

7 150
274



Сур. 145-146 ирмилер
нонор сур. 176

АЛЕКСАНДР БЛОК

О ЛИТЕРАТУРЕ

РЕДАКЦИЯ,
ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
И КОММЕНТАРИИ
В. В. ГОЛЬЦЕВА
ПРЕДИСЛОВИЕ
П. С. КОГАНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФЕДЕРАЦИЯ»

МОСКВА

1 9 3 1

Обложка И. Ф. Рерберга
Отпечатано в 3-й типографии ОГИЗа
„Красный пролетарий“. Москва,
Краснопролетарская ул., 16,
в количестве 3500 экз.,
Главлит № А—75746
Заказ № 1467
21¹/₄ п. л.

☆



2010513393

ОТ РЕДАКТОРА

Большинство статей Александра Блока, написанных им на литературные темы, до сих пор еще не было собрано. Разбросанные по различным сборникам, журналам и газетам, давно уже ставшим библиографической редкостью, эти статьи оставались мало известными современному читателю.

Предпринятое за границей издательством „Эпоха“ десяти-томное собрание сочинений Блока было прекращено. Томы 8-й и 10-й, в которые должен был войти ряд статей и рецензий поэта, даже не были сданы в набор.

Не считая целесообразным брать на себя завершение берлинского издания, издательство „Федерация“ предприняло в ознаменование десятилетия со дня смерти Блока издание избранных критических опытов его. Окончательно устанавливая содержание книги, Редакционный совет издательства признал необходимым поместить не только материалы, не вошедшие в томы 7-й и 9-й указанного издания, но включить также такие важные и характерные для Блока статьи, как „О назначении поэта“, „Крушение гуманизма“ и др. Основное содержание книг можно определить как своеобразную историю русского символизма, как литературный дневник одного из наиболее ярких поэтов-символистов. От напечатания рецензий Блока, представлявших нередко большой интерес, пришлось отказаться вовсе.

Все примечания и пояснения, относящиеся к собственным именам, встречающимся в тексте, мы помещаем в конце книги в виде расширенного алфавитного указателя. В виде подстрочных примечаний нами даются сведения библиографического

характера. В отличие от сносок, сделанных самим Блоком, мы всюду снабжали их отметкой: *Прим. ред.* Поскольку это издание не носит академического характера, нам не пришлось развернуть в нем обширный историко-литературный комментарий.

Пользуемся случаем выразить свою признательность вдове поэта Л. Д. Блок, оказавшей нам большое содействие во всей работе и подготовившей для печати ряд материалов.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Можно было бы оспаривать право этой книги на появление в свет. В самом деле, все, что сказано здесь о литературе, о писателе, о творчестве, так далеко от нашего планового времени, от пафоса организации, от бодрого активизма, от тех задач, которые ставит перед собою молодая советская литература! Над этой книгой царит старое романтическое представление о „душе“ писателя, в которой бьют ключи вдохновения, возникшие неведомо когда и неведомо какими путями. „Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое разитие корневых клубней, так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его—только внешние результаты подземного роста души“. Это—книга поэта о самом себе, поэта, который в том сложном, что именуется поэтическим творчеством, видит только себя, постигает лишь свою роль в общей коллективной работе, занят душевными переживаниями, сопровождающими его личный творческий процесс. Правда, здесь немало говорится о внешнем мире, о среде, о „почве“, которая нужна „ирису и лилии“, как нужно писателю брожение среды. Но этот внешний мир лишен четких очертаний. Это чаще всего „чудодейственное дуновение всеобщей души“, музыка отдаленного оркестра, который, и есть мировой оркестр „души народной“. Поэт должен прислушиваться к этой „отдаленной музыке“, утрата этого ритма всего опаснее для поэта, слушанье этой музыки есть неперемнное условие писательского бытия.

Отсюда и все идеи Блока, поэта, сознательная жизнь которого началась в печальные дни победоносцевского режима.

Реакция, разгул которой приходится на конец прошлого и начало нынешнего века, в умах разночинной интеллигенции выразилась в бегстве от действительности, в напряженном внимании к изолированному внутреннему миру личности, в расцвете индивидуализма, мистики, эротики, в культе всякого рода экзальтаций, в культе подсознательного, таинственного, иррационального. Блок—типичное дитя этой эпохи, выразитель ее глубинных устремлений, ее романтического томления по неведомому, той тоски, которой занемогла графиня Изора в его известной драме „Роза и крест“. Таков же он и в своих статьях, как в литературно-критических, так и в тех, где он выступает революционером, политическим борцом и публицистом. Это—не статьи в обычном смысле слова, это—небольшие лирические поэмы, художественные фантазии, романтические образы, которыми Блок подменяет разбираемых им писателей. Он враждебен тому, что обычно называется критикой, он не любит трезвого анализа, он плохо владеет языком понятий. Он предпочитает и в своих критических статьях язык интуиции, неясных душевных движений, смутных предчувствий и вдохновенных пророчеств. Он не заботится о том, чтобы быть понятным, и если выходит из скрытого мира своей души, то этот мир—не общество, не общественная борьба, не „скорбная драма нашего временного бытия“, а туманный мир, лежащий за пределами земли, мир потусторонний, в мистическом единстве с которым живет его душа.

И в своих критических статьях он мог бы сказать о себе, как сказал в своих стихах:

Душа молчит. В холодном небе
Все те же звезды ей горят.
Кругом о злате и о хлебе
Народы шумные кричат.
Она молчит,— и внемлет крикам
И зрит далекие миры.

Совершенно в духе своего времени, в минуты, когда ему тяжело одиночество, он уходит не к людям, не к злобе дня, а к звездам. Вместе с Вячеславом Ивановым он заявляет,

что „звезды единственные водители; они предопределяют служение, обещают беспредельную свободу в час, когда постыла стихийная свобода поэта, сказавшего: „плывем... куда ж нам плыть“?“.

Если бы мы знали только этого Блока, если бы его романтизм был тем светлым и радостным принятием мира, которое делало такой гармонической поэзию иенских романтиков, то может быть, эти статьи, предлагаемые вниманию читателя, не заключали бы в себе ничего поучительного для нашего времени. Но публицистика и критика Блока так же, как и его поэзия, пронизаны тревогой, беспокойным душевным состоянием. Приближение революции возвещается не только наступлением нового класса, возникновением нового сознания, но и смятением, мятежными исканиями, душевной неудовлетворенностью, сотрясающими сознание лучших представителей, наиболее чутких идеологов уходящего класса, отживающего мира представлений. Блок—не только романтик, созерцающий, если воспользоваться выражением Белинского, „движение вечной идеи“, ее жизнь в явлениях нашей действительности. Он—не просто мечтатель, в глазах которого земная действительность является отражением небесной гармонии. Он потрясен зрелищем противоречий нашей жизни. Его отделяет от иенских романтиков столетие научной и социальной работы. Его романтизм больной. В его душе нет гармонии. Он не может ограничиться созерцанием „вечной идеи“. Его „Роза и крест—не столько культ мечты, сколько сознание незаконности всякого бесплодного мечтательства. Это одновременно и романтическое томление и маска, сорванная с романтизма, повесть о той грани, где соприкасаются романтика и пошлость. Неудовлетворенность Блока, искаженный „лик“ его романтизма—это то, что делает его душевную драму интересной и, может быть, поучительной для понимания нашей сложной современности. Он—последнее звено в длинной веренице великих писателей истекшего века, в которых шла внутренняя борьба между художником и революционером, в которых сталкивались чувства анархической свободы с чувством

дисциплины, которые не могли найти связи между свободой и необходимостью, которые жили идеалом будущей гармонической творческой личности и не могли понять путей, ведущих к этому идеалу, не могли помириться с теми временными ограничениями, которые налагают на творческую личность эти пути. Байрон, Шелли, Шатобриан, Сен-Симон, Фрейлиграт, Толстой, Брюсов... Блок—последний по времени среди них. Недаром он так любил Гейне, „романтика-расстригу“, насмеявшегося над своими святынями в своем собственном храме, поэта, как никто, умевшего увлекать в мир иллюзий и в то же время разоблачившего, как никто, тщету всяких иллюзий.

Блока роднила с революцией беспредельность его требований. Он подошел к ней эстетически. Он увидел в ней прежде всего осуществление романтической мечты о современном, непохожем на будни, на бескрылое мещанское прозябание: „Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни, все или ничего; ждать неожиданного, верить не в „то, чего нет на свете“, а в то, что должно быть на свете; пусть сейчас этого нет и долго не будет“. Его роднили далее с революцией общая ненависть и чувство брезгливого отвращения к буржуазии, к тому снижению человеческой личности, которое она принесла в мир вместе со своим господством. Он презирал ее „порядок“, ее „гражданский долг“, сводящийся к обереганию „добра и шкуры“, ее отвратительную мораль, ее гнетущий повседневный быт: „У буржуа почва под ногами определенная, как у свиньи навоз: семья, капитал, служебное положение, орден, чин, бог на иконе, царь на троне. Вытащи это—и все полетит вверх тормашками“. Далее, он был максималистом. В то время как большинство русской интеллигенции испугалось радикализма социалистической революции, когда даже „сочувствовавшие“ и „принявшие“ с опаской поглядывали на разрушение освященных веками традиций и представлений, на гибель чтимых ценностей, Блок восторгался именно этим бесстрашием, этим радикальным разрывом с прошлым. Романтический поэт готов

был прославить разрушительную стихию во имя очищающего действия революции: „Мало мы любим, если трусим за любимое. Совершенная любовь изгоняет страх. Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо, но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый—не дворец. Кремль, стираемый с лица земли,—не кремль. Царь, сам свалившийся с престола,—не царь. Кремли у нас в сердце. Цари в голове. Вечные формы, нам открывшиеся, отнимаются только вместе с сердцем и головой“. Революция была разрешением его тоски по возвышенному, казалась осуществлением романтического универсализма, образом „вечной идеи“, абсолютной гармонии, явленным наконец здесь на земле. Поток истинной жизни, ушедшей в землю в годы реакции, „протекавший бесшумно в глубине и тьме“, снова зашумел и вырвался наружу: „Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы в оркестре... Мы должны слышать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра, и, слушая, помнить, что это о том же, все о том же“.

Был ли прочным этот союз романтического поэта и революции? Он любил в революции все, что было в ней от стихии, от интуиции, от вдохновения, от исконной жажды свободного бытия, томящей человека. Но он никогда не мог понять плана и расчета, лежащих в ее основе. Между ним и революцией начался разлад, когда в ее развитии разрушительная стихия уступила место инстинктам архитектурным, когда, сбросив игу царизма и капитализма, рабочий класс взялся за дело строительства. Блок не мог найти себе места на этой новой стадии революционной борьбы. Он не мог понять новых задач, вставших перед советским писателем, не мог перековать свое образное слово в пригодное оружие: „Не дело художника смотреть за тем, как исполняется задуманное, печься о том, исполняется ли оно, или нет. Дело художника, обязанность художника видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит разорванный ветром воз-

дух". Это было ошибкой. Пролетарский писатель далеко ушел вперед от этой формулы. Он меньше „слушает музыку“, чем смотрит за „исполнением задуманного“. Но эта книга, предлагаемая вниманию читателя, сохраняет свое значение. Она свидетельствует о том, как душно стало жить в буржуазном мире не только эксплуатируемому трудящемуся человечеству, но и творческому гению. Она объясняет нам, почему на нашей стороне сочувствие не только мирового пролетариата, но и тех передовых представителей европейской мысли, которые задыхаются в атмосфере мещанства и своим художественным инстинктом тянутся к Советской стране, где выковываются не только новые, высшие формы хозяйственных отношений, но и возникает новая личность, та творческая личность, о которой мечтали поэты всех веков и народов.

П. С. Коган

АЛЕКСАНДР БЛОК КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

I

На критико-литературное наследие Александра Блока до сих пор обращают слишком мало внимания. Принято думать, что Блок был „только поэтом“. Как критик и публицист он, якобы, не оставил после себя почти ничего ценного, серьезного и оригинального. Очень многие читатели, будучи хорошо знакомы с поэзией Блока, имеют весьма смутное представление об его критических опытах.

Между тем, критические работы Блока представляют большой интерес. Перечитывая его статьи и рецензии, разбросанные по страницам различных журналов и газет, мы убеждаемся в том, что поэт обладал несомненным критическим дарованием. Сделанные им литературные характеристики нередко поражают своею меткостью и оригинальностью. Несмотря на то, что наша советская литература бесконечно далеко ушла от идей и построений эпохи символизма, целый ряд критических опытов Блока до сих пор не утратил своего значения.

Блок был слишком богато одарен. Поэт заслонял в нем критика и публициста, но при благоприятных условиях развития из него мог бы выработаться незаурядный критик, фельетонист, литератор, живо откликающийся на темы дня. Стоит только сравнить первые—робкие и неумелые рецензии Блока в „Новом пути“ и в „Вопросах жизни“ с теми статьями и заметками, которые он писал позже, чтобы убедиться в непрерывном росте его критико-литературного дарования.

Это обстоятельство прекрасно было учтено некоторыми

представителями дореволюционной прессы. В 1907 г. критико-библиографический отдел в „Золотом руне“ был упразднен и вместо него именно Блоку было поручено систематически вести в журнале критическое обозрение. Не менее примечательным в этом отношении является факт настойчивого зазывания Блока в „Русское слово“. Из биографии Блока, а также из его дневника мы знаем, что в конце 1911 г. представитель газеты Руманов убеждал Блока вступить в число ее сотрудников¹.

Очень трудно отделить критико-литературную деятельность Блока от его поэтического творчества. К писанию статей Блок всегда относился тоже творчески. Он сравнительно редко писал их по точно определенному заказу, на заданную кем-либо тему. В большинстве случаев Блок говорил лишь о том, что затрагивало его и волновало. Даже когда поэт вел критическое обозрение в „Золотом руне“, он всегда стремился оставаться верным себе в этом отношении.

В свои критические работы Блок приносил поэтическую образность языка, яркость метафор и эпитетов.

Мы можем сплошь и рядом наблюдать своеобразное единение и переключку Блока-поэта с Блоком-критиком. Например, статья „Поэзия заговоров и заклинаний“, написанная осенью 1906 г. для многотомной „Истории русской литературы“², неразрывно, органически связана со всем его поэтическим восприятием древней России. Стоит только сопоставить с этой статьей блоковское стихотворение „Русь“, написанное 24 сентября того же года, чтобы убедиться в полном параллелизме целого ряда образов. Здесь мы имеем случай, когда историко-литературные занятия углубили свойственные Блоку представления об языческой России. Ряд поэтических образов был как бы подсказан Блоку памятниками древне-русской письменности.

Насколько органическим было для Блока писание статей,

¹ См. М. А. Бекетова. «Ал. Блок». Изд. «Алконост». 1922, стр. 178, а также Дневник Ал. Блока (1911—1913). Изд. Писателей в Л. 1928, стр. 64—65.

² Изд. «Мир». М. 1908, т. I.

можно судить хотя бы по тому, как было написано „Крушение гуманизма“. Записи в дневнике от 27 и 31 марта 1919 г. убеждают нас в том, что все основное содержание этой замечательной статьи было буквально пережито поэтом. Несколько страничек, написанных в глуши его кабинета, содержат в себе квинт-эссенцию того, что позднее было опубликовано в печати.

Таким образом, критико-литературные работы Блока, помимо того непосредственного интереса, который они представляют, дают богатейший материал для изучения творчества самого поэта. Всякому читателю, стремящемуся серьезно изучить Блока и окружающую его писательскую среду, желающему уяснить в полной мере классовую природу литературы начала XX века, неизбежно придется обращаться к его статьям, рецензиям и заметкам. Литературные направления, возникшие в России в период между двумя революциями, великолепное развитие и кризис русского символизма—все это нашло себе своеобразное и яркое отражение в критической деятельности Александра Блока.

II

Следует отметить, что отношение Блока к русской критике, особенно в ранние годы его творческого развития, было отрицательным, чтобы не сказать—враждебным. Критику Блок иногда даже противопоставлял художественному творчеству, полагая, что деятельность критика и деятельность писателя представляют собою два начала, как бы исключаящие друг друга. Весьма характерной для Блока в этом отношении является одна деталь: отмечая большую культурную роль Ап. Григорьева, он писал, что Григорьев был критиком, „но при этом сам обладал даром художественного творчества“¹. Несомненно, что не только поэзия, но и критико-литературные идеи автора „Оснований органической критики“ оказали большое влияние на Блока.

¹ «Судьба Ап. Григорьева», вступительная статья к «Стихотворениям» Ап. Григорьева. Изд. К. Некрасова. М. 1916. Разрядка моя. В. Г.

По мнению Блока, русская критика „слаба, противоречива и страдает отсутствием пафоса“¹. Обычно она „мало умеет сказать соответствующего о произведениях“. Большинство русских критиков, в том числе и Белинский, всегда было лишено дара подлинного понимания литературы и искусства.

Впрочем, подобное явление Блок находил естественным. Эстетически подходя к писателю, как к человеку, пребывающему в особом, недоступном для других мире, он не находил возможным „требовать от людей, чтобы и они прошли путь художника, чтобы они побывали в его мире“².

В словах Блока нередко проявлялось сомнение в положительной культурной значимости деятельности Белинского. Однажды он едва не договорился до чудовищного утверждения, что суждения Белинского о Пушкине не в полной мере можно противопоставить отношению знаменитого шефа жандармов графа Бенкендорфа. Вот что писал Блок в статье о „Назначении поэта“ по поводу „младенческого лепета Белинского“, раздавшегося над смертным одром Пушкина: „Этот лепет казался нам совершенно враждебным вежливому голосу графа Бенкендорфа. Он кажется нам таковым и до сих пор. Было бы слишком больно всем нам, если бы оказалось, что это—не так. И, если это даже не совсем так, будем все-таки думать, что это совсем не так“³.

Следует думать, что отношение Блока к Белинскому, к литературно-общественному движению сороковых, а также и шестидесятых годов есть одно из невольных проявлений классового, дворянского самосознания Блока. Считая культуру пушкинской поры „единственной культурной эпохой в России прошлого века“, Блок воспринимал „роковые“ сороковые годы как конец этой культуры. Он полагал, что „шумное поколение“

¹ «О современной критике». См. газ. «Час» за 1907 г., № 4.

² «Следует ли авторам отвечать критике». «Биржевые ведомости» от 5 дек. 1915 г. (вечерний выпуск). Разрядка моя. В. Г.

³ «О назначении поэта». Сб. Дома литераторов «Пушкин. Достоевский». П. 1921, стр. 26. Разрядка моя. В. Г.

людей сороковых годов пришло во главе с Белинским на смену Грибоедову и Пушкину, заложившим „твердое основание истинного просвещения“¹.

В высшей степени характерно это отрицательное отношение Блока к процессу умирания „пушкинской“ культуры, т. е. к утрате дворянством руководящей роли в создании культурных ценностей. Выступление на культурно-политическую арену новых, враждебных дворянству социальных сил в лице литераторов-разночинцев было не по душе Блоку.

Если дворянин Блок не слишком положительно оценивал людей сороковых годов, то резко выраженным идеям шестидесятников он относился еще более отрицательно: „Во второй половине века то, что слышалось в младенческом лепете Белинского, Писарев юрал уже во всю глотку“.

Нелюбовь к разночинцу не раз проявлялась у Блока. Впрочем, на этом примере можно убедиться в противоречивой сложности суждений поэта. Иногда он проявлял заметное сочувствие к вождям литературно-общественного движения сороковых и даже шестидесятых годов. Например, в статье, посвященной восьмидесятилетию юбилею Льва Толстого, рисуя мрачное русское прошлое, Блок восклицал: „В каком тайном и быстро сжигающем огне сгорели Белинский и Добролюбов?“². В письме к В. Н. Княжину от 9 ноября 1912 г. Блок заявлял, что в нем самом есть „шестидесятническая кровь“³. Из записных книжек поэта выясняется, что летом 1908 г. он даже мечтал о журнале с традициями добролюбовского „Современника“. Мало того: в сентябре того же года он писал, что „цвет русской интеллигенции“ в шестидесятые годы боролся с общественным мраком и неблагополучием⁴. А в неизданной рецензии на книгу стихов Дм. Цензора, написанной уже после Октябрьской революции, указывая

¹ «Судьба Аполлона Григорьева».

² «Золотое руно» за 1908 г., № 7—8. «Солнце над Россией».

³ «Письма Ал. Блока». Изд. «Колос». М. 1925, стр. 200.

⁴ См. Записные книжки Ал. Блока. Изд. «Прибой», л. 1930, стр. 88 и 93.

на недопустимость увлечения „формой“, Блок писал, что „проклятый вопрос о „пользе искусства“ сейчас опять вырастает с новой силой, с навязчивостью почти шестидесятнической“¹.

Характерно, что, выступая против Белинского, Блок отмечал, что сам он не принадлежит к числу историков литературы: „Если бы я (был историком литературы, бесстрастным наблюдателем, я, может быть, оценил бы Белинского, но пока я страстно ищу в книгах жизни, жизни настоящей (в обоих смыслах), я не могу простить Белинскому его немзыкальности и многих его истерических ошибок“².

„Школьные понятия—орудия художественной критики“, применяемые повседневно, Блок находил безжизненными, сухими и беспомощными. С большим недоверием и несочувствием относился Блок к различным историко-литературным обобщениям, к обычным рассуждениям критиков о влияниях, школах и направлениях. „Поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, чем они подобны друг другу“,—писал он в статье „О лирике“.

Распределение поэтов по школам, по „способам восприятия“ представлялось Блоку делом праздным и не заслуживающим внимания. „Поэт всегда хочет разное относиться к миру и разное воспринимать его и, вслушиваясь, перенимать разные голоса“.

Невозможно накрыть поэтов критической крышкой и разгруппировать их по разным графам: „Лирик, того и гляди, перескочит несколько граф и займет то место, которое разграфлявший бумажку критик тщательно охранял от его вторжения“.

¹ Цитирую по подлиннику.

² Статья «Гоголь и Аполлон Григорьев» в газете «Жизнь искусства» 1919 г., № 217—218. Блок считал, что Белинский слишком односторонне оценил «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя. В противоборствующей и «истерической» оценке Белинского Блок выдвигал письмо Гоголю молодого Ап. Григорьева, написанное в октябре 1848 г. Несколько преувеличенно относясь к роли Григорьева как поэта и критика, Блок не мог простить Белинскому отрицательных отзывов о нем.

Если Блок не любил трафаретные историко-литературные приемы, то к увлечениям формальным методом в литературоведении он относился не менее отрицательно. В последние годы жизни он довольно резко выступал против Н. Гумилева и других акмеистов, топивших „сагих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма“¹.

Бесстрастное анатомическое расчленение стихотворных произведений на отдельные элементы формы совершенно чуждо Блоку. Вообще, проблеме формы в ее чистом виде он уделял очень мало внимания в своих критических опытах. Вопросам построения стиха Блок не придавал самостоятельного значения, не отделяя формы от содержания. Формальные особенности интересовавшего его поэта Блок рассматривал не изолированно, а в общей связи со всеми другими свойствами его творчества.

