверхностного: это — просветленность страшной глубины, которую все же пронизывает слишком яркий луч. Может быть, ничто не покажет так отчетливо громадное расстояние, отделяющее последние стихи Сологуба от ранних, как сравнение двух его стихотворений, равно посвященные качелям, из которых одно вошло в первую книгу стихов, другое — в восьмую. В первом стихотворении качели повешены где-то среди «угомонившихся берез», в тени сада, «в истоме тихого заката»:

*То в тень, то в свет переносились  
Со скрипом зыбкие качели...*

Во втором стихотворении качели качает «мохнатой рукой» черт, качает их «в тени косматой ели, над шумною рекой»:

*Качает и смеется,  
Вперед, назад,  
Вперед, назад,  
Доска скрипит и гнется...*

.....  
*Хватаюсь и мотаюсь,  
И отвести стараюсь  
От черта томный взгляд...*

Мир осложнился для Сологуба, его явления углубились, в каждом из них открылся многообразный, символический смысл...

После «Пламенного круга» новые стихи Сологуба развивали те же темы и вполне раскрывали то же его мировоззрение.

Нет сомнения, что Сологуб — поэт крайне субъективный, хотя он далеко не всегда говорит от первого лица. В конце концов единственная задача его поэзии — раскрытие своеобразного мирозерцания поэта. И рисуя картины природы, и рассказывая свои странные баллады, и повторяя античные мифы, — Сологуб занят лишь собой, своим отношением к миру. Когда, напр., Шиллер рассказывал о Кассандре, он заботился прежде всего о том, чтобы как можно вернее воссоздать образ

древней пророчицы. Сокровенным смыслом сказания остается у него тот, который был за-таен в античном мифе. Сологуб, рассказывая нам о Тезее, о Ариадне, о медном змие, ищет лишь примеров, ярких образов, выражающих его субъективные воззрения на мир и на жизнь. Все стихи Сологуба — только такие примеры, что и делает его поэзию символической, в самом истинном смысле слова.

Только помня это основное назначение поэзии Сологуба, можно верно оценивать его стихи. Все выражения, которыми он пользуется, все его образы имеют целью не столько объективное изображение явлений, событий, чувств, сколько их субъективное истолкование. Надо постоянно иметь в виду особенности Сологуба как индивидуальности, как мыслителя, чтобы вполне понимать его стихи. Только тогда, напр., становится ясно, почему у Сологуба дороги всегда «пыльные», «жесткие», «обманчивые», «злые», почему у него солнце — «лютый змей» и «дракон», почему у него чуть ли не все дни оказываются или «туманными», или «нагими, горючими» и т. д. В целом, поэзия Сологуба — это строгие гимны

во славу Смерти, избавительницы от тяготы жизни, и ее двух заместительниц — Мечты и Сна, при жизни уводящих на берега Лигоя, текущего под лучами звезды Маир. Только изредка эти гимны прерываются негромкими песнями о земле и ее отвлекающих соблазнах.

Эти особенности поэзии Сологуба определяют и ее слабые стороны. Так, напр., слишком занятый «конечным» смыслом своих созданий, Сологуб порой пренебрежительно относится к внешним картинам, создаваемым им, и это приводит к бледности и противоречивости образов. В его стихах встречаются эпитеты, которые имеют смысл, как иносказание, но которые кажутся нелепыми, если их взять в прямом смысле. Он, напр., может серьезно говорить о земле: «неистощим твой дикий холод», словно забывая, что «много было весен». С другой стороны, слишком занятый жаждой выразить свое понимание мира, Сологуб иногда забывает первый долг поэта — говорить образами, картинами и музыкой слов, и начинает отвлеченно излагать свою философию. Одно его стихотворение на-

чинается таким утверждением:

*Разъединить себя с другим собою  
Великая ошибка бытия.*

Зачем надо такие мысли излагать стихами? Наконец, слишком многие стихотворения Сологуба — не более как эскизы, случайно набросанные строки, не дающие целостного впечатления. Они — как бы отдельные строфы из какого-то ненаписанного произведения, и, читая их, нельзя не жалеть, что Сологуб часто спешит бросить на бумагу мелькнувшую поэтическую мысль, отрывки чувств, а не стремится всегда синтезировать пережитое и передуманное в художественно завершенном создании. (Таковы, напр., «Изнемогающая жалость», «Моя усталость выше гор», «Вчера в бессилии печали» и мн. др.) Впрочем, не действительно ли это — отдельные строфы той единой, стройной поэмы, которую образует вся поэзия Сологуба?

1910

# «ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ»

## I. КОРМЧИЕ ЗВЕЗДЫ [32]

Развитие стихотворной техники шло у нас, в России, путями тяжелыми и неправильными. Никогда наша поэзия не развивалась свободно. Только в дни Пушкина его громадный авторитет сумел убедить все общество в том, что поэзия — дело важное и нужное и что работа поэтов заслуживает внимания и сочувствия. Но 60-ые годы поставили вопрос о самом существовании поэзии. Поэтам позднейших десятилетий приходилось отстаивать свое право быть, где же было им думать о разработке тонкостей своего дела! В наши дни, подобно этому, ополчались против «декадентов». Когда, в конце 90-х годов, молодые поэты вернулись к разработке стихотворной техники, стали искать новых изобразительных средств поэзии, пытались усвоить русской поэзии завоевания, сделанные за последнее время их западными собратьями, — к это-

му отнеслись как к преступлению. В искании новых форм видели пустую игру, в особенном внимании, обращенном вновь на внешнюю сторону поэтических созданий, — измену истинным задачам искусства. И даже допуская, что поколение 90-х—900-х годов, как то свойственно всем, выходящим на новый или оставленный путь, заходило слишком далеко в своем культе формы, все же отношение к нему критики и общества можно объяснить лишь нашей исконною некультурностью, исконным у нас непониманием значения искусства и его сущности.

Поэты в России всегда должны были держаться, как горсть чужеземцев в неприятельской стране, настороже, под ружьем. Их едва терпели, и со всех сторон они могли ожидать вражеского нападения. Вот почему Россия до последних лет почти не участвовала в общеевропейском труде над совершенствованием стихотворной формы. Когда на Западе техника искусства писать стихи разрабатывалась согласными усилиями дружных «школ» поэзии, когда там над ней трудились сначала романтики, потом парнасцы, наконец, символи-

сты, у нас каждый поэт работал одиноко, за свой страх. На Западе Сент-Бёв и многие другие стремились теоретически разработать законы стиха и сделать хоть что-либо подобное тому, что уже сделано усилиями веков для техники искусства музыки, — у нас такие работы считались почти что зазорными, чуть ли не равными школьным подстрочникам, и до сих пор у нас нет даже сколько-нибудь научно составленного словаря рифм.[33] Сделанное, найденное одним поколением, одним поэтом, не закрепленное теорией, терялось для поколения следующего, которому приходилось вновь обретать уже найденное.

У нас были великие мастера стиха: стих Пушкина — совершенство, стих Баратынского — звонкая медь, стих Тютчева — «утонченной жизни цвет» (выражение Фета); но у нас нет и не было искусства писать стихи, как общего достояния, равно доступного и гению поэзии, и скромному литературному работнику.[34] Поэты пушкинской плеяды, даже современники Жуковского, знали тайну «словесной инструментовки», умели пользоваться внутренними рифмами, понимали разно-

образные эффекты, которые можно извлечь из игры пиррихиями, из того или иного употребления созвучия; — но все это оставалось именно «тайной», передаваемой устно, от учителя к ученику, и когда, в 50-х годах, с появлением на литературной арене новых сил, деятелей, вышедших из иных классов общества, это преемство прекратилось, погибли и эти основные познания. Бальмонту пришлось заново учить русских поэтов внутренним рифмам (и как кричали против такого «новшества» наши охранители литературных традиций, не знавшие, что этими рифмами уже широко пользовались и Тютчев, и Баратынский, и сам Пушкин!); мне пришлось настойчиво напоминать о значении аллитерации (которую считали изобретением «декадентов», словно ею не пользовался в полной мере еще Вергилий!); а когда до России дошли слухи об «instrumentation verbale»[35] Рене Гиля, к этому учению отнеслись, как к полнейшему абсурду! До какой степени достигало у нас «техническое одичание» в поэзии (если позволено будет так выразиться), достаточно показывает тот факт, что у нас считали «пре-

красно владеющим формой» Надсона, этого младенца в области стихотворной техники, не знавшего ее азбуки! И это у нас, у которых был и Пушкин, и Лермонтов, и Фет!

Многим, впрочем, и доньше кажется ненужным и унижительным, чтобы поэт учился своему делу. Думающие так забывают, что во всяком искусстве есть две стороны: творческая и техническая; во всяком искусстве есть элемент ремесленности. Художники не стыдятся целые годы учиться технике живописи и рисунка; не стыдятся учиться композиторы и не думают, что, напр., изучение контрапункта унижает свободу их творчества. Нельзя научиться быть художником: это дар прирожденный, но нельзя быть совершенным художником, не учась. Зачем же закрывать на это глаза и всех художников обрекать на то, чтобы они были самоучками? «Наука сокращает нам опыты быстротекущей жизни»; изучение техники своего искусства сокращает художнику время, которое он тратит на бесполезное искание своими силами того, что уже давно найдено. Конечно, гениальный математик и без помощи руководств

сумеет, может быть, вновь открыть дифференциальное исчисление; но не проще ли предложить ему прослушать соответствующие лекции профессора!

Разумеется, под «искусством писать стихи» надо разуместь не одно умение владеть размером и рифмой. Уже в настоящее время «наука о стихе» есть сложная и многообразная система.[36] Но эволюция поэзии состоит в непрерывном искании новых форм, новых средств изобразительности, позволяющих глубже и адекватнее выразить чувство или мысль. С работой каждого нового поколения все большие и большие возможности открываются поэту; все более освобождается поэзия ото всего лишнего, загромождавшего в стихах самую их сущность: поэтическую идею (есть «поэтические идеи», как есть «музыкальные мысли»). Это можно сравнить с совершенствованием способов очищать золото из шлака: с годами все более и более чистый металл сверкает в стихах художников слова. С одной стороны — все утончающаяся психическая жизнь человека требует все более тонких орудий для своего выражения; с другой сторо-

ны — постоянная дифференциация ощущений требует все большего разграничения элементов в каждом переживаемом мгновении. Сапфо или Катулл не могли знать тех задач, которые жизнь поставит перед Тютчевым, Фетом, Мюссе, Верленом. Но даже Мюссе и Фет, не говоря уже о Шиллере и Байроне, не могли предугадать того разграничения между чисто поэтическим переживанием и разными «сопутствующими» ему элементами, которое совершит, напр., Малларме. Я уже не говорю о явной и понятной всем необходимости найти новые приемы изобразительности для выражения и воплощения явлений, созданных всецело новым временем: о том, напр., что Верхарну пришлось искать новых форм поэзии, когда он захотел включить в область поэзии все стороны современности, ее социальную борьбу, картины наших городов и фабрик, соображения о всем ходе современной мировой жизни.

Возвращаясь к нашей, русской поэзии, надо сказать, что неосведомленность наших поэтов в технических завоеваниях их западных собратьев стоит в связи вообще с низким

уровнем их познаний. «Природа делает певца, а не ученье» — это утверждение героя «Чужого толка» все еще остается символом веры весьма многих. Что поэт — учитель человечества и что учитель должен знать больше своего ученика, об этом мало кто думает. В другом месте[37] я надеюсь подробнее разобрать вопрос, насколько необходимо современному поэту стоять на уровне лучших умов своего времени, насколько ослабляется значение всего, что он делает, от его неосведомленности в области философских и научных завоеваний века. Знакомство с последними выводами философской мысли, с новыми открытиями точных наук, с ходом политической и социальной жизни своего времени открывает поэту новые дали, дает ему новые темы для его стихов, позволяет ему ставить вопросы, важные и нужные его современникам. Поэт, которому есть что сказать по вопросам, волнующим передовую часть общества, никогда не будет лишним, — он вновь вернет поэту то высокое положение, какое занимал он в мире древнем... Наши современные поэты, далекие от этого идеала, в неисчетный раз занимают-

ся воспеванием восходов и закатов, радостей первого свидания или восторгами свидания не первого, тоской по поводу ненасытного дня или по тому поводу, что им все почему-то наскучило. Они забывают, что стихи — совершеннейший из способов пользоваться человеческим словом и что разменивать его на мелочи, пользоваться им для пустяков — грешно и стыдно...

...Все эти мысли естественно приходят в голову, когда читаешь сборник стихов, которым дебютирует Вячеслав Иванов. Дебютант выступает в нем настоящим мастером, понимающим современные задачи стиха, работающим над ними. Вполне самостоятельно владея традиционными размерами, он ищет новых, и обретает их, воскрешает древние, и умеет придать им жизненность. В согласии с устремлением всей нашей эпохи, Вячеслав Иванов — эклектик. Ему равно близки все времена и страны, он собирает свой мед со всех цветов. Он владеет сонетом с изысканностью итальянских мастеров, его создателей; он строг и силен в терцинах, свободен и классически ясен в гекзаметрах и элегических ди-

стихах; он усваивает русской поэзии строфы алкеевские и сапфические, придавая удивительную легкость этим чуждым размерам, средняя их с русским стихом; он то приближается к стройности пушкинских напевов, то возобновляет хмельные звуки Языкова, то поновому пользуется складом наших народных песен... Во всем этом чувствуется долгая работа, интимная близость к избранным образцам, чувствуется завершение многолетних исканий. За «Кормчими звездами» должны скрываться подготовительные этюды, ученические упражнения, которые автор, являясь в этом отношении исключением среди своих собратьев, скрыл от читателей: такие книги пишутся только после того, как уже прошла пора первых, беспорядочных метаний, и сам Вячеслав Иванов определенно говорит об этом во вступительном стихотворении, служащем как бы предисловием:

*Она пришла с своей кошницей,  
Пора свершительных отрад...*

.....  
*И дней незрелых цвет увядший  
На пире пурпурном забвен;*

*И первый лист любезен падаший,  
И первый плод благословен!*

Тот же эклектизм характеризует и содержание книги. Хотя автор подзаглавил ее «книга лирики», однако не надо понимать этого в узком смысле — книги, где собраны признания о личных, субъективных переживаниях поэта. У автора есть та стыдливость, которая побуждает нее лично укрывать под объективными, внешними образами. Почти нигде он не говорит от первого лица, лучше сказать от своего лица, предпочитая или надевать различные маски, или искать аналогий своим переживаниям в традиционных образах древних сказаний или исторических событий. То изречения Библии, то античные мифы (которых, кстати сказать, он показывает себя истинным знатоком), то воспоминания о великих созданиях музыки или пластики, то образы, явившиеся поэту во время его скитаний по разным странам Европы и вокруг Средиземного моря, то откровения индийской мудрости — поочередно дают ему сюжеты для его стихов, позволяя в чужом находить свое. Всем этим разнообразным мате-

риалом Вячеслав Иванов пользуется с поразительной свободой, чувствуя себя дома в самых различных веках, на всем протяжении мировой литературы и мирового искусства; видно, что он выбирает свои примеры без малейшего усилия, что за сказанным таится еще многое недоговоренное — и это придает каждому слову Вячеслава Иванова особую силу.

Основной пафос поэзии Вячеслава Иванова, сколько можно судить по первой книге, — своеобразное сочетание античного мирозерцания с христианством. Жажда античной полноты жизни соединяется у него с христианским культом жертвы.[38]

*О где я? где я?—*

воскликает один его стих. Другой, словно давая ответ, произносит энигматические слова:

*Вселенской маске Я прощающее  
Пусть.  
«Тризна Диониса» призывает:  
Увейте гроздьем тирсы, чащи!  
Властней богов, сильнее Судьбы,  
Несите упоенья ваши.  
Восстаньте — боги, не рабы!*

*Земных обетов и законов  
Дерзните преступить порог!*

Но уже следующее двустишие показывает, что именно ищет поэт в этом вакхическом исступлении:

*И в муке нег, и в пире стонов  
Воскреснет исступленный бог!..*

Наконец, дистих на известное индийское изречение «tat twam asi»[39] говорит нам:

*В страждущем страждешь ты  
сам: вступи сораспяться живо-  
му.  
В страждущем страждешь ты  
сам: мужествуй, милуй, живи.*

В этих пределах заключена вся поэзия Вячеслава Иванова...