От писателя Блок требовал не только полной искренности в творчестве, но и своеобразного исповедничества перед читателем. По мнению Блока, подлинно-художественное произведение в том или ином отношении представляет исповедь писателя. „Великие произведения искусства,—читаем мы в его „Письмах о поэзии“,—выбираются историей лишь из числа произведений „исповеднического характера“².

Блок считал, что единственным определением и опорой для писателя должна служить не оценка „литературной среды“ и критики, а голос читательской массы, ободряющий, или осуждающий. „Это даже не слово, даже не голос, а как бы легкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно коллективной души“³.

Называя писателя „растением многолетним“, Блок не раз предостерегал от опасности делать слишком поспешные выводы о творчестве писателя и произносить над ним окончательные приговоры: „Как у ириса или у лилии росту стеблей и

¹ Статья «Без божества, без вдохновенья».

² См. «Золотое руно» за 1908 г., № 7—9.

³ Статья «Душа писателя» в газ. «Слово» за 1909 г., № 722. Разрядка
мая. В. Г.

листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней,—так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его—только внешние результаты подземного роста души¹.

Не только в ранних, но и в более поздних статьях Блока мы часто находим упреки в бесцеремонном обращении критиков с художниками. Не раз поэт делал выпады против неумелой и „дилетанствующей“ критики и ядовито заявлял о „полной спутанности понятий“, происшедшей „в мозгах у некоторых критиков“². В статьях и заметках Блока неоднократно сквозила нелюбовь к „критике“ той поры. „Власть“ критики поэт определял как „полномочие, данное кучкой людей“, как „право судить великих русских художников с точки зрения эстетических канонов немецких профессоров, или с точки зрения „прогрессивной политики и справедливости“.

Следует отметить, что на отношении Блока к критической литературе не могли не отразиться те бесчисленные выпады против его поэзии господ Бурениных, Измайловых, Арабажиных и прочих буржуазных критиков, соперничавших тогда между собой в грубости, глумлении и непонимании поэзии. Неслучайно Блок написал в 1908 г. эти строки:

Печальная доля—так сложно,
Так трудно и празднично жить.
И стать достойным доцента,
И критиков новых плодить...

III

Итак, мы видели, что к русской литературной критике Александр Блок обычно относился отрицательно.

Какие же задачи ставил Блок перед критикой вообще и перед собой, принимаясь за разбор произведений того или иного автора? Какие методы критической оценки художественного творчества он признавал правильными?

¹ Там же.

² О «Лирике». См. «Золотое руно» за 1907 г., № 6.

Блок неоднократно испытывал „чувство беспредельности анализа“ и всегда стремился осуществлять задачи синтетического порядка. Поэт старался определить основные этапы творческого пути данного писателя, установить „отношение этого пути к господствующим путям в искусстве“¹. Считая необходимым выявить „дух творчества“ писателя, Блок сам находил, что подобная задача—„явно—не аналитическая, не научная, но синтетическая, художественная задача“². Блок опять-таки противопоставлял творчество критике, с ее обычными приемами аналитического расчленения литературного материала. „Время критического анализа приходит в серые дни, когда иссякают родники художественного творчества“,—писал он в 1907 г.³

В этих определениях мы находим ключ к раскрытию своеобразного критического метода Александра Блока. Избегая говорить „привычным голосом русской критики“, Блок не преследовал обычных критико-литературных целей. В очень малой степени он стремился доказывать те или иные положения. Принимаясь за описание какой-либо статьи или рецензии, Блок ни на минуту не переставал быть художником, а ведь прямой обязанностью художника он считал „показывать, а не доказывать“⁴. Обнаружить и показать лицо писателя, дать художественный образ его—вот что считал Блок самым важным и необходимым.

Блок редко подходил к своим темам со стороны классовой, социологической, отстаивая закономерность подхода „музыкального“, подхода, свойственного, по его мнению, художнику. В этом он сам открыто признавался в предисловии к сборнику своих статей „Россия и интеллигенция“.

¹ Неизданная статья «Генрих Ибсен» (1908), сохранившаяся в архиве Блока. Значительная часть ее была использована поэтом для его статьи «От Ибсена к Стриндбергу». Цитирую по рукописи.

² Там же.

³ «Литературные итоги 1907 г.» См. «Золотое руно», № 11—12.

⁴ «О современном состоянии русского символизма». Изд. «Алконост», П. 1921.

Говоря о каком-нибудь поэте, он цитировал его целыми стихотворениями, показывая его читателю, нередко предоставляя последнему сделать необходимые выводы по своему усмотрению.

Примечательно, что, цитируя стихи Бальмонта в рецензии на его книги „Будем как солнце“ и „Только любовь“, Блок заявлял: „В этих строках можно угадать¹ сущность поэзии Бальмонта. Если мы попытаемся определить его точно², то потеряемся в определениях, исключаящих друг друга“.

Именно угадывание, непосредственное художественное „проникновение“ в творчество поэта Блок считал единственно необходимым и возможным. Блок заранее отказывался от точного исследования, от аналитического расчленения поэтического материала, открыто вступая на путь субъективизма и импрессионизма.

В рамки нашей статьи не входит детальное сопоставление критико-литературной деятельности Блока и других представителей символического направления. Мы лишь отметим попутно, что в этой области Александр Блок представлял собою прямую противоположность Валерию Брюсову. В то время как приемы Блока были в основных чертах импрессионистическими, Брюсов обладал объективным, наукообразным методом. Старший поэт всегда стремился к максимальной ясности и логической последовательности изложения. В его статьях и рецензиях отсутствует тот элемент лирического субъективизма, который был столь свойствен критическим опытам Блока. Каждое свое положение Брюсов старался аргументировать, доказать, снабдить точными фактическими данными.

Блок, напротив, полагал, что „художественный индивидуализм“ в критике гораздо глубже, могущественнее, живее обычных „мещански-будничных приемов объективной критики“³.

¹ Разрядка моя. В. Г.

² Разрядка Блока.

³ Рецензия о «Горных вершинах» Бальмонта. См. «Новый путь» за 1904 г., № 6.

И, придерживаясь подобных взглядов, Блок постоянно применял их на практике, в своей критической работе. В его статьях на литературные темы мы нередко встречаем заявления, что он не будет „говорить подробно об этом вопросе“, не станет подыскивать доказательства, а выскажет „кратко только свое собственное убеждение“.

Очень характерно, что одна из первых критических замечаний Блока—о „Второй симфонии“ Андрея Белого—оказалась настолько лирической и субъективной, что редакция „Нового пути“ не решилась поместить ее в отделе „Литературной хроники“, а напечатала в отделе „Из частной переписки“¹.

Случалось, что Блок испытывал своеобразное критическое бессилие. Например, посвятив три больших страницы „Золотого руна“ драме Леонида Андреева „Жизнь человека“, Блок восклицает: „И пусть мне скажут, что я не критикую, а говорю лирическое „по поводу“. Таково мое восприятие. Я не в силах критиковать“...².

Подобные приемы субъективной оценки литературных фактов, подлежащих всестороннему объективному освещению, мы находим в большинстве критических опытов Блока. Примеров можно привести сколько угодно. Нетрудно убедиться, что блоковская статья „Судьба Аполлона Григорьева“ весьма мало общего имеет с обычными „критико-биографическими очерками“, помещавшимися в первых томах „собраний сочинений“. Это не биография Григорьева и не анализ его творчества, а попытка художнически, синтетически изобразить его творческую личность, его „судьбу“, его „внутренний путь“. На всей статье лежит отпечаток субъективизма; точных данных мы находим в ней очень мало; отсутствует даже дата смерти Аполлона Григорьева.

Статья „Поэзия заговоров и заклинаний“, о которой мы

¹ См. журн. «Новый путь» за 1903 г., кн. IV и книжку П. Перцова «Ранний Блок». Изд. «Костры». М. 1922, стр. 32.

² «О драме». См. «Золотое руно» за 1907 г., № 7—9.

уже упоминали, при всей своей яркости и оригинальности не может служить образцом для историко-литературных работ. Не как бесстрастный исследователь, а скорее опять-таки как художник, Блок сделал интересную попытку восстановить целостную картину древнего мироощущения, исполненного всякого рода суеверий. В ряде образов поэт показывает это мироощущение читателю, не делая из подобранного им материала научных выводов и обобщений. В таком подходе заключается несомненная ценность многих статей Блока и вместе с тем—их слабость.

IV

Таким образом, нам приходится оценивать Блока преимущественно как критика-имперессиониста. Его взгляды на роль критики и литературы, как мы видели, отнюдь не совпадали с основными предпосылками и традициями критиков-публицистов. Применение к литературным явлениям публицистических оценок Блок нередко определял как что-то неправомерное и неинтересное. Само собою разумеется, что литературные портреты, сделанные Блоком, при всей своей яркости и оригинальности, не соответствуют тем приемам и методам, которыми обладает современное литературоведение, строящееся на конкретной и точной социологической основе.

Но, читая и перечитывая критические опыты Александра Блока, мы не должны забывать о том, в какой момент литературного развития они были написаны и какими явлениями социальной жизни они были обусловлены. Кроме того, нельзя упускать из виду ту сложную эволюцию мироощущения, которую претерпел Александр Блок в течение своей творческой жизни. Поэтому мы совершили бы большую оплошность, если бы поспешили отнести Блока в разряд представителей эстетической критики.

Мы не имеем возможности дать здесь исчерпывающую социологическую оценку того сложного и яркого направления дореволюционной русской литературы, которое принято называть „символизмом“. Лишь в самых беглых чертах мы попытаемся наметить основные общественные предпосылки

символистического направления, почти еще совершенно неисследованного с этой стороны.

Напомним, что русский символизм зародился в начале девяностых годов, в обстановке самой мрачной „победоносцевской“ реакции, наступившей после 1 марта 1881 г. В этот период среди значительной части русской интеллигенции, вследствие невозможности применить свои силы в сфере общественно-политической, стали возникать эстетические направления, переносившие центр внимания из области социальных вопросов в сферы искусства. В условиях всевозможных гонений, политической усталости, общественного индифферентизма, пессимистических настроений неизбежно развивались стремления уйти подальше от тяготящих реальностей жизни в область „чистого“ искусства, замкнуться в своем индивидуалистическом сознании.

Этот же исторический период, как известно, характеризовался обострением классовой борьбы, интенсивным развитием капитализма в России и одновременно с этим—ростом пролетарского движения. Русская буржуазия быстро стала оттеснять на задний план бессильное и разорившееся дворянство.

И в то время как менее значительная часть русской интеллигенции, усвоив марксистскую идеологию, начала активную и последовательную борьбу с капитализмом, большинство интеллигенции извилистыми и разными путями пошло сотрудничать с буржуазией.

В процессе быстрого и мощного развития русского капитализма из среды буржуазии все чаще и чаще стали выделяться те ее представители, которые, обладая экономическим могуществом, стали претендовать на известную утонченность и „аристократичность“. Невзрачное прошлое своих дедов и отцов, пробивавших себе из неизвестности дорогу к богатству и власти, как бы компрометировало их, уязвляло их новоявленную классовую гордость. Поэтому наиболее развитые представители буржуазии, вытесняя обескровленные дворянские роды и проявляя стремление обставить с наибольшей пышностью свое новое общественное положение, потяну-

лись к искусству и литературе, поспешили привлечь к себе поэтов и художников.

Русская буржуазия стала охотно оказывать материальную поддержку „декадентству“, раннему символизму, давая возможность развиваться индивидуалистическим, антиобщественным течениям в искусстве и литературе.

Однако был момент в развитии общественной и литературной мысли, когда молодое движение „декадентов“, требовавших свободы личности и протестовавших против жизненного и литературного застоя, своеобразно уживалось в некоторых областях с русским марксизмом. В девяностых годах целый ряд выдающихся представителей русского модернизма (Бальмонт, Мережковский, Э. Гиппиус и другие) сотрудничали в легальных марксистских журналах „Начало“ и „Жизнь“.

Но, разумеется, вскоре отчетливо обнаружилось коренное расхождение декадентства с марксизмом в понимании задач художественного творчества. Как только была выработана более конкретно эстетическая платформа русского модернизма, а марксисты стали больше уделять внимания вопросам искусства—разрыв оказался неизбежным. Недаром уже в 1897 г. основоположник марксистского литературоведения Г. В. Плеханов обрушился на одного из теоретиков модернизма А. Л. Вольнского, утверждавшего, что „критика художественных произведений должна быть не публицистической, а философской,—должна опираться на твердую систему философских понятий известного идеалистического типа“¹. Эстетические представления Вольнского Плеханов подверг резкому и ироническому разбору, показывая, что подлинно-философская и подлинно-научная критика неизбежно оказывается проникнутой публицистикой.

Позднее ряд марксистов в еще более резкой и заостренной форме выступил против модернизма. Но дальнейшее рассмотрение этого вопроса не входит в рамки нашей статьи².

¹ См. сочинения Плеханова, т. X. Гиз, 1925, стр. 174 и след.

² См. на шумевшие в свое время сборники «Литературный распад», тт. I и II. П. 1908.

Не приходится отрицать, что в дальнейшем влияние русской буржуазии на символическую литературу возрастало. „Золотое руно“, в котором стали сотрудничать почти все символисты, издавалось Н. П. Рябушинским, центральный символистский орган „Весы“—С. А. Поляковым, альманахи „Сирин“—М. И. Терещенко и т. д. Все эти лица, будучи преимущественно представителями крупного промышленного и торгового капитала, стремились в той или иной форме и мере привить писателям и художникам свои вкусы, неизбежно пропитанные классово-идеологией¹.

В своих воспоминаниях об Александре Блоке один из наиболее выдающихся символистов—Андрей Белый—свидетельствует о влиянии буржуазии на „декадентскую“ среду: развитие символической литературы шло „по линии интересов крупного купечества“ к ней. „Миллионер неизбежно входил, входил сам в литературный салон, входил осторожно, с конфузом, а выходил... уверенно и без всякого конфуза“².

Тот протест против социальной несправедливости, против эксплуатации трудящихся, который нередко (особенно—после революции 1905 г. вспыхивал в сознании писателей-символистов, наиболее тонкие и развитые представители буржуазии нередко стремились смягчить, сделать его бездейственным и безвредным. Ими велась мало заметная, но вместе с тем достаточно определенная пропаганда эстетических, антиобщественных идей в писательской среде.

Интереснейшие сведения об этом мы находим в дневнике самого Блока. Ведь миллионер М. И. Терещенко, заказав Блоку „Розу и крест“, постоянно оказывал давление на поэта,

¹ Однако было бы неправильно сводить социальную роль русского символизма исключительно к отражению классовых интересов буржуазии. Ряд устремлений писателей-символистов оказывался окрашенным даже ненавистью к буржуазии. В символической литературе и, в частности, в творчестве Блока, как мы уже отчасти говорили выше, заметны были дворянские струны.

Развитие этой темы, не входящей в рамки нашей статьи, мы даем в подготовляемой нами большой работе о Блоке.

² «Записки мечтателей», кн. VI, стр. 59.

при этом не слишком положительное. Мало того: Терещенко, будучи сам увлечен искусством (но отнюдь не забывая о таких „прозаических“ вещах, как эксплуатация Донецкого бассейна), при встречах с Блоком развивал идеи такого порядка: „Искусство уравнивает людей (одно оно во всем мире)“; нельзя понять людей, „которые могут интересоваться политикой, если они хоть когда-нибудь знали (почувствовали), что такое искусство“¹.

Другими словами—не обращай внимания на политическую и социальную несправедливость, не надейся на изменение существующего капиталистического строя, ищи утешения и тихой радости в искусстве².

Подтверждение того, что Терещенко оказывал на Блока большое влияние, мы находим опять-таки в дневнике поэта более позднего времени. Лишь много лет спустя, уже после Октябрьской революции, Александр Блок оказался в состоянии разобраться в том, что происходило тогда. 7 января 1919 г., преодолевая свой эстетизм и свою классовую ограниченность, Блок писал с большой остротой и силой:

„Я окончательно освободился от воли М. И. Т[ерещенко]. Мы с ним в свое время загнипотизировали друг друга искусством. Если бы так шло дальше, мы ушли бы в этот бездонный колодезь; оно—Искусство—увело бы нас туда, заставило бы забраковать не только всего меня, а и все; и остались бы: три штриха рисунка Микель-Анджело; строка Эсхила; и—все; кругом пусто, веревка на шею“³.

V

Собрав разрозненные статьи и критические заметки Александра Блока, а также его отдельные высказывания о роли

¹ Дневник, т. I (1911—1913), стр. 120—121. Изд-во писателей в Ленинграде. 1923.

² Впрочем, подобный образ мысли, как известно, не помешал М. И. Терещенко принять активное участие в политической жизни и даже стать министром Временного правительства.

³ Дневник, II (1917—1921), стр. 146. Л. 1928.

художественного творчества, о взаимоотношениях писателя с обществом, мы убеждаемся в противоречивой сложности суждений поэта. В его литературном наследии можно обнаружить самые разнообразные оттенки мысли, от утверждения независимости искусства от жизни вплоть до признания обязанности искусства приносить пользу обществу, до утверждений, что „марксисты—самые умные критики“¹. Не без наивности Блок однажды утверждал, что трагедии Ибсена „лишены тенденции“, поскольку великий скандинавский драматург—„прежде всего и главное всего—художник“². Разумеется, нам нет необходимости оспаривать это мнение и доказывать, что в действительности искусства нетенденциозного не существует вовсе.

Как уже говорилось выше, при всей значительности своего ума и дарования, Блок в весьма малой степени был приспособлен к последовательному и систематическому мышлению. Систематика, постоянное логическое расчленение фактов и добытых наблюдений не было свойственно поэту. Чрезвычайно чутко отзываясь на явления окружающей жизни, Александр Блок даже и в зрелом возрасте был в некоторых отношениях чересчур зыбок, неустойчив и подвержен различным влияниям. В дневнике поэта смена его настроений, все его сомнения и колебания, вся совокупность творческих противоречий обнаружены наиболее остро.

Разобраться до конца в явлениях общественной борьбы, точно выявить и закрепить свое отношение к ним Блок не был в состоянии. При этом он считал, что для художника противоречия творчески необходимы и в конце концов вовсе не стремился избавиться от антиномичности своего сознания.

Однако не трудно все-таки подметить основную эволюцию взглядов Блока на художественное творчество, чрезвычайно существенную и характерную для поэта.

Эстетические представления молодого Блока были типичными для начала девятисотых годов, для символистов той

¹ Там же, II, стр. 112.

² Неизданная статья об Ибсене. Цитирую по подлиннику.

поры. Личность поэта—избранника, идущего „никем не пройденными путями“, он противопоставлял в то время обществу, замыкаясь в своем индивидуальном сознании. „Никакие тенденции не властны над поэтами“, весь мир поэта заключается в его способе восприятия и т. д. Антисоциальность подобных воззрений совершенно очевидна.

Позднее Блок не раз выражал досаду по поводу применения к литературе публицистических оценок. Но если мы сравним эстетические воззрения молодого Блока с его зрелыми рассуждениями о литературе и обществе, то мы убедимся, что творческое развитие поэта подсказывало ему необходимость уйти как можно дальше от всевозможных провозглашений независимости и „чистоты“ искусства.

Постановка искусства вне всего окружающего очень скоро стала смущать Блока. Постепенно поэт пришел к выводу, что в те годы, когда новое русское искусство, искусство символизма, было еще непризнано и даже гонимо, вопросы формы, находившейся в последние десятилетия XIX века в пренебрежении, могли быть боевым лозунгом. Поэтому „в те дни художники имели не только право, но и обязанность утверждать знамя „чистого искусства“.

Но далее, в период назревавшего кризиса русского символизма за обычными вопросами о форме искусства („как?“) и о его содержании („что?“) перед поэтом неизбежно встал третий вопрос—„о необходимости и полезности художественных произведений“, об их социальном значении. В сознании Блока мало-по-малу стала преобладать забота о пользе и долге, о том, что должно быть в искусстве и чего быть не должно („к чему?“ и „зачем?“). В 1908 году Блок уже считал, что этот вопрос поставлен не отдельными людьми, а „русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей“. Лишь испытывая силу непосредственной связи с народом и обществом, „которое произвело его“, и сознавая свою огромную ответственность перед ним,—художник способен „ритмически идти единственно необходимым путем“. Тот самый Блок, который еще

так недавно чуждался всякой публицистики, стал говорить о том, что „подлинному художнику“ не опасен публицистический вопрос „зачем?“. Считая, что игнорировать этот вопрос может лишь „отвлеченный утонченник, безысходный декадент“¹, Блок пришел к выводу, что эстетская формула „искусство для искусства“ стала „пуста как свиц“².

Мало того: Блок вскоре начал говорить, что он—„общественное животное“, что он обладает „определенным публицистическим пафосом“³. И, встав на подобную точку зрения, Блок сам стал применять в своих работах ряд публицистических приемов. Например, в своем предисловии к „Прематери“ Грильяцера, написанном в июле 1908 г., Блок проводит интересную параллель между эпохой политической реакции в Австрии и Германии (которой была обусловлена эта драма) и русской реакционной действительностью. Почти вся осень 1908 г. прошла у Блока под знаком общественности. К этому времени, как известно, относится создание целого ряда статей о народе и интеллигенции. Разрыв Блока с большинством своих „собратьев“ по перу наметился в то время уже достаточно определенно.

Примечательно, что, помещая в „Золотом руне“ свои стихи и даже ведя в нем критическое обозрение, Блок не считал этот журнал внутренне близким себе. Поэта не удовлетворяли противоречивая эстетическая уточненность „Золотого руна“, издававшегося с купеческой роскошью, и некоторый налет порнографии, заметный в ряде номеров. С чувством постороннего человека Блок писал 2 марта 1909 г. своей матери: „Странный журнал! У них давно тенденция совмещать „уточненность“ с „интеллигенцией и народом“⁴.

Возмущение против чрезмерного интереса к узким вопросам эстетики, против увлечения мелочами прошлого, против

¹ См. статью «Три вопроса» в «Золотом руне» за 1908 г., № 2. Разрядка моя. В. Г.

² См. статью «О театре» в т. IX собрания сочинений Блока.

³ Дневник, II, стр. 98.

⁴ См. «Письма к родным». Изд. «Academia». Л. 1927, стр. 248.

любования безделушками искусства в дальнейшем прорывалось у Блока довольно часто. Еще в начале 1912 г., читая социал-демократическую газету „Звезда“ и фельетоны М. Горького „О современности“ в „Русском слове“, Блок с удовлетворением отмечал в своем дневнике: „Спасибо Горькому и даже—„Звезде“. После эстетизмов, футуристов, библиофилов запахло настоящим“¹.

Примечательно, что стремление как можно пышнее и богаче выпускать различные „любительские“ издания Блок уже в то время стал связывать с явлениями общественного порядка. Например, он считал, что ту „сумасшедшую роскошь“, с которой издавался журнал „Русский библиофил“, могла породить „только реакция“².

Но особенно ярко и резко Александр Блок стал выступать против сторонников „чистого искусства“ после Октябрьской революции. Под влиянием революционных событий поэт произвел решительную переоценку всего того, что представлялось ему раньше безусловно ценным. В частности, он убедился в культурном бесплодии большинства таких изысканных журналов, как „Аполлон“, „Мир искусства“, „Старые годы“ и т. д. Эстетскую, но не творческую сущность „Старых годов“ Блок великолепно определил в своем дневнике, назвав руководителей этого журнала „буржуйчиками на готовенькой красоте“³.