Нет надобности, конечно, добавлять, что стихи «Кормчих звезд» не только холодное, философское изложение отвлеченных положений. Будучи поэзией истинной, они живут и самостоятельной жизнью. Большинство его стихотворений, даже оторванные от своего целого, остаются художественными созданиями, по яркости образов, по силе и точности

выбранных выражений, по красивости той формы, в какую облечены. Ряд стихотворений — не что иное, как картинное изображение виденного (таковы, напр., итальянские сонеты), другие — смелые и острые эпиграммы, в античном значении слова (таковы «Парижские эпиграммы»), третьи — настоящие «песни», сами просящие музыки, певческого голоса, и т. д. И как бы ни относиться к мирозерцанию поэта, его книга будет дорога всем, кто захочет взять на себя труд понять и принять стихи Вячеслава Иванова.

Последняя оговорка не лишняя, когда идет речь о «Кормчих звездах». Дело в том, что есть у Вячеслава Иванова одна особенность, о которой мы до сих пор еще не упоминали: крайнее своеобразие языка, которое может остановить читателя при первом знакомстве с его стихами. Вячеслав Иванов не довольствуется безличным словарем «расхожего» языка, где слова похожи на бумажные ассигнации, не имеющие самостоятельной ценности, но лишь условную. Он стремится обогатить, индивидуализировать язык, вернуть ему первобытную силу. Словарь Вячеслава

Иванова составлен из крайне разнообразных элементов: здесь и смелые новообразования, и слова, заимствованные из древних языков, и слова обветшалые, давно вышедшие из употребления и потому имеющие для нас всю свежесть новизны. Многие из этих слов вряд ли могут быть понятны, даже сравнительно подготовленным читателям, без соответственного толкования. Соединение же их в одном произведении, или даже в одной книге, требует от поэта очень много такта и осторожности, и нельзя сказать, чтобы эти качества не изменяли иногда Вячеславу Иванову...

Не менее своеобразен синтаксис Вячеслава Иванова. В своем стремлении к краткости и меткости выражения он часто предъявляет читателю слишком тяжелые требования. Располагая слова не столько в обычном словорасположении, сколько по соображениям ритмическим, он нередко запутывает их взаимные отношения, давая нелегкий труд разгадать, какое из них каким управляет. Постоянное употребление прилагательных в значении существительных, предлогов и союзов —

В смысле значащих слов, частое опущение сказуемого, замена «который» через «что» и т. под. еще более затрудняют чтение. «Кровию истечь был страстных рок, вампира упреждая желаньем уст» — такая фраза принадлежит к числу обычных у Вячеслава Иванова. Не менее естественно для него томить читателя таким медленным развитием предложения:

*Но как таящим радость любо  
длить  
Тоску друзей и медлить светлой  
вестью,  
Чтоб алчных глад обильней уто-  
лить,—  
Изводилось: мир ждущей братней  
местью  
Томя, пребыть до утра вкупе  
там,  
Хоть сердце поспешало к благове-  
стью,  
Увенчаны, по светлым высотам  
Блуждали мы...*

Все это легко может остановить читателя на первых шагах и не позволит ему справедливо оценить и оригинальность поэзии Вячеслава Иванова, и оригинальность самого его

языка.

В связи с этим стоят некоторые другие недостатки «Кормчих звезд». Прежде всего в Вячеславе Иванове мыслитель и искатель все же преобладает над непосредственным творцом. Непосредственного, стихийного в его стихах меньше, чем у многих других, второстепенных поэтов, и это нередко придает его стихам некоторую тяжесть. Сам свободно вращаясь в кругу литературных и исторических реминисценций, он без нужды заполняет свои стихи намеками и ссылками на малоизвестное или и вовсе неизвестное, — так что потребовалось даже приложить к книге небольшой комментарий (который не лишнее было бы расширить), объясняющий особенно трудные места. Новые размеры, вводимые Вячеславом Ивановым, не всегда удаются ему, и порой там, где ему хотелось бы писать гетевским «свободным стихом», нам слышится просто разделенная на маленькие кусочки проза (напр.: «Так все, чем душа — Моей души — Жила, сказалось»). Погоня за звуковыми эффектами, дающая новую напевность в счастливых созданиях, в неудачных

приводит почти к какофонии речи (напр.: «Что чрез всю грудь...», «Ты б пощадил»... и т. под.). Наконец, постоянная величавость тона, его упорная приподнятость не раз переходит в излишнюю и неприятную напыщенность. Однако и ошибки «Кормчих звезд» не лишены интереса. Это не бессмысленная неумелость новичка, но неудачи ищущего, это — неверные шаги отважного исследователя, блуждающего в странах, еще не изведанных.

1903

1911[40]

## II. ЗОЛОТО В ЛАЗУРИ И ПРОЗРАЧНОСТЬ[41]

Две книги, появившиеся одновременно, в одном и том же издательстве, две книги двух дорогих нам поэтов, но как не похожие одна на другую! Трудно найти два более противоположных поэтических темперамента, чем Андрей Белый и Вячеслав Иванов, хотя сходны во многом те отдаленные цели, к которым они стремятся, и во многом сродны их мировоззрения. Поэзия Белого и поэзия Вяч. Иванова скорее исключают, чем дополняют

одна другую, и только нашей «эклектической» эпохе, умеющей молиться всем богам, доступно не только «принять» ту и другую, но и признать обоих поэтов деятелями одной и той же литературной школы.

В Андрее Белом больше лиризма, в Вяч. Иванове больше художника. Творчество Белого ослепительнее: это — вспышки молний, блеск драгоценных камней, разбрасываемых пригоршнями, торжественное зарево багряных закатов. Поэзия Вяч. Иванова светит более тихим, более ровным, более неподвижным светом полного дня, смягчаемым смуглой зеленью окружающих кипарисов. В Белом есть восторженность первой юности, которой все ново, все в первый раз. С дерзостной беззаветностью бросается он на вековечные тайны мира и духа, на отвесные высоты, закрывшие нам дали, прямо, как бросались до него и гибли тысячи других отважных... В Вяч. Иванове есть умудренность тысячелетий. Он сознает безнадежность такого героического вызова, он пытается подступить к тем же тайнам окольным путем, по новой тропе, с той стороны, где твердыня менее поражает

взор, по доступнее. Девять раз из десяти Вяч. Иванов достигает большего, девять раз из десяти попытки Белого кончаются жалким срывом, — но иногда он неожиданно торжествует, и тогда его взору открываются горизонты, до него не виденные никем. Белый слишком безрассудно смел, чтобы не терпеть неудач — до жалких и смешных падений. Вяч. Иванов, может быть, слишком осторожен, чтобы раскрыть пред нами всю мощь, на какую он способен, но он всегда победитель в той борьбе, которую принимает. Вяч. Иванов в хмеле вдохновения остается господином вызванных им стихийных сил, мудрым Просперо своего острова, Белый — как былинка в вихре своего творчества, которое то взметает его в небеса, то бьет в дорожную пыль, жалко волочит по земле.

И Белый и Вяч. Иванов ищут новых способов выразительности. Белый, с своей необузданностью, порывает резко с обычными приемами стихотворчества, смешивает все размеры, пишет стих в одно слово, упивается еще не испробованными рифмами. Вяч. Иванов старается найти новое в старом, вво-

дит в русский язык размеры, почерпнутые из греческих трагиков или у Катулла, лишним добавленным слогом дает новый напев знакомому складу, возвращается к полузабытым звукам пушкинской лиры. Язык Белого — яркая, но случайная амальгама: в нем своеобразно сталкиваются самые «тривиальные» слова с утонченнейшими выражениями, огненные эпитеты и дерзкие метафоры с бессильными прозаизмами; это — златотканая царская порфира в безобразных заплатах. Язык Вяч. Иванова — светлая, жреческая риза его поэзии; это обдуманый, уверенный слог, обогащенный старинно русскими и областными выражениями, с меткими, хотя и необычными эпитетами, со сравнениями, поражающими с первого взгляда, но замысленными глубоко и строго. Белый ждет читателя, который простил бы ему его промахи, который отдался бы вместе с ним безумному водопаду его золотых и огнистых грез, бросился бы в эту вспененную перлами бездну. Читатель Вяч. Иванова должен отнестись к его стихам с вдумчивой серьезностью, высматривать, угадывать их затаенную звучность, дол-

жен допрашивать его творчество, должен бурлить эти рудые, часто неприветливые, иногда причудливые скалы, зная, что оттуда брызнут серебряные ключи чистой поэзии.

1904

### III. ЭРОС[42]

На маленькую книжку Вячеслава Иванова надо смотреть как на единую лирическую поэму. Отдельные стихотворения, входящие в «Эрос», тесно связаны между собою и, в своей строгой последовательности, образуют цельную, стройную песнь. В одном из первых стихотворений поэт вспоминает:

*Чаровал я, волхвовал я,  
Бога Вакха вызывал я...*

«Эрос» — это поэма о том, как бог Дионис явился, под неожиданной личиной, своему усердному служителю. Это явление и мучительно-сладостные переживания, связанные с близостью бога, и составляют предмет поэмы.

От первых стихотворений, где еще только брезжит предчувствие, до последних, где зву-

чит светлая примиренность с Роком, дающим и отымающим, все написано если не с равной силой творческого вдохновения, то с неослабевающей напряженностью страсти. Этой страстностью, этим живым трепетом, прежде всего и дорога новая поэма Вяч. Иванова, в ряду его других, более холодных созданий, хотя и в ней расточительной рукой щедрого художника рассыпаны все сокровища его мастерства. В 34 стихотворениях, образующих «Эрос», Вяч. Иванов вновь предстает перед нами поэтом, не знающим запрета в своем искусстве, властно, как маг, повелевающим всеми тайнами русского стиха и русского слова. Во многих местах книги Вяч. Иванов идет по совершенно новым путям, указывает и открывает новые возможности, намекает на такие задачи поэзии, которые до него не только никем не были разрешены, но и не ставились.

Прежде, чем критиковать эту книгу, надо по ней учиться. Вяч Иванов принадлежит к числу художников, достигших всех вершин искусства, на которых водружали свои стяги исследователи и пионеры до него. Он впра-

ве теперь говорить нам: мне одному ведом смысл того, что я делаю; если иное смущает вас, берегитесь осуждать, но сначала постарайтесь понять меня. Поэзия Вяч. Иванова — новый этап в истории русской литературы, открывающий пути в далекое будущее...

#### IV. УРНА[43]

«Урна» — книга стихов чисто лирических. Почти во всех стихотворениях, собранных в ней, автор говорит от первого лица, не объективируя своих переживаний, не прикрываясь никакой маской. Это — непосредственные признания поэта, его исповеди.[44]

В предисловии А. Белый сам выясняет то настроение, которым проникнута его новая книга. По его толкованию, он в своих юношеских созданиях «до срока» (т. е. не будучи к тому достойным образом подготовлен) попытался «постигнуть мир в золоте и лазури» и горько поплатился за свое дерзновение: он был духовно испепелен той страшной тайной, к которой осмелился приблизиться. «В „Урне“, — пишет А. Белый, — я собираю свой собственный пепел. Мертвое я заключаю в

Урну, и другое, живое я пробуждается во мне к истинному». Может быть, поэт, в своем объяснении, несколько идеализирует смысл пережитого им, но он прав в том, что стихи «Урны» это — пепел испепеленной чем-то страшным души. Поэзия «Урны» — поэзия гибели, последнего отчаяния, смерти. Лейтмотивы большинства стихотворений — «гробовая глубина» и «безмерная немая грусть». Говоря о первой книге стихов Андрея Белого, о его «Золоте в лазури», мы сравнивали его с бесстрашным удальцом, бросающимся на приступ вековых твердынь, за которыми таются загадки мира и жизни; мы называли его былинкой в вихре своего вдохновения... От этой юношеской отваги уже мало что осталось в новой книге: перед нами смельчак, узнавший горечь и тяжесть поражений, юноша, которого жизнь встретила испытаниями, художник, убедившийся, что твердыни искусства не сдаются при одном ликующем крике: «С нами бог!» И в стихах «Урны» перед нами уже не те «семь лебедей Лоэнгринна», на которых пять лет тому назад думал унести в «золото» лазурного неба начинающий поэт; пе-

ред нами — поэт, душа которого заполнена мыслями о бессилии, ненужности и смерти.

*Мне жить? Мне быть? Но быть  
зачем?*

*Рази же, смерть!..*

Новым настроениям соответствует и совершенно новая форма стихов Андрея Белого. В «Урне» он отказывается от того интуитивного метода творчества, который господствовал в «Золоте в лазури» и в большей части «Пепла». Потерпев неудачу в попытке овладеть тайной искусства силой одного вдохновения, Андрей Белый обращается здесь к творчеству сознательному, упорным трудом ищущему соответствующих приемов изобразительности. Уже как зрелый художник, Андрей Белый, на этот раз, ставит перед собой определенную задачу и зовет «холодный» разум на помощь пламени вдохновения, чтобы найти ее решение.[45]

На стихах «Урны» прежде всего чувствуется влияние Пушкина, Баратынского, Тютчева и других наших классиков, отчасти Верхарна и других французов, которых, по-видимому,

последнее время изучал А. Белый. Но это влияние, так сказать, растворено в самобытных приемах творчества. В «Урне» А. Белый опять выступает как новатор стиха и поэтического стиля, но уже как новатор сознательный. Он пользуется своими настроениями безнадежности и тоски, чтобы создать для них наиболее подходящую к ним поэтическую форму. И в этой новизне формы едва ли не самое важное значение новой книги Андрея Белого, которая, по своему содержанию, знаменует лишь переходный этап его творчества.

Тем стилем, тем методом творчества, которым написана «Урна», до Андрея Белого еще никто не пользовался. Анализируя этот стиль, мы находим, что он основан на трех особенностях: на отрывочности речи, на постоянных повторениях одних и тех же слов и на широком употреблении ассонансов. Речь А. Белого состоит из очень коротких предложений, в два-три слова, среди которых зачастую нет сказуемого. Самые слова выбраны тоже небольшие, короткие, двусложные или даже односложные. Все это обращает речь как бы в ряд восклицаний:

*С тобой Она. Она как тень,  
Как тень твоя. Твоя, твоя...  
Приди. Да, да! иду я в ночь...  
Молчу: немой молчу. Немой  
стою...  
Да, я склонюсь... Упьюсь тобой,  
одной  
Тобой... Тогда... Да, знаю я...*

В этой отрывочной речи постоянно, упорно повторяются одни и те же слова и выражения:

*Засни, — засни и ты! И ты!.,  
Но холод вешних — струй  
Нездешних — струй, —  
Летейских струй,  
Но холод струй...  
Сухой, сухой, сухой мороз...  
Но темный, темный, темный  
ток окрест...*

Это повторение слов заменяется иногда соединением слов, сходных по значению (большею частью эпитетов):

*...горишь  
Ты жарким, ярким, дымным пылом...  
...нежный, снежный, краткий,*

*Сквозной водоворот...  
...провал пространств  
Иных, пустых, ночных...*

Или же соединение слов, сродных по корню, напр., глаголов, различающихся лишь приставками:

*Изгложет, гложет ствол тяжё-  
лый ветер...  
Как взропщут, ропщут рощи...  
Прогонит, гонит вновь...  
Пролейся, лейся, дождь...*

Этот отрывистый, составленный из повторов, язык весь пронизан ассонансами, аллитерациями, внутренними рифмами, так что постоянно повторяются, возвращаются не только те же образы и слова, но и те же звуки.

*Ни слова я... И снова я один...  
Легла суровая, свинцовая — лег-  
ла...  
И тенью лижет ближе,  
Потоком (током лет)...  
Но мерно моет мрак...  
В лазури, бури свист...  
Сметает смехом смерть...*

Было бы неосторожно обвинять эту техни-

ку стиха в искусственности. Вряд ли возможно установить точно, где кончается искусство и начинается искусственность. Римские поэты сходными приемами умели достигать высшей изобразительности речи. Также несправедливо было бы упрекать А. Белого и за то, что ассонансы, которыми он пользуется, нередко примитивны и что в нагромождении как их, так и повторений слов он иногда доходит до явного излишества. В малоисследованных областях трудно различать пределы. Заметим только вскользь, что некоторые повторения А. Белого граничат с комическим, напр.:

*Подмает, смает, моет тень,  
Промает до зари...*

Можно, однако, указать на ряд других, совершенно несомненных недостатков в новых стихах А. Белого. Их утонченность — односторонняя. Проявляя величайшую заботливость о звуковой стороне стиха, А. Белый порой забывает другие элементы поэзии, пожалуй, главнейшие. Так, оставляет многого желать язык стихов. Далее, словарь А. Белого слиш-

ком пестр, невыдержан. Рядом со смелыми (и не всегда удачными) неологизмами в нем нашли себе место совершенно излишние славянизмы: «древеса», «очеса», «словеса», «зрю», «лицезрю», «емлю», «зане» и т. п. Весьма оспори́ма форма настоящего времени, производимая А. Белым от глаголов совершенного вида: «ударит», «прыснет», «взропщут», «проскачет», «просечет»; для нас эти формы сохраняют смысл будущего времени. Сомнительными кажутся нам выражения: «метет душа» (в смысле — «взметаает»), «край» (вместо — «края»), «окуревается», «века летучилась печаль», «твердь изрезая» (т. е. «изрезывая»), «те земли яснытся», «копие... на сердце оборвимо» и т. п. С другой стороны, далеко не все образы в стихах «Урны» отчетливы и действительно «изобразительны». Встречается в книге немало выражений условных, риторических восклицаний и натянутых метафор. Стразой, а не настоящим бриллиантом кажется нам эпитет «немой», приставляемый А. Белым к целому ряду существительных: у ночи «немая власть», бездна лет «немая», нетопыри «немые», тени «немые», укор «немой»,

прибой «немой», «стою немой», «молчу немой»... Риторикой считаем мы, напр., выражение: «Хотя в слезах клокочет грудь — как громный вал в кипящей пене». Неудачным кажется нам образ: «вскипят кусты» (т. е. взволнуются), который несколько раз повторяется в книге; не более удачным, — когда говорится о тех же кустах, что они «хаосом листьев изревутся». Не без труда проникли мы в смысл двустишия:

*В окне: там дев сквозных пурга,  
Серебряных, их в воздух бросит.*

Вообще «дурная» неясность, неясность, происходящая от неловкости выражений, встречается в книге не так редко, как нам того хотелось бы. В одном стихотворении А. Белый грозит своим врагам:

*Вас ток моих темнот  
Проколет...*

Лучше было бы, не для врагов А. Белого, но для него самого, если бы в его стихах было меньше этого «тока темнот».