Эстетское отрицание за искусством всяких обязанностей приносить пользу жизни Блок уподоблял красивому, но бесполезному французскому парку, в противоположность русскому саду, сочетающему в себе красивое с некрасивым и полезным, цветы—с грядками овощей. И поэт был уже уверен, что второй сад „прекраснее красивого парка“. Крупный, осознавший границы своего творчества художник не может отделять себя от общества. По мнению Блока, „творчество боль-

¹ Дневник, I, стр. 85. Запись от 4 марта.

² Там же, стр. 84.

³ Там же, стр. 98.

ших художников есть, всегда прекрасный сад с цветами и репейником, а не красивый парк с уграмбованными дорожками“¹.

Всякие разговоры о „чистом“ искусстве, о „чисто-литературных задачах“ Блок считал „непитательными и нежизненными“. Русская литература, вопреки всем этим устаревшим разговорам, „тесно связана с общественностью, с философией, публицистикой“².

Творческая личность естественно сочетается с душою массы, с коллективом, вследствие чего понять особенности дарования художника можно лишь определив, что общего он имел со своей эпохой. Художник, не участвующий в жизни общества, не может должным образом запечатлеть в искусстве и свою собственную жизнь. „Я боюсь каких бы то ни было проявлений „искусства для искусства“,—читаем мы в блоковском дневнике за 1919 г.,—потому что такие тенденции противоречат самой сущности искусства и потому что, следуя ей, мы в конце концов потеряем искусство; оно ведь рождается из вечного взаимодействия двух музык—музыки творческой личности и музыки, которая звучит в глубине народной души, массы. Великое искусство рождается только из соединения этих двух электрических токов“³. Вне этого динамического сочетания с жизнью оно не может быть ни создано, ни оправдано. В мироощущении истинного художника, по мнению Блока, отсутствует разрыв между „своим“ и „несвоим“, между личным и общим. Подлинное искусство неизбежно оказывается насыщенным духом времени, духом современной эпохи.

Попробуем подвести некоторые итоги.

Критические работы Александра Блока, обладающие несомненным своеобразием и оригинальностью, вместе с тем

¹ Там же, II, стр. 161.

² Статья «Без божества, без вдохновенья».

³ Дневник, II, стр. 161.

весьма характерны для той переходной, межреволюционной эпохи, в которую жил поэт. Они являются ярким отражением сложных общественных и литературных течений конца XIX и начала XX века. Многие в этих работах, чуждые нашей современности, стали уже достоянием историка литературы и подлежат лишь ретроспективному изучению. Но целый ряд вопросов о судьбах литературы, волновавших в свое время Блока, не утратил и сейчас актуального значения. И какие бы противоречия мы ни обнаруживали во взглядах Александра Блока,—его критико-литературные опыты заслуживают внимания современных читателей.

Виктор Гольцев

ТВОРЧЕСТВО ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

1. «Поэт и чернь»¹

Вячеслав Иванов—совершенно отдельное явление в современной поэзии. Будучи поэтом самоценным, изумительно претворив в себе длинную цепь литературных влияний,—он вместе с тем, по некоторым свойствам своего дара, представляет трудности для понимания. Как бы сознавая свое исключительное положение очень сложного поэта, Вяч. Иванов стал теоретиком символизма. Ряд его статей напечатан в журнале „Весы“². Вяч. Иванов, как поэт и теоретик, явился в переходную эпоху литературы. Одна из таких же переходных эпох нашла яркое воплощение в древнем „александризме“.

Александрийские поэты—ученые отличались, между прочим, крайней отчужденностью от толпы; эта черта близка современной поэзии всего мира; а общность некоторых других признаков заставляла уже русскую критику обращать внимание на указанное сходство. Это делалось с целью преуменьшить значение современной литературы; делалось теми, кто вечно „робеет перед дедами“, тоскует о старине, а в сущности, испытывает „taedium vitae“³, не понимая того, что происходит

¹ Под таким названием появилась в 1904 г. в «Весях» (№ 3) статья Вяч. Иванова. Позднее она вошла в сборник его статей и афоризмов «По звездам». (Изд. «Оры». П. 1903). *Прим. ред.*

² Центральный ежемесячный орган символистов, издававшийся в Москве С. А. Поляковым с 1903 г. по 1909 г. Фактическим редактором журнала был В. Я. Брюсов. *Прим. ред.*

³ Отвращение к жизни. *Прим. ред.*

на глазах. В истории нет эпохи более жуткой, чем александрийская; сплав откровений всех племен готовился в недрах земли; земля была, как жертвенник.

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые:
Его призвали всеблагие,
Как собеседника на пир,

говорил Тютчев. Во времена затаенного мятежа, лишь усугубляющего тишину, в которой надлежало родиться Слову,—литература (сама—слово) могла ли не сгорать внутренним огнем?

Это сгорание было тонкое, почти неприметное. Все были служителями мятежа: но одни купались в крови дворцовых переворотов, другие—„знали тайну тишины“; эти последние уединились с белыми, томными Музами, смотрящими куда-то вдаль „продолговатыми бесцветными очами“, как Джиоконда Винчи. Приютившись в жуткой тени колоссального музея, они предавались странной забаве: детской игре, сказали бы мы, если бы не чувствовали рядом носящуюся весть о смерти. Они сумели достичь мудрой здравости среди малоздравых „изобретений бессмертия“, среди исследования тайн египетской герменевтики, погружаясь в мучительные глубины, они создали стройные свои стихи. Мы слышим в них веселые слезы над утраченной всемирностью искусства.

Гомера исследовали, ему подражали—напрасно. Что-то предвечернее было в чистых филологах, которых срок истории заставил забыть свое родовое имя—„nomen gentile“. В этом „стане погибающих за великое дело любви“ была предсмертная красота, или предвоскресная разлука с родными началами; избыток души героя, который бросается с крутизны в море, залитое кровью всемирного утреннего солнца.

Мы близки к их эпохе. Мы должны взглянуть любовно на роковой раскол „поэта и черни“. Никто уже не станет подражать народной поэзии, как тогда подражали Гомеру. Мы сознали, что „род“ не властен и наступило раздолье „вида“ и „индивида“. Быть может, это раздолье охвачено сумерками,

как тогда, в Александрии, за два-три века перед явлением Всемирного Слова. „Мы позднее племя, мечтаем... о „большом искусстве“, призванном сменить единственное доступное нам малое, личное, случайное, рассчитанное на постижение и мирозерцание немногих, оторванных и отъединенных“¹. Необходима спокойная внутренняя мера, тонкое и мудрое прозрение, чтобы не отчаиваться. Именно этим оружием обладает Вяч. Иванов, выступая на защиту прав современного поэта быть символистом. Вот сущность его статьи по поводу Пушкинского ямба—о расколе между „гением и толпой“².

Раскол получился в момент, когда гений „не опознал себя“. Сократ не послушался тайного голоса, повелевшего ему „заниматься музыкой“. Яд был поднесен ему за „измену стихии народной—духу музыки и духу мифа“. Гений перестает быть учителем. Ему нечего дать толпе, потому что для новых откровений (а говорить ему дано только новое) дух влечет его сначала уединиться с его богом—в пустыню.

У нас еще Пушкин проронил „*procul este profani*“³. Лермонтов роптал. Тютчев совсем умолк для толпы. Явились „чувства и мечты“, которые мог „заглушить наружный шум, дневные ослепить лучи“. Наступило безмолвие „страдание отъединенности“, во искупление „гордости Поэта“!

Страдание не убило „звуков сладких и молитв“. Поэт—проклятый толпою, раскольник—живет „укрепительным подвигом умного деланья“. Без подвига—раскол бездушен. В нем—великий соблазн современности: бегущий от смерти—сам умирает в пути, и вот мы видим призрак бегства; в действительности—это только труп в застывшей позе бегуна.

Тайное „умное деланье“, которым крепнут поэты, покинувшие родную народную стихию,—это вопрошание, прислушивание к чуть внятному ответу, „что для других неуловим“;

¹ Вяч. Иванов. «Эллинская религия страдающего бога». «Новый Путь» 1904 г. Январь, стр. 133.

² «Весы». 1904 г. № 3. Статья «Поэт и чернь». *Прим. ред.*

³ «Отойдите непосвященные». Эти слова Горация были взяты Пушкиным в виде эпиграфа к его стихотворению «Чернь» (1828). *Прим. ред.*

вопрошающий должен обладать тем единственным словом заклинания, которое еще не стало „ложью“. И вот—слово становится „только указанием“, только намеком, только символом.

Символ—„некая изначальная форма и категория“, „искони заложенная народом в душу его певцов“. Символ „неадекватен внешнему слову“. Он „многолик, многозначущ, и всегда темен в последней глубине“. „Символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается“. Путь символов—путь по забытым следам, на котором вспоминается „юность мира“. Это—путь познания, как воспоминания (Платон). Поэт, идущий по пути символизма, есть бессознательный орган народного воспитания. „По мере того, как бледнеют и исчезают следы поздних воздействий его оттеснявшей среды, яснее и определяется в изначальном напечатлении его „наследье родовое“. Так искупается отчуждение поэта от народной стихии: страдательный путь символизма есть „погружение в стихию фольклора“, где „поэт“ и „чернь“ вновь познают друг друга. „Поэт“ становится народным, „чернь“—народом при свете всеобщего мифа.

„Минует срок отъединения. Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство—искусство мифотворческое... К символу миф относится, как дуб к желудю“.

Миф есть „образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского“. Миф есть раскрытие воплощения—таков вывод Вячеслава Иванова. Он знаменателен.

Современный художник—бродяга, ушедший из дома тех, кто казался своими, еще не приставший к истинно-своим,—приютился в пещере. „Немногое извне (пещеры) доступно было взору; но через то звезды я видел ясными и крупными необычно“, говорит Дант. Эти слова Вяч. Иванов избрал эпиграфом „Кормчих Звезд“¹. Звезды—единственные водители; они предопределяют служение, обещают беспредель-

¹ «Кормчие звезды» — первая книга лирики Вяч. Иванова. М. 1903.

ную свободу в час, когда постыла стихийная свобода поэта, сказавшего: „плывем... Куда ж нам плыть?“ „Невнятный язык“, темная частность символа—мучительно необходимая ступень к солнечной музыке, к светлomu всеобщему мифу.

Так определяет теория историческое право современного поэта говорить, не приспособляясь ко всеобщему пониманию. Мы уже испытали соблазны этого давно предчувствованного положения; мы пережили ту пору, когда право начинало становиться обязанностью. Однако до сих пор многие считают не сразу понятное—нелепым. Вяч. Иванов не увеличит их числа. Его творчество не бросает ни одной подачки и, при всей своей тяжеловесности и трудности, не напрашивается на пародию. Оно спокойно и уверенно, часто почти теоретично. Оно сознательно и уравновешенно до того, что часто трудно понять, как мраморный стих вместил тончайшие прозрения. Оно—плод труда не менее, чем вдохновения. Поэт, вооруженный тонкой техникой, широкой образованностью, и вместе—глубоко новый художник—останавливает на себе пристальное и любовное внимание.

Эта личная, замкнутая поэзия тихо звенит в эпохи мятежа. Она оттеняет ярость пожаров. Она ставит вехи, указывая, что путь—пройден. Она—тихая подруга тяжелых дней и чистая служительница мистики, о которой говорит Вяч. Иванов:

В ясном сиянии дня незримы бледные звезды:
Долу таинственной тьма — ярче светила небес.

2. От „Кормчих Звезд“ к „Прозрачности“¹

Русские поэты, как и западные, любили образы древней поэзии и мечту о Золотом Веке. В этой любви сказалась всеобщая их родина—„вторая природа“. Почти каждый из них, по слову Тютчева (о Щербине):

Под скифской вьюгой снеговою
Свободой бредил золотою
И небом Греции своею.

¹ «Прозрачность» — вторая книга лирики Вяч. Иванова. Изд. «Скорпион». М. 1904. Прим. ред.

Вяч. Иванов возводит это углубление к родникам поэзии почти в принцип. Символы большинства его стихотворений—родные древности, или по крайней мере,—созвучные ей. Это не значит, что его творчество не самостоятельно: он претворяет древние символы согласно строю своей, современной души. Но древнее, родимое—душа обеих книг его лирики. Недаром это—лирика—поэзия целомудренная, как весна, отделенная от мира ледяной оболочкой, под которой:

Внятно слышится порой
Ключа таинственного шопот.

Постепенно уходя, удаляясь на свидание с целомудренной, „непонятной людям“ Музой своей, Вяч. Иванов намечает ряд переходов от берега вдаль. Мы будем следовать за ним. Еще на берегу запеваает он ту песню, которую пели многие кормишки наши—Тютчев, Хомяков, Вл. Соловьев: это песня о родине, вера в ее крепость. Это религиозно-славянофильская поэзия; конец ее длинной цепи приемлет и Вяч. Иванов, примыкая к хору истории. Общая судьба такой поэзии—некоторая неподвижность. Содержание ее почти не терпит „шопота“, свойственного чистой лирике; роковым образом—здесь почти все высказывается вслух. Вяч. Иванов и здесь сумел, однако, понизить голос до возможной степени лирического шопота. Одно из последних и лучших стихотворений его в этом роде—„Озимь“¹. Сюда же относятся „Парижские Эпиграммы“—острые, краткие, стильные.

Но только следуя за поэтом далее, к темным ключам народной символики, мы начинаем различать все явственнее его родную стихию. Медленно, руководимые опытностью, „тихо дивясь“, мы вступаем в полные сумерки пещеры, откуда видны „звезды—яркие и крупные необычайно“. Поэт, как исследователь, не нарушая мгновений созерцания, снимает с глаз по-

¹ «Вопросы жизни»—февраль. *Прим. Блока.* [Ежемесячный литературный и религиозно-философский журнал, сменивший «Новый путь». Издавался в 1905 г. Д. Е. Жуковским под редакцией идеалистов Н. А. Бердяева и С. Н. Булгакова.]

Прим. ред.

вязку за повязкой, приучая к прозрению мглы, из которой—мы знаем—скоро поднимутся жуткие образы. Когда-то уже снились они: мы в сумерках, как в прошлом; и опять возвращается то, что уснуло в воспоминании. Ласковость сонных воспоминаний обещает иное: то, что видели „в зеркале гадания“,—увидим „лицом к лицу“.

Мы—над родником чистой лирики; он всегда отражал прошедшее, как грядущее, воспоминание, как обетование. Мы переживаем древность свою и прельщены строгой „уставностью“ стихов. Мы задумчиво созерцаем „пробужденные вместе с поэтом к прошлому, древнему. Над нами мерцают о будущем „кормчие звезды“.

И был я подобен
Уснувшему розовым вечером
На палубе шаткой
При кликах пловцов,
Подъемляющих якорь.
Проснулся — глядит
Гость корабельный:
Висит огнезрящая
И дышит над ним
Живая бездна..
Глухая бездна
Ропщет под ним..

Но высоко, там, где щёгла чертит узор „от созвездья до созвездья“,—над „сыном верного брега“, вместе с ним плывут „кормчие звезды“, „вернее брега“ утишая тревогу сумерек.

Медленно спускаясь в клубящуюся мглу, мы слушаем повесть о том, как родились эти Сумерки с „сомнительным лицом“—сын преступных родителей—„огневласого Дня“ и „синекудрой Ночи“—„яркой их прелести чужд“.

Горе! С тех пор, только близится День, разгораясь, к Ночи—
Звездная дева бледна и бездыханна пред ним!
Вновь оживая, подъемлет фату, и грядет,— он пылает..
Миг — и в объятьях се хладный до срока мертвец!

Не все размеры мирно-эпические. Но какая-то безмятежность разлита по всей книге „Кормчие Звезды“. Спокойно перейдем мы черту,—а там уже брежит заря другого полюса. Мы без испуга надышимся „цветами сумерек“; с диалектической ясностью поймем то, чему у других поэтов суждено открываться в вихре. В минуты частых отдыхов мы услышим о „Звезде Морей“ („Maris Stella“), уследим пушкинскую меру стихов („В челне по морю“ и др.).

Все это—еще тонкая поэзия отдохновения, изящная академия стихов. Временами и кажется, что в „Кормчих Звездах“ больше отдыха, чем движения. Иногда мы почти уверены, что стоим во мгле, сдушая однозвучную красивую мелодию. Но вот и видения—несутся, как снопы искр.

Духи пустыни мчатся, догоняя один другого:

— Где ты? — Вот я! —
Одна семья
Пустынных чад —
Предрассветный хлад,
За струей струя,
Через дебрь и ночь...
Кто за нашей межой,
На краю быстрин?
Один! Один! —
Всегда чужой!
Всегда один! —
Летим прочь! — Летим прочь!..

Поэт ощутил одновременно: „одинокий пыл неразделенного порыва“ и „границы“—они созданы сгущающейся мглой. Там, где „лучший пыл умрет неизъясненный“, борется кормчий дух: он возвал к Дионису—Эвию—„богу кликов, приводящему в экстаз женщин“, но „был далек земле печальной возврат языческой весны“.

В лунном сумраке, под дымящимся млечным путем, ужаснула нас встреча: призрачно-беззвучным очертанием треугольный парус и недвижный кормщик проносятся мимо. Ужас родился, когда парус—„треугольный полог“—простерся краями к двойникам и остроконечным верхом уперся в опустившуюся

твердь, устремляя расколотые лики к соединению („Встреча“). И снова, и снова рождаются „миры возможного“—„проклятья души, без грешных дел в возможном грешной“—ужас души расколотой и двуликой, где один лик не знает, что другой—убийца. Это—отражение страждущего бога, растерзанного и расчлененного, взывающего к своей ипостаси:

Лазаре, гряди вон!

Кормчий дух, Эдип, „слепец, полубог, провидец“, тень страждущего бога, замерцавшая двойником—взывает к своему утраченному лику:

Кличь себя сам и немолочно зови, доколе, далекий,
Из заповедных глубин: — «Вот я!» — услышишь ответ.

Это—самые темные глубины пещеры, но и—первая искра грядущего. „Некто“ обретает себя. Даль начинается „сбываться“; дух осторожно прислушивается к первому отдаленному эхо своего голоса:—„Вот я!“—„Глядит—не дышит“,—слушает... Прозрение становится прозрачнее. После краткого, единственно томительного наплыва странных видений мы опять плывем медленнее; и в очах „Сфинкса“ уже зареет предчувствие:

... Загадочное Нет

С далеким Да в боренье и слиянье —
Двух вечностей истомный пересвет.

Уже лицо Сфинкса—девы, как „темная икона“,—в лучах Зари. В очарованном сне, где-то на вершинах гор еще Ореадой безгласной—„спит царица на престоле в покрывале ледяном“:

Сестра моей звезды была со мной в тот час
Над бездной, в вышине, одна — с вечерней славой;
Заветов пламенных грозю величавой
Меня обвеяла, и прорицала мне
О жизни, тонущей в пурпуровом огне,
О крыльях, реющих за грозю надзвездной,
О славе золотой, пылающей над бездной,
О цели творческой священных берегов.



Уже „Ночь пронзают лучи Креста“. Близится родной лик „Райской матери“, обещающей:

Как сама Я, той годиною пресветлою,
Как сама Я, Мати, во храм сойду.

Уже синие днепровские боры навстречу ей „ветвьем качают, клонят клобук“. Прозрачна утренняя даль и несомненны Ее очертания после того, как уже разметались духи—страхи Ночи; первые стихи „Кормчих Звезд“ уже обращены к лику „Прозрачности“:

Дочь ли ты земли
Иль небес,—внемли:
Твой я! Вечно мне твой лик блистал.

И Она отвечает ему с тихой ясностью Зари:

Тайна мне самой и тайна миру,
Я, в моей обители земной,
Се, гряду по светлому эфиру:
Путник, зреть отныне будешь мной!
Кто мой лик узрел,
Тот навек прозрел —
Дальний мир навек пред ним иной.

И совсем явственный можно слышать тихий, заключительный Ее шопот:

Я ношу кольцо,
И мое лицо —
Короткий луч таинственного Да.

Того, кому снилась Прозрачность,—кормчие звезды привели к Ней наяву. Хвалением Ее открывается книга „Прозрачность“:

Прозрачность! воздушною лаской
Ты спишь на челе Джиоконды..
Прозрачность! божественной маской
Ты реешь в улыбке Джоконды!..
Прозрачность! улыбчивой сказкой
Содейлай видения жизни...

„Прозрачность“ есть с и м в о л,—то, что содейливает „сквозным покрывало Майи“. За покрывалом открывается мир—

целое. Именно такое значение имел постоянный „пейзаж“ в узких рамках окон или за плечами „Мадонн“ Возрождения. „Мадонна“ Лиза-Джиоконда Винчи, у которой „прозрачность реет в улыбке“, открывает перед нами мир—за воздушным покрывалом глаз. Он не открылся бы, если бы не глядели эти двойственные глаза. Может быть, только по условиям живописной „техники“, „пейзаж“ заметен лишь по бокам фигуры; он должен светиться и сквозь улыбку, открываясь, как многообразие целого мира. Не даром,—за спиной Джиоконды и воды, и горы, и ущелья—естественные преграды стремлений духа, и мост—искусственное преодоление стихийных преград: борьба стихий с духом и духа со стихиями, разлившаяся на первом плане в одну змеистую, двойственную улыбку.

„Прозрачность“—книга символов—есть ступень переходная, как „Кормчие Звезды“—подготовительная. Во многих частях своих „Прозрачность“ еще близка к „Кормчим Звездам“, но в сущности говорит уже об ином. Здесь „порыв“ которому были поставлены „границы“, предчувствуется во всей полноте; его первое условие—неразлученность с землей—налицо. Это и есть—предчувствие возврата к стихии народной, свободной, парящей, не отрываясь от земли. Философская лирика Вяч. Иванова оправдывает его лирическую философию (см. „Поэт и Чернь“). То, что в „Кормчих Звездах“ вырывалось, как восклицание, утверждается в „Прозрачности“. Автор „Кормчих Звезд“ восклицает:

Верь духу, — и с зеленым долом
Свой белый торжествуй разрыв!

В „Прозрачности“ поэты духа успокоенно собрались в путь:

Не мни: мы, в небе тая,
С землей разлучены:—
Ведет тропа святая /
В заоблачные сны.

Начало воздушное, как ожидание больших белых птиц, сидящих на уступе, готовых улететь,—проходит сквозь книгу „Прозрачность“. Доносятся отдельные голоса засыпающей земли,—„и звук отдаленного лая, и призраки тихого звона“. Слепнут краски дня, преобладают часы между светом и мраком, сумеречные часы, полные зоркого общения с высями и глубями, часы ожидания между двух зеркал, бездонно углубляющих друг друга.

Где я? Где я?

По себе я

Возалкал!

Я — на дне своих зеркал.

Я — пред ликом чародея

Ряд встающих двойников,

Бег преддунных облаков.

Прозрачность, „улегчившая твердь“, в раздумьи прислушивается к глубинам черных кладязей, глядит в „светорунную тину затонов“, следит за облачным парусом. Мгновения полетов, предвосхищения полетов—куда? „Вечно синий путь—куда?“ Легкая радость, прощальное золото осени; внезапно набегающая тревога разлуки, как далекий, глубокий голос Океанид¹:

Мы — девы морские, Орфей, Орфей!

Мы — дети тоски и глухих скорбей!

Мы — Хаоса души! Сойди заглянуть!

Ночных очей в пустую муть!

„Прозрачность“—книга испытаний, одинокая проба крыльев. О ней нельзя говорить так, как о „Кормчих Звездах“. Она менее замкнута и более вдохновенна. „Кормчие Звезды“ вспоминаются сквозь ее легкость, как благословенный романтический труд.

Стихи Вяч. Иванова—истинно романтичны; некогда русские романтики оправдывали народную поэзию, изучали, вдох-

¹ Океаниды—по древне-греческой мифологии нимфы, дочери Океана и Тетис. *Прим. ред.*

новенно подражали ей. Новому романтику нет уже нужды оправдывать ее. Законность утверждена, рождается новая мечта: снова потонуть в народной душе. Мечта облекается в панцырь метода, в теорию.

Вдохновение Вяч. Иванова параллельно теории. Он пробует голоса забытых размеров, способных съизнова зазвучать. И здесь мы снова видим его бродящим по священной Элладе. В „Кормчих Звездах“ несколько стихотворений подчинено размерам Алкея и Сапфо. В „Прозрачности“ применяются уже размеры древних дифирамбов, „предназначавшихся для музыкального исполнения в масках и обстановке трагической сцены“. Дифирамб—элемент трагедии—того „всемирного мифотворческого искусства“ страдающего бога, возврат к которому „сквозь леса символов“ очевиден для поэта.

Вяч. Иванов оправдывает символическую поэзию теорией. Верим, что поэзия будущего оправдывает теорию; теория—не рационалистична, она—молитвенное „созерцание“,—прозрение мглы в прощальную пору, когда

Улыбкой осени спокойной
Яснеет холодная лазурь.

Взор становится прозрачным, восприимчивым, вместительным. Творчество приходит к равновесию. Избыток зноя не мешает „зреть“ и „прозревать“; но земля сохранила, сберегла „пламень юности летучей“. Зрелая, предвечерняя пора, обетование свершений:

Она пришла с своей кошницей,
Пора свершительных отрад.

КРАСКИ И СЛОВА

Думая о школьных понятиях современной литературы, я представляю себе большую равнину, на которую накинута, как покрывало, низко спустившийся, тяжелый небесный свод. Там и сям на равнине торчат сухие деревья, которые бессильно приподнимают священную ткань неба, заставляют ее холмиться, а местами даже прорывать ее, и тогда уже предстают во всей своей тощей, неживой наготе.

Таковыми деревьями, уходящими вдаль, большей частью совсем сухими, кажутся мне школьные понятия—орудия художественной критики. Им иногда искусственно прививают новые ветки, но ничто не оживит гниющего ствола.

Среди этих истуканов самый первый план загроможден теперь понятием „символизм“¹. Его холили, прививали ему и зелень и просто плесень, но ствол его смехотворен, изломан веками, дуплист и сух. А главное, он испортил небесную ткань и продырявил ее. Критика очень много толкует о „школах“ символизма, критика охаживает художника со всех сторон и обдергивает на нем платье; а иногда она занимается делом совсем некультурным, извинимым разве во времена глубокой древности: если платье не лезет на художника, она обрубают ему ноги, руки, или—что уж вовсе неприлично—голову.

Распоряжаясь так, критика хочет угнаться за творчеством. Но она, по существу своему,—противоположный полюс творчества. В лучшем случае, ей удастся ухватить поэта за фалду и на бегу сунуть ему в карман ярлычок: „символист“.

Так было бы всего естественнее. Но иногда случается об-

¹ Конечно, я говорю не о религиозном и не о философском символизме, но о развязном термине вольнопрактикующей критики.

ратное: сам художник раскрывает свои объятия критике и восторженно кричит ей навстречу:—„Хочу быть символистом!“ Тут он, по ошибке, сам попадает в ту рамку, где должна поместиться впоследствии его фотографическая карточка.

Чаще всего, почему-то, это случается с художниками слова. Реже ловкой критике удастся изловить живописца. Я думаю, это происходит от того, что писателям принято обладать всеми свойствами взрослых людей; а ведь эти свойства вовсе не только положительные: рядом со здравостью суждений, умеренным скептицизмом, чувством „такта“ и системы попадают среди них усталость, скованность, немудрость. Взрослые люди обыкновенно не мудры и не просты.

Что касается живописцев, то на них в „общественном“ отношении давно рукой махнули. С них уж и не требуют „отзывчивости на запросы современности“, и даже вообще требуют так мало, что сами они часто забывают о необходимости „общего развития“ и превращаются в маляров и богомазов.

Зато лучшие из них мудро пользуются одиночеством. Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие). Благодаря этому, живопись сохраняет живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети.

Словесные впечатления более чужды детям, чем зрительные. Детям приятно нарисовать все, что можно; а чего нельзя—того и не надо. У детей слово подчиняется рисунку, играет вторую роль.

Ласковая и яркая краска сохраняет художнику детскую восприимчивость; а взрослые писатели „жадно берегут в душе остаток чувства“. Пожелав сберечь свое драгоценное время, они заменили медленный рисунок быстрым словом, но—ослепли, отупели к зрительным восприятиям. Говорят, слов больше, чем красок, но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта—только таких слов, которые соответствуют краскам. Ведь это—словарь удивительно пестрый, выразитель-

ный и гармонический. Например, следующее стихотворение молодого поэта Сергея Городецкого кажется мне совершенным по красочности и конкретности словаря:

ЗНОЙ.

Не воздух, а золото,
Жидкое золото
Пролило в мир.
Скован без молота,
Жидкого золота
Не движется мир.

Высокое озеро,
Синее озеро,
Молча лежит.
Зелено-косматое,
Спячкой измятое,
В воду глядит.

Белые волосы,
Длинные волосы
Небо прядет.
Небо без голоса,
Звонкого голоса
Молча, прядет ¹.

Все можно нарисовать—воздух, озеро, камыш и небо. Все понятия конкретны, и их достаточно для выражения первоначальности идеи, блеснувшей сразу. А для развития идей в будущем могут явиться способы более тонкие, чем готовые слова.

Душа писателя—испорченная душа. Вот писатель увидел картину Беклина „Лесная тишина“. Девушка на единороге смотрит в даль между стволами дерев. Для критика и писателя—взгляд девушки и единорога непременно „символический“. О нем можно сказать много умных и красивых слов. Может быть, это большая литературная заслуга, но неисправимая вина перед живописью: это значит—внести в свободную игру красок и линий свое грубое изнурительное понимание, все равно, что толстый дядюшка—пришел в детскую, одного пле-

¹ Я думаю, что и во всей русской поэзии очень заметно стремление к разрыву с отвлеченным и к союзу с конкретным, воплощенным, освежительнее духов запах живого цветка.

мянника игриво пощекотал, другого похлопал жилистой рукой по пушистой щеке, третьему помог складывать кубики. Смотришь—разорил всю игру, и одичалые племянники уже дуются в углу.

Душа писателя поневоле заждалась среди абстракций, загрузила в лаборатории слов. Тем временем, перед слепым взором ее бесконечно преломлялась цветовая радуга. И разве не выход для писателя—понимание зрительных впечатлений, умение смотреть? Действие света и цвета освободительно. Оно улегчает душу, рождает прекрасную мысль. Так сдержанный и воспитанный европеец, попавший в страну, где окрестность свободно цветет и голые дикари пляшут на солнце,—должен непременно оживиться и, хоть внутренно, заплясать, если он еще не освсем разложился.

Сказанное не унижает писательства. Напротив, приходится наблюдать обратное: живопись охотно подает руку литературе, и художники пишут книги (Россети, Гогэн); но литераторы обыкновенно чванятся перед живописью и не пишут картин. Скажут, что живописи надо учиться: но, во-первых, иногда лучше нарисовать несколько детских каракуль, чем написать очень объемистый труд; а, во-вторых, чувствовал же какую-то освободительность рисунка, например, Пушкин, когда рисовал не однажды какой-то пленительный женский профиль. А ведь он не учился рисовать. Но он был ребенок.

Прекрасен своеобразный, ломающийся стиль художников. Они обращаются со словами, как дети; не злоупотребляют ими, всегда кратки. Они предпочитают конкретные понятия, переложимые на краски и линии (часто основы предложения—существительное и глагол—совпадают, первое—с краской, второй—с линией). Оттого они могут передать простым и детским, а потому—новым и свежим языком, те старинные жалобы, которые писатель таит в душе: ему нужно еще искать их словесных выражений; и вот он их ищет, и уже забывает самую благородную, и она уже гниет в его душе, без того обремененной, как не сорванный во-время пышный цветок.

Живопись учит детству. Она учит смеяться над слишком

глубокомысленной критикой. Она научает просто узнавать красное, зеленое, белое.

Вот—простая русская церковь на шоссеиной дороге. Нет ничего наивнее и вечнее ее архитектуры, расположения. Воображению, орудующему словами, представляются бесчисленные наслоения истории, религии, всех тяжелых событий, которые пережила русская церковь на проезжей дороге. Воображение поэта ищет пищи вдоль всех дорог, отовсюду собирает мед, не первый попавшийся храм воплощает в стихах.

Но я не хочу быть тружеником—шмелем в бархатной неуклюжей шубе. Этот первый попавшийся храм пусть будет весь моим и единственным, как другой и третий. Тогда я должен уметь взглянуть на него, и, облюбовав и приласкав взором, нарисовать, хотя для других непонятно, но по-своему, чтобы потом узнать в рисунке и храм и себя: вот это—левая паперть, а это—крест с тонкой цепочкой и полумесяцем, а это—пригорок, на котором я сидел и царапал.

Только часто прикасаясь взором к природе, отдаваясь свободно зримому и яркому простору, можно стряхивать с себя гнет боязни слов, расплывчатой и неуловимой мысли. Живопись не боится слов. Она говорит: я—сама природа. А писатель говорит кисло и вяло: я должен преобразить мертвую материю.

Но это—неправда. Прежде всего, неправда в самой вялости и отвлеченности формулы, а главное, что живая и населенная многими породами существ природа—мстит пренебрегающим ее далями и ее красками—не символическими и не мистическими, а изумительными в своей простоте. Кому еще неизвестны иные существа, населяющие леса, поля и болотца (а таких неосведомленных, я знаю, много),—тот должен учиться смотреть.

Когда научится—сами собой упадут и без топора сухие стволы. Тогда уже небеса больше не будут продырявлены. Глубокомысленные игрушки критических дядей дети забросят в самый дальний угол, да и повыще—на печку.

[1905]

О РЕАЛИСТАХ

I

Начинать очерк о Горьком приходится скорбной страницей. В настоящее время надо говорить не о самом Горьком, а о критиках его, притом не о тех, которые продолжают, вопреки реальности, радоваться всякому его слову, и не о тех, которые беспощадно глумятся над ним, а о тех, которые с любовью и печалью осуждают его нынешний упадок. Эти критики — гг. Философов с его статьями „Конец Горького“ („Русская мысль“¹, апрель) и „Разложение материализма“ („Товарищ“, № 266), и Горнфельд, отвечавший Философову в статье „Кончился ли Горький“ („Товарищ“, № 252)².

Убедиться в том, что Горький потерял прежнюю силу, — очень не трудно: стоит прочесть те небольшие вещи, которые он поместил в сборниках „Знания“ за прошлую зиму. Последние из этих вещей — „Мои интервью“, „Товарищ“ и „Мать“ (за исключением пьес театральных, о которых речь будет дальше). Эти „интервью“ читаются со стыдом; и не то стыдно, что Горький „невежественен“, как отмечает Философов; эрудиции с него мы никогда не спрашивали. Стыдно то, что Горький дает в руки своим бесчисленным врагам слишком

¹ Ежемесячный журнал радикального направления, основанный в 1880 г. С. А. Юрьевым. С 1885 г. по 1906 г. редактировался В. А. Гольцевым. С 1907 г. перейдя в ведение П. Б. Струве, «Р. м.» сделалась консервативным журналом.

Прим. ред.

² Газета радикального направления, издававшаяся в Петербурге с 1905 г. по 1907. *Прим. ред.*

яркое доказательство своей бессознательности. „Мне просто захотелось написать веселую, для всех приятную книгу. Я чувствую, что до сего времени немножко мешал людям жить спокойно и счастливо“,—пишет Горький в предисловии (XIII сборник „Знания“) и как бы внушает читателю: „Чувствуй, чувствуй, какой я иронический человек!“ Действительно, на следующих же страницах оказывается, что Горький интервьюирует какого-то идиотического короля, который произсит, по его заказу, тирады, вроде следующих: „Бог и король—два существа, бытие которых непостижимо умом... Я и верно-подданный моих предков, некто Гете,—мы, пожалуй, больше всех сделали для немцев... Истинная поэзия, скажу вам, это поэзия дисциплины“... и т. д. На все это Горький подает свои иронические реплики. В следующем очерке пошлости и плоскости вложены в уста „Прекрасной Франции“, но, к великому сожалению, собеседник ее говорит не меньшие плоскости и заканчивает свою тираду тем „плевком крови и желчи“, который, опять-таки к сожалению, так оскандалил Горького. И опять обоюднo-неостроумные диалоги к „Жрице морали“ (XV сборник), и наивное сантиментальничанье по поводу слова „товарищ“, уснащенного банальными эпитетами (XIII сборник). И, наконец, повесть „Мать“ (начало XVI сборника), за которую, право, напрасно заступается Горнфельд. Некоторая стройность повести, и то сравнительная, зависит только от того, что Горький „набил руку“. Но ведь ни одной новой мысли и ни одной яркой строчки. Старая Горьковская психология, им самим кастрированная; старые приемы: умирает отец—бледная тень отца Фомы Гордеева;—и остается жить с матерью, читать запрещенные книги и подвергаться обыску свирепых офицеров и солдат—сын—бледная тень Фомы Гордеева и еще кое-кого из прежних Горьковских „человеков“.

Скорбные итоги всей этой деятельности подводит Д. В. Философов с такой четкостью и ясностью, что мне остается только привести его слова: „Я утверждаю следующее: 1) сущность дарования Горького—бессознательный анархизм. „Босьяк“—тип не только социальный, но и общечеловеческий,

тип бессознательного анархиста; 2) анархизм босяка Горького соединяется чисто внешним образом с социализмом; 3) полусознательное, механическое соединение двух непримиримых идей—материалистического социализма и иррационального анархизма—пагубно повлияло на творчество Горького, и 4) „философия“ Горького—общераспространенный, дешевый материализм, лженаучный позитивизм—философия оппортунизма, унаследованная от умирающей буржуазии и находящаяся в резком противоречии с психологией пролетариата“.

Против этих тезисов, может быть, нельзя возразить по существу. Но я совершенно понимаю то чувство, которое заставило г. Горнфельда заступиться за Горького, и которое сам он может определить только отрицательно („не любовь“, „не поклонение“). Может быть, это только чувство огромной благодарности за прошлое, и не за свое даже, а за прошлое русской литературы, да еще сознание того, что живет среди нас этот Канитферштан¹, у которого был такой „богатый дом и большой корабль“ творчества. Впрочем, оканчивать цитату я не возьмусь ни за что, ибо знаю, что это „и грубо, и даже кощунственно“, как говорит Философов, который отказывается от заглавия своей статьи: „Конец Горького“ и предлагает назвать ее „Кризисом Горького“.

В конце концов оба критика сходятся на одном: на силе интуиции Горького, которая больше его сознания. Только г. Горнфельд думает, что эта сила—в настоящем, а г. Философов относит ее в прошлое. Горнфельд стоит на точке зрения художественного критика, Философов оценивает Горького с точки зрения общественной, научной и религиозной; при этом он необыкновенно веско спорит с Д. С. Мережковским, но во многом соглашается с ним: „когда Мережковский боится этой новой силы,—он прав. „Грядущий хам“², „внутренний

¹ Имя несуществующего богача из детской сказочки Жуковского. Произошло от исковерканного «Kanne ich nicht verstehen»—«не могу понять».

Прим. ред.

² Под таким названием в 1906 г. вышел сборник критико-публицистических статей Д. С. Мережковского. *Прим. ред.*

босяк“ кроме своего „я“, никого и ничего не признающий ни на земле, ни на небе, сулит сюрпризы не очень приятные“. Да, правда, правда,—может быть. Но когда Философов, говоря о Горьком, цитирует Мережковского, мне хочется быть скорее с Горнфельдом, чем с ним. Мучительно слушать, когда каждую крупицу индивидуального, прекрасного, сильного Мережковский готов за последние годы свести на „хлестаковщину“, „мещанство“ и „великого хама“. Когда эти термины применяются к Горькому и, особенно, к Чехову,—душа горит; думаю, что негодованию в этом случае и не должно быть пределов, и я готов обратиться к Мережковскому те же пушкинские слова, которые сам он обратил к Льву Толстому по поводу Наполеона:

Да будет заклеямен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его тоскующую тень.

Если бы мне пришлось говорить только о Горьком, я и то обратил бы к критику его—Мережковскому—эти слова. Плевался Горький всю жизнь, а банальничать стал недавно. Но за всеми плевками и банальностями Горького прячется тоска, „которой нет названия и меры нет“. И великая искренность—такая, какой просто не может быть у людей большой культуры, как Мережковский и Философов. Не может, потому что сама культура—великий и роковой сон. Верх джентльменства—заметить, что „босяк сулит сюрпризы не очень приятные“; может быть, есть даже доля кощунства в таком джентльменстве. И верх культурности—написать великолепные томы о Христе и Антихристе, безднах верхней и нижней, расколоть мир, углубить обе половины до бесконечности, сплести, спутать и так замучить, как это может сделать Мережковский. Но ведь это мы, всосавшие „культуру“ с молоком матери, носим эти бремена, боимся, сомневаемся, мучаемся. А вспомним о Горьком—ведь он действительно босяк, и это—не слова. И откуда было набраться такого

страха нашим трем большим писателям—Чехову, Горькому и Андрееву? У них свой страх, их грузные корабли на свои мели садятся, и тоска, и одиночество у них свои. И я утверждаю—с тою же резкостью, с какой Философов выставляет свои значительные тезисы, что Горький—великий страдалец, и что безумно „возмущать укором его тоскующую тень“—тень этого Павла Власова из повести „Мать“, который остался всего только скудным воспоминанием о свободном Фоме Гордееве, Челкаше и других. Я утверждаю далее, что если и есть реальное понятие „Россия“, или лучше—Русь—помимо территории, государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., т. е., если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем Руси,—то выразителем его приходится считать в громадной степени—Горького. Думаю, что от того и другого утверждения не откажется и г. Философов. Весьма возможно, что Горький не хочет быть „в противоречии с психологией русского пролетариата“, и что крупный вывод Философова задел его за живое, если критика способна глубоко задеть писателя. Но Горький больше того, чем он хочет быть и чем он хотел быть всегда, именно потому, что его „интуиция“ глубже сознания: неисповедимо, по роковой силе своего таланта, по крови, по благородству стремлений, по „бесконечности идеала“ (слова В. В. Розанова) и по масштабу своей душевной муки—Горький—русский писатель.

Говоря о критиках Горького я имею в виду не только их отношение к нему самому. Дело в том, что Философов, опять-таки со свойственной ему остротой и отчетливостью, задевает другого большого писателя, который находится теперь в расцвете своих сил. Это—Леонид Андреев. На него обращены критические укоры Философова, с ним обращается теперь критика так, как некогда она обращалась с Горьким. Одни свистят и глумятся, другие почтительно и кисло „разбирают“, третьи вопят: „Ты наш! Ты наш!“ Еще немного,—и Мережковский запишет его в „великие хамы“.

Современной драме я посвящу отдельный очерк. Потому здесь приходится говорить только о последней повести Леонида Андреева—в XVI сборнике „Знания“.

„Иуда Искариот и другие“—так называется эта странная повесть. События, действующие лица и место действия—те же, что в Евангелиях.

Иисус—всегда задумчивый, как „страшно задумчивый“ вечерний воздух и свет. У него мягкие волосы, смуглое лицо, „маленькие, загорелые ноги“, легкая сутуловатость „от привычки думать при ходьбе“. „Дух светлого противоречия“ „неудержимо“ влечет его к отверженным и нелюбимым. Каким-то обаянием, еле ощутимым—как женственная любовь его к „Зеленой Галилее“,—он отделен от учеников, и все они ходят под его то суровым, то мягким, испытующим взглядом. Он любит слушать веселые рассказы, хохотать и плакать. Любит гладить курчавых детей и нежно пускает „холодное тельце“ голубой ящерицы на свою теплую руку. Он устает иногда, грустит или радуется. Он любит вино и амбру; и особенно любит благовонное дорогое миро. И для всех он—„нежный и прекрасный цветок, благоухающая роза ливанская“.

Иоанн—„любимый ученик“—„тихий, с дрожащими руками и кусающейся речью“. Он брезглив, недоверчив, много молчит, частью от лени, частью от женственного коварства. Он соображает быстро и находится легко в трудных обстоятельствах. Ему легко было поцеловать для всех ненавистного Иуду, ибо так велел учитель, с которым он хочет быть рядом в царствии небесном. Это он отыскал для Иисуса голубенькую ящерицу в островерхих камнях, и он же говорил после распятия о „прекрасной жертве“ Иисуса. Таков Иоанн—„красивый, чистый, не имеющий ни одного пятна на снежно-белой совести“.

Полная противоположность Иоанну—бесповоротно мужественный, жалкий в своей силе и несчастный в своей детской

ярости—Петр. Огромный, большоголовый, с широкой обнаженной грудью, с голосом, от которого „каменный пол гудит под ногами, двери дрожат и хлопают, и самый воздух пугливо вздрагивает и шумит“; он неистово хохочет, весь—мгновенный и порывистый—весь устремленный к Иисусу и жаждущий небесного царствия всей смятенной и страстной душой. Он не любит тихих удовольствий и, никогда не уставая физически, во время отдыха забавляется швырянием тяжелых камней в пропасти. Он и бодрствует, и спит, как богатырь, и во время моления о чаше не может проснуться и только думает в тяжелом полусне: „Ах, господи, если бы ты знал, как мне хочется спать“. А когда солдаты окружают преданного им Иисуса, теряет всю силу, опускает на голову одного из воинов украденный Иудою меч—безвредным „косым ударом“, следует за толпой издали, запальчиво, в ярости на самого себя, отрекается от Иисуса. Под неистовыми бичами проклятий Иуды, после распятия Христа, Петр говорит гневно и хмуро: „Я обнажил меч, но он сам сказал—не надо“. И потом, ударяя в грудь, плачет горько: „Куда же мне итти! Господи! Куда же мне итти!“

Фома—сонный ум, всегда угнетаемый неразрешимой загадкой. Его мучит „странная близость божественной красоты и чудовищного безобразия“, когда он видит Иуду рядом с Христом. Он вечно требует доказательств и постоянно с мучительным вопросом придвигает к чудовищному Иуде свой „длинный прямой стан, серое лицо, прямые прозрачно-светлые глаза, две толстые складки, идущие от носа и пропадающие в жесткой, ровно подстриженной бороде“. Он ничего не знает, и сквозь глаза его, „как сквозь финикийское стекло, видно стену позади его и привязанного к ней понурого осла“. И, все более путаясь и угасая под бременем неразрешимых загадок, он изменяет себе и, напрасно стараясь соблюсти привычную осторожность тупой и многодумной головы своей, говорит своему вечному спутнику и соблазнителю:—„Повидимому, в тебя вселился сатана, Иуда“.