Несмотря на эти оговорки, попытка Андрея Белого, сделанная им в его «Урне», оста-

ется одной из интереснейших в истории русской поэзии. «Урна» — редкий пример книги стихов, задуманной как целостное произведение, в которой форма заранее, сознательно, поставлена в определенную зависимость от содержания. Андрей Белый не во всех отношениях сумел осуществить свою задачу, но важно уже то, что он себе ее задал и другим указал на необходимость такого единства «книги стихов», основанного на едином замысле, вместе идейном и музыкальном.[46]

1909

## V. COR ARDENS[47]

Не меньше, как лет пять, читатели Вячеслава Иванова ожидали появления сборника «Cor Ardens», [48] который постоянно объявлялся в каталогах книгоиздательства с пометой «печатается». Вышедшая, наконец, книга не разочаровывает долгих ожиданий. В ней, впервые, Вячеслав Иванов встает перед нами, как поэт, во весь рост. Мы видим мастера, который в полном обладании всеми современными средствами поэзии, сознательно, уверенно, твердым шагом, идет по избранному

пути.

Если «Кормчие звезды» были крепким фундаментом, рассчитанным на величественное здание, если «Прозрачность» была перистилем, а «Эрос» — великолепной аркой, поставленной перед будущим храмом, то «*Cor Ardens*» — являет нам уже часть этого храма, которому, конечно, суждено пережить наш скромный суд над ним и вызвать, в будущем, еще много суждений, толкований и объяснений. Что новая книга Вяч. Иванова не кажется нам законченным зданием, отчасти объясняется тем, что она — лишь первая половина тома (включающего сборники: «*Cor Ardens*», «*Speculum Speculorum*»[49] и «Эрос»), за которой должна последовать вторая («*Rosarium*»). Но частью объясняется это и грандиозностью первоначального плана, осуществление которого требует подвига целой жизни.

В книге, лежащей перед нами, развиты, собственно, только два элемента поэзии Вяч. Иванова: дифирамбический восторг перед мощью Природы и Жизненного начала в человеке, и мистическое умиление перед таинственным значением Жертвы, приносимой ли бо-

гом ради мира или единым из живущих в мире ради бога.

Дифирамбы собраны в первых отделах книги, где отождествляется Солнце, движущее жизнь нашего мира, и Сердце, в котором сосредоточена жизнь человека. Солнце, его земной прообраз — огонь и сердце становятся для Вяч. Иванова символами всякой мощи, всякого дерзания, мятежа. Гимны Солнцу, которое «стремительно в величье бега», чередуясь с песнями во славу Прометея, зажегшего «факел своевольный», переходят в хвалу Сердцу, которое «в неволе темной» творит тот же «светлый подвиг». Естественно присоединяются к этим дифирамбам стихи, посвященные «године гнева», — грозным событиям недавно пережитой нами революции, к которой Вяч. Иванов отнесся с величайшей страстностью.

Мистические гимны объединены во второй половине книги, и эпиграфом ко всем ним могли бы служить стихи из послания к пишущему эти строки (Mi fur le serpi amiche):

[50]

*И я был раб в узлах змеи,—*

*И в корчах звал клеймо укуса  
Но огонь последнего искусства  
Заклял, и солнцем Эммауса  
Озолотились дни мои...*

Этот свет «солнца Эммауса» стремится Вяч. Иванов увидеть и в земном пророчестве о наступлении, в наши дни, новой «эры Офиеля» («Carmen Saeculare»), и в античном предании о святилище озера Неми, жрецы которого приобретали право служить божеству той ценой, что каждый мог убить их и занять их место, и в мифе о Дионисе-Загрее, в котором он видит прообраз Христа — Жертвы («Сон Мелампа»), и в воспоминаниях о «скалы движущем» Орфее («Лицо»), и над явлениями нашей повседневной жизни, в своих раздумьях о Москве, которая, на закате, символически «горит и не сгорает», о колокольном звоне в Духов день, который кажется ему схождением духа святого на медные главы колоколов, о кладбище, где гроба «поют о колыбели»... Христианская мистика проникает все восприятия Вяч. Иванова, и, нигде не выставляя ее на показ, он действительно создает религиозную поэзию, в лучшем смысле этого слова...

Что касается формы, то, конечно, в новой книге Вяч. Иванов остается тем же мастером стиха, каким он показал себя уже в своем первом сборнике. Но все же стих в «Cor Ardens» значительно отличается от стиха «Кормчих звезд». С одной стороны, этот стих окреп, достиг полной возмужалости, совершенной уверенности в себе; поэт знает, что он может выразить своим стихом все, что хочет, что для каждой поэтической идеи он без труда найдет соответствующие слова, нужный ритм. Но в то же время в «Cor Ardens» чувствуется уже некоторая излишняя техническая бойкость и местами встречаются готовые трафареты, применяемые, так сказать, механически. Вяч. Иванов уже пишет иногда «под Вячеслава Иванова». Такими трафаретами кажутся нам, напр., предикативные выражения, на которые Вяч. Иванов излишне щедр: «вверх, нетронут, страшный дар», «глядит, осветлена», «кочует, чутка» и т. под.; также такие обороты, как: «обуян виденьем», «не вотще», «мнится» (чем-либо); такие выражения, как «неисчерпный», «неистомный», «ярый» (последнее слово встречается особенно часто).

Однако в книге все-таки есть известное приближение к простоте речи. Не отрешаясь от своего намеренно величавого языка, цель которого — обособить поэтическую речь от речи повседневной, самой формой указать на значительность, на необходимость передаваемых идей, Вяч. Иванов нашел возможность отказаться от тех синтаксических темнот, которые для многих были неодолимым препятствием на пути к его поэзии. Синтаксис Вяч. Иванова в «*Cor Ardens*» гораздо более ясен и близок к общеупотребительному, чем в его ранних стихотворениях. Разве только в «*Carmen Saeculare*»[51] (впрочем, помеченной еще 1904 годом) встречаются такие затруднительные расстановки слов, как:

*Коль он не вяя весь, дух свергнет  
крест Атланта;  
Из глины слепленный с железом  
человек,  
Коль он не весь скудель, скует ил  
адаманта —  
Из стали и железа Век.*

Излишне сжат язык, может быть, также в сонетах «Золотых завес», где встречаются та-

кие эллипсы:

*И след его по сумрачному лесу  
Тропою был, куда на тайный свет  
Меня стремил священный мой  
обет...*

Упростился в то же время и словарь Вяч. Иванова. По-прежнему он произвольно смешивает славянизмы с мифологическими терминами, без надобности говорит «премены» вместо «перемены» и «Адрастея» вместо «смерть», но эти стихии уже пришли к некоторому единению, сочетались в некоторое гармоническое целое. Впрочем, такое впечатление основано, до некоторой степени, и на том, что мы, читатели, ближе ознакомились с языком Вяч. Иванова, освоились с кругом тех образов и идей, которыми живет его поэзия.

Из области чисто технической Вяч. Иванов нового дает в своей новой книге немного. Но на проложенных им ранее путях он делает завоевания новые, и не малые. Неравностный стих (отчасти соответствующий немецкому knittelvers[52] и стиху Гейне) представлен в «Cor Ardens» блистательными примерами, может быть, лучшими на русском языке,

несмотря па очень удачные попытки в этом направлении А. Блока. «Песни из лабиринта», напр., могут быть названы образцом коротких строк, из которых каждая, согласно с своим содержанием, сама создает свой размер. В цикле сонетов «Золотые завесы» есть несколько в высшей степени примечательных по оригинальности рифм и по законченности своего построения. Многие стихи, по звуковой своей изобразительности, достойны соперничать с лучшими образцами такого рода у Вергилия, как, напр., стих:

*Чу, копи в бровях ржут, и лавр шумит, густея...*

Но надо признаться, что по временам, в погонях за аллитерациями, Вяч. Иванов заходит слишком далеко, и стихи—

*Пьяный пламень поле пашет,  
Жадный жатву жизни жнет,—*

напоминают уже не Вергилия, а стихи Бальмонта, его

*Чуждый чарам черный челн...*

Во всех стихах Вяч. Иванова есть что-то от

античной поэзии. В расположении слов и в построении строфы часто слышатся отзвуки строгой латинской лиры. «Покров», напр, (говорим исключительно о его ритмике), наводит нас на память Катулла, «Carmen Saeculare» — Горация, «Огненосцы» — хор Эсхиловой трагедии, «Сон Мелампа» намеренно подражает античной идиллии. Это веяние античности придает поэзии Вяч. Иванова редкую в наше время силу, и от его стихов получается впечатление созданий *acre perennius*.

[53]

1911

## «АДЕЛАИДА ГЕРЦЫК» [54]

Г-жа Герцык в искусстве ищет своего пути. Своеобразны ее ритмы, ее язык, ее образы. Ей больше нравится искать музыкальности стиха в его свободе, чем в механическом подсчете ударений. Она охотно обогащает свой словарь неологизмами, словами старинными, областными, малоупотребительными (в этом — она верная ученица Вяч. Иванова). Она предпочитает отваживаться на новые словосочетания, чем пользоваться уже признанно «поэтическими» эпитетами и сравнениями. Однако очень часто средства г-жи Герцык, как поэта, оказываются ниже ее замыслов. Многие ее стихотворения производят впечатление смелого взлета и плачевного падения. Решительно в упрек г-же Герцык должны мы поставить оторванность ее поэзии от жизни. Ко всему в мире г-жа Герцык относится с какой-то гиератичностью, во всем ей хочется увидеть глубокий, символический смысл, но это стремление порой ведет лишь к излишней велеречивости. Сообщив, что она всегда одевается в белое, г-жа Герцык

объясняет это вот чем: «Освящаю я времени ход, чтоб все шло, как идет». Еще уверяет г-жа Герцык, что она «ратовать станет лишь с мглою небесною». Почти все в стихах г-жи Герцык — иносказание. Если она упоминает «снопы», то, конечно, речь идет не о снопах (ибо «быль их не рассказана»); если о «дверях», то не просто о деревянных, а о таких, которые «нельзя отворить»; если о «прохожем», то не о тютчевском, который идет «мимо саду», а о прохожем, идущем непременно «земной пустыней»; если о «молоте», то мистическом, «высекающем новую скрижаль»; если о «павлинах», то «с перьями звездными» и т. д. Впрочем, все эти оговорки не мешают нам признавать в г-же Герцык настоящую силу и верить, что она может вырасти в истинного поэта. Добавим, что и в ее первой книге есть несколько стихотворений вполне удачных, как, напр.: «Осень», «Закат», «На берегу», «Не смерть ли здесь прошла» (кроме конца), «С дальнего берега»...

# «ПОЭТЫ- ИМПРЕССИОНИСТЫ»

## «КИПАРИСОВЫЙ ЛАРЕЦ» [55]

**О** И. Ф. Анненском последний год писали и говорили много. Несомненно, к нему приближалась запоздалая, но совершенно им заслуженная широкая известность. Истинный поэт, тонкий критик, исключительный эрудит, человек во всем и всегда оригинальный, на других не похожий, И. Анненский должен был, наконец, обратить на себя внимание и «большой публики». Как все помнят, неожиданная смерть оборвала его деятельность именно в ту пору, когда она начала приобретать общественное значение и настоящее влияние.

Второй, уже посмертный, сборник стихов И. Анненского содержит сотню стихотворений, искусственно и претенциозно распределенных в «трилистники» (по три) и «складни» (по два). Различные по глубине замысла и по тщательности выполнения, все эти стихо-

творения объединены тем, что Баратынский назвал «лица необщим выражением». И. Анненский обладал способностью к каждому явлению, к каждому чувству подходить с неожиданной стороны. Его мысль всегда делала причудливые повороты и зигзаги; он мыслил по странным аналогиям, устанавливающим связь между предметами, казалось бы, вполне разнородными. Впечатление чего-то неожиданного и получается, прежде всего, от стихов И. Анненского. У него почти никогда нельзя угадать по двум первым стихам строфы двух следующих и по началу стихотворения его конец, и в этом с ним могут соперничать лишь немногие из современных поэтов. Эпитеты, сравнения, обороты в стихах И. Анненского, даже самые выбираемые им слова, всегда свежи, не использованы... Его можно упрекнуть в чем угодно, только не в банальности и не в подражательности. Манера письма И. Анненского — резко импрессионистическая; он все изображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг. Как последовательный импрессио-

нист, И. Анненский далеко уходит вперед не только от Фета, но и от Бальмонта; только у Верлена можно найти несколько стихотворений, равносильных, в этом отношении, стихам И. Анненского. Впрочем, кое-где он явно старается сознательно о таком импрессионизме, и поэтому некоторые его стихотворения не просты, надуманы. В общем, однако, его поэзия поразительно искренна. Его стихи раскрывают перед нами душу нежную и стыдливую, но слишком чуткую, и потому привыкшую таиться под маской легкой иронии. И эта ирония стала вторым лицом И. Анненского, стала неотделима от его духовного облика.

Своеобразные, капризные ритмы и намеренно неправильный, хотя изысканно обдуманый стиль И. Анненского прекрасно подходит к духу его поэзии.

1910

## НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ [56]

**В** книге А. Блока радует ясный свет высоко поднявшегося солнца, побеждает уверенность речи, обличающая художника, вполне сознавшего свою власть над словом.

Александра Блока, после его первого сборника стихов («Стихи о Прекрасной Даме»), считали поэтом таинственного, мистического. Нам кажется, что это было недоразумением. Таинственность иных стихотворений А. Блока происходила не оттого, что они говорили о непостижимом, о тайном, но лишь оттого, что поэт много в них не договаривал. Это была не мистичность, а недосказанность. А. Блоку нравилось вынимать из цепи несколько звеньев и давать изумленным читателям отдельные, разрозненные части целого. До той минуты, пока усиленным вниманием читателю не удавалось восстановить пропущенные части и договорить за автора утаенные им слова, — такие стихотворения сохраняли в себе прелесть чего-то странного и почти жуткого. Этот прием «умолчания» нашел себе многочисленных подражателей и создал да-

же целую «школу Блока». Но сам А. Блок, по-видимому, понял всю обманность прежних чар своей поэзии. В его стихах с каждым годом все меньше «блоковского», и перед его читателями все яснее встает новый, просветленный образ поэта.

А. Блок, как нам кажется, — поэт дня, а не ночи, поэт красок, а не оттенков, полных звуков, а не криков и не молчания. Он только там глубок и истинно прекрасен, где стремится быть простым и ясным. Он только там силен, где перед ним зрительные, внешние образы. В «Нечаянной радости» не все отделы равноценны. Еще не мало стихотворений должно быть отвергнуто, как такие, в которых поэт не сумел адекватно воплотить в слова свои переживания. Но уже в целом ряде других чувства поэта, — большею частью простые и светлые, — нашли себе совершенное выражение в стихах певучих и почти всегда нежных. Читая эти песни, вспоминаешь похвальбу Ив. Коневского: «Властно замкну я в жемчужины слова — смутные шорохи дум». Стих А. Блока всегда напевен, хотя размеры его и однообразны. В нем есть настоящая ма-

гия слова, чудесная, которую почти невозможно разложить на составные элементы, трудно объяснить аллитерациями, игрой гласных и т. д. В таких песнях, как посвященная Ф. Смородскому или «Умолкает светлый вечер», — есть что-то от пушкинской прелести.

А. Блок скорее эпик, чем лирик, и творчество его особенно полно выражается в двух формах: в драме и в песне. Его маленькие диалоги и его песни, сложенные от чужого лица, вызывают к жизни вереницы душ, которые уже кажутся нам близкими, знакомыми и дорогими. Перед нами создается новая вселенная, и мы верим, что увидим ее полную и богатую жизнь — ярко озаренной в следующей книге А. Блока.

1907

## СНЕЖНАЯ МАСКА[57]

«Снежная маска» А. Блока не составляет нового этапа в его творчестве. Это — «эпизод его жизни», как обмолвился однажды Рубек. Содержание книги определяется четверостишием:

*Тайно сердце просит гибели.  
Сердце легкое, скользи...  
Вот меня из жизни вывели  
Снежным серебром стези...*

История этой «гибели» и рассказана в тридцати стихотворениях «Снежной маски», где рядом с нежными мелодиями, в которых Блок такой несравненный мастер, стоят и попытки передать мятущиеся чувства — стихом неправильным, разорванными размерами, неверными рифмами. Как и в предыдущих книгах Блока, его «рисунок» (если пользоваться термином художников) часто остается неотчетливым, но с большой силой умеет он произвести впечатление подбором как будто и не вполне связанных между собой слов, общим «колоритом» произведений.

Перед читателем «Снежной маски» развивается роман между Рыцарем-Поэтом и Женщиной в снежной маске, от первого его зарождения, когда Поэту еще кажется, что он

*вдыхает, не любя,  
Забывший сон о поцелуях,*

до последних мучительных восклицаний:

*Возврати мне, маска, душу!*

Или

*Убей меня, как я убил  
Когда-то близких мне...  
Я всех забыл, кого любил,  
Я сердце вьюгой закрутил  
И бросил сердце с белых гор...*

Роман в книге кончается гибелью героя. Он «сам идет на ее костер», и она поет «над распятым на кресте»:

*Милый рыцарь, снежной кровью  
Я была тебе верна...  
Я была верна три ночи...*

.....  
*Так гори, и яр и светел.  
Я же легкою рукой  
Размету твой легкий пепел*

1907

## «МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН» [58]

Стихи М. Волошина не столько признания души, сколько создания искусства; это — литература, но хорошая литература. У М. Волошина вовсе нет непосредственности Верлена или Бальмонта; он не затем слагает свои строфы, чтобы выразить то или иное, пережитое им чувство, но его переживания дают ему материал, чтобы сделать в стихах тот или иной опыт художника. Он не слагает стихов, как иные поэты, лишь затем, чтобы рассказать, что в такую-то минуту было ему грустно или весело, что тогда-то он видел перед собою закат или восход солнца, море или снежную равнину. М. Волошин никогда не забывает о читателе и пишет лишь тогда, когда ему есть что сказать или показать читателю нового, такого, что еще не было сказано или испробовано в русской поэзии. Все это делает стихи М. Волошина по меньшей мере интересными. В каждом его стихотворении есть что-нибудь,

останавливающее внимание: своеобразие вы-  
раженного в нем чувства, или смелость поло-  
женной в основание мысли (большею частью  
крайне парадоксальной), или оригиналь-  
ность размера стиха, или просто новое соче-  
тание слов, новые эпитеты, новые рифмы.

М. Волошин много читал, притом таких  
писателей и такие книги, которые читаются  
немногими. Из своего чтения он вынес много  
любопытного, — фактов, мыслей, догадок, со-  
поставлений, — и все это, с большим умени-  
ем, расположил в своих стихах. Книга стихов  
М. Волошина, до некоторой степени, напоми-  
няет собрание редкостей, сделанное любовно,  
просвещенным любителем-знатоком, с хоро-  
шим, развитым вкусом. Почти все, что собра-  
но в этом маленьком музейчике, стоит по-  
смотреть, о многом стоит подумать, и нельзя  
не быть благодарным собирателю, что он все  
это выставил для нашего обозрения. Особен-  
но полезной книга М. Волошина должна быть  
для начинающих поэтов, которые по ней пря-  
мо могут учиться технике своего дела и кото-  
рые найдут в ней целый ряд приемов, еще ма-  
ло распространенных, но заслуживающих

широкого применения.

Небольшой сборник, скромно озаглавленный «Стихотворения», обнимает десятилетний период работы. Это еще раз говорит в пользу книги. М. Волошин написал не много, потому что он умеет критиковать себя. Вместе с тем, сравнивая его более ранние стихотворения с более поздними, видишь, что он совершил известную эволюцию, прошел сознательный путь развития. Наибольшее влияние на М. Волошина оказали, по-видимому, французские поэты. В своих первых стихах он старался усвоить русской поэзии импрессионизм ранних декадентов. Большинство стихотворений М. Волошина этого периода не более как стихотворные фокусы, но они сыграли свою роль в деле обновления русского стиха. Во вторую эпоху своего развития М. Волошин находился под явным влиянием парнасцев. Он перенял у них чеканность стиха, строгую обдуманность («научность», как выражаются некоторые критики) эпитета, отчетливость и законченность образов. Наконец, в третьем периоде своей деятельности М. Волошин обратился к темам более глубоким,

расширил кругозор своей поэзии, попытался ставить и разрешать в стихах некоторые философские проблемы. Но стихи всех этих трех периодов сделаны рукой настоящего мастера, любящего стих и слово, иногда их безжалостно ломающего, но именно так, как не знает к алмазу жалости гранящий его ювелир.

|  
1910

## Ю. БАЛТРУШАЙТИС[59]

Что Ю. Балтрушайтис истинный поэт, это чувствуешь сразу, прочтя два-три его стихотворения. Но странное дело: в то же время чувствуешь, что его первая книга должна быть и его единственной книгой. Балтрушайтис как-то сразу, с первых своих шагов в литературе, обрел себя, сразу нашел свой тон, свои темы и уже с тех пор ни в чем не изменял себе. Даже технически его стихи с годами почти не совершенствовались: каким он начинал, таким он остается и теперь, и его книга — как бы единая песнь, строго выдержанная с начала до конца.

Основной пафос поэзии Ю. Балтрушайти-

са — символизация всей окружающей действительности, и в этом смысле его сборник очень удачно назван «Земные ступени». Балтрушайтис ничего в жизни и ничего в мире не принимает просто, как явление, но во всем хочет видеть иносказание, символ. Вот характерные для него стихи:

*Божий мир для нас — как море.  
Мы на темном берегу  
Глухо плачем о просторе...*

Подобно этому, когда Балтрушайтис говорит о постройке замка, надо разуместь «строительство жизни»; когда описывает ручеек, оказывается, что он течет «в руслах бытия»; когда поминает кубок, то это не иной, а тот, в котором «влага жизни»; сама жизнь для него — «стояние над бездной», каждый миг — «обет», день — «таинство великое» и т. д. Балтрушайтис почти не говорит ни о чем единичном, конкретном; постоянно противопоставляет себя — вселенной, всему миру; так, в одном стихотворении он уверяет: «меж мной и вселенной не стало раздельной черты»; морской вал поет ему «о великом, о всемир-

ном»; пасхальный звон звучит для него не в данной комнате или на такой-то улице, но непременно «в мире», и ему кажется, что на первый луч утра он слышит ответ «всюду в мире». Таковы все стихи Балтрушайтиса; в них нет никого другого, кроме самого поэта и «мира»; других индивидуальностей для Балтрушайтиса словно не существует, и он говорит или о себе, или о человечестве.

Это придает его стихам строгость и серьезность, но порой ведет и просто к напыщенности и риторике.

1911

## «АЛЕКСАНДР БЛОК»

### I

Этапы пути, который прошел Александр Блок «за 12 лет своей сознательной жизни» (его собственное выражение), а также и после этих лет, намечены в его поэзии очень определенно, можно сказать, обведены черными контурами. Это — путь от одинокого созерцания к слиянию с жизнью, от попыток силой мечты проникнуть в тайну мира к спокойному и трезвому наблюдению действительности, от мистики к реализму. В то же время это — путь от отроческих мечтаний о венце пророка, о идеальной любви и идеальной жизни к пониманию своего призвания, только как поэта, и ко всей сложности и подчас грубости современной действительности, медленно, но властно заполняющей душу и находящей в ней неожиданные отзвуки. Самому поэту эта вторая сторона пройденного им пути, приведшего к отказу от недостигнутых и недостижимых идеалов юности, представляется как некоторое «падение». Поэтому поэзия Блока с годами разрастается вширь и

вглубь, расцветивается новыми красками, но одновременно с тем в ней над ранними светлыми гимнами постепенно получают преобладание настроения мрачные, порою близкие к безнадежности: от оптимистической веры она переходит к скептическому пессимизму.

Первый сборник стихов Блока, под характерным заглавием «Стихи о Прекрасной Даме», появился в 1905 году, но составлен из стихотворений, написанных много раньше (1898–1904 гг.). Еще совсем юношей, А. Блок примыкал тогда, хотя жил в Петрограде, к Небольшому московскому кружку молодых поэтов (Андрей Белый, С. Соловьев и др.), находившемуся под сильным влиянием идей Вл. Соловьева и начинавшейся в те годы религиозной проповеди Д. С. Мережковского. Вместе с Вл. Соловьевым, эти юные мечтатели были уверены, что приблизился «конец всемирной истории», что скоро, едва ли не на днях, должен свершиться великий вселенский переворот, который в существе изменит жизнь человечества. Их возбужденному воображению везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все, происходившее

вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл.

Таковыми настроениями проникнута первая книга Блока. Под «Прекрасной Дамой», каков бы ни был реальный образ, вызвавший посвященные ей стихи, он разумел божественное, вечно женственное начало, которое должно, широко проникнув в мир, возродить, воскресить его. В этом отношении Блок был верным учеником Вл. Соловьева, незадолго до смерти пророчившего:

*Вечная женственность ныне  
В теле нетленном на землю  
идет.*

Себя поэт представлял покорным и скромным слугою этой «Дамы», «рабом Царицы», *servus Reginae*, и свое дело сам определял так:

*Светить в преддверьи Идеала  
Туманным факелом своим.*

В своих стихах Блок изображает себя то «стражником во храме», «хранящим огонь

лампад», то одним из верных рабов, сторожащих у входа в терем Царицы, то — «совершающим в темном храме бедный обряд» в ожидании «Прекрасной Дамы», то пажом, который несет за Ней покрывало... Вся книга проникнута пафосом ожидания, бесчисленное число раз повторяются слова «я жду», «мы ждем», «он ждет», и одно из вступительных стихотворений выражает это чувство с особой силой:

*Предчувствую Тебя. Года проходят мимо,—  
Все в облике одном предчувствую Тебя.  
Весь горизонт в огне и ясен  
нестерпимо,  
Я молча жду, — тоскуя и любя.  
[60]*

Неизменно погруженный в свои мечты, автор стихов о «Прекрасной Даме» чуждается жизни. Он упорно повторяет, что жизнь его «мучит», что земля для него «пустынна». Он себя чувствует в некоей внемирной «старинной келье», в «монастыре» или на каком-то таинственном «царственном пути», где впе-

реди перед ним идет «огнистый столп». Свои мечты поэт определяет, как «сны раздумий небывалых», как «священный сон», и его заветные мольбы сводятся к одному: да исчезнет «мысль о теле», «воскресни дух, а плоть усни». Пренебрежение к «телу», к земле, жажда неземного, «бесплотного» одушевляют большинство стихотворений.

Все это ведет к тому, что в стихах о «Прекрасной Даме» как бы совсем нет ничего реального, — все чувства, все переживания перенесены в какой-то идеальный мир. Всему, что совершалось в жизни, поэт в стихах придает Смысл иносказания. В ранних стихах Блока река — не просто река, но символ границы, отделяющей его от Идеала; белая церковь вдали, которая утром кажется приближенной, не просто церковь; «терем», «дверь», «ступени», «дорога», «заря», «небеса» — едва ли не все слова берутся поэтом в особом, условном значении. Надо освоиться с этим языком иносказаний, чтобы верно понимать смысл стихов о «Прекрасной Даме», и только тогда станет вполне ясна прелесть хотя бы такого стихотворения:

*Я, отрок, зажигаю свечи,  
Огонь кадилный берегу.  
Она без мысли и без речи  
На том смеется берегу.  
Люблю вечернее моленье  
У белой церкви над рекой,  
Передзакатное селенье  
И сумрак мутно-голубой.  
Покорный ласковому взгляду,  
Любуюсь тайной красоты,  
И за церковную ограду  
Бросаю белые цветы.  
Падет туманная завеса,  
Жених сойдет из алтаря,  
И от вершин зубчатых леса  
Забрезжит брачная заря.*

Только в последних стихотворениях книги образы становятся более конкретными, более жизненными, выступают из-за ликов ангелов облики живых людей, из-за куполов таинственных храмов — стены простых домов и даже фабрики.

## II

Между первой и второй книгой Блока лежит тяжелая: эпоха 1905–1906 гг. То были годы, которые не могли не научить многому

всех, кто только способны были учиться. В то же время Блок, как и его единомышленники, слишком наивно доверявшиеся своим мистическим предчувствиям, не могли не увидеть, что свершение их чаяний не так близко, как им казалось. С кружком молодых московских мистиков начала XX века в меньших размерах повторилось то же самое, что некогда испытала вся Европа, ожидавшая около 1000 года конца мира и Страшного суда. Роковые сроки исполнились, по пророчества не сбылись. Наступила пора разочарования, разуверения, доводивших порою до насмешки над прежними святынями.

Во второй книге Блока, неудачно названной «Нечаянная Радость» (1907 г.), в его поэзию вторгается начало демоническое. В стихах Блока оно появляется сначала в образе «тварей весенних», чертенят, «болотных попиков», колдунов, олицетворяющих начало земное, силы, извечно влекущие человеческую душу от божества, соблазняющие ее вечной прелестью преходящего. Блок с большой любовью и очень подробно рисует этот мир стихийных существ, живущих одной жизнью

с природой, чуждых греха, как его чужды камни, растения, тучи, но чуждых и всякого влечения к сверхземному. Перед нами,—

*мохнатые, малые каются,  
Униженно в траве кувыркаются,  
Поднимают копытцами пыль...*

Поэт уверяет одного из своих чертенят: «Я — как ты, дитя дубрав», и как бы повторяет молитву своего болотного попикиа:

*Душа моя рада  
Всякому гаду,  
И всякому зверю,  
И о всякой вере.*

Позже вступает в поэзию Блока то же демоническое начало, воплощенное в образе «Темнолицего», неизменно приходящего к поэту в час сумерек, чтобы томить страхом темных предчувствий...

В связи с этим во второй книге Блока встречаются совершенно новые темы, неожиданные для «верного раба Царицы», скромного служителя «Прекрасной Дамы». Как бы забыв свои храмы, кельи, паперти, лилии, обычную обстановку своих ранних стихов, —

Блок рассказывает теперь, как —

*По вечерам, над ресторанами,  
Горячий воздух дик и глух...  
Он признается теперь, что  
В кабаках, в переулках, в извивах,  
В электрическом сне наяву,  
Я искал бесконечно красивых  
И бессмертно влюбленных в мол-  
ву...*

Поэт, который когда-то «молча ждал» «Прекрасной Дамы», теперь, проходя по улице, при свете газа, «куда глядят глаза», задает себе вопрос:

*Но увижу ли красной подруги мо-  
ей?  
И действительно, навстречу ему  
идет  
Вольная дева в огненном плаще.*

Этот переход от «Прекрасной Дамы» к «красной подруге» еще резче выражен Блоком в его «Лирических драмах», появившихся вскоре после «Нечаянной радости» (1908 г.). В драмах Блок прямо высмеивает свою юношескую мечту о Вечноженственном, воплощая его в образ Коломбины, которая, в конце кон-

цов, оказывается «картонной невестой», [61] или вводя свою «Незнакомку» в круг пустых и как бы слепых людей. Что раньше заставляло Блока слагать молитвы и петь гимны, то теперь стало для него темой для фарса.

Правда, в «Нечаянной радости» Блок иногда пытается вернуться к прежним вдохновениям, даже уверяет:

*Я не забыл на пире хмельном  
Мою заветную свирель...  
Но рядом с этим стоят и безнадежные признания:  
Ты в поля отошла без возврата...*

.....  
*О, исторгни ржавую душу,  
Со святыми меня упокой!*

Последними словами он как бы признает себя, — себя прежнего, — умершим.

### III

Борьба двух начал, божественного и демонического, продолжается в поэзии Блока и в его третьем сборнике стихов, «Земля в снегу» (1908 г.), который сам автор называет «чашей горького вина».