Незаметно появившийся около Христа Иуда—худощав и

ростом почти с Иисуса. Он страшно силен—сильнее Петра, но притворяется хилым. И голос его переменчивый, „то мужественный и сильный, то крикливый, как у старой женщины, ругающей мужа, досадно жидкий и неприятный для слуха“. Под короткими рыжими волосами странный череп его внушает недоверие и тревогу: „точно разрубленный с затылка двойным ударом меча, и вновь составленный, он явственно делится на четыре части“. И лицо Иуды двоится: на одной стороне—черный, острый глаз, и вся она—„подвижная, охотно собирающаяся в многочисленные кривые морщинки“. Другая сторона—„мертвенно-гладкая, плоская и застывшая“, и на ней—„широко открытый слепой глаз, покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью, ни днем, одинаково встречающий и свет и тьму“.

„Мятежные сны, чудовищные грезы, безумные видения“ на части раздирают бугроватый череп Иуды. Он вечно лжет и ложь его рассказов о себе делает его „жизнь похожей на смешную, а иногда и страшную сказку“. Иуда—обманщик и вор, Иуда чародейно влияет на толпу и защищает Христа от ярости ее—яростью своего унижения. Эти странные чары свои он простирает и на Христа, который, отворачиваясь, всегда помнит о нем и знает его проклятие. И когда Петр, разгневанный на то, что Иуда сильнее его, просит Иисуса помочь ему поднять и бросить с горы самый тяжелый камень, тихо отвечает Петру Иисус: „А кто поможет Искарриоту?“ И когда, на вопрос учеников, „кто будет первый возле Иисуса“, Иуда с безобразной и торжественной дерзостью отвечает:—„Я! Я буду возле Иисуса!“—Иисус „медленно опускает взоры“.

Продав Христа первосвященнику, Иуда окружает его „тихой любовью, нежным вниманием“, „стыдливый и робкий, как девушка в своей первой любви“. „Целованием любви“ предает он Иисуса и „высоко над теменем земли поднимает на кресте любовью распятую любовь“. И, предавший, не разлучается ни на мгновение с преданным: „греет над костром костлявые руки и слушает

отречение Петра. Смертельно тоскует у окна караульни, где истязают Иисуса солдаты так, как истязают современные тюремщики.

Почти раздавленный толпою, жадно смотрит на суд Пилата и вдруг всей жадной, смертельно скорбящей душой своей влюбляется в надменного и справедливого римлянина—Пилата. Извиваясь под ударами бичей, весь в крови он бежит за Иисусом на Голгофу и, скаля зубы, торопливо говорит: „Я с тобою. Туда“. Спокойно и холодно уже оглядывает умершего, смотрит в „синий рот“ неба, на маленькую землю, на маленькое солнце. Швыряет „косым дождем“ серебряники в лицо первосвященнику и судьям. И в последний раз поднимает бич своих великих и мятежных страстей и опускает его на спины учеников—тех—„других“, которые обсуждали смерть Иисуса, спали и ели.

В обломанных кривых ветвях дерева, „измученного ветром“, на высокой горе, повесился Иуда и „всю ночь, как какой-то чудовищный плод, качался над Иерусалимом; и ветер поворачивал его то к городу лицом, то к пустыне—точно и городу и пустыне хотел он показать Иуду“ из Кариота, предателя—одинокого в жестокой участи своей.

Так вот какова эта повесть. За нею—душа автора—живая рана. Думаю, что страдание ее—торжественно и победоносно. Думаю, что и все упреки г. Философова, обращенные им автору „Жизни Человека“¹, окончательно теряют свое основание с появлением в свет этой повести. Впрочем, эти упреки и вообще не кажутся мне основательными. Все мы знаем уже могущественное дуновение Андреевского таланта, и можно только удивляться тому, что и годы не убивают это чудовищное напряжение. Я не берусь судить, превзошел или не превзошел себя Андреев в последней повести. Скорее—нет. Но сила изобразительности, „громадный внутренний фонд творчества“ (как выразился об Андрееве Андрей Белый—„Пере-

¹ О драме Леонида Андреева «Жизнь человека» см. статью Блока «О драме». Прим. ред.

вал¹; № 5) как будто еще увеличились. Можно сказать, что Андреев—на границе трагедии, которой ждем и по которой томимся все мы. Он—один из немногих, на кого мы можем возлагать наши надежды, что развеется этот магический и лирический, хотя и прекрасный, но страшный сон, в котором коснеет наша литература. Но если те литературные течения, которые громит г. Философов, и поражены каким-то страшным, магическим сном, то это сон всей культуры, взваленный тяжким бременем на иные слабые плечи.

И та культурная критика, к которой принадлежит г. Философов, сама поражена этим великим сном—магией европеизма. Является писатель Андреев, который в грандиозно-грубых, иногда до уродства грубых формах (как в „Жизни человека“) развертывает страдание современной души, но какие глубокие, какие необходимые всем нам! И вот эта изощренная, тонкая, умная и, боюсь, пресыщенная мысль валит на голову этого писателя самые тяжкие упреки: Философов упрекает Андреева в реакционности; говорит, будто Андреев „притупляет чувство, волю, погружает в мрак небытия“, „потакает небытию“. Он видит в Андрееве носителя „горьковской философии“. Но есть ли такая философия?— вот основной вопрос. И не придумана ли она, не выведена ли à posteriori² культурном критиком, меряющим на свой аршин писателей огромного таланта, устами которых вопит некультурная Русь?

„Как сорвавшаяся лавина, вырастает в душе гордый вызов судьбе“, пишет по поводу „Жизни человека“ Андрей Белый. „Как сорвавшаяся лавина, растет, накипает в сердце рыдающее отчаянье“. Да, отчаянье рыдающее, которое не претупляет чувства и воли, а будит их, потому что проклятия человека так же громки и победоносны, как проклятия Иуды из Кариота, как вопли Бранда в музыке снежных метелей. И эти вопли будили и будут будить людей в их тяже-

¹ «Перевал» — литературно-художественный журнал «свободной мысли» издававшийся в Москве в 1906—1907 гг.

² На основании опыта. *Прим. ред.*

лых снах. Они разбудят больше людей, чем может разбудить все могущая доказать, рафинированная европействующая критика. И мы, благодарные, слышим и видим, как растет среди нас, расцветает пышным и ядовитым цветом этот юношески-страдальческий и могучий голос—голос народной души.

3

Непосредственно за Леонидом Андреевым русская реалистическая литература образует крутой обрыв. Но как по обрыву над большой русской рекой располагаются живописные и крутые груды камней, глиняные пласты, сползающий вниз кустарник, так и здесь есть прекрасное, дикое и высокое, есть какая-то задушевная жажда—подняться выше, подниматься без отдыха. Большая часть этих писателей неизмеримо уступает по художественности тем, о которых я говорил выше и буду говорить ниже. Многие из них и совсем низко—у подножия дикого и живописного обрыва, так что их даже друг от друга не отличишь. Эти подавляют численностью, в них поражает отнюдь не качество, а какое-то количественное упорство. Так свойственно русской литературе это упорное, далеко не всегда оправдываемое хоть чем-нибудь, стремление к писательству, что нельзя обойти молчанием и этих малых. И это не „графомания“, которой страдают скорее культурные слои литературы. Среди так называемых „декадентов“ гораздо больше графоманов, чем среди задушевной, черноземной или революционной беллетристики последних лет. Есть и среди последних просто хилые и вялые „недотыкомки“, но в общем они здоровы и бодры, и я не знаю, надо ли жалеть, что они образуют фон русской литературы. Я не жалею. Все они—„братья-писатели“, и в их судьбе „что-то лежит роковое“. И в них есть какое-то глубоко-человечное бескорыстие и вот та самая непреднамеренность и свобода, с какою кусты, камни и глина расположились на крутом береговом откосе русской полноводной реки.

„Культурная критика“ последних лет взяла обычай пре-

небрежительно отзываться об этой литературе, имена ее труженников употреблять во множественном числе и повертываться к ней спиной. Я решаюсь спросить иных из этих критиков, читали ли они внимательно тех авторов, о которых говорят свысока? Думаю, что теперь, когда враждебные станы русской литературы начинают обмениваться любезностями (хотя бы иногда и нелепыми) и когда кастовое начало в русской литературе начинает понемногу стираться,—пора встретиться лицом к лицу со многими писателями из тех, к кому прежний полемический задор и тяжелые условия действительности заставляли поворачивать спину.

Так вот, нарушая принятый обычай, я буду говорить о писателях многословных, бесстильных, описывающих „жизнь“, страдающих большим или малым отчаяньем и неверием. Да и откуда им набраться веры? Они Мережковского, пожалуй, и не читали. Зато они наверное читали Чехова и Горького, от которых унаследовали свои литературные приемы и свою лирику, и Л. Андреева: тот же ужас, хриплый и смертный, коробит иногда их души, и так же они—слепые и полузрячие ищут человека среди праха, неготовые, неумеющие или нежелющие поднять глаза к небу—бог знает почему: потому ли, что они еще не умеют вскрыть в своих душах что-то большое, синее, астральное? или потому, что они злобствуют на мистиков, с их точки зрения, заплевавших это небо, и за деревьями не видят леса? Или по партийному упрямству,—какому тупому, сумасшедшему, по какому благородному!

Строгое разграничение этих писателей—задача невозможная; может быть, потому, что почти все они как-то дружно и сплоченно работают над одной большой темой—русской революцией, в большинстве случаев теряясь в подробностях. Но неуловимой чертой они разделяются на отрицателей „быта“ и так называемых „бытовиков“. В тех, которые отрицают быт, слышится Горьковская нота—дерзкий задор и сосредоточенная пристальность взгляда. Этого холода и жесткости стали совсем нет у наследников Чехова, которых гораздо больше. Они как-то мягкосердечнее и охотно растворяются в жалостливости,

так что и страницы наводняют какими-то общими лирическими отступлениями. Тех и других касается горячее дыхание горна, в котором плавятся безумные души Андреевских героев. „Бытовики“ поддаются этому дыханию легче и охотнее; но тем и другим все-таки чужда душа этого кипучего безумия; часто оно для них—литературный прием или, что хуже того,—дешевый эффект.

Очень характерный безбытный писатель—Скиталец. В недавно вышедшем втором томе его „Рассказов и песен“ (изд. „Знания“) есть талантливая повесть совсем Горьковского типа. Она называется „Огарки“. Это термин, обозначающий Горьковских „бывших людей“. Когда появляются эти люди в сборниках „Знания“, им сопутствует всегда своеобразный словарь, наполненный специальными выражениями, вроде „храпоидолы“, „свинчатка“, „свинячая морда“, „Александрийский козолуп“, „Вавилонский кухарь“, „Великого и Малого Египта свинарь“, „Олоферна пестрая, эфиопская“. „Огарки“, конечно, бездельничают и пьянствуют, „устраивают на лужайке детский крик“ и называют старуху, у которой нахлебничают, „хромым велосипедом“. „По душе-то как будто с образами прошли“, „ворсинки-то в желудке от радости и руками и ногами машут“,—кричат „огарки“, пия водку. Вся повесть наполнена похождениями огарков, от которых, я думаю, отшатнется „критик со вкусом“. Такому критику, я думаю, противен пьяный угар и хмель, но этим хмелем дышат волжские берега, баржи и пристани, на которых ютятся отверженные Горьковские люди, с нищей и открытой душой и с железными мускулами. Не знаю, могут ли они принести новую жизнь. Но странным хмелем наполняют душу необычайно, до грубости, простые картины, близкие к мелодраме, как это уже верно, но преждевременно ехидно заметили культурные критики. Я думаю, что те страницы повести Скитальца, где огарки издали слушают какую-то „прорезающую“ музыку в городском саду, где певчий Северовостоков ссыпает в театральную кассу деньги, набросанные ему в шляпу озверевшей от восторга публикой, где спит на волжской отмели голый человек, с уз-

ловатыми руками, громадной песенной силой в груди и с голодной и нищей душой, спит, как „странное исчадие Волги“, — думаю что эти страницы представляют литературную находку, если читать их без эрудиции и без предвзятой идеи, не будучи знакомым с „великим хамом“. И есть много таких людей, которые прочтут „Огарков“ — и душа их тронется, как ледоходная река, какою-то нежной, звенящей, как льдины, музыкой.

Такой музыки, к сожалению, немного у писателей-реалистов. Горькому, да и Скитальцу, она дана талантом, а к большинству других писателей „Знания“ применимы следующие слова: „в их произведениях угнетенная масса выступает со своим языком, требованиями и борьбой... IX, X XI XII книжки „Знания“ спешат угнаться за огромным потоком, художники дают целый ряд сцен, картин и набросков из октябрьских, ноябрьских и декабрьских дней. Тут и великие надежды, и страшное отчаянье, и зарево пожаров, и кровавое пятно, Марсельеза и „Вы жертвою пали“, баррикады и погромы, — и над всем этим царит масса... Если прежде русская жизнь отставала от образа художника, то теперь чувствуется наоборот: художник точно боится отстать от „бешеной тройки“, спешит, надрывается, хрипит, но не может создать ничего сильного, что было бы достойно пережитого, не может перекричать бурю...“

Эти слова литературного обозревателя „Образования“ (№ 1 этого года) мы можем только дополнить и подтвердить примерами: часто, среди целого потока „художественных“ изображений текущих событий, автор-реалист, как бы в отчаянии, начинает просто описывать, не прикрашивая. И это обыкновенно выходит лучше. Весь поток смутных чувств и тревожных переживаний устремляется в одно русло, слишком узкое, по узости мировоззрений, по бедности словаря, по упорству душ. Писатели, бездарные в массе своей, тревожатся около „талантливой темы“, и получается плескание многоцветных брызг на каменистом ложе ручья, на ложе, которого ничем не пробьешь. Подати, народ, пролетарий, полиция, попы, офицеры, крас-

ные знамена, товарищи, штыки, баррикады, погром, шпион—это повсюду переливается из одного тома в другой—тупо, грандиозно по количеству—до какой-то торжественности. Предела и меры нет никакой, зыбкость литературных форм непомерная, не разберешь, что рассказ, что фельетон, что статья, что прокламация, кто стар, кто молод. Вот пишет Серафимович, писатель, только что выпустивший свою вторую книжку („Рассказы“, т. II „Знание“): „Офицер, с бережно зачесанными кверху усами, холодно меряя привычным глазом неумолимо сокращающееся расстояние, блеснул, подняв руку, саблей, и губы шевельнулись, произнеся последнее слово команды“. И так—почти весь том; где нет офицера, там—„угнетенная масса“, и, наконец, с отчаянья ли, или просто от неумелого „импрессионизма“—просто „бум-бум-бум“: это в нескольких рассказах изображает стрельбу. Мы верим, что намеренья автора—добрые. Мы знаем, сверх того, что Серафимович писал прежде недурно. Но вот содержание другого рассказа („Образование“ № 1): „Стрельба началась с 10 часов утра... Пушки, пулеметы, ружейная дробь... Убьют? Пуцдай убьют! Проклятые! Душегубы! Всю Рассею изничтожить хотят! Врешь, не изничтожишь! На баррикады пойду! Глотки перегрызу убивцам!... Гвардейцы, пьяные от водки и крови... „Смир-рю!—скомандовал вдруг офицер хриплым шопотом... Да здравствует свобода!“ Все это подлинны е выражения, вполне исчерпывающие рассказ. Но кто же его написал—вот тут и разберись! Подписано не „Серафимович“ (писатель, которого печатают теперь и „Современный мир“, и „Образование“, и „Русская мысль“, и „Шиповник“)¹, а „В. И. Дмитриева“. А это уж не молодая писательница, но очень почтенная, с незапамятных времен украшающая страницы „Русского Богатства“ своими произведениями.

¹ Современный мир—ежемесячный журнал марксистского направления, издававшийся с 1906 г. по 1917 г. «Образование»—ежемесячный журнал, издававшийся Н. М. Василевским под редакцией О. Л. Ков. «Шиповник»—альманахи издательства «Шиповник», выходившие в свет с 1906 г. по 1915 г. В них было помещено много произведений Блока *Прим. ред.*

А вот опять Серафимович в XV сборнике „Знания“ описывает арест и убийство революционера полицией, а Телешов—организацию погрома. А вот в XVI сборнике рассказ Айзмана начинается описанием драки с городовыми. А вот—первый еврейский сборник „Новые веянья“—сборник литературный. Но на первой же странице, в предисловии, объявляется: „огромное русское освободительное движение объявлено лакеями старого режима делом еврейских рук“. Дальше—о Плеве, о „рептилиях“, о гонениях на евреев. Дальше—оригинальные и переводные (с жаргона) „погромные эскизы“. Почему этот условный литературный термин не приурочить к следующему сборнику, который лежит передо мной и называется „Грядущий день“ („Первый сборник петербургского литературно-научного студенческого кружка“. Спб. 1907). В нем—длиннейшая повесть Ю. Слезкина—„В волнах прибоя“. На помощь призваны все сюжеты, все тени живых и умерших стилей: есть „остеклевшие глаза“, и „тонкой нотой рвался крик“, и „электрические солнца“, и мелкая, мелкая, будто бы Чеховская, наблюдательность. И все-таки на поверку оказывается—еврейский погром. А в утешение—„большие и яркие, как слезы женщины, блестели далекие звезды“. И все пошли навстречу солдатам и показали мощь пролетариата. А вот И. Журавский (там же): „На вокзале по всем направлениям снова шпионы. Кровавое небо. Арест организации. Продуктивная работа. Арена политической борьбы“. И вдруг: „Людмила Николаевна сидела за столом, в смущении рассматривая свои розоватые ногти“. Там же далее: А. Полтавцев—об избиении казаками попа и мужиков; М. Френкель—о том, как лес поет „дивно-прекрасную песню“ (студенческую или рабочую?), а на фабрике притесняют; Сав. Савченко—о том, как „поручик-князь“ кричит невинному мужику: „Шапку долой, халуй!“—и потом: „Раздеть его и всыпать полсотни!“ И эти последние авторы—всех моложе, они студенты. Что же отличает их от остальных? Я перечислил только то, что появилось за последние месяцы, да и то не все. А сколько еще конфисковано? И сколько еще появится в свет? Довольно

прочесть книжные объявления, чтобы почувствовать трепет, свидетельствующий, как говорит рецензент, о том, „что уставшая терпеть масса начинает борьбу по всей линии.“ Конечно, тут есть доля „графомании“, но больше—благородных стремлений, невыплаканности души, неумения ковать, детской беспомощности в руках и детского же неустройства в умах. Впрочем, над этой революционной в узком смысле литературой пока еще висит какой-то роковой бич, который всех загоняет в слишком узкую клетку. Так, например, жесткие прутья этой клетки чувствуются даже в новом творчестве Леонида Семенова,—писателя, который имеет в прошлом хорошую драму „Около тайны“ („напечатанную в „Новом Пути“¹—май 1903 г.) и интересную книгу стихов. Рассказ Семенова „Проклятие“ (в журнале „Трудовой Путь“², № 3 этого года), потрясает и отличается во многом от сотни подобных же описаний правительственных зверств, но отличается от них более в чисто описательной части. Что же, сверх того—показывает только еще раз, что трудно „служить богу и маммоне“, хранить верность жизни и искусству.

Так пишут те, кто не читал в звездных узорах, кто не может или не хочет видеть звезд. Это—„деловая“ литература, в которой бунт революции иногда совсем покрывает бунт души, и голос толпы покрывает голос одного. Эта литература нужна массам, но кое-что в ней необходимо и интеллигенции. Полезно, когда ветер событий и мировая музыка заглушают музыку оторванных душ и их сокровенные сквознячки. Это, как случайно, на улице услышанное слово, или подхваченный на лету трепет „жизни бедной“; или как простая и важная речь Льва Толстого наших дней. Великое.

Когда писатель-реалист бросает свое тупое перо, которым служит высокому делу, выводя огненные общие места,—

¹ Ежемесячный литературный и религиозно-философский журнал, издававшийся с 1903 г. по 1904 г. под редакцией П. П. Перцова при ближайшем участии Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус. *Прим. ред.*

² Ежемесячный журнал, издававшийся в Петербурге Е. Струковской.
Прим. ред.

лучше сказать, когда он начинает сознавать себя и голова его перестает кружиться,—получается часто нежеланное и ненормальное. Потому что он продолжает смотреть только в одну точку, не поднимая глаз к звездам и не роясь взором в земле; и видит, вместо „кровавых пятен“ и пожарного зарева, бедную жизнь; и наблюдает эту жизнь „по-чеховски“, не имея на то Чеховских прав и сил.

4

Не читавшие земных и небесных книг не знают, откуда исходит „яр“ и свет. И потому, когда сознание бьет тревогу, в них пробуждается чувствительная жалость прежде благодати и тяжелое сладострастие прежде страсти. И постоянно встречаются эти жалость и сладострастие так, как должны встречаться благодать и страсть. Так эти чувства встречаются у писателей-реалистов, тайно или явно любящих быт.

Арцыбашев—бессспорно талантливый писатель, и более сознательный, чем писатели, специалисты революции. Несмотря на это, ему удается гораздо лучше психология масс, а не индивидуальная психология, и в этом он сходен с ними. Так, например, прекрасен рассказ „Кровавое пятно“ („Рассказы“, изд. Скимунта т. II) в тех частях своих, где в минуту восстания—действуют заодно душа толпы и душа машин, мускулы восставших и стальные тела локомотивов. С таким же напряжением описаны приготовление и неудача террористического акта в „Тенях утра“ (там же). Удивительно, что погружаясь в стихию революции, Арцыбашев начинает чувствовать природу, окружающие предметы, все мелочи—гораздо ярче и тоньше. Есть хорошие страницы и в рассказе „Человеческая жизнь“ („Трудовой Путь“, № 1—2), и опять этот рассказ почти сплошь посвящен революции.

Когда читаешь писателей „Знания“ и подобных им, видишь, что эти люди сосредоточивают все свои силы в одной точке. Они действуют подчас, как исступленные, руководимые

одной идеей, которая заслоняет от них много мелочей, все личное, все расхолаживающее. В них есть какая-то уверенность и здоровое самозабвение, так что можно предположить, что они говорят не все слова, какие могут сказать, а лишь те, которые они считают нужными и полезными в данную минуту. И есть настоящая дерзость в этом забвении „во имя“—Горьковская дерзость, сказал бы я. Пусть это иногда безжалостно и слепо, но это не сантиментально и чисто, и заставляет ждать в будущем—других ярких слов; если бы меня спросили, почему я думаю, что можно ждать чего-либо от этих узких специалистов, преследующих только одну идею,—я ответил бы совершенно определенно: главное потому, что они замалчивают основные вопросы, и особенно—вопрос пола. Это, пока еще, какая-то бесполовая литература—психология аскетов. Они действуют так, как рядовой оратор-эсдек: на всякий вопрос, предъявляемый им современной жизнью, литературой, психологией,—они ответят: „прежде всего должен быть разрушен капиталистический строй“. Пусть это нелепо и дико в каждом частном случае, и пусть культура продолжает ставить свои вопросы и мучиться своими задачами,—но в этом ответе—железном и твердом—чувствуются непочатые силы. Придет время, и сама жизнь, и само искусство поставят перед ними те самые вопросы, на которые они отвечают свысока. Но теперь они еще не черпнули ни одного ковша из этого бездонного и прекрасного колодца противоречий, который называется жизнью и искусством. И ничего еще не разложилось в их душах.