В этой книге олицетворением демониче-

ского является образ «Снежной маски», «Незнакомки», вовлекающей душу поэта в мир чувственной страсти, раньше чуждой его поэзии.

*Вот явилась. Заслонила  
Всех нарядных, всех подруг,  
И душа моя вступила  
В предназначенный ей круг,—*

рассказывает нам поэт, как бы в виде вступления к изображаемой им драме страсти. Установив затем, как свою новую заповедь, убеждение:

*Что путь открыт наверно к раю  
Всем, кто идет путями зла,—*

он шаг за шагом описывает этот свой, ведущий к раю, «путь зла», — путь, на котором у него вырываются скорбные жалобы:

*Возврати мне, Маска, душу!*

или:

*Убей меня, как я убил  
Когда-то близких мне!*

Стихи из книги «Земля в снегу» (особенно из ее второй части) принадлежат к числу

наиболее сильных стихов Блока. В них есть вся непосредственность жизни, и местами они производят впечатление скорее как откровенные признания человеческой души, чем как создания поэта. Это — поэтический дневник, изложенный в стихах нервных, изломанных и глубоко волнующих. Господствующее чувство в этих стихах — ожидание гибели, но эта конечная гибель кажется поэту соблазнительной и желанной. Он несколько раз восклицает:

*Тайно сердце просит гибели...*

---

*И погибнуть мне весело...*

Книга завершается образом костра, на котором поэт чувствует себя распятым, в огне, на кресте страсти.

Это приближение к страсти, чувству земному, привело Блока и к общению со всей действительностью земли. В стихах сборника «Земля в снегу» почти на каждой странице мелькают образы повседневной жизни. То тащится «забитая лошадка бурая», то изображе-

на «улица, улица... тени беззвучно спешащих тело продать», то нарисован портрет девушки, к которой «врывается силой» обольститель, то передано, как в переулках «пахнет морем» и «поют фабричные гудки», то в стих врезывается грубое восклицанье «Эй, Фекла, Фекла!», то поэт призывает к самой простой, уличной пляске:

*Гармоника, гармоника!  
Эй, пой, визжи и жги!*

«Земля в снегу» уже бесконечно далека от стихов о «Прекрасной Даме», и сам поэт то предлагает: «Забудьте слова лучезарные», то, вспомнив свои стихи из «Нечаянной радости» о том, что «Она» «в поля ушла без возврата», горько называет себя «невоскресшим Христом».

#### IV

Так постепенно отрекался А. Блок в своей поэзии от юношеских идеалов. Мистические гимны о служении «Прекрасной Даме» сменились страстными стихами о «красной подружке» и «Снежной маске»; поэзия темных индусских сказаний, поэзия таинственных храмов, бе-

лых ступеней, ожидания, поклонения — заменилась песнями о радостях и печалях «горестной земли», простыми изображениями повседневной жизни. Юноша, мечтавший быть пророком, стал поэтом.

Может быть, для А. Блока, как поэта, по самой природе его дарования, такой путь был неизбежен. Искусство — всегда воплощение; даже все неопределенное, несказанное оно должно высказать и определить в образах. Область вдохновений, создавших стихи о «Прекрасной Даме», была ограничена; чтобы найти новые силы для своей поэзии, Блоку необходимо было обратиться к действительности, к реальной жизни. Повторилась старинная басня об Антее, черпавшем силы от соприкосновения с землей.

В своей четвертой книге стихов, «Ночные часы» (1911 г.), Блок делает попытку окончательно отказаться от широких концепций своей юношеской поэзии. Он более не ищет примирения между двумя вечно враждующими началами бытия, но довольствуется более скромной ролью поэта-наблюдателя, поэта-изобразителя. В новых стихах Блока то

«низкий дым стелется над овином», то треплются «три истертых шлеи», то стоит жанدارм на железнодорожной платформе перед раздавленной поездом женщиной; перед нами то — модный литератор, «слов кощунственных творец», то — «трактирная стойка», «кабинет ресторана», «Елагин мост», «быстрый лет санок», когда кто-то «легко заправляет медвежью полость на лету» и «лукавит, тонкий стан обвив», то — картины итальянских городов: Равенны, Венеции, Флоренции... В этих стихах Блока есть много непосредственной наблюдательности, много свежих образов, настоящее проникновение в человеческую психологию. Здесь мы встречаем тихие стансы «на смерть младенца», стихи о «ярости последней страсти», тягостные признания —

*И стало все равно, какие  
Лобзать уста, ласкать плеча,  
В какие улицы глухие  
Гнать удалого лихача,—*

строгие наблюдения над кем-то с заломленными руками, кого

*Вся жизнь, ненужно изжитая,  
Пытала, унижала, жгла...*

Здесь же раздумия, посвященные родине, судьбам России, — раздумия, к которым Блок последнее время возвращается все чаще и чаще...

И едва ли не в одном только стихотворении «Ночных часов» слышится скорбь об утраченном прошлом, в тех стихах, где, описав свой «Знакомый Ад», глядящий ему в «пустые очи», поэт восклицает:

*Где спутник мой? — О, где ты, Бе-  
атриче? —  
Иду один, утратив правый путь.*

## V

Но остановиться на таком примирении Блоку все же не было суждено. Его новейшие стихи, появляющиеся в журналах, альманахах и газетах после издания «Ночных часов» (1912–1915 гг.), вновь говорят о том, как трагически сознает поэт противоречия между своим настоящим и своим прошлым. Временно Блок мог принять скромный жребий — быть только поэтом, временно может и теперь со-

здавать такие прекрасные строфы чистой поэзии, как его последние «итальянские» стихи (опять картины Венеции, Флоренции, Сиены и др.), но не в силах окончательно заглушить в себе воспоминания о более высоких мечтах юности. Темы «Земли в снегу» возрождаются в новых стихах Блока, но без того «упоения гибелью», которое ранее, как огненное зарево, застилало все другие настроения. Теперь — чувство чего-то лучшего, роковым образом, невозвратно утраченного, выступает в стихах Блока во всей своей обнаженности, придавая им порою исключительную силу и глубину.

«Да, был я пророком... Царем я не буду... Рабом я не стану... Но я человек...» — так определяет сам поэт пройденный им путь. Блок называет себя «падшим ангелом», признается, что, «покинув стражу, к ночи пошел во вражий стан», что «несбыточной мечты и на полжизни не хватило», наконец, в том,

*Как тяжело ходить среди людей  
И притворяться непогибшим...*

В стихотворении, озаглавленном «К Музе»,

Блок вспоминает, что —

*была роковая отрада  
В попираньи заветных святынь...*

И для своей «души опустошенной» поэт указывает один исход, — хмельное забвенье:

*Ах, не все ли мне равно!  
Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой,  
Монотонной и невучей!  
Вновь я буду пить вино!*

Может быть, наибольшей силы этот пафос «трагического отчаянья» достигает в тех стихах, где поэт говорит не о самом себе, а хочет живописать жизнь так, как она ему теперь представляется. В двух стихотворениях «Toten-tanz»[62] Блок изображает аптеку; в первом некий гость, добыв у еврея-аптекаря пузырек с надписью *venena*,[63] сует его потом «из-под плаща двум женщинам безносым»; в другом — поэт готов признать, что ничего в мире и не может быть, кроме «бессмыслицы» и «тусклости»:

*Ночь, улица, фонарь, аптека,  
Бессмысленный и тусклый свет.*

*Живи еще хоть четверть века,  
Все будет так. Исхода нет.  
Умрешь, — начнешь опять с нача-  
ла...*

Эта мысль завершается в другом стихотворении, где говорится, что все в мире должно

---

*Как этот мир, лететь бесцельно  
В сияющую ночь...*

«Бесцельность бытия» это — противоположный полюс тех настроений, которые заставляли отрока «зажигать свечи» и «беречь огонь кадильный»... Но самое страшное видит поэт даже не в том, что с «роковой отрадой» были «попираемы заветные святыни», что был он, по его образному выражению, «обожжен языками преисподнего огня» (причем добавляет: «не таюсь я перед вами»), а в том, что и в будущем может предстоять только то же самое. В знаменательном восьмистишии «Кольцо существования тесно» Блок говорит нам, что пред ним «в грядущей мгле» мерещится «все тот же жребий»:

*Опять — любить Ее на небе*

## *И изменять Ей на земле.*

Попыткой «любить Ее на небе» кажется нам последняя, романтическая драма Блока «Роза и Крест». Драма проникнута мистическими настроениями романтического средневековья. Героиня драмы, Алиса, любит какого-то неведомого певца, которого никогда не видела, образ которого создала в мечтах, и, как лейтмотив, несколько раз повторяется его напев:

*Сердцу закон непреложный —  
Радость-Страданье одно!*

Но это стремление «любить на небе» и в драме кончается «изменой на земле». Увидя своего певца, который оказался старым и некрасивым, Алиса изменяет ему с хорошеньким пажом Алисканом.

## **VI**

Независимо от всех этих трагических внутренних переживаний Блок, во все периоды своего творчества, оставался истинным поэтом и подлинным художником. Сменялись настроения, душа то полна была «детской веры», то казалась «опустошенной», но

художественное чувство торжествовало надо всем. Как для своих юношеских мистических чаяний, так для стихов о страсти и о гибели; как для изображения «Прекрасной Дамы», а потом «Незнакомки» и «Снежной маски», так и для объективных картин ночной жизни Петербурга или красоты итальянских городов, — Блок равно умел находить нужные ритмы и верные слова. И вместе с тем, при всем разнообразии настроений, воплощенных в его стихах, Блок умел сохранить везде свой единый, особый стиль, который выделяет его из ряда других поэтов, делает из него «maitre'a», основателя отдельной, «блоковской» школы, ныне уже не малочисленной.

По технике стиха, по приемам творчества Блок — ученик Фета и Вл. Соловьева; если позднее Блок и подвергался влиянию других поэтов (в том числе Пушкина), то оно уже не могло изменить сложившийся характер его стиха. Но, отправляясь от техники Фета, Блок уже в своих ранних стихах претворял ее в нечто свое, самостоятельное и до последнего времени продолжает развивать и совершенствовать свой стих. При этом творчество Бло-

ка всегда остается чисто лирическим; он всегда выбирает выражения и эпитеты не по объективным признакам предметов и явлений, но согласно с своим субъективным отношением к ним. В стихах Блока автор никогда не исчезает за своими образами; личность поэта всегда перед читателем.

Благодаря этому, не только юношеские стихотворения Блока, но и его позднейшие создания требуют от читателя большого напряжения внимания. Должно досказывать недоговоренное, восстанавливать связь между образами, явную для поэта, но не всегда выраженную, а главное, каждое отдельное стихотворение — принимать как одну главу из длинного ряда других, дополняющих и объясняющих ее. Так, например, только тому, кто сжился с поэзией Блока в ее целом, становится вполне понятно такое его стихотворение:

*Ты оденешь меня в серебро.  
И, когда я умру,  
Выйдет месяц, небесный Пьеро,  
Встанет красный паяц на юру.  
Мертвый месяц беспомощно*

нем...

Никому ничего не открыл.  
Только спросит подругу — зачем  
Я когда-то ее полюбил.  
В этот яростный сон наяву  
Опрокинусь я мертвым лицом.  
И паяц испугает сову,  
Загремев под горой бубенцом...  
Знаю, сморщенный лик его стар  
И бесстыден в земной нагоде.  
Но зловещий исходит угар —  
К небесам — к высоте — к чистоте.

С этим же связана склонность Блока не называть в стихах действующих лиц; он охотно ставит одни глаголы: «поднимались из тьмы погребов», «выходили», «смеялись», предоставляя читателю угадать, кто поднялся, кто выходил, кто смеялся.

Почти всегда стих Блока музыкален. Он умеет находить напевность в самом сочетании звуков (напр.: «По вечерам над ресторанами») и даже несколько чуждается полной точности размера. У Блока, например, не редкость — лишняя стопа в отдельном стихе. Никто по-русски так удачно не писал сочетания-

ми двух и трехсложных стоп, как Блок (стих, обычный в «Книге песен» Гейне). Чаще, чем другие новые поэты, Блок отказывается от однообразных четверостиший и дает свои произвольные, нестрофические сочетания стихов, чередуя строки длинные и короткие, умея безошибочно находить соответствующий метр для выражения того или иного чувства. Вместе с тем есть в стихе Блока невыразимое своеобразие, дающее этому стиху самостоятельное место в русской литературе.

Столь же свободно относится Блок к рифме. Часто он сознательно заменяет ее аллитерацией (гибели — вывели, прорубью — поступью) или созвучием неравносложных окончаний (изламывающий — падающий, оснеженный — безнадежный). Нередко Блок рифмует слова, которые, строго говоря, не могут считаться рифмами (смерть — смерч, свергни — черни, веер — север, пепел — светел, кроясь — прорезь). Большое чутье к музыке слов и тонкий вкус поэта позволяют Блоку выходить победителем из этих опасных опытов. Притом ничего показного, ничего рассчитанного на эффект нет в этих вольностях Бло-

ка. Он любит и умеет скрывать свою смелость, так что она становится видна только внимательному наблюдателю.

Среди современных поэтов Блок занимает вполне определенное положение. Он не повторяет чужих тем, но с бесстрашной искренностью черпает содержание своих стихов из глубины своей души. Это придает его поэзии особую свежесть, делает все его стихи жизненными, позволяет поэту постоянно открывать новые и новые источники вдохновения. Блок как-то сразу создал свой стиль, во многом самобытный, но не замкнулся в нем и в каждой своей новой книге ищет новых путей для своего творчества. Большой мастер стиха, хотя и не стремящийся во что бы то ни стало к новым формам, он во всех своих созданиях остается красивым и завлекательным. Его стихи как бы просят музыки, и, действительно, многие его стихотворения были положены композиторами на музыку. Интимная поэзия Блока никого не может оттолкнуть от себя с первого взгляда, но для своего настоящего понимания требует вдумчивости и внимания. Надо войти в круг переживаний поэта,

чтобы полно воспринять их; надо вчитаться в его стихи, чтобы вполне оценить их оригинальность и красоту.

1915

## «ИВАН КОНЕВСКОЙ. МУДРОЕ ДИТЯ» [64]

### 1

Я не знал Ив. Коневского в детстве. Когда мы встретились первый раз, он был уже студентом (1-го курса). Но, всматриваясь в его духовное существо, в это странное сочетание житейской неопытности с громадным запасом познаний, детского любопытства к жизни с глубиной суждений и речей, я и тогда не мог найти выражения, которое лучше передало бы мое впечатление, как слова: мудрое дитя.

Коневской поражал прежде всего вечной, неутомимой, ожесточенной сознательностью своих поступков. Он был дитя, но сам видел вторым я эту свою детскость, наблюдал себя, изучал на самом себе, как чувствуют в те дни, когда «новы все впечатленья бытия». Он слов-

но не жил, а смотрел на сцену, где главным актером был сам же, словно не действовал под влиянием страстей, а проделывал над своей душой различные опыты. К нему можно применить его стих:

*К нам выплыл он пытателем в  
ладье.*

И вся первая поэзия Ив. Коневского, его *Juvenilia*, которым суждено было остаться единственным образцом его творчества, — есть ожидание, предвкушение, вопрос:

*Куда ж несусь, дрожащий, обна-  
женный,  
Кружась как лист под омутом  
мирским?*

Коневской вовсе не был литератором в душе. Для него поэзия была тем самым, чем и должна быть по своей сущности: уяснением для самого поэта его дум и чувствований. Блуждая по тропам жизни, юноша Коневской останавливался на ее распутьях, вечно удивляясь дням и встречам, вечно умиляясь на каждый час, на откровения утренние и вечерние, и силясь понять, что за бездна таится за

каждым мигом. Эти усилия у него обращались в стихи. Вот почему у него совсем нет баллад и поэм. Его поэзия — дневник; он не умел писать ни о ком, кроме как о себе — да, в сущности говоря, и ни для кого, как только для самого себя. Коневскому было важно не столько то, чтобы его поняли, сколько, — чтобы понять самого себя. Он сам признается:

*И всегда не хотел я людей,  
Я любил беспристрастный обзор  
Стен, высот и степных областей,  
Величавый, извивый узор.*

Поэзия Коневского прежде всего — раздумья. Философские вопросы, которыми неотступно занята была его душа, не оставались для него отвлеченными проблемами, по прочились в его «мечты и думы», и его стихи просвечивают ими, как стебельки трав своим жизненным соком. Подобно всем своим сверстникам, провозвестникам «нового искусства», Коневской искал двух вещей: свободы и силы. Но в то время как другие обретали их в «преступлении границ», в разрешении себе всего, что почему-либо считается запретным, будь то в области морали или просто в

стихосложении, — Коневской взял вопрос глубже. Он усмотрел рабство и бессилие человека не в условностях общежития, а в тех изначала навязанных нам отношениях к внешнему миру, с которыми мы приходим в бытие: в силе наследственности, в законах восприятия и мышления, в зависимости духа от тела.

В ином отношении можно гордиться наследием веков, которое мы ощущаем в себе. «Еще во мне младенца сердце билось, а был зрелей, чем дед, я во сто крат», говорит Коневской. Он называет свою душу, «насыщенной веками размышлений»; в стихотворении «По праву рождения» он сравнивает себя с безродным селянином и находит себя богаче его, потому что причастен «святому золоту, что нам отцы куют». Но в наследии веков не одно золото: это не только наследие ближайших предков, со всеми их достоинствами и пороками, это и темное наследие отдаленнейших пращуров, может быть, пещерных дикарей, и далее — тех первобытных жизней, которые были ступенями к человеку. Эти темные отголоски былых тысячелетий насилуют волю

личности, принуждают ее, делают несвободной. Победить в себе их слепую волю — вот первый шаг к свободе.

*В крови моей великое боренье,  
О, кто мне скажет, что в моей  
крови!  
Там собрались бывшие поколенья  
И хором ропщут на меня: живи!  
Ужель не сжалитесь, слепые те-  
ни?  
За что попал я в гибельный ваш  
круг?  
Зачем причастен я мечте расте-  
ний,  
Зачем же птица, зверь и скот мне  
друг!*

Естественное, кровное родство человека со всеми жизнями земли делает его «другом» не только птицы, зверя, скота, но и всей природы. Коневской хорошо знал чувство восторга перед всеми проявлениями мировой жизни, перед пышностью и лучезарностью волшебного покрывала Майи. Коневской сплетал дождю песнь «из серебристых нитей», писал гимны ветру («Сон борьбы») и лесу («Дебри»). Он славил само пространство и время: «Вы со-

вершенной изваяний, — простор и время, беги числ!» Его любовь к природе разрешалась в страстных строфах:

*А все мила земля дебелая!  
Как дивен бедный вешний цвет,  
И в сладкой страсти нива спелая,  
И щёкот славий — дерзкий бред!*

.....  
*Ах, личность жаждет целомуд-  
рия.  
Средь пышных роц, холмов, лугов,  
Молюсь на облачные кудри я,  
На сонмы вечные богов.*

(Слово «целомудрие» употреблено здесь в смысле «целостность», «неделимость».) И в своем последнем стихотворении, написанном всего за три дня до смерти, на палубе парохода, везшего его в Ригу, Коневской опять признал своими вождями — солнце и ветер:

*Ветер, выпранный трубач ты,  
Зычный голос бурь,  
Солнце на вершине мачты —  
Вождь наш сквозь лазурь!*

Но тут же, рядом с этим умилением пред тайнами земной красоты и из этого умиле-

ния — возникало и сознание, что все окружающее нас, все внешнее, — такое прекрасное, такое увлекающее — тоже оковы, теснящие нашу личность. Может быть, и мир, как мы его знаем, мир явлений, мир феноменов, создан человеком, но ведь не мною. Для меня он нечто данное, неизбежное. Не по моей воле знойность лета сменяется осенней сыростью, морозом, не по моей воле синева неба ласкает мне глаза, а холодный ветер леденит меня, я не властен остановить время, не в силах преодолеть мираж пространственности. Если мой дух свободен или может быть свободен, зачем он в этом мире, где скука, где страдания, где зло? «Зачем ты здесь, мой дух, в краю глухих страданий, о, ты, что веровал в блаженство горячо?» — спрашивал Коневской. И у него сложился такой «Припев» ко всем его славословиям Жизни-Царице:

*Тут зима, а там вся роскошь лета.*

*Здесь иссякло все, там — сочный плод.*

*Как собрать в одно все части света?*

*Как свершить, чтоб не дробился  
год?*

*Не хочу я дольше ждать зимою,  
Ждать с тоской, чтоб родилась  
весна,*

*Летом жить лишь с той мольбой  
немою,*

*Чтоб была и осень суждена!*

.....

*Плачь, а втайне тешься, человек!*

## 2

Борьба с внешней природой, с ее «прелестью», с ее искушениями, с ее призрачностью, — вот второе, что казалось Коневскому неизбежным па пути к свободе. В себе самом человек ощущает это внешнее бытие, как свое тело. Коневскому были сродны крайние идеалистические взгляды. Он говорил духу — «сущий ты один». В шутливых «Набросках» изображая противоречия нашего бытия, Коневской говорил насмешливо: «Есть пред нами немощное тело, и зачем-то к нам оно пришито». Он завидовал птицам, находя, что их стихия, воздух, менее косна, чем земля, хотя и возражал себе: «слишком легка та свобода».

Но рядом Коневской сознавал и ту истину,

что дух вне плоти даже невообразим для нас, это нечто для нас вполне несуществующее. Чтобы была жизнь, необходимо, чтобы плоть, как змея, колола в пяту личность; образы, краски, звуки, вся толща вещественного бытия — необходимы; без них мы, может быть, и свободны, но безжизненны, безрадостны. И к одному из самых задушевных своих стихотворений Коневской поставил эпиграфом шопенгауэровскую формулу *Kein Subjekt ohne Objekt.*[65]

*Долго ль эту призрачную плоть  
Из пустынь воздушных выдвигать?*

*Долго ль ею душу облагать,  
Воздвигать ее, чтоб вновь бороться?*

*Без тебя безжизненно волен,  
Без тебя торжественно уныл,  
Я влекуся в плен твоих пелен  
И тобой я — уж не то, что был.*

.....

*О творец мой и борец мой, плоть!*

Но, признав свою неразрывную связь с плотью, человек все же вправе мечтать о возможности иных форм бытия. Коневской на-

чинает одно свое стихотворение порывистым восклицанием: «Не хочу небывалого, нового существования!» Но, кажется, именно его-то он всего более и «хотел», об нем-то всего более и тосковал в этой жизни. Все предания о иных сознательных, нечеловеческих жизнях привлекали его внимание. Он любил «бредить о житьях иных», о тех заветных существах, населявших реки, воздух, огонь, недра гор, глубины деревьев, — «кому смешон был человек». В прозаической статье он пытается научно обосновать возможность существования «сил, издревле получивших название демонических».

С таким же непобедимым любопытством подступал Коневской ко всему, где чуялся ему исход из узкочеловеческого мировосприятия и миропонимания. И ему казалось даже, что такие исходы — везде, что стоит чуть-чуть подалее, поглубже вникнуть в привычные, повседневнейшие зрелища, как за ними открываются тайные ходы и неведомые глубины, и всю жизнь человеческую он готов был назвать, в этом смысле, «предательской храминой». Ему казалось еще, что властным

сезамом, открывающим эти потаенные двери, служит не что иное, как знание их, и он искал этого знания, не «истины, истукана людей», т. е. не истины, найденной рассудком, логическим мышлением, а некоего откровения, которое Коневской и надеялся найти в искусстве, в красоте.

*Солгали все великие ответы,  
Вернее, не солгали — правы все.  
Но не хочу их. Издавна воспеты  
Они. Меня влечет к иной красе.  
Пойми, что и тебя я отвергаю,  
О, истина, о, истукан людей,  
Когда с тобой я с бытия слагаю,  
Хоть часть из всех явлений, всех  
страстей...  
Так — только если Красота от-  
кроет  
Мне славу всех явлений и стра-  
стей,  
Все истины зараз и врозь постро-  
ит,  
Тогда лишь буду в Истине я всей.*

Ощущение, что наша жизнь, наше бытие только одно из множества возможных, и сознание, что основа нашего земного, телесного

бытия — дух, несовместимы с мыслью о смерти, как исчезновении, небытии. «Кто мы? — неведомой породы переходы», — говорил Ко-невской. Он верил, что дух — «стойкая твердыня», что он не подвластен уничтожению. Смерть не полное изнеможение, не хладное оцепенение, а только обморок, в котором даже должна быть своя нега. Пусть смерть даже оторвет нас от земли, наш дух обретет новую жизнь, вновь отдастся отрадным играм бытия где-нибудь на иной планете. И эта смена жизней и умираний продолжится, как череда приливов и отливов:

*Ужели же оцепененьем хладным  
Упьешься ты, о резвый сын забав?  
Нет, обмороков негу восприяв,  
Рванешься снова к играм, нам от-  
радным.  
Прильнув столь кровно к роднику  
движенья,  
Ты не познаешь ввек изнеможе-  
нья,  
Пребудешь ты ожесточенно-жив.  
От наших светов призван ото-  
рваться,  
Под новым солнцем будет нали-*

*ваться  
Дух, вечно обновмый, как прилив.*

Эти стихи мы вправе отнести к самому юноше-поэту, которому так неожиданно пришлось вкусить эту негу смертного обморока. Нам хочется верить, что его дух, «под новым солнцем» — жив, деятелен, снова ищет, судит и творит, что и там он, мудрое дитя, в условиях неизвестного ему бытия, остается верен тому пожеланию, с каким он среди нас, семнадцатилетним юношей, начинал свою творческую деятельность:

*Я с жаждой ширины, с полнообразья  
жаждой  
Умом обнять весь мир желал бы  
в миг один.*

1901

Р. С. Поэзия Ив. Коневского не оказала того влияния на русскую литературу, какое должна была бы оказать по праву. Частью объясняется это судьбой поэта, который (применяя его собственные слова, сказанные о Ж. Лафоре) «промелькнул в самый роковой час», был

среди нас «залетным гостем». Но, с другой стороны, знакомство с творчеством Ив. Коневского затруднялось для многих своеобразием его языка и его просодии.

Всем своим существом чуждаясь поверхностного, «разговорного» языка, он не хотел да и не умел говорить просто: в стихах и в прозе, в дружеских беседах и в частных письмах, он неизменно употреблял один и тот же язык, в котором точности и остроте выражений решительно приносились в жертву легкодоступность и плавность речи. Чтобы отчетливо понять мысль Ив. Коневского, часто бывает нужно распутать хитрый синтаксис его фраз, где слова расставлены не в обычном порядке, где так непривычно много приложений, обманывающих слух своим падежом, где, ради краткости, местоимение «который» заменено через «кто» или «что», где иногда один творительный или дательный падеж употреблены там, где все ждали бы объясняющего предлога, и т. д. Но в этой запутанности никогда не бывает произвола, все вольности могут быть оправданы логикой, — и для того, кто дает себе труд дешифровать текст Ив.

Коневского, открывается смелость его мысли и меткость ее выражения — «смутные шорохи дум, властно замкнутые в жемчужины слова».

Подобное же своеобразие представляет и стих Ив. Коневского, тоже лишенный той дешевой «гладкости», которую так легко приобретают даже самые заурядные стихотворцы. «Мне нравится, чтобы стих был немного корявым», помню я, говорил сам Ив. Коневской. Эта корявость прежде всего возникала из желания поэта вложить в стих слишком многое. Его речи все было тесно в пределах определенного числа стоп, и он охотно ставил слова значащие там, где по законам метрики требовались слоги неударяемые. Помимо того, он любил прямые нарушения ритма в отдельных стихах, находя, что через то восстановление певучести в следующем стихе дает какое-то особое очарование... Впрочем, все это не мешало Ив. Коневскому относиться с крайней заботливостью к звуковой стороне речи. Очень обдуманы у него все сочетания гласных и согласных в стихе, и у немногих поэтов найдется столько, как у него, игры звука-

ми, — только игры не грубой, не бросающейся в глаза, а сокровенной, которую надо разыскивать, чтобы на нее указать, но которую чуткое ухо улавливает бессознательно.

«Язык» поэта и его «стих» ни в каком случае не могут быть мерилami его значения. Мировая литература знает великих поэтов, произведения которых чрезвычайно трудны для понимания именно в силу своеобразия их речи. В таком случае на эти трудности надо смотреть как на такую же преграду, какую представляет чужой (иностранный) язык. Ради того, чтобы читать в подлиннике Эдгара По, стоит и должно изучить английский язык. Подобно этому для того, чтобы узнать поэзию Ив. Коневского, стоит и должно взять на себя гораздо меньший труд: ознакомиться с своеобразием его языка и примириться с своеобразием его метрики.

1910

# ЖЕНЩИНЫ-ПОЭТЫ

## З. Н. ГИППИУС

### I

Деятельность З. Н. Гиппиус распадается на три периода: первый, когда ее мирозерцание исчерпывалось чистым эстетизмом, второй, когда ее живо заинтересовали вопросы религиозные, и третий, когда к этому присоединился столь же живой интерес к вопросам общественности. Эти периоды определенно сказываются в прозе Гиппиус, в ее рассказах и статьях; гораздо менее — в ее стихах. Поэзия Гиппиус развивалась как бы по своим особым путям, подчиняясь иным законам, нежели сознательное мировоззрение автора.

Литературную деятельность Гиппиус начала в том кружке символистов, который в 90-х годах, группировался вокруг «Северного вестника» (Д. Мережковский, Н. Минский, А. Волынский, Ф. Сологуб). Здесь господствовали идеи Бодлера, Рескина, Ницше, Метерлинка и

других «властителей дум» того времени. Их влиянием насыщены и первые стихи Гиппиус. Написанные с большим мастерством, без всяких крикливых новшеств, но своеобразные и по ритмам, и по языку, они сразу останавливали внимание глубиной идейного содержания. Среди этих первых стихотворений, кстати сказать, появлявшихся в печати очень редко, — не было «описаний для описания», повторения общих мест и пересказа общих тем, что так обычно у начинающих поэтов. Каждое стихотворение давало что-то новое, чего в русской поэзии еще не было, подступало к теме с неожиданной стороны, и каждое заключало в себе определенную, продуманную мысль. Вместе с тем в этих стихах уже ясно складывалось исключительное умение Гиппиус писать афористически, замыкать свою мысль в краткие, выразительные, легко запоминающиеся формулы.

Эти формулы по своему содержанию были столь необычны для русской литературы, что критика сразу зачислила Гиппиус в ряды оригинальничающих декадентов и каких-то от-

щепенцев, хотя в сущности она лишь повторяла в стихах мысли ряда значительнейших писателей Запада, еще остававшихся в те дни у нас (по выражению Д. Мережковского) «великими незнакомцами». Так, например, признание:

*Из всех чудес земли тебя, о снег  
прекрасный,  
Тебя люблю... За что люблю — не  
ведаю...*

— конечно, отголосок ныне всем известного «стихотворения в прозе» Бодлера об облаках (l'Étranger). Формула, особенно приводившая в негодование критиков того времени:

*Но люблю я себя, как Бога, —  
Любовь мою душу спасет...*

— явно создавалась под влиянием проповеди эгоизма Ницше и др. Не менее известное в те дни:

*Мне нужно то, чего нет на свете,  
Чего нет на свете...*

повторяет, в сжатой формуле, обычные жалобы первых французских символистов, воз-

обновивших мистическую тоску романтиков по несказанному.

Проклятия скучной реальной жизни («Моя душа во власти страха — И горькой радости земной. — Напрасно я бегу от праха...», «Жизни мне дал унижение...»), прославление мира фантазии («Я — раб моих таинственных, необычайных снов»), поиски утешения в бесстрастии («Ни счастья, ни радости — не надо»), вера в какую-то неведомую правду, которая суждена избранным («Но я верю — дух наш высок»), наконец, искание новой красоты во Зле («О, мудрый соблазнитель, — Злой Дух, ужели ты — Непонятый учитель — Великой красоты?») — вот основные темы первых стихов Гиппиус. Их преобладающее настроение — тоска, томление, жажда одиночества, сознание разобщенности с людьми («Окно мое высоко над землею»); чаще всего, после слов «утомленье», «усталость», «унынье», «смерть», повторяются слова «неведомый», «таинственный», «неразгаданный», ^«невоплощенный». Если поэт и называет свою душу «безумной и мятежной» («безумный» —

любимое слово Фета), то в конце концов не видит для нее иного исхода, как научиться «безмолвно умирать».