Вот этой первозданности за которой пока чувствуется только сила мышц и неуклонность, свойственная здоровым мозгам,—нет у многих „бытовиков“, тех, кто хочет быть справедливым и всеобъемлющим, как был Чехов. И опасный, может быть, самый опасный уклон получается в их творчестве, когда он погружается в психологию личности и неумело ныряют в ней. Чехова влек тот самый „дух светлого противоречия“, который ведет Андреевского Христа. Чехов был „не наш, а только божий“, и этого „человека божьего“ ни на

мгновение не свергнули в пропасть светлый его дух и легкая его плоть. А он бродил не мало над пропастями русского искусства и русской жизни.

Опасность „чеховцев“, к которым принадлежит прежде всех—Арцыбашев, заключается в том, что они подходят к жизни с приемами Чехова, но без его сил. И в душах их вскрывается прежде всего—родник жалости—прекрасный и чистый ключ, который имеет предательское свойство: он граничит с жалостливостью, воды его грозят хлынуть слезливостью и сентиментальностью. Герои революционных повестей горьковского типа—люди обреченные, пропадают, так пропадают,—зато делают дело. Герои же „чеховцев“ сводят зачастую счеты с бытом, с жизнью; они влюбляются и во влюбленности—какие-то собственники, в них чувствуется и заурядная плоть, чувственная и требовательная, и заурядный дух, желающий справедливости в те минуты, когда ее опасно желать. Их немного жаль, потому что они типичные славные люди, а не босяческие „умопостигаемые характеры“, напропалую прожигающие жизнь. Босяки эти на звезды и не взглянут, или вздохнут о них про себя в свой смертный час, когда им корочун придет. А вот Арцыбашевский революционер Кончаев (из „Человеческой жизни“) долго смотрит на „темное небо, густо запыленное золотом“, где „тихо и таинственно шевелятся звезды“, и начинает чувствовать себя „ничтожно-маленьким посреди этой необозримой бездны“, и „тихая тоска, как тонкая змейка, чуть-чуть, но зловеще шевелится у него в сердце“. В этом „чуть-чуть“—начало той тоски не на жизнь, а на смерть, от которой отмахиваются „горьковцы“, как от досадной мухи, но которая снедает и готова пожрать без остатка тяжелые тела и многодумные головы героев „чеховцев“.

Тоска от безверия, от пустынной души, от своей малости—так свойственна человеку. Такое чувство, как будто нельзя пошевелиться, и нечего делать—все, что делаешь,—впустую. Такое чувство должно быть у человека, ярко ощущающего вокруг себя, „великого хама“: попробуй, прояви себя в чем бы

то ни было,—станешь хамом, лакеем, Хлестаковым, все вокруг провалится, и будут отовсюду глядеть только „свинные рыла“. Хорошо тому, кто верит, что „все будет иначе“. А тому, кто не верит, как не верит большинство русской интеллигенции,— что делать? Вот „горьковцы“ нашли способ, а главное— нашли силу отмахнуться. А ведь „чеховских“ душ среди нас гораздо больше. И вот эта тоска пустыни снедает души. И эту тоску, как в зеркале, отражают писатели чеховского толка.

Герой одной из самых больших и самых характерных повестей Арцыбашева „Смерть Ланде“ (т. II) похож на „Идиота“ Достоевского, конечно, похож внешне, что называется „навையн“ Достоевским. Жизнь его, проникнутая христианскими стремлениями, так же нелепа, как смерть. Так же, как князь Мышкин, кроткий Ланде получает пощечину „за добро“. И всюду чувствуется влияние Достоевского, Л. Андреева, премы Чехова. Так, одно из действующих лиц предлагает „пустить слух о новой вере“: „Новую веру!.. Вот... Народ вот как ждет!.. К вам со всех концов пойдут, со всей России пойдут!.. Только слух пустить... Вы над всеми станете, всех поведете...“ Совсем Иван Царевич! А между тем это— всего только— „Иван Феропонтович Ланде“. Или то место повести, где босяк нападает в лесу на Ланде и на барышню. Совсем— Зиночка и Невовецкий из „Бездны“ Л. Андреева, когда-то заслужившей упреки в безнравственности от графини С. А. Толстой. Может быть, эти упреки (кстати, подхваченные тогда В. В. Розановым) имели свое основание при всей бессознательности их. Андреев, страдающий тем же великим неверием, каким страдаем все мы, проходил тогда через глубочайшие бездны, был в той глухой ночи, где не видно ни одной звезды, и на краю той пропасти, которая страшна, и страшнее всех теперь. Эта пропасть— жизнь пола. Но Л. Андреев миновал эту страшную пропасть и был спасен— это мы знаем по тому, что он пишет теперь. Точно так же мы думаем, что он знает о звездах даже и в ту глухую ночь, ужасы которой теснят его израненную душу, хотя, может быть, еще не видит этих звезд.

В ту же глухую ночь погружено теперь сознание „чеховской литературы“ — сознание Арцыбашева, Сергеева-Ценского и других писателей. Они разделяют мраки этой ночи с теми, чьих идей и страданий выразителями являются они. Но положение их опасно, и страшно за них,—как бы ни канули в эту глухую ночь без возврата.

Есть угрожающие признаки их нетвердого, зыбкого положения. Это—особенно и по преимуществу—их отношение к плоти, к полу, к огню, который может стать единственным маяком, но может и погубить—сжечь до-тла, истребить без остатка, так что на том месте, где был человек, вырастет лопух.

Глухая тоска безверия выплевывает из себя жалость. Но ночь попрежнему слепа. Сознание темно. Жалость вырождается в слезливость. И вот вырастает среди ночи чудовище бесстыдное и бездушное, которому нет иного названия, чем похоть, разрушительное сладострастие. Она является тогда, когда небо—темно, бездонно, пустынно и далеко, когда борющийся дух гаснет, а кругом, в той же ночи, роятся плотные призраки тел. В этом положении бывают действующие лица бытовых повестей. И слишком тяжела поступь похотливого чудовища, чтобы не расслышать ее за наивными описаниями в повестях реалистов „бытовиков“, наследников Чехова.

В „Смерти Ланде“ глава XII вся посвящена описанию любовного свидания. Такого свидания, каких, конечно,—тысячи и тысячи, где есть все: поцелуи, „тонкий, раздражающий запах тела“, неудовлетворенность желаний, русалочный хохот, страх, ненависть, „жажда грубого насилия, бесконечного унижения и бесстыдной боли“. И надо всем—ночь. И одного только нет: легкой плоти. И так во всех эротических сценах у реалистов. А в последнее время они все больше и больше касаются тайны любви, и все безысходнее этот проклятый вопрос пола звучит на их языке. Безысходность доходит иногда до фальши, в которой—какое-то отчаянье и надрыв: например, в той же „Смерти Ланде“, эта знойная „Марья Николаевна“, хотящая художника, начинает страстно целовать

больного Ланде, лежащего в постели. Или,—в „Человеческой жизни“—десять раз повторяющееся описание „покатых и полных плеч“ и „невысокой груди“, и какое-то сходство в описаниях „Зиночки“ и горничной, как будто автору все-таки важнее всего, что обе—женщины, и у обеих женское тело, которое влечет и не удовлетворяет их героев. Или,—в романе „Санин“ (начался печатанием в „Современном Мире“ с № 1)—все тоже чувственное на первом плане, когда дело идет о женщине: „Лидия... придете?—страстно придавливая к своим дрожащим ногам ее выпуклое, упругое и теплое бедро, повторил он“. „Лида медленно, слегка волнуясь на ходу всем телом, как молодая, красивая кобыла, спустилась с крыльца“ (№ 1, стр. 19 и 10). Или,—в „Тенях утра“—описание того, как курсистку насилует студент.

Во всех этих описаниях, когда ими занимаются писатели-реалисты, есть одно большое и светлое намерение: они хотят возрождения прекрасного тела, свободной и чистой страсти. Они теперь увлечены Гамсуном, что явствует хотя бы из того, что два толстых журнала печатают сейчас новую повесть Гамсуна („Русская Мысль“ и „Современный Мир“). То же стремление их описать молодую и веселую жизнь тела чувствовал я недавно, когда начинающий писатель-реалист читал свой рассказ в кружке. Рассказ безвкусный, грубый; с какой-то надорванной откровенностью произносятся все слова, которых произносить не принято. Стиль—нелепый, балаганский, чудовищно-похотливый, а между тем дело идет опять-таки все о том, как хочет изнасиловать курсистку студент, т.-е. тема Ардыбашевская. Но сквозь всю надорванность стиля, сквозь ужасающе „неприличные“ подробности слышно, как мучится автор, не умеющий разрешить вопросов о теле, одетом и обнаженном, о стыде, о похоти. Не может, а стремится именно разрешить, т.-е. найти всю полноту жизни; звезд не видит—ярких и странных, земли не видит—черной и полной, а хочет найти, сам того не сознавая, полноту идеала, бесконечной страсти и легкую плоть. И слушатели, конечно, ужасались неприличиями, уходили из комнаты, один

молодой и талантливый критик бичевал их фальшивое целомудрие,—но за всеми этими деревьями так и не увидели леса. Да и сам автор почему-то вдруг устыдился и прекратил чтение,—так я и не знаю, испытали ли студент и курсистка полноту страсти.

Чудовище, имя которому—тяга похоти, по-разному является писателям, пребывающим в ночном мраке. Но одинаково заслоняет от них горизонт и искажает страдальчески их психологию.

Недавно вышел большой том рассказов С. Сергеева-Ценского, очень многословного писателя, который печатается давно и во многих журналах и сборниках. И опять его постоянная тема—эта мучительно-тягостная безвыходность. События все ужасные, непроглядно-тяжелые. Стиль—массивный, тяжеловесный, громоздкий, иногда—красивый, выразительный. Хорошо прочесть, например: „Два огромных камня обнялись недалеко от берега да так и застыли, и в ворота между ними свободно влетели волны, как вспененные ямские тройки в постоялый двор“. Но какие события и какая психология! Вот рассказ „Маска“: студент в маскараде принимает за маску лицо купца, у которого „плещущие щеки“ и „зачесанные остатки рыжих волос над шеей“. И, конечно,—драка и потасовка. Или—рассказ „Дифтерит“, где все грузно, нелепо, сально—„плотные, серые, жужжащие мысли“, „с мокрыми нелетучими крыльями, с ядовитым жалом“. Или вот—описание из рассказа „Уголок“: „сквозь толстые пальцы (кухарки), которая закрыла руками лицо мальчика, видны пыльные сапоги отца и дрожащие оборочки на платье матери, а сбоку торчит кривое днище шкапа, с нависшей на нем лохматой, серою паутиной, и медные колесики старого кресла, из которого лезет мочала“. Какое же мучительное воображение должно быть, чтобы описывать, что видит человек, лежащий на грязном полу!—Вот еще—пожар в театре—вспыхнуло платье тощей хористки, у которой торчат ключицы, а у выхода—озверевшая толпа и „горилло-подобный аптекарь, как крот, роется толстыми локтями в живой массе тел“.

Все—из какого-то пьяного сна, который опутывает глаза жирной паутиной. Такова жизнь—скажут реалисты. Нет, не такова—действительность есть и должна быть прекраснее пьяного сна.

Сергеев-Ценский в рассказе „Скука“ описывает женщину, которая с тоски связывается то с учителем пения, то со штабс-капитаном, то со следователем.

Безобразно, ненужно: „когда Лиза выбежала из двери, то чувствовала, что вся в поту, что в висках ее больно бьется пульс, и перед глазами ползет что-то гадкое и гадкое; чувствовала на горячем лице щекочущую бороду, запах краски от этюдов и запах мочалы (далась автору эта мочала!) от широкого, пестрого турецкого дивана“. Потом эту Лизу колотят родители. Потом она становится публичной женщиной. И опять, все так же отрывочно, с теми же длиннотами, возвращается к этой теме Сергеев-Ценский в рассказе „Лесная топь“ (Альманах „Шиповник“, 1). Здесь Антонина, в которой есть действительно что-то прекрасное, гордое, русское, широкое (и писатель сумел показать это)—сразу „порченная“. Ее выдают замуж за деревенского парня. Потом она связывается с безносим сифилитиком. Потом еще и еще. Наконец, ее насилуют тридцать мужиков и—мертвую—бросают в лесную топь.

Сергеев-Ценский постоянно говорит о „тяжелой земле“. Постоянно описывает человеческое горе и тоску. Герой его повести „Сад“ „хочет схватить толстый кол и бить до изнеможения“ дряблую клячу—„воплощение всего рабского, убогого, нищего“, „живое сборище всех маленьких „можно“ и бесконечного „нельзя“. Откуда же это бесконечное „нельзя“? От ночи кругом, от страшной слепоты? „И припомнил я, что где-то там, далеко, на юге есть чистое, высокое небо, горячее солнце, весна! Выход есть, далеко где-то, но есть“—так кончается первый рассказ Сергеева-Ценского в его первой книге. Зачем же искать этого выхода, так беспощадно и самобичующе роясь в глухой земле, когда писатель (ведь на то он и писатель!) знает, что есть

Берег вечного веселья,
Незнакомые с печалью
Гесперидовы сады!

Точно какими-то ремнями притянуты к пухлой земле, к быту, к сладострастию—эти бытовые писатели. А все ходят „свободной, простой и красивой жизни“.

Среди „реалистов“ есть писатели моложе Арцыбашева и Сергеева-Ценского. Например—Анатолий Каменский, только недавно выпустивший свой первый том рассказов. Дарование его незаурядно, „чеховская“ наблюдательность еще изощреннее, и стиль тоньше. Впрочем, эти наблюдательность и стиль он тратит на мелочи. У него—легкий юмор и сомнения, „не перегоревшие в горниле благ и бед“, и за какой-то легкомысленной, иногда непростительно игривой завесой он прячет наивную проповедь. Это опять проповедь прекрасного обнаженного тела, и опять на путях его героев стоит сладострастие, может быть, только—более тонкое и более ленивое.

Лучшие страницы в книге—те, где совсем не говорится о теле. Но во многих рассказах автор с какой-то бесцельно-наивной „философией“, которая, в сущности, сводится к легкому вопросу: „почему?“—блуждает вокруг публичных домов, вина, карт, денег; есть какая-то развязность—несерьезная и неумная в очень живом рассказе „Четыре“. Такая литература не знает, куда ей деваться? Как будто есть какие-то „запросы“; но в сущности все рекорды побивают „юмор“ и чувственная изобразительность. И рассказ „Четыре“, на который уже писали пародии в газетах, сам легко мог бы сойти за пародию. И совсем неудивительно было бы прочесть в юмористическом журнале это длинное повествование о том, как молодой офицер соблазняет в течение минимального промежутка времени—четырех разных женщин. И что скрывается за этим вопросом, задаваемым с легкой грустью души, уже как будто притупившейся, не слишком ли много изведавшей? Почему все так плохо устроено? Или—почему этих женщин—четыре, а не десять, не сто? А вот и проповедь—в рассказе „Леда“: надо „любить любовь“, а не только „процесс раз-

девания“, и „комнатные люди не годятся“. И уже почтенный журнал „Образование“ устами Александра Рославлева вторит А. Каменскому:

Мне надоели комнатные люди,
Я стал ночным, ищу призывных встреч,
Красивого лица, манящей груди.

Вот это погружение в быт, вопрос „почему“, обращенный к какой-то стене, которая, надо полагать, не ответит, жалость к людям, которые плачут, когда „бог смеется“ (Сергеев-Циженский), психология, густая, как кровь, тяжелое бесплодие—все это создает атмосферу насыщенную, воздух нездоровый и смрадный. Если где можно бояться яда материализма, нигилизма и „мистического хулиганства“, то это именно здесь. Но, конечно, не критика, и особенно не наша тусклая критика, в большинстве случаев тенденциозная (будь это даже „религиозно-философская“ или какая бы то ни было „кружковая“ критика), способна бороться с беззвездностью и безверием в искусстве и литературе.

Есть среди „реалистов“ молодой писатель, который намеками, еще отдаленными пока, являет живую, весеннюю землю, играющую кровь и летучий воздух. Это—Борис Зайцев. Единственную пока книжку его рассказов можно рассматривать как вступление к чему-то большому и яркому¹. Зайцеву очень полюбилось что-то свое, им найденное, и на этом, найденном уже, он медлит пока в какой-то размычивой, весенней прелести. Но вот он понял уже то, чего не знают Арцыбашев и Сергеев-Циженский, тоскующие о потерянности человека перед лицом огромного мира. Он понял, что мы „можем, можем, можем“, как говорит высокий поэт: „высоко над ними уже высыпали звезды ночными легионами. И все от земли до неба тихо, очень тепло, только наверху там слабо реет золотая их слава. Даже странно подумать: от нас, от убогой избенки полковника, этих бедненьких редисок, Бирге и Орешки вверх идет бездонное; точно некто ти-

¹ Изд. «Шиповник». 1906. Прим. ред.

Хий и великий стоит от нас и над нами, наполняя все собой и повелевая ходом дальних звезд") („Полковник Розов“, рассказ Б Зайцева в альманахе „Шиповник“).

Вот теперь мы на краю земли—в уездном захолустье, на родине „Мелкого беса“. Роман Сологуба, по причинам вполне непонятным недопечатанный в покойных „Вопросах Жизни“,—лежит перед нами во всей своей пышной и свежей простоте. И, без сомнения, это „реалистический“ роман и „бытовой“.

Рассказывать содержание, „сюжет“ и т. д. невозможно и ненужно: роман Сологуба—прехитрая вязь, такая же тонкая и хитрая, как сама жизнь. Творчество же сделало единое, но самое великое дело: продело сквозь эту жизнь—красную нить. И по этой нити мы следим за рассказом, который иначе потерялся бы в жизни. За рассказом о том, во что обращается человек под влиянием „недотыкомки“, и о том, как легки души и тела тех, кто избежал ее влияния. В зависимости от этого—главные лица романа—учитель Передонов, уездная барышня Людмила Рутилова и гимназист Саша Пыльников.

Вся мерзость Передонова и „Голгофа“ и священная искренность творца этого образа—Сологуба—превосходно отмечены и разобраны в критике, например, в статье „Недотыкомка“ А. Горнфельда („Товарищ“, № 242). Горнфельд, однако, может быть, не охватил вопроса во всей его сложности и психологической силе. Предполагая знакомство читателей с романом—одной из самых выдающихся вещей в русской литературе за последние годы,—я начну свою речь с тех положений, на которых остановился А. Горнфельд.

„Для тех, кто знаком с литературными признаниями авторов,—пишет Горнфельд,—совершенно ясно, где Сологуб ощутил Передоновщину всего больше и страшнее: в себе самом... Для меня ясно: Федор Сологуб—это осложненный мыслью и дарованием Передонов. Передонов это—Федор Сологуб, с

болезненной страстностью и силой изображенный обличителем того порочного и злого, что он чувствует в себе. Это чудовищно но обычно. Не только светлого Алешу Карамазова, но и Смердякова и Фому Опискина писал с себя мучитель-Достоевский". Это—первый и самый глубокий вывод Горнфельда. Остается только развить его: Передонов—это каждый из нас, или, если угодно, скажу мягче: в каждом из нас есть Передоновщина, и уездное захолустье, окружающее и пожирающее Передонова, есть нас всех окружающая действительность, наш мир, в котором мы бродим, как бродит Передонов вдоль пыльных заборов и в море крапивы. „Угаси“ только „дух“ (т.е. утяжели плоть,—а это последует немедленно за угашением духа), как сделал Передонов, и упадешь в эту крапиву, как дубовая колода, и там разбухнешь. В этом—великое общественное значение „Мелкого беса“. И была бы великая безысходность, пожалуй, глубже той воображаемой безысходности, которую усмотрел в Л. Андрееве г. Философов,—в романе Сологуба, если бы не светлое место, не тонкая нить, не благоуханное соседство с Передоновым той пары—гимназиста с барышней, о которой я говорил.

„Один эпизод,—пишет Горнфельд,—кажется мне особенно любопытным и выразительным: это почти не связанный с историей Передонова протяжный и обстоятельный рассказ о том, как одна из барышень Рутиловых ведет любовную игру с хорошеньким мальчуганом, гимназистиком Сашей. Я говорил недавно о нашей эротической литературе, но должен признать, что ее реалистические эксцессы—детская игра, наивная и невинная, в сравнении с чудовищным напряжением похоти, которое вложено здесь в рассказ о том, как молодая девушка развращает невинного мальчика. Оба остаются физически невинными—но тем более ошеломляет эта беспредельная извращенность“. Таков второй вывод Горнфельда, гласящий о том, что Людмила и Саша Пыльников—образцы „отвратительно исковерканной жизни“. Я убежден, что этот вывод не только неверен: он искажает смысл всего романа.

Эпизод, о котором я говорю, сколько мне известно, не

имеет подобных себе во всей мировой литературе. Разве только в древней идиллии можно отыскать глубокие его корни. Но вся смелость, оригинальность и глубина Сологуба заключаются в том, что в обыденности, в мещанстве, „как таковом“, он открыл родник нескудеющей чистоты и прелести. Я нарочно, даже на зло, подчеркиваю слово „прелесть“, потому что на языке иных богословствующих и елейничающих мистиков оно равносильно слову „скверна“. Горнфельд же не признал Людмилы и Сашу по причинам более благородным, как мне кажется: просто его немного теснит еще эта ветхая одежда блаженной памяти русского „либерализма“, необходимого когда-то, соответствующего духу „эпохи великих реформ“, но не довольно радикального в наше время, когда сама подлость начинает либеральничать.

Эпизод невинных любопытных игр, действительно, можно прочесть отдельно, перечитывать, как стихи. Высшего расцвета достигает в нем язык Сологуба,—язык, с которым вообще немногие языки в современной литературе могут тягаться,—такой он полный, широкий, свободный; величавым спокойствием и эпической медлительностью своей язык этот одевают его произведения, как драгоценная одежда. Когда читаешь о том, как веселятся и играют Саша и Людмила—оба молодые и красивые, как они душатся духами, как наряжаются, как смеются, как целуются, как над буднями уездной крапивы празднуют праздник легкой плоти,—когда читаешь, кажется, смотришь в весеннее окно. Вот она, наконец, плоть прозрачная, легкая и праздничная; здесь не уступлено пяди земли—и земля благоухает, как может, и цветет, как умеет; и не убавлено ни капли духа, без которого утяжелели бы и одряхлели эти юные тела; нет только того духа, который разлагает, лишает цвета и запаха земную плоть. Ничего „интеллигентного“, все—„мещанское“. Ни одной мысли, но совершенная мера. Потеряй только эту меру, рухнет юность, заройтся похоть и нечисть, как роится она всюду кругом—в Передонове, в уездной церкви, в чернозубых домах, в городских развратниках, в канавах вдоль мостков. Но комната Людмилы—во втором этаже, а там

празднуют свою красоту эти заоблачные мещане, небесные обыватели,—подобные земным богам. Жаль только одного: того, что с таким малым духом может ужиться их благоухающая плоть. Но это—не страшная эротика. Здесь все чисто, благоуханно и не стыдится солнечных лучей. И особенно опасно бояться этой эротики, когда мы знаем, что есть другая—более страшная, таящаяся там, где безверие и беззвездная ночь, где не умеют „пытать естества“. Сологуб—писатель умудренный, писатель глубокий, задумчивый.