Может быть, высшего напряжения это настроение достигает в стихотворении «Лета» (позднее озаглавленном «Там»):

*Я в лодке Харона, с гребцом без-  
участным.*

*Как олово, густы тяжелые воды.  
Туманная сырость над Стиксом  
безгласным.*

*Из темного камня небесные сво-  
ды.*

.....  
*Но лодка скользит не быстрее и  
не тише.*

*Упырь меня тронул крылом сво-  
им влажным...*

*Бездумно слезу я за стаей по-  
слушной,*

*И все мне здесь кажется стран-  
но-неважным,*

*И сердце, как там, на земле —  
равнодушно.*

*Я помню, конца мы искали порою,  
И ждали и верили смертной на-*

*дежде...*

*Но смерть оказалась такой же  
пустою,*

*И так же мне скучно, как было и  
прежде.*

Те же настроения господствуют и в двух первых книгах рассказов Гиппиус: «Новые люди» (1896 г.) и «Зеркала» (1898 г.). Первая из них была посвящена А. Л. Волынскому, как «ступени к новой красоте». Основная мысль книги: неправота только рационального отношения к миру и к жизни. Людям, рассуждающим здраво, во всех рассказах противопоставлены те, которые живут исключительно эмоциями, какими-то смутными влечениями души. Общепринятой морали, общепринятым истинам противопоставляется сомнение во всем. Искание новых путей жизни. Любимые герои Гиппиус в этой книге — лица, чуждые школьному образованию или даже не совсем нормальные, иногда, с обычной точки зрения, как бы «слабоумные». В этом, конечно, сказалось влияние «Идиота» Достоевского и того афоризма Эдгара По, в котором он предлагает «обходить невниманием все жизне-

описания добрых и великих и в то же время тщательно рассматривать малейшие повествования о злосчастных, умерших в тюрьме, в сумасшедшем доме или на виселице». Это было также одной из причин, почему Гиппиус охотно останавливалась на образах людей «простых», любовно рисуя, например, типы прислуг.

«Всегда только непонятное и необъяснимое имело силу давать ему радость», — говорит Гиппиус об одном из своих героев. В другом рассказе героиня его признается: «Я никого не люблю. Я сад люблю, я цветы люблю и музыку». Еще в одном рассказе те же слова повторяет Затенин, «который любил красоту во всех ее проявлениях»: «Я никого не люблю, и не люблю никого, потому что всех жалею». Манечка, которую «все за блаженненькую считали» и которая в 15 лет никак не могла выучиться писать, возражает своей няньке: «Это по книжкам? Там, няня, не про то. Там все вздор». Людмила, которая любила одно: совсем чистое голубое небо, — произносит такие афоризмы: «А разве нужно всегда гово-

рить только правду? Ложь так же необходима, как правда». И т. д. и т. д.

Те же мысли, те же идеи, только несколько углубленные и обостренные, развиваются и во второй книге рассказов «Зеркала». Типы действующих лиц остаются приблизительно те же, они ведут между собою разговоры на те же темы. «Истинная красота — гармонична, — говорит один. — Красота, как я ее понимаю, есть предтеча правды». «В том-то и ужас, — возражает другой, — что красота может быть не гармонична. Я чувствую глубокий разлад мира, я хочу понять и победить его».

## II

В самом начале 900-х годов возникло, не без непосредственного влияния Гиппиус, то движение в русском обществе, которое теснейшим образом связано с именем Д. Мережковского. Сущность этого движения состояла в призыве к религиозному возрождению и в проповеди неохристианства, христианства «апокалиптического», верующего во Христа грядущего, как историческое — веровало во

Христа пришедшего и имеющего задачей утвердить равносвятость Святой Плоти и Святого Духа. В связи с этим движением стояли религиозно-философские собрания в Петербурге и издание журнала «Новый Путь», — два дела, в которых Гиппиус принимала видное участие.

Для поэзии Гиппиус этот период (годы 1900–1906) — самая темная полоса. Начиная, приблизительно, со стихов:

*В начале было Слово.  
Ждите Слова. Откроется Оно...*

поэт в обширном цикле стихотворений пытается выразить свои новые убеждения, т. е. ищет поэтического воплощения для отвлеченной мысли: путь, который никогда не бывает успешным в искусстве. Перед нами целый ряд попыток написать «молитву» в стихах, одна неудачней другой («Нескорбному учителю», «Христу», «Господь, Отец», «За Дьявола Тебя молю, Господь» и др.). Перед нами такой же ряд чисто рассудочных характеристик христианина, подлинного и заблужда-

ощегося, т. е. придерживающегося нового понимания христианства или понимания исторического («Христианин», «Другой христианин», «Я», «Предсмертная исповедь христианина» и др.). Стихи Гиппиус становятся изложением отвлеченных идей в размерах и с рифмой, удручая читателя своим бесцветным прозаизмом. Даже искусство афоризма изменяет поэту, так как нет никакого своеобразия в таких, например, его формулах: «Путь наш единый, — Любовь!», «Грех — маломыслие и малodelание», «Великий грех желать возврата — Неясной веры детских дней» и т. п. Повидимому, христианство оставалось для Гиппиус отвлеченным представлением, не было ею воспринято творчески, и мы вправе ее религиозные стихи просто исключить из ее поэзии.

Но в те же годы написано Гиппиус несколько стихотворений, показывающих, что дарование ее, в существе своем, продолжало расти и развиваться. Стихотворения эти не только не стоят в связи с ее отвлеченным мировоззрением, но порою как бы противоре-

чат ему. Таково, например, прекрасное, сжатое стихотворение «До дна», воскрешающее «декадентское» учение о том, что по всем путям должно идти «до предела»:

*Тебя приветствую, мое поражение,  
Тебя и победу люблю равно;  
На дне моей гордости лежит  
смирение,  
И радость и боль — всегда одно.  
Над водами, стихнувшими в безмятежности  
Вечера ясного, — все бродит туман;  
В последней жестокости есть  
бездонность нежности  
И в Божьей правде — Божий обман.  
Люблю отчаяние мое безмерное,  
Нам радость в последней капле  
дана.  
И только одно здесь я знаю верное:  
Надо всякую чашу пить — до дна.*

Таково и стихотворение «Сосны» («Желанья все безмернее»), в котором эти «сосны»

прямо говорят поэту:

*Твоя душа без нежности,  
А сердце — как игла,*

а он, поэт, тщетно пытается возразить им:

*Не слушаю, не слушаю...  
Любви хочу и веры я...*

В стихотворении «Дождичек» тонко нарисованная картина дождя, выраженного в самих звуках стихов, заканчивается признанием:

*Помню, было слово: крылья...  
Или брежу? Все равно!*

В стихотворении «Все дождик да дождик...», по своей певучести и по строгому выбору слов принадлежащем к лучшим стихам Гиппиус, опять повторяется славословие миру грезы, противопоставляемому миру реальностей и поэт опять признается: «Жизнь моя — сны».

В рассказах Гиппиус, написанных в те же годы и собранных в двух книгах, «Третья книга» (1902 г.) и «Алый меч» (1906 г.), таких ис-

ключений почти нет. Все рассказы написаны на определенную тему, стремятся доказать определенную мысль. Самое название — и второго сборника «Алый меч», и отдельных рассказов: «Святая плоть», «Тварь», «Небесные слова», «Святая кровь» (драма) — показывают их чисто рассудочное происхождение. Все действующие лица — только олицетворение определенных идей; это — не живые люди, которых автор наблюдал или воссоздал в своем воображении, но отвлеченные схемы, придуманные для того, чтобы из их поступков или из их рассуждений вывести ту или другую мысль. Надуманность, отсутствие непосредственных наблюдений над психологией живых людей, даже прямое пренебрежение к этой психологии, — все, что чувствовалось уже в первых рассказах Гиппиус, в двух ее следующих сборниках окончательно разрушает иллюзию художественности. Отдельные меткие замечания, верные штрихи в описаниях, несколько хорошо задуманных ситуаций, конечно, не искупают основной художественной неправды всего замысла. Эти рассказы Гиппиус читаются с трудом и,

прежде всего, — скучны.

Зато ее герои очень много рассуждают, и особенно часто на темы о религии. «Если б та вера возвратилась, что в детстве!» — восклицает один из них. «Новая религия рождается из новосознанного Евангелия», — поучает другой. «Я верю в то, во что следует верить», — говорит один англичанин. «В раздвоении великая глубина, когда раздвоение ведет к желанию единства», — пишет «Мария Т». Еще другие обсуждают вопрос, переросли ли люди религию или еще недоросли до нее, начинается ли религия до науки или только за наукой, почему Христос сказал: «будьте мудры, как змеи», взяв образ искушителя, который соблазнил женщину яблоком мудрости, и т. д. и т. д. И все эти длинные разговоры на отвлеченные темы, по большей части, не имеют никакого значения для развития действия в рассказе.

### III

Около 1904–1905 года стихи Гиппиус отмечают некоторый перелом в ее самопонимании. Его можно начинать уже со стихотворе-

ния, первые строки которого говорят нам:

*Я ждал полета и бытия.  
Но мертвый ястреб — душа моя.*

Поэт как бы осознает наконец существо своей души, ее глубокую раздвоенность. Признаваясь, что он «земле и небу равно далек», он делает другое, горестное признание: «Я знаю, солнце — меня сожжет». Из поэзии Гиппиус исчезают попытки сложить молитву, исчезают отвлеченные рассуждения о Боге, о религии; но зато в стихи опять вливаются живые чувства, вся непосредственность восприятия мира. Поэт, с прежней смелостью, говорит уже не о том, что ему хотелось бы найти в своей душе, но о том, что действительно его душу наполняет, разве только прибавляя в конце своей поэтической исповеди:

*Помяни мое паденье  
На суде твоём, Господь!*

Пусть сознательное отношение к своему творчеству заставляет Гиппиус заключать иные свои стихи в кавычки (как бы приписывая их кому-то другому) или ставить над иными, как заглавие, слово «Шутка», — непобеди-

мая правдивость все же остается в тех признаниях поэта, где он говорит, например: «Не слушайте меня, не стоит: бедные — Слова я говорю: я — лгу!» или где землю, этот «пустынный шар в пустой пустыне», он называет «раздумьем Дьявола» и восклицает: «Ни лжи, ни истины не надо... Забвение! Забвение!»

Эти позднейшие стихи Гиппиус (1905–1913 г.) принадлежат к лучшему, что ею создано в поэзии. В них нет излишней «программности» ее первых стихов, они гораздо более жизненны, красочны и вместе с тем облечены в форму безукоризненную. Почти все эти стихотворения очень коротки, но в немногих обдуманых и внимательно взвешенных словах поэт умеет нарисовать целые картины, передать всю сложность глубоких переживаний. В этих стихах полно выражается своеобразная личность поэта, то «я», которое отличает его от всех других и на которое Гиппиус только намекала раньше своими словами: «Твоя душа без нежности, — А сердце как игла». Как самоопределение, быть может, примечательнее всего стихотворение

«Водоскат», посвященное А. А. Блоку:

*Душа моя угрюмая, угрозная,  
Живет в оковах слов.  
Я — черная вода пенно-морозная,  
Меж льдистых берегов.  
Ты с бедной человеческою нежно-  
стью  
Не подходи ко мне.  
Душа мечтает с вещей безудерж-  
ностью  
О снеговом огне.  
И если в мглистости души, в иг-  
листости  
Не видишь своего, —  
То от тебя ее кипящей льдисто-  
сти;  
Не нужно ничего.*

«Кипящая льдистость» — лучшее определение пафоса поэзии Гиппиус. Это — тот «вулкан на полюсе, Янек», описанный Эдгаром По, «что огнем кипит подо льдом». «Бедной человеческой нежности» нет в поэзии Гиппиус, ее стихи на первый взгляд кажутся холодными и, пожалуй, однообразными, как белое ледяное поле, но в их глубине действительно есть «снеговой огонь». Как отважным путеше-

ственникам к полюсу, читателям должно преодолеть холод этой поэзии, чтобы перед ними заблестали наконец удивительные северные сияния. Надо глубоко вчитаться в стихи Гиппиус, чтобы вполне открылась соблазнительная прелесть таких, например, стихов:

*Встань же, мой месяц серебряно-красный,  
Выйди, двурога, — Милый мой —  
Милая...*

или проникновенность обдуманых строк в стихотворении «Тварь»:

*Приходишь ты, рожденная:  
Лишь волею моей.*

.....

*Шатаясь, отодвинешься, —  
Чуть ослабею я...  
И молча опрокинешься  
Во мглу небытия.*

Гиппиус права, говоря своему читателю: «Если ты не любишь снег, — Если в снеге нет огня, Ты не любишь и меня». Для того же, кто снег «любит», кто

знает, что огонь в снеге есть, ее позднейшие стихи открывают мир души, глубокой и сложной, одной из тех, что не часто расцветают на земле.

Годы 1904–1905 отразились на творчестве Гиппиус и в другом отношении: они обратили ее внимание на вопросы общественные. В ее поэзии это сказалось сравнительно слабо: едва ли не двумя только, — впрочем, прекрасными, — стихотворениями «Петербург» и «14 декабря», начинающими и заканчивающими «Вторую книгу» ее стихов (1910 г., первый сборник стихов издан в 1904 г.). Напротив, в прозе Гиппиус, в ее повестях, с этого времени вопросы общественные решительно занимают первое место. В своих новых рассказах и романах Гиппиус всего охотнее останавливается на типах революционеров, ее герои ведут длинные беседы на общественные темы, и автор стремится обосновать ту мысль, что в России истинная революция возможна лишь в связи с революцией религиозной.

За последние годы литературная деятель-

ность Гиппиус вообще значительно расширяется. Кроме драмы «Маков цвет», изображающей переживания группы русских в Париже и в России в 1905–1906 г., написанной совместно с Д. Мережковским и Д. Filosoфoвым (1908 г.), Гиппиус издает за это время еще два сборника рассказов — «Черное по белому» (1908 г.) и «Лунные муравьи» (1912 г.), «Вторую книгу» стихов и книгу критических статей «Литературный дневник» (1908 г.), составившуюся из критических заметок, помещавшихся в течение ряда лет в «Мире искусства», «Новом пути», «Весах», «Русской мысли» и др. изданиях. Также совместно с Д. Мережковским и Д. Filosoфoвым Гиппиус участвует в составлении (на французском языке) книги «Le Tsar et la Rйvolution» (1908 г.). Наконец, в самые последние годы Гиппиус предпринимает работу над обширной трилогией, изображающей в форме романов судьбы русской революции; из этой трилогии пока напечатаны две части: «Чертова кукла» (1911 г.) и «Роман-царевич» (1912 г.).

Эти новые опыты в повествовательном ро-

де немного изменяют в образе Гиппиус-романиста. По-прежнему надуманные, чуждые свежести вдохновения, новые рассказы и романы Гиппиус не показывают настоящего знания жизни. Герои Гиппиус опять говорят интересные слова, опять попадают в довольно сложные коллизии, но не живут перед читателем. Это не более как искусно сработанные марионетки, явно приводимые в движение рукою автора, а не силою своих внутренних психологических переживаний. Впрочем, несмотря на значительные размеры романов Гиппиус, она в своих позднейших повествованиях становится гораздо экономнее в распределении материала. В ее новых рассказах уже нет растянутости первых. Многие картины, нарисованные несколькими резкими чертами, выступают отчетливо. Некоторые характеры очерчены рельефно, иногда не без тонкого юмора. Но надо признать, что основная задача, которую Гиппиус поставила себе в своей трилогии — изобразить все русское общество нашего времени, разные его слои, включив в изображение и портреты многих известных общественных деятелей, —

автору окончательно не удалась.

В своих критических статьях Гиппиус показала себя критиком тонким и вдумчивым, но крайне резким и не всегда беспристрастным.

#### IV

По языку, по стилю, по манере письма еще резче отличается Гиппиус-прозаик от Гиппиус-поэта.

Проза Гиппиус зачастую написана небрежно; автор довольствуется грамматической правильностью речи, берет первые «попадающиеся под перо» слова. Автор не останавливается перед такими выражениями, как «Шатрова ела жалость к ней» или «это был самый зловредный мужик». Только местами, чаще всего в описаниях природы, Гиппиус начинает любовно выискивать выражения точные и образные, заботиться об энергии и звучности речи, и тогда оказывается, что у Гиппиус и в прозе есть свой стиль, есть умение говорить сжато, сильно, красиво. Отдельные, преимущественно описательные, отрывки в расска-

зах Гиппиус являются образцами истинно художественной прозы. К сожалению, они тонут в рядах чисто повествовательных страниц, не имеющих другой задачи, кроме той, чтобы сообщить читателю, что именно случилось с данными лицами. В позднейших повестях Гиппиус заметно стремление к намеренной простоте языка, но оно нередко приводит к неряшливости слога, как стремление к краткости — к излишней лаконичности и отрывочности речи. Критические статьи Гиппиус написаны в особенной манере интимного разговора. Иногда это приводит к большей остроте выражений.