Он пишет всегда неторопливо и веско. Тайная мудрость сквозит в этом медленном стиле, и нет ключа к тому, чтобы угадать, где неуловимая движущая сила его повествования. И вот, на какой-то там странице, с точки зрения „эффектов“, должно быть, самой невзрачной,—появляется странное маленькое существо, называемое Недотыкомка. Много и умно говорит о ней критика; Горнфельд пишет о том, что это слово областное, что в толковом словаре оно означает что-то вроде недотроги. Но у Сологуба, как признает и Горнфельд, она обозначает совсем другое. Она бегаёт под стульями, хихикает, появляется и на церковном амвоне, прикидывается тряпкой, лентой, веткой, флагом, тучкой, собачкой; и все дразнит Передонова, все мучит бедного, измаяла совсем его соловую душу, заставила его убить приятеля и с ума свела его, и даже места лишила; бывает она дымная, синеватая, грязная, вонючая, противная, страшная, злая, бесстыжая, кровавая и пламенная. Пошел Передонов в маскарад, да и увидал Недотыкомку. Как увидал, так и поднес зажженную спичку к занавеске. И побежала Недотыкомка тонкой огненной струйкой по занавеске, запалила дом и сожгла его до-тла, так что, с одной стороны, дурак Передонов устроил пожар уездного клуба, а с другой—Недотыкомка зажгла перед дураком Передоновым мировой костер.

Кто же эта Недотыкомка? Мечта или действительность? В романтической „Ундине“ рыцарь все ищет вечную женственность, а она все рассыпается перед ним водяной струйкой в серебристых струйках потока. Когда же умер и был

похоронен рыцарь, зелёный могильный холм его обтёкла эта серебристая водяная струйка. И это была милая, верная сердцем до гроба—„Ундина“.

В реалистическом „Мелком бесе“ огненная струйка ползет и пропадает в общем пожаре. И Передонов, верный рыцарь Недотыкомки, тупо смотрит, как разгорается огненный костер. Должно быть, и верный рыцарь Ундины так же тупо смотрел, как поглотил его серебристую струйку злой водяной поток.

Словом, всем роковым случайностям подвержены люди. И чем больше хотят и ищут они, тем большей случайностью может хватить их, как обухом по голове, судьба. И бывает, что всякий человек становится Передоновым. И бывает, что погаснет фонарь светлого сердца у такого ищущего человека, и „вечная женственность“, которой искал он, обратится в дымную синеватую Недотыкомку. Так бывает, и это бесполезно скрывать. Великая заслуга Сологуба в том, что он осмелился сделать намек на это. И положение таких людей, как Передонов, думаю, реально мучительно; их карает земля, а не идея; их карает то, от чего не спасет ни культура, ни церковь; карает здешняя и неизбежная Недотыкомка, а не книжный великий хам.

Пусть скажут, что мои слова кощунственны; пусть скажут те, кто считает себя в праве бичевать и судить. Я признаю, что мои слова—кощунственны. Но пусть мне не забудут ответить тогда, не кощунственны ли все слова, которыми человек решается пытаться естество, рядом с исконным и вещим молчанием земли—всегда простой и весенней?

Пусть ответят.

Май — июнь 1907 г.

С.-Петербург.

О ЛИРИКЕ

Не верь, не верь поэту, дева!
Его своим ты не зови,
И пуще пламенного гнева
Страшись поэтовой любви!

.
Его ты сердца не усвоишь
Своей младенческой душой,
Огня палящего не скроешь
Под легкой девственной фатой.
Поэт всемогущ, как стихия,
Не властен лишь в себе самом:
Невольно кудри молодые
Он обожжет своим венцом.
Вотще поносит или хвалит
Поэта суетный народ:
Он не змеею сердце жалит,
Но как пчела его сосет.

Тютчев.

1

Бесконечные пространства земель и бесконечные времена истории окутаны мирными туманами. Страницы книг ничего не говорят нам о них; страницы книг восстанавливают гудящие события, титанические порывы, героические подвиги и падения. Но всегда и всюду больше и глубже всего лежит мирный туман; всегда вились и повсюду вьются голубоватые дымки из дымовых труб в гостеприимных зеленях; и мирный земледел медленно бороздит плугом поля; и женщина кладет заплату на рубище мужа, склонив над работой прибор; и в тысячах окон качаются ситцевая занавеска и стебелек герани; и рабочий хмуро и мирно стоит у станка; и румяный академик

В холщевом сюртучке склоняет седины над грудой непереплетенных книг; и древний летописец выводит „желтоватой рукой первую букву гимна Тебе, божественный Ра—Гелиос Солнце“.

Жизнь есть безмолвный эпос, и только Судьба и Случай заставляют сказителя класть руку на простые струны и повествовать тягучим размером о размерной и тягучей жизни.

Но есть легенда, воспламеняющая сердца. Она—как проклятое логово, залегающее в полях, в горах и в лесах; и христиане-арийцы, долгобородые и мирные, обходят его крестясь. Они правы. Здесь нечего делать мирной душе, ее „место свято“, а это место—проклятое.

Среди горных кряжей, где „торжественный закат“ смешал синеву теней, багрецы вечернего солнца и золото умирающего дня, смешал и слил в одну густую и поблескивающую лиловую массу,—залег Человек, заломивший руки, познавший сладострастие тоски, обладатель всего богатства мира, но—нищий, ничем не прикрытый, не ведающий, где приклонить голову. Этот Человек—падший Ангел—Демон—первый лирик. Проклятую песенную легенду о нем создал Лермонтов, слетевший в пропасть, к подошве Машука, сраженный свинцом. Проклятую цветную легенду о Демоне создал Врубель, должно быть, глубже всех среди нас постигший тайну лирики и потому—заблудившийся на глухих тропах безумия.

Люди, берегитесь, не подходите к лирику. „Он не змеєю сердце жалит, но как пчела его сосет“. Он вышел из того проклятого логова, которое вы обходите, крестясь, и вот уже готов, приложив к устам свирель, невинную дудочку свою, поведать вам о том, что лучше не слушать вам; иначе, заслушавшись свирели, пойдете вы, нищие, по миру. Ваши руки отвалятся от дела, ваши уши оглохнут для всего, что не проклято, ваши уста уже не пожелают вкушать прозрачной воды и потребуют темного и глухого вина. В ваших руках засверкают тонкие орудия убийства, и в окне вашем лунной ночью закачается тень убийцы. И ваши жены отвергнут вас и, как

проклятые жрицы древних религий, пожелают холодных ласк трепетной и кольчатой змеи.

Но трижды хвала тому смелому и сильному, кто сумеет услышать песню или увидеть многоцветный узор картины, или прилежно и внимательно склониться над котлом, где маг в высокой шапке кипятит одуряющий эликсир жизни,—и не поверит поэту, художнику и магу. Они—лирики. Они обладают несметным богатством, но не дадут вам, люди, ничего, кроме мгновенных цветных брызг, кроме далеких песен, кроме одурманивающего напитка. Они не могут и не должны дать вам ничего, если они блюдут чистоту своей стихии. Но если сумеете услышать, увидеть, заглянуть, если сумеете не поверить и, не поверив, не погибнуть,—возьмите от них то, что можете взять: высокий лад, древний ритм, под который медленно качается колыбель времен и народов.

Лирик ничего не дает людям. Но люди приходят и берут. Лирик „нищ и светел“; из „светлой щедрости“ его люди создают богатства несметные. Так бывает и было всегда. На просторных полях русские мужики, бороздя землю плугами, поют великую песню—„Коробейников“ Некрасова. Над извилинами русской реки рабочие, обновляющие старый храм с замшелой папертью,—поют „Солнце всходит и заходит“ Горького. И бесстрашный и искушенный мыслитель, ученый, общественный деятель—питается плодоносными токами лирической стихии—поэзии всех веков и народов. И сладкий бич ритмов торопит всякий труд, и под звуки песен колосятся ночи.

Так в странном родстве находятся отравяющая лирику и ее живущая сила. Чудесных дел ее боятся мещане—те, кто не знает свойств ее, кто не мудрецы и не дети, кто не прост и не искушен. Не умеющий слышать и не погибнуть—пусть скажет проклятие всякой лирике; он будет прав, ибо он знает, где его сила и где бессилие. И пусть он не идет ни на какой компромисс, пусть он складывает костры из стихов и картин, пусть затыкает уши и бичами сурового голоса заглушает песенный лад. Савонароллоу мы примем в сердце и—вот ему—хлеб, вода и рубище от наших щедрот.

Умеющий услышать и, услышав, погибающий—он с нами. И вот ему—вся нежность нашей проклятой лирической души. И все проклятые яства с нашего демонского стола.

Не умеющий слушать, тот мещанин, который оглушен золотухой и бледен от ежедневной работы из-под палки,—вот ему его мещанский обед и мещанская постель. Ему трудно живется, и мы не хотим презирать его: он не виноват в том, что похлебка ему милее золотых снов, что печной горшок дороже звуков сладких и молитв.

Но умеющий слушать и умеющий обратить шумный водопад лирики на колесо, которое движет тяжкие и живые жернова, знающий, что все стихийное и великое от века благотельно и ужасно вместе, знающий это и не хотящий признаться—ему мы посылаем свое презрение. Он не задержит стихии. Он будет только маячить над ней, бросая свою уродливую тень на блистательную пену низвергающейся воды, бессильно стараясь перекричать грохот водопада. В облике его мы увидим только искуителя, возмущающего непорочный бег реки.

Ему посылаю свое презрение от лица проклятой и светлой лирики. Так я хочу.

2

Так я хочу. Если лирик потеряет этот лозунг и заменит его любым другим,—он перестанет быть лириком. Этот лозунг—его проклятие—непорочное и светлое. Вся свобода и все рабство его—в этом лозунге: в нем его свободная воля, в нем же его замкнутость в стенах мира—„голубой тюрьмы“. Лирика есть „я“, макрокосм, и весь мир поэта лирического лежит в его способе восприятия. Это—заколдованный круг, магический. Лирик—заживо погребенный в богатой могиле, где все необходимое—пища, питье и оружие—с ним. О стены этой могилы, о зеленую землю и голубой свод небесный он бьется, как о чуждую ему стихию. Макрокосм для него чужероден. Но богато и пышно его восприятие макрокосма. В замкнутости—рабство. В пышности—свобода.

Все сказанное клонилось к тому, чтобы указать место лирика и начертить образ лирического поэта. Он сир, и мир не принимает его. В любой миг он может стать огненным вдохновителем—и паразитом, сосущим кровь. Сила его сиротливого одиночества может сравниться только с его свободным и горделивым шествием в мире.

Из всего сказанного я считаю необходимым вывести два общих места, которые не мешает напомнить, имея в виду полную спутанность понятий, происшедшую в мозгах у некоторых критиков. Первое общее место: лирика есть лирика, и поэт есть поэт. Право самостоятельности в последнее время лирике пришлось себе отвоевывать сызнова. И она отвоевала его. В этом деле сыграл немаловажную роль журнал „Мир Искусства“¹. Теперь—такие видные сотрудники этого журнала, как Д. В. Философов и Андрей Белый, начинают упрекать лирику в буржуазности, кощунственности, хулиганстве и т. д. Остается спросить, почему они не упрекают ее в безнравственности, в которой когда-то упрекал их самих „Граф Алексис Жасминов“? Из общего места, приведенного мною, следуют самые простые выводы: поэт может быть хулиганом и благовоспитанным молодым человеком,—и то и другое не повредит его поэзии, если он истинный поэт. Поэт может быть честным и подлецом, нравственным и развратным, кощунствующим атеистом и добрым православным. Он может быть зол и добр, труслив и благороден. Фет был умным человеком и хорошим философом, а Полонский не отличался большим умом и философом никогда не был. Поэт может быть хорошим критиком (как Валерий Брюсов) и плохим (как Андрей Белый, который поносит Сергея Городецкого и превозносит до небес Сергея Соловьева). Поэт совершенно свободен в своем творчестве, и никто не имеет права требовать от него, чтобы зеленые луга нравились ему больше, чем публичные дома.

¹ Литературно-художественный «декадентский» журнал, издававшийся С. П. Дягидевым. Просуществовал с 1899 г. по 1904 г. *Прим. ред.*

Второе общее место гласит: поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу. И так как центр тяжести всякого поэта—его творческая личность, то сила подражательности всегда обратно пропорциональна силе творчества. Поэтому, вопрос о школах в поэзии вопрос второстепенный. Перенимание чужого голоса свойственно всякому лирику, как певчей птице. Но есть пределы этого перенимания, и поэт, перешагнувший такой предел, становится рабским подражателем. В силу этого он уже не составляет „лирической единицы“ и, не принадлежа к сонму поэтов, не может быть причислен и к школе. Таким образом, в истинных поэтах, из которых и слагается поэтическая плеяда данной эпохи, подражательность и влияния всегда пересиливаются личным творчеством, которое и занимает первое место.

Из всего этого следует то, что группировка поэтов по школам, по „мироотношению“, по „способам восприятия“—труд праздный и неблагодарный. Поэт всегда хочет разнотно относиться к миру и разнотно воспринимать его и, вслушиваясь, перенимать разные голоса. Потому лирика нельзя накрыть крышкой, нельзя разграфить страничку и занести имена лириков в разные графы. Лирик, того и гляди, перескочит через несколько граф и займет то место, которое разграфлявший бумажку критик тщательно охранял от его вторжения. Никакие тенденции не властны над поэтами. Поэты не могут быть ни „эстетическими индивидуалистами“, ни „чистыми символистами“, ни „мистическими реалистами“, ни „мистическими анархистами“ или „сборными индивидуалистами“ (если бы даже последние две категории были реальными факторами жизни или искусства).

Переходя к разбору лирики последних месяцев, я постараюсь постоянно иметь в виду указанные общие места. Если они и сковывают, как присяга, то зато дают свободу от всяких посторонних тенденций, липнущих и жалящих, как слабые комары,

Когда слушаешь Бальмонта—всегда слушаешь весну. Никто не окутывает души таким светлым туманом, как Бальмонт. Никто не развеивает этого тумана таким свежим ветром, как Бальмонт. Никто до сих пор не равен ему в его „певучей силе“. Те, кто согласился пойти за ним, пройти весь его многоцветный путь и видеть вместе с ним жемчужные сны,—останутся навеки благодарны ему. Он—среди душных городов и событий—сохранил в душе весну, сохранил для себя и для всякого, кто верил в его певучую волю.

Было легко пройти с ним его необъятный путь. Так ярко было всегда его солнце, так во-время умерялся зной его лучей и наступали синие прохладные вечера. И так недолги были неизбежные душные ночи, и опять уже серебрилась на всех лепестках утренняя роса.

Путь, пройденный Бальмонтом, так велик, что давно уже мы потеряли из виду исходный пункт. Бальмонт начал петь под скудным „северным небом“, где была „бездребность“—только волны, только воздух. И он погрузился в такую полную „тишину“, в которой ясно дошел до его слуха слитный гул из веков и народов, которого он не слышал прежде. И тогда страстная воля его захотела причаститься миру, стать „всем и во всем“. Тогда к песням высочайшей простоты присоединились еще песни, где вся душа содрогалась и ломалась от зрелища зарев „горящих зданий“, от вскриков „кинжальных слов“. Здесь Бальмонт причастился городу, знаком которого, так или иначе, отмечены почти все поэты XIX века—эпохи торжественного и ужасающего роста промышленности, машин, изобретений, городов. Поэт с утренней душой прошел и этот путь—стремительно, как все пути, которые он проходил. Европа открыла ему свои сокровища, и он воспринял их

¹ Книга Бальмонта «Жар-птица» (свирель славянина) вышла в 1907 г. в изд. «Скорпион» в качестве VII тома собрания его стихов. *Прим. ред.*

с той щедростью, какая прилична и надлежит поэту, желающему быть всем и повсюду. И здесь, погрузившись в леса символов, он создал книгу единственную в своем роде по безмерному богатству—книгу „Будем, как солнце“. И одновременно—книгу, еще более нежную—„Только любовь“. Следующая книга—„Литургия красоты“ уже определила тот путь Бальмонта, на котором он стоит перед нами теперь¹. В ней он перегорел в пламени чистой стихии. „Злые чары“ были тем лабиринтом, пройдя который, поэт вернулся на просторы своей родины—иным, чем ушел от них. Весь искус Европы, вся многоцветность мира—с ним. И ясно, как день его души, почему в этот торжественный для себя день Бальмонт захотел весь мир залить щедрыми песнями, в которых ворожит и колдует его родина—та дикая и таинственная страна, на языке которой он поет. Легендарные были и песни ее Бальмонт захотел облечь и драгоценные одежды своего стиха. Захотел, как всегда, причаститься в сем песням и былям, какие звучат до сих пор и какие сохранились только в жалких книгах нищих собирателей русской легенды. Не все одинаково далось ему. Здесь сказалось прежде всего его болящая, острая, нервная и капризная душа. Иные песни похожи на волжские зыби, просторны и широки, как они. В других—он захлебнулся в словах, впал, как и прежде с ним бывало, в беззвучную прозу, замутил ключи легенды, которая восстает из-за его беспорядочных стихов и дразнит и по-новому изумляет. Надо сказать, что Бальмонт, как везде, не выносит середины. Он дает всегда необычайное. Случается, что легенду, плохо сохранившуюся и бледную, он просвечивает алмазом своего стиха и возводит в перл создания. Случается, что легенду ослепительную он уничтожает до-тла, так, что надо только удивляться, куда девалась вся ее первозданная прелесть и мощь.

Но прочитывая „Жар-птицу“ Бальмонта в целом, опять убеждаешься, что убыль „певучей силы“ поэта есть миф. Ос-

¹ Будем, как солнце. Книга символов. Изд. «Скорпион». М. 1903; Только любовь. Семицветник. Изд. «Гриф». М. 1904; Литургия красоты. Стихийные гимны. Изд. «Гриф». М. 1905. *Прим. ред.*

нования для создания этого мифа, конечно, были. Книги Бальмонта последних двух лет разочаровывали после „Будем, как солнце“. Но стихия, явленная в этой последней книге, была совсем чужеродна той новой стихии, которую зажег и расплеснул перед нами новый Бальмонт. Все было иное, и самый стих был короче, ядовитей, острее. Но то была дань символизму. Новый Бальмонт с его плохо оцененными рабочими песнями и с песнями,—посвященными „только Руси“, стал писать более медленным и более простым стихом. Все накопленные богатства стиха остались при нем, но, вместе с тем, критика не почуяла основной перемены, которая сделала Бальмонта по-своему простым. Сохраняя всю свою пленительную капризность, всю магию своей воли, он уже становится простым, когда восклицает:

Кто не верит в победу сознательных смелых рабочих,
Тот играет бесчестно в двойную игру!..
Да! свобода — для всех! И однакож — вот эта свобода,
И однакож — вот эта минута — не комнатных душ!

И все проще становится он, переживая такой острый кризис, который может переживать только душа неподдельно и вечно юная.

В „Жар-птице“ можно наблюдать, как старые декадентские приемы „дурного тона“ побеждаются высшей простотой, за которой стоит вся сложность прежних душевных переживаний. И только потому, что в книге все еще чувствуется эта борьба, интересная лишь для исконного любовника Бальмонтовой музыки,—борьба, в которой слишком ясно, какая сторона одержит верх; и только потому, что в этой книге есть целиком плохие страницы,—ее нельзя еще признать равной книге „Будем, как солнце“ и такой же новой, как была та. Но ясно, что Бальмонт—„утонченник“ должен быть разбит на голову Бальмонтом—простым и попрежнему дерзновенным, но не попрежнему туманным—гусяром. Так же ясно, как то, что Брюсов, певец „журчащей Годавери“, отошел в область преданий, и что душа его, сложная, как ночь, приобрела дар выражать себя просто и ясно, как день.

Новая книга Бальмонта очень велика. Цитировать ее так же трудно, как все остальные книги Бальмонта—поэта, отличающегося от всех непомерным богатством слов и „напевности“. С книгой этой надо выходить во чисто поле, и там петь ее песни на все четыре стороны света. Ее можно прилежно изучать, и думаю, что она будет открывать внимательному читателю все новые и новые чудеса. Пока можно привести только примеры и сделать несколько наблюдений.

Нет ничего удивительного, что Бальмонт восхитился богатырем Вольгой—этим чарым волхвом и кудесником. Он и говорит о нем, будто о самом себе:

На семь лет Вольга задался посмотреть широкий свет,
А завлекся — на чужбине прожил все двенадцать лет.
Обучался, обучился. Что красиво? Жить в борьбе.
Он хоробрую дружину собирал себе...
И гуляет, и смеется вольный свет наш Вольга,
Он уж знает, как коснуться, как почувствовать врага.

Гораздо удивительнее то, что образ Ильи Муромца поразил поэта до того, что Илья стал одним из сильнейших вдохновителей Бальмонта. Можно ли сказать об этом богатыре более задумчивые, более гордые, более русские слова, чем эти:

И заманчив он был, как прощаясь с родною рекою,
Корку черного хлеба он пустил по водам ее,
И вскочил на коня, в три прыжка был он с жизнью иною,
Но в нарядностях дней не забыл назначенье свое.

Или стихотворение „Целебная криница“, которое я привожу целиком:

Конь Ильи копытом звонким бьет, рождается криница,
Ключ лесной освобоился из подземного жерла;
Сам Илья в тот миг стремился, улетал в простор, как птица,
А целебная криница до сих пор в лесах светла.

Он летел, не размышляя о зиждительности бега,
Без мышленья сердцем зная, как Свобода хороша.
И донине среброводна освежительная нега,
И поет хрустальность в чащах: Приходи испить душа.

В отделе этом, называемом „Живая вода“, и, кажется, лучшим в книге, есть и прежняя глубина раздумий Бальмонта:

Разожги костер златистый,
Саламандру брось в него;
Меркнет вдруг восторг огнистый,
Зверь живет, в костре — мертво.

Так и ты, коль Дьявол черный
В блеск любви введет свой лик,
Вспыхнет весь во лжи узорной,
А любовь погаснет вмиг.

Есть и прежние звуки и прежние очарования Бальмонта, которым нельзя прибрать имени довольно благоуханного; это—легенда о польской деве—Ванде, о „панне Влади“:

И свершилось чарованье, отошла звезда к звезде,
Ванда всюду, звездность всюду, на земле и на воде.
Устремившись в воды Вислы, Ванда там—в текучем сне,
Светлый взор ее колдует польским судьбам в глубине.

Так поет и поет «свирель славянина», потому что

Славянский мир объят пожаром,
 Душа горит.
К каким ты нас уводишь чарам,
 Бог Световит?