Совершенно не похож на это поэтический язык Гиппиус, язык ее стихов. Его главное достоинство — исключительная сжатость, умение многое сказать очень немногими словами. Гиппиус находит эпитеты вполне естественные и вместе с тем вполне новые, которые каждому слову придают свежесть и неожиданность. Ей удается обновить такие избитые рифмы, как «любовь — кровь» («Крик») или влить новую жизнь в такое «ис-

тасканное» поэтами слово, как «мгла», прибавив к нему эпитет «безрадужная» («Стекло»). Особенно чувствуется это в описаниях природы, в которых Гиппиус достигает иногда чисто тютчевской прозорливости. Таково, например, описание «Весеннего ветра»:

*В нем встречных струй борьба и  
пляска,  
И разрезающе-остра  
Его неистовая ласка,  
Его бездумная игра.*

Не менее выразительна картина «Августа»:

*Пуста пустыня дождевая...  
И, обескрылев в мокрой мгле,  
Тяжелый дым ползет, не тая...  
Дневная ночь, ночные дни...*

Но примеры такой же энергии речи можно найти у Гиппиус и в других стихотворениях, чуждых непосредственного описания, например («К ней»):

*И шаг твой дымный я ловлю,  
Слежу глухия приближенья...  
Я холод риз твоих люблю,*

## *Но трепещу прикосновенья.*

Рифмы стихов Гиппиус крайне разнообразны, хотя (как и их размеры) кажутся с первого взгляда обычными. Чтобы показать, какой музыкальности достигают стихи Гиппиус, довольно привести одну строфу:

*Вешнего вечера трепет тревож-  
ный —  
С тонкого тополя веточка неж-  
ная.  
Вихря порыв горячо-осторожный  
—  
Синей бездонности гладь безбе-  
режная...*

В замечательном стихотворении «Перебой» Гиппиус начинает стихом с пятисложным окончанием, полно передающим то ощущение, о котором говорится в стихах:

*Если сердце вдруг останавливает-  
ся...*

С удивительным мастерством владеет Гиппиус «свободным стихом», ритм которого зависит исключительно от чуткости художника. Образцом такого стиха навсегда остается,

например, одно из первых стихотворений Гиппиус:

«Окно мое высоко над землею»... Очень тонки также перемены размера в одном из позднейших стихотворений: «Он — ей». Рифмы Гиппиус большею частью просты, но в их простоте есть своя изысканность. Не ослепляя глаз неожиданностью, они всегда естественно занимают свое место и потому никогда не производят впечатления ненужности или бедности. Но не пренебрегает Гиппиус и созвучиями совершенно новыми, если они органически входят в стих, и уже в самые последние годы деятельности она дала несколько опытов новой рифмовки стихов (согласуя начала, а не концы строк).

Однако главным образом певучесть стиха Гиппиус основана на искусном подборе звуков слов. Этот метод, широко развитый поэтами Рима, хорошо знакомый классикам нашей поэзии — Пушкину, Тютчеву, Боратынскому, одно время (50—80-е годы) был как бы забыт у нас. Гиппиус воскресила его с особенной на-

стойчивостью, но с большой осторожностью. Тонкий вкус не позволял ей таких излишеств, как юношеские стихи Бальмонта «Чуждый чарам черный челн». Но в отдельных стихах она достигает истинной «звукописи», выражая искусным сочетанием гласных и согласных больше, чем могут сказать только слова. В своих ранних стихах Гиппиус иногда еще шла к своей цели слишком прямолинейно; таковы, например, ее, все же очень удачные, сочетания:

*Темны, теплы тихие стены...  
Шелестят, шевелятся, дышат...*

В позднейших — она становится настоящим виртуозом слова до такой степени, что в иных стихотворениях решительно каждая буква имеет свое звуковое значение, дополняет общую мелодию ритма. Таковы строфы «Весеннего ветра», одного из лучших стихотворений Гиппиус:

*Неудержимый, властный, влаж-  
ный,  
Весельем белым окрылен,  
Слепой, безвольный — и отваж-*

ный,  
Он вестник смены, сын Времен.

.....  
И оседает онемелый,  
Усталый, талый, старый лед.  
Люби весенний ветер белый,  
Его игру, его полет...

Если мы отметим в первых стихах игру на согласных «вл-вл-в» и «л»; в четвертом стихе — на «с» и «м»; далее — аллитерацию «стал-тал-стар» и опять «в-в», — мы еще далеко не исчерпаем всего звукового содержания этого отрывка. Столь же замечательна строфа из стихотворения «Боль»:

*Красным углем тьму черчу,  
Колким жалом плоть лижу,  
Туго, туго жгут кручу,  
Гну, ломаю и вяжу.*

В ней с предельным мастерством расположены буквы «к», «у», «ч», «ж», «л» и «г», образуя сложный звуковой узор.

Как сильный, самостоятельный поэт, сумевший рассказать нам свою душу, как выдающийся мастер стиха, Гиппиус должна навсе-

гда остаться в истории нашей литературы. Вместе с Каролиной Павловой и Миррой Лохвицкой, Гишпиус принадлежит к числу немногих женщин-поэтов, которыми мы можем гордиться. Критические статьи Гишпиус, бесспорно, имели свое значение для своего времени. Что же касается ее повестей и рассказов, то они могут быть важны лишь постольку, поскольку по ним можно полнее понять ее стихи: прозу Гишпиус, может быть, будут перечитывать потому, что нам дорого все, что написал любимый нами поэт.

# Примечания

# 1

Разумное основание (фр.).

[^^^]

До востребования (фр.).

[^^^]

«Новое время», № 6476.

[^^^]

«Всемирная илл.», № 1319.

[^^^]

«Русское богатство», 1894 г., № 11.

[^^^]

«Север», 1894 г., № 21.

[^^^]

«Звезда», 1894 г., № 13, повторяет в цитате  
опечатку «Нов. врем.»

[^^^]

«Труд», 1895, № 2, и «Неделя», 1895, № 11.

[^^^]

«Наблюдатель», 1895, № 2.

[^^^]

Id. и «Нов. вр.».

[^^^]

«Неделя», 1894, № 48.

[^^^]

См. Р. С. вып. 2-й, стр. 6, и еще интервью «Московские декаденты», «Новости дня», №№ 4024 и 4026.

[^^^]

Мы готовы думать, что сам критик не станет настаивать на нем, потому что в разборе 2-го вып. он уже считал, что теория г. Брюсова выясняет сущность символизма «в общем довольно верно». См. «Всем, илл.», № 1340.

[^^^]

«Вестник Европы», 1894, № 8, и 1895, № 1.

[^^^]

«Вестник Европы», 1892, № 10.

[^^^]

Поминка по смерти К. К. Случевского (1904 г.).

[^^^]

Н. Минский. Полное собрание стихотворений.  
Четыре тома. Изд. 4-ое М. В. Пирожкова. СПб.,  
1907.

[^^^]

Второй том занят драмами, написанными, кажется, несколько позже, но по манере письма вполне относящимися к первому периоду деятельности Минского.

[^^^]

Летом 1910 г. Д. Философов, разбирая в «Русском слове» какую-то драму г. Минского (название которой не удержалось в моей памяти), показал весьма убедительно, до какой степени не владеет г. Минский русским языком. Минский тогда же пробовал защищаться, написал «письмо в редакцию», но увы! только дал в нем еще несколько доказательств, что простая грамматическая правильность русской речи ему недоступна. (Он, напр., с наивностью защищал форму «солнцев».)

[^^^]

Написано по поводу выхода книги К. Бальмонта «Будем как солнце» (1903 г.) и напечатано тогда же. См. в конце книги Приложение.

[^^^]

Свободный стих (фр.).

[^^^]

Этой критике поэмы Бальмонта пишущий эти строки обязан тем, что в следующем издании сборника «Будем как солнце», терцины «Художник-дьявол» оказались посвященными именно ему.

[^^^]

К. Бальмонт. Собрание стихов. Книгоизд. «Скорпион», 1-ое над. М., 1905 г., 2-ое изд., М., 1908 и след. — Только любовь. Семицветник. Книгоизд. «Гриф», 1-ое изд., М., 1903 г., 2-ое изд., М., 1908, — Литургия красоты. Стихийные гимны. Книгоизд. «Гриф», М., 1905. Печатается 2-ое изд., Книгоизд. «Скорпион», М., 1911).

[^^^]

Приди, тъма! (англ.).

[^^^]

К. Бальмонт. Фейные сказки. Детские песенки. Книгоизд. «Гриф», М., 1905.— Злые чары. Книга заклятий. Изд. «Золотого руна», М., 1906.—К. Бальмонт. Жар-птица. Свирель славянина. Книгоизд. «Скорпион». М., 1908.

[^^^]

См. исследование П. Д. Голохвастова и мою статью «О русском стихосложении», помещенную как предисловие к «Собранию стихов» А. Добролюбова (М., 1900 г.).

[^^^]

Зеленый вертоград. Слова поцелуйные. Книгоизд. «Шиповник», СПб., 1909.— Хоровод времен. Книгоизд. «Скорпион», М., 1909.

[^^^]

«Песни мстителя» были изданы за границей и, по многим причинам, не должны подлежать нашей критике. Скажем здесь только то, что в них Бальмонт принял на себя дело, совершенно не свойственное его поэзии. Сила Бальмонта — в остроте, с какой он переживает каждый отдельный миг; в умении полно и ярко выразить эти индивидуальные, интимные, исключительные переживания — все ее очарование. «Я каждой минутой сожжен», «Я — внезапный излом», «Я — ничей», говорил сам о себе Бальмонт. В какой же несчастный миг пришло ему в голову, что он может быть певцом социальных и политических отношений, «гражданским певцом», современной России! Самый субъективный поэт, какого только знала история нашей поэзии, захотел говорить от лица каких-то собирательных «мы», захотел кого-то судить с высоты каких-то неподвижных принципов! Появление Бальмонта на политической арене могло только опечалить его друзей. И, действительно, неловкий и растерянный, он оказался

только жалким на этом, несвойственном ему поприще и, чувствуя это, старался скрыть свое смущение громкостью своего крика и азартом своей брани. Там, где поэты, дарования которых было бы даже нелепо сравнивать с Бальмонтом, какой-нибудь Е. Тарасов или г. Амари, умели создать интересные вещи, он только скользил и падал. Стих Бальмонта, в его политических сатирах, вял и незвучен; рифмы — бледны и неряшливы; образы — банальны. Что же касается до высказывания мыслей, то они могут только возбуждать улыбку крайней своей наивностью.

[^^^]

Ф. Сологуб. Собрание сочинений. Тома I–VIII.  
Книгоизд. Шиповник. СПб., 1910.

[^^^]

Не считая тех немногих стихотворений, которые Ф. Сологуб напечатал в 80-х годах, но не перепечатал в собрании своих сочинений (см. «Библиографию сочинений Федора Сологуба». СПб., 1909 г.).

[^^^]

Опорная согласная (фр.).

[^^^]

Вячеслав Иванов. СПб., 1903 г.

[^^^]

Между «Словарем древней и новой поэзии», составленным Николаем Остолоповым (СПб. 1821 г.), подводящим итоги поэзии допушкинской, и «Символизмом» Андрея Белого (М. 1910 г.) — не было ни одной серьезной книги, которая трактовала бы законы стиха и вопросы ритма.

[^^^]

За самое последнее время в этом отношении замечается у нас некоторое движение вперед; уровень средней стихотворной техники теперь стоит значительно выше, чем десять лет тому назад.

[^^^]

Словесная инструментовка (фр.).

[^^^]

Достаточно просмотреть несколько сот страниц, посвященных Андреем Белым анализу одного четырехстопного ямба (в названной выше его книге «Символизм»), чтобы составить представление о сложности этой системы знаний.

[^^^]

См., напр., мою статью о научной поэзии («Литературная жизнь во Франции», II), «Русская мысль», 1909, № 6.

[^^^]

Как известно, в ряде статей под общим заглавием «Эллинская религия страдающего бога» (печатались в «Новом пути» 1903 г. и ныне выходят отдельной книгой в книюизд. «Мусагет») Вячеслав Иванов, на основании некоторых новейших исследований (Д. Фрэзера и др.), стремится доказать, что идея «жертвы» были присуща и античному, греко-римскому, религиозному сознанию.

[^^^]

Это (каждый индивидуум) — ты (сам) (санскр.).

[^^^]

Предлагаемая статья есть более подробное изложение мыслей и суждений, высказанных мною в рецензии на «Кормчие звезды», напечатанной в «Новом пути» 1903 г. Я счел себя вправе несколько развить выставленные мною тогда положения и подтвердить их цитатами (для чего не было места в журнальной статье). Но я не нашел возможным изменять самих суждений статьи, хотя более близкое знакомство с поэзией Вячеслава Иванова и заставило меня увидеть в его первой книге много такого, что в свое время ускользнуло от моего внимания.

Валерий Брюсов.

[^^^]

Андрей Белый. Золото в лазури. К-во «Скорпион», М., 1904 г. — Вячеслав Иванов. Прозрачность. К-во «Скорпион», М., 1904.

[^^^]

Вячеслав Иванов. Эрос. Изд. «Оры». СПб. 1907.

[^^^]

Андрей Белый. Урна. К-во «Гриф», М. 1909.

[^^^]

В этом отношении «Урна» резко отличается от другой книги А. Белого, «Пепел», вышедшей на несколько месяцев раньше, по охватываемой стихии того же периода (1906–1909 гг.). В «Пепле» собраны именно те стихотворения, в которых поэт объективирует свои чувства, ищет для выражения своего языка приемов эпоса. Господствующий пафос «Пепла» — любовь к родине, раздумья над ее судьбой и над путями, по которым идет русский народ, стремление вскрыть глубины народной души.

[^^^]

В этом отношении характерно, что за «Урной» должен был последовать «Символизм» (к-во «Мусагет») — обширное и очень детальное исследование как о задачах искусства вообще, так о свойствах и возможностях русского стиха в частности.

[^^^]

«Урна» еще раз показала нам, какого сильного и добросовестного художника имеет русская литература в Андрее Белом. За свою недолгую литературную жизнь он вступал на множество самых разнообразных путей. Он пытался, по его выражению, «до срока» «достигнуть мир в золоте и лазури»; в своих четырех «Симфониях» он создал как бы новый род поэтического произведения, обладающего музыкальностью и строгостью стихотворного создания и вместительностью и непринужденностью романа; в тех же «Симфониях» он постарался въявь показать нам всю «трансцендентальную субъективность» внешнего мира, сметать различные «планы» вселенной, пронизать всю мощную повседневность лучами иного, неземного света; в своем романе («Серебряный голубь») он неожиданно обнаружил непосредственное чувство и понимание нашей действительности, дал ряд ярких картин современной России; в критических статьях он набросал ряд импрессионистических живых портретов некоторых своих

современников и с исключительной оригинальностью мысли поставил несколько вопросов, затронувших самые глубины искусства; в теоретических исследованиях о ритме он выступил одним из первых пионеров истинно научного изучения стиха и поэзии... Поэт, мыслитель, критик, теоретик искусства, иногда бойкий фельетонист, Андрей Белый — одна из замечательнейших фигур современной литературы. В своем творчестве и в своих суждениях отпавляющийся от определенно-го, тяжелой работой мысли добытого (или, точнее, добываемого) мирозерцания, Андрей Белый может не бояться, что для него, как напр., для К. Бальмонта, оскудеет источник вдохновения; для него он неисчерпаем.

Валерий Брюсов

[^^^]

Вячеслав Иванов. *Cor Ardens. Speculum Speculorum. Эрос. Золотые завесы.* К-во «Скорпион». М. 1911. Ц. 2 р. 40 к.

[^^^]

Пламенеющее сердце (лат.).

[^^^]

Зеркало зеркал (лат.).

[^^^]

Были змеи друзьями моими (ит.).

[^^^]

Вековая песнь (лат.).

[^^^]

Дольник (нем.).

[^^^]

Вековечнее меди (лат.).

[^^^]

Аделаида Герцык. Стихотворения. СПб., 1910 г.

[^^^]

Иннокентий Анненский. Кипарисовый ларец.  
Вторая книга стихов (посмертная). Книгоизда-  
тельство «Гриф». М., 1910 г.

[^^^]

Александр Блок. Нечаянная радость. Второй сборник стихов. К-во «Скорпион». М. 1907 г.

[^^^]

А. Блок. Снежная маска. Изд. «Оры». СПб. 1907.

[^^^]

Максимилиан Волошин. Стихотворения.  
МСМ— МСМХ. Книгоиздательство «Гриф».  
Москва, 1910 г.

[^^^]

Ю. Балтрушайтис. Земные ступени. Книгоиздательство «Скорпион». М. 1911.

[^^^]

Сочетание «тоскуя и любя» слово в слово повторяет выражение Вл. Соловьева.

[^^^]

Сам А. Блок в предисловии к «Лирическим драмам» дает иное толкование этого образа, но мы не считаем толкование автора для себя обязательным.

[^^^]

«Пляска смерти» (нем.).

[^^^]

Яды (лат.).

[^^^]

Ив. Коневской. Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений (1894–1901 г.), с предисловием Валерия Брюсова. Книгоиздательство «Скорпион», М., 1904 г. (Прим. В. Брюсова.)

[^^^]

Нет субъекта без обьекта (нем.).

[^^^]