Всего слабее у Бальмонта переданы заговоры. Может быть, так и должно быть. Черная магия не дается заклинателю стихий и света. Я сказал бы далее, что выбор заговоров, которые мне приходилось изучать подробно,—не вполне удачен. Например, среди любовных заговоров, которые Бальмонт передает лучше всех, нет одного—самого странного и самого страшного, в котором страсть, ненависть и жестокость заклинающего переступают все пределы. Этот заговор, правда, известный только по одной затерянной и случайной заметке (кажется, Тихонравова), я привожу в главе „О заговорах и заклинаниях“ (см.—имеющая выйти в свет „История литера-

туры“ под редакцией Е. В. Аничкова, изд. Сытина, том 1).
Сверх того, можно сказать, что „заговор островника на зеленую дуброву“ и „заговор матери“, очень распространенный, переданы у Бальмонта гораздо слабее, чем в подлинных текстах. Точно так же досадно слабо передан Бальмонтом, например, запев-былина о Соловье Будимировиче, известной уже Кирше Данилову, с которым так не вяжется „красота бестелесная“, когда дальше идет былина об удалой красоте заморского гостя, о драгоценных его кораблях, о постройке терема „в звездных зорях“ посреди белого вишенья, и о страстной любви Соловья и княжны Забавы.

4

БУНИН. СТИХОТВОРЕНИЯ. ТОМ ТРЕТИЙ ¹.

В предыдущем томе стихотворений, где книга „Листопад“—одна из первых книг, изданных „Скорпионом“, и книга „Новых стихотворений“ были дополнены новыми стихами,—лицо Бунина, как поэта, определилось еще не вполне. Было уже ясно, что это—настоящий поэт, хорошо знакомый с русской поэзией, очень целомудренный, строгий к себе, с очень ценной, но не очень богатой психикой. Теперь все эти черты определились ярче, поэзия Бунина возмужала и окрепла, на лице ее утвердились те немногие, но жесткие и уверенные линии, один взгляд на которые заставляет сейчас же и безошибочно сказать: это—Бунин.

Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны с его первой книги и первого стихотворения „Листопад“² признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии. Я говорю—с первого стихотворения, потому что с тех пор резких перемен не произошло. Все черты, свойственные Бунину, только укреплялись и становились

¹ В эту книгу вошли стихотворения 1903—1906 гг. *Прим. ред.*

² Л и с т о п а д. Стихотворения. Изд. «Скорпион». М. 1905. *Прим. ред.*

отчетливее, и звезда его поэзии восходила медленным и верным путем. Такой путь очень идет к поэзии Бунина, которой полюбилась прежде всего природа. Так знать и любить природу, как умеет Бунин,—мало кто умеет. Благодаря этой любви, поэт смотрит зорко и далеко, и красочные и звуковые его впечатления богаты. Мир его—по преимуществу—мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний. За пределы этого мира не выходит и та экзотика, которая присуща восточным стихотворениям Бунина. Это—экзотика красок, сонное упоение гортанными звуками чужих имен и слов:

Он на клинок дохнул и жало
Его сирийского кинжала
Померкло в дымке голубой:
Под дымкой ярче заблестали
Узоры золота на стали
Своей червонною резьбой.

«Во имя бога и пророка,
Прочти, слуга небес и рока,
Свой бранный клич: скажи, каким
Девизом твой клинок украшен?
И он сказал: «Девиз мой страшен.
Он — тайна тайн: Элиф. Лам. Мими».

Истинное проникновение в знойную тайну Востока—в стихотворении „Зеленый стяг“:

Ты почишь в ларце, в драгоценном козгече,
Ветхий деньми, Эски,
Ты, сзывавший на брань и святые набег
Через моря и пески.

Ты уснул, но твой сон — золотые виденья.
Ты сквозь сорок шелков
Дышишь запахом роз и дыханьем тленья,
Ароматом веков.

Читая такие стихотворения, мы признаем, что у Лермонтова был свой восток, у Полонского—свой, и у Бунина—свой;

настолько живо, индивидуально и пышно его восприятие. Впрочем, иные стихотворения, как например, „Дагестан“ („Насторожись, стань крепче в стремя“), чем-то отдаленным напоминают юношеские стихи Полонского, написанные на Кавказе. То же, пожалуй, можно сказать о великолепной „Песне“, которую привожу целиком:

Я — простая девка на баштане,
Он — рыбак, веселый человек,
Тянет белый парус на Лимане —
Много видел он морей и рек.

Говорят, гречанки на Босфоре
Хороши... А я черна, худа.
Утопает белый парус в море —
Может, не вернется никогда!

Буду ждать в погоду, в непогоду...
Не дожусь — баштаном разочтусь,
Выйду к морю, брошу перстень в воду
И косою черною удавлюсь.

Но поэту еще милее, чем восток и юг, — природа русской деревни. Если в восточных его стихотворениях есть какое-то однообразие при всем разнообразии цветов и красок, то в стихах, посвященных русской природе, — наоборот: меньше внешнего разнообразия, но больше внутреннего богатства и раздумья. И язык его становится в этом цикле менее риторичным и более гибким: появляются такие конкретные и необходимые слова, как: застреха, омет, привада, шлях, верболозы, голубец, разлужье, извалы, ветряк, турман, сухмень. Появляются размеры, в которых плавно течет медленная мысль, плененная нищетой и привольем:

Не туман белеет в темной роще —
Ходит в темной роще богоматерь.
По зеленым взгорьям и долинам
Собирает к ночи божьи травы.

Только вечер им остался сроку,
Да и то уж солнце на исходе:
Застят ели черной хвоей запад,

Золотой иконостас заката.
Уж в долинах сыро — пали тени,
Уж луга синеют — пали росы,
Пахнет под росой медуница,
Золотой венец по рощам светит.

И в этом стихотворении можно уловить душу поэзии Полонского — отнюдь не влияние даже, а только какой-то однородный строй души. То же родство обоих поэтов сказалось в следующем, безупречном и единственном в своем роде стихотворении Бунина, которое я привожу целиком:

ОДИНОЧЕСТВО.

И ветер, и дождик, и мгла
Над холодной пустыней воды.
Здесь жизнь до весны умерла,
До весны опустели сады.
Я на даче один. Мне темно
За мольбертом — и дует в окно.

Вчера ты была у меня,
Но тебе уж тоскливо со мной.
Под вечер ненастного дня
Ты мне стала казаться женой...
Что ж, прощай! Как-нибудь до весны
Проживу и один — без жены.

Сегодня идут без конца
Те же тучи, — гряда за грядой.
Твой след под дождем у крыльца
Расплылся, налился водой.
И мне больно глядеть одному
В предвечернюю серую тьму.

Мне крикнуть хотелось во след:
«Воротись — я сроднился с тобой!»
Но для женщины прошлого нет:
Разлюбила — и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду пить...
Хорошо бы собаку купить.

Кроме родства с Полонским в поэзии Бунина можно уловить влияние Тютчева, которое, впрочем, гораздо резче и го-

раздо менее выгодно для поэта сказалось в первом томе его стихов. Тютчев—более чужой Бунину, чем Полонский. Зато только поэт, проникший в простоту и четкость пушкинского стиха, мог написать следующие строки о „сапсане“, призрачной птице—„гение зла“:

Быть может, он сегодня слышал,
Как я, покинув кабинет,
По темной спальне в залу вышел,
Где в сумраке мерцал паркет,
Где в окна небеса синели,
А в синем небе четко встал
Черно-зеленый конус ели
И острый Сириус блистал?

К недостаткам Бунина, сверх мелких неточностей в словах и мелких погрешностей в стихе, которых, впрочем, очень немного, надо отнести постоянную склонность к морализированию и общее однообразие. Прочсть его книгу всю зараз—утомительно. Это объясняется отчасти бедностью мировоззрения и отсутствием тех мятежных исканий, которые вселяют тревожное разнообразие в книги „символистов“. И опять—это недостаток общий с Полонским, стихи которого надо читать „с прохладой“, медленно перелистывая страницу за страницей.

5

СЕРГЕЙ ГОРОДЕЦКИЙ. ПЕРУН.

Прошло немногим больше года с той поры, как на литературное поприще вступил Сергей Городецкий. Но уже звезда его поэзии, как Сириус, яркая и влажная, поднялась высоко. Эта звезда первой величины готова закончить свое первое кругосветное плаванье. Мы верим в то, что звезда-корабль отбросит ненужный груз и, строго храня свои чудесные сокровища, заключит первый круг, уже почти очерченный ею, и, поднявшись снова, пройдет путь еще круче и еще чудеснее.

Вторая книга Сергея Городецкого—„Перун“—не обманула

надежд, открытых „Ярью“¹ „Ярь“ была поразительней и неожиданней, но в целом—бледней и неуверенней. Она отличается своей романтической хрупкостью от „Перуна“, в котором бледнеют, выцветают и опадают лепестки утренних цветов; солнце, поднявшись до зенита, вышло с них всю росу; оно опалило их и больше ему нечего медлить над ними; его кругозор стал шире того пышного и нежного луга, на который впервые загляделись его лучи.

Слишком быстрое следование второго сборника за первым возбуждало опасения. Но у поэта хватило сил не повторяться там, где нужно, и хватило сил убить самого себя, повторяясь там, где это было опасно. И „Перун“, несмотря на тщательные, хотя и не всегда вразумительные подразделения, хранит на себе следы разгрома от ливня, который, побивая слабые побеги, укрепил сильные ростки.

Как всякий молодой поэт, Сергей Городецкий еще не имеет в своем распоряжении многообразия форм и средств. До сих пор его единственная форма—краткое стихотворение, и потому, естественно, что очень многое у него обещает развернуться в драму, в роман, может быть, в рассказ, а всего вернее и скорее—в сказку. Потому же можно заранее сказать, что отделы его первых книг не выдержат строгой критики, что их приходится не творить, а придумывать, если не отнести почти каждое стихотворение в особый отдел. Так оно и есть на самом деле в „Перуне“.

Наиболее целен первый отдел, как раз самый слабый, если не считать отдельных строк, которые, как дикие птицы, стремятся вылететь из стихотворений подозрительно гладких. Таким строкам, как:

И только ал закатный вал,
И только мил вечерний пыл,—

просто претит находиться в одном отделе с откровенно банальным романсом:

¹ Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. П. 1907; Перун. Изд. «Оры». П. 1907. Прим. ред.

Название первого отдела—„Семя вражды“ открывает глаза на дальнейшее гораздо больше, чем любое стихотворение этого отдела. Быстро восходящее солнце сжигает без следа всю неглубокую философию лунных томлений и плохо выраженные проклятия. Все дальнейшее в книге, строго говоря, и не стоило делить более, чем на два отдела, которые всего полнее очерчены в „Зарослях злобы“ и в „Перуне“.

Эти две страны души поэта имеют право оспаривать друг у друга первое место, хотя бы временно, пока не победил окончательно Перун и не определилась судьба Юда, которое уже родилось, мечется по лесам и сосет древесные соки.

„Заросли злобы“—область, куда не проникало солнце, где не гудела еще „ярь“, не совершалось чудесно-пьяных зачатий и рождений. Это—день белый, ясный и несчастный. И Городецкий имеет полное право называть свои стихи не только лирическими, но и лиро-эпическими, потому что красная нить событий пронизывает лирику. В „Зарослях злобы“ проклятия реальны и ярки, потому что насквозь видны тяжелые морщины страданий при неподкупном свете белого дня. Может быть, эти проклятия могли бы потрясать еще больше, если бы поэт бережливее относился к подробностям, которые он восстанавливает, и распределял их еще равномернее. Пережить эти подробности ему мешает еще хмель юности, сердце, которое

склоняется миром явлений
Все бытие исчерпать.

Вот старик, узнавший жизнь „до-тла“. Он помнит смерть матери и подвальный мир, и удары ремня. Помнит год любви:

Густая ночь тяжелых кос.

Помнит муки родов жены—„женский крик и лязг зубов“, помнит, как „драхла кровь“ под „удавным гнетом событий“. И вот его яркий и простой вопрос:

И я спрошу: вот этот шрам,
Вот этот стон. Вот тот удар,
За что?

Вот глухая мука, открывающаяся за лицами; они названы по-верхарновски: „зрелища трущевных катастроф, глухие карты тягостных путей“. Вот „старик, поднявший до виска единственную бровь“:

Когда-то в страхе крикнул он — и замер крик,
И равны пред его зрачком убийство и любовь.

Вот „закутанная в желтый мех, подкрасившая на лице глубокий шрам“. Вот просит денег женщина в платке. Вот „чистые лица детей“.

Увидишь жизнь отцов по губкам, глазкам и бровям —
На белом мраморе следы пороков и страстей.

И всего ужаснее, непоправимее — вот „собственный свой лик в правдивом зеркале“, свой взгляд — взгляд „человека с божеским лицом“.

— Вот — прачка на чердаке, где „не запеть по-людски“:

Только песню начнешь,
С первых слов
Оборвет,
Унесет
В небельную глотку окна.

Вот хозяйка, которая „двух девушек гулящих держала для гостей“. Она „сама весь дом ведёт“ и только молится:

Пошли, господь, хорошую,
Красивую собой.

Вот проститутка гонит с постели солдата за то, что брат ее убит на площади „такими же, как он“. Вот — дочь часовщика ведет за кассой счет утекшим часам любви. Вот вертятся колеса и ремни, издеваясь над каторжной жизнью рабочих. Вот — страстная песня о какой-то „любимой, затерянной в мчащихся годах“. И вот — еще страстнее — тоска шарманки:

И опять визги, лязги шарманки, шарманки
Свистящей, хрипящей, как ветер ночной —
Размалеванной жизни пустые приманки,
Льняная коса над ночной сединой.

И самое страстное проклятие:

Не хочу. Надоело. Без маски глядится
В лицо мне седая мещанская жисть.
Эй, кому травяная коса пригодится,
Дешевая краска, удалая кисть?

Это—продолжение того отдела в „Яри“, который называется „Темь“. И в последнем стихотворении—уже „нежно-лиловые края неба“ „готовы засмеяться“. Готовы вспыхнуть солнечные краски:

Смокло. Над желтым обрывом
Оратор.

Теперь солнце зальет все „зрелища трущобных катастроф“ и почти сотрет память о них. Так еще ослепительно это солнце-юность, что ничего не видно, кроме необычайного и „единого во многом“ лица, и ничего не слышно, кроме яркого гула весенних зачатий. Здесь—в клочьях неоконченных эпических картин—события нередко утопают в лирических заклинаниях, в туманах баллад, в любовных песнях. Здесь оживают народные слова и эпитеты: „сине небо, пролубь глыбкая, милы братья, голубок сизокрыл, цветок милоок, конь желтогрив“. Все живет и трепещет своей жизнью: „кудри-лежебоки“ а у Яги—„зверь-головка“. Зрительные восприятия остры: „след зеленеет на белой росе“, „холод высинил луга“. Все здесь—свадьбы и зачатия, битвы и пиры, потому что весна настала, и заманила, и унесла—куда? Ярила в белой рубахе, волосом русый, со щеками алее морковного сока встречает Перуна—в алой рубахе, скачущего в вихре „по цветам зеленых риз“. И Перун спрашивает Ярилу:

Там за лесом
Двадцать девок
Расцвело
Краше дня?

И Ярила отвечает Перуну:

Там за лесом
Двадцать лодок
Улетало
В дым огня.

И из прекрасно-уродливых объятий, сплетений и зачатий, на какие способна только сама природа—обнаженная, не знающая стыда и греха,—возникают медленно два лица какой-то пары—какие-то первозданные люди, в которых красота борется с уродством, чистота со стыдом, солнце с ночью, ярь с истомой. Он—

Желто-рыжий,
Солома и кумач,
Веселый да бесстыжий,
Неряха и лохмач.

И тогда она—болотная дева-Яга, у которой

Лесные волоса,
Прилуки да запевы,
Змеиная краса.

Он „сем к Яге на кочку валится из дупла“. Она пропадает змейкой—болотным огоньком.

Или он—лунный старик, который

Поднялся синей кручей
Из синей темноты.
Повесил желтый месяц,
Лучистый желтый серп.

И тогда она—

На ковре, в слепящем блеске,
Онемелая Чаргиль.
Тело розовое млеет.
Тело тонкое — миндаль.

И он уже становится оборотнем:

Хихикает, морщится темный комочек,
В окашке убогэм колдун-колдуночек,
Бородка по верху лети, полетай...

Она же склоняет бадью над колодцем и гадает:

Журавель долгоспинный, журавлик высокий,
Нагнися ко мне...
Курчавенький, русский, веселый, являйся,
Журавлик, качайся, скорей подымайся,
Вот на тебе алая лента моя.

И опять с новым лицом является она, вся холодная, „снежно-белая“, но „под глубинами и седидами ее“—

Заполоненная весна,
Зеленотопкая тайга.

И здесь, как будто, она взяла верх, и у него уже нет лица, оно „закрыто ее рукавом“, когда он кричит ей:

Все взяла, на ветер кинула:
На, пляши, гуди, мети.
Замети, убей, уйми!
Косы белые раскинула,
Пляшешь, душишь, отпусти!
Руки-вихри разойми!

Но вот она уже томится, „льется в светлые туманы, тает, светлами дыша“. Она—„душа нежных сумерек“—„душа утренней Смугляны“, которую „душит хвоей Лесовик“, которую Перун освобождает от лунного плена, ограждает отливным и крутобоким щитом. Так, может быть, он—светлый эпос, твердое копьё событий—ограждает от утреннего холода ее—нежную лирику, для того, чтобы не пролилась в туманы и не истаяла эта

Душа молодой Смугляны,
Нежных сумерек душа.

В эпосе, в тревоге свадеб и битв—неустанных событий, прежде всего, Городецкий видит спасительный маяк, без которого он потерял бы путь и заблудился бы в неверной и широкой своей стихии, в „родимом хаосе“ лирики. Мы думаем, что современен он, поэт, хмельной от лирики, найдет маяк еще более надежный—в драме, для которой у него нет еще строгой и хитрой диалектики.

Передо мной—первая книга стихов начинающего поэта, изданная с любовью и тщанием, снабженная интересным предисловием, разделенная на шесть отделов и напечатанная преувеличенно мелким, бисерным шрифтом. Об этой книге приходится говорить много, потому что она представляет собой очень редкий и очень поучительный пример соединения вещей—обыкновенно не соединимых. Не может быть сомнения в том, что автор ее—оригинален и талантлив, так же как и в том, что он пишет стихи; но точно так же почти не может быть сомнения в том, что автор—не поэт, и то, что выходит из-под его пера,—не поэзия; я говорю: почти, потому что во всей книге, состоящей из семидесяти стихотворений (и многие занимают по нескольку страниц), можно найти пять с небольшим стихотворений, в которых есть истинная поэзия; все остальное представляет из себя груду стихов, обыкновенно очень ловких и часто оканчивающихся необыкновенно остроумными и изобретательными рифмами; из них многие в русской поэзии до сих пор не употреблялись. Сам Сергей Соловьев придает своим стихам значение только ученического опыта (см. предисловие, стр. 10). Я бы сказал еще резче: это—только справочная книга для поэтов, и все стихи, которые автор произвольно соединил в стихотворения, должны быть разделены на правильные категории, распределены по графам; каждая графа должна объединять в себе однородные примеры образов удачных и неудачных, рифм плохих и хороших, и т. д. и т. д. В этом смысле и подлежит изучению книга, кратко и точно обличающая себя самое в предисловии, где сказано: „в истинном процессе творчества мы имеем только неделимость творческого акта; мысль рождается одновременно с образом и напевом; она даже не создается отдельно от оных“ (стр. 7—8).

¹ «Цветы и ладан» — первая книга стихов С. Соловьева (М. 1907),

Между тем мысль автора „Цветов и ладана“ витает около того „града, обещанного религиями“, „вместо которого, по его словам, человечество выбрало город—реальное Нет, безобразное дитя природы (?), созданное духом похоти и смерти“ (стр. 9). Благодаря этому, мысль автора пренебрегает не только городом, но относится с полным презрением ко всему миру явлений природы, что явствует хотя бы из того, что количество банальных или нелепых суждений о природе безмерно превышает количество оригинальных и здравых наблюдений над ней. В связи с этим образность в стихах Соловьева почти отсутствует, что же касается „напева“, то он отсутствует совершенно и всюду, за исключением тех стихов, которые я выше называю „истинной поэзией“.

Ко всему этому присоединяется еще второе изумительное противоречие: автор стремится к напевности и образности не только в предисловии, но и во всех без исключения стихах, так что очень странно, почему они ему почти нигде не даются.

В подтверждение своих слов я приведу примеры, очень большой запас которых, к сожалению, не может быть использован весь, за неимением места. Первое, что с первой же страницы бросается в глаза—это то, что не только строфы, но и отдельные стихи можно переставить без всякого для них ущерба:

Темнеет вечер; голос стада
Звучит в померкнувших горах.
Струится тихая прохлада.
Вечерний ветер гонит прах.

Если бы только вторая строка не была соединена с первой, как фраза (логическая, а не лирическая), то все четыре строки можно было бы переставить на любое место. Пока же можно только поставить две последние строки на место двух первых. Зато в строфе на стр. 94:

Пахнет, синее весна.
Голос кукушечий слышен.
Иль я лицом не красна?
Стан мой — не строен, не пыщен?

Можно сделать любые перестановки. Сверх того, все строфы приведенных стихотворений и еще очень многих ничего не потеряют от перестановки в отношении к лирике, потому что они не связаны ни малейшей напевностью, и лишь часть из них теряет в отношении логики, так как последовательность зрительных впечатлений, и образов—вполне произвольна.

Второе, что бросается в глаза—это полное пренебрежение к внешнему миру и происходящая отсюда зрительная слепота, которая достигает иногда грандиозных размеров и опять-таки преграждает все пути образам: признаков такого пренебрежения—не счесть. Прежде всего почти ни одна строфа не говорит целиком о конкретном, а непременно восстанавливает и мысль, обыкновенно отвлеченную и ничуть не относящуюся к конкретному. Например:

Лес — неподвижен и мутен,
Серая мгла — над рекой.
Призрак любви... он — минутен!
Вечен вселенной покой.

Если же строфа и повествует о зрительных впечатлениях (редко—чисто зрительных), то, обыкновенно, о разных и несвязанных между собою, например:

Вот в лесу золотошумном
Глохнут мертвые тропы.
Гулко бьют по твердым гумнам
Однозвучные цепи.

Сверх того, те образы, какие есть, отличаются банальностью: „леса синеют“, если поднимают в небо „ряд вершин—подобия креста“, „поток шумит, блистая в мутной пене“, фиалка—синяя, розан—алый, листья—изумрудные; соловей—или „предаётся сладким трелям“, или: „мирно полночный поет соловей“. Такие образы—общие места—иногда даже не дают знать о времени года: например, в стихотворении „Вечерняя молитва“ (стр. 40) мы только на 28 строке с удивлением узнаем, что дело происходит зимой. Есть много образов, совершенно ничего не говорящих: „слетает пыль с горячих губ“,

„брызги крови кормят пыль“, „восторг, как золото, нетленен“. Яркий пример нагромождения образов, не выражающих ровно ничего,—тирада о дровах.

Дров серебристые сажени
Сложены вдоль по опушке.
Греются—бедные—спилены—
В ласке святых поднебесий (!).

Или о пруде:

В переливах изумруда
Блещет, зыбко рябь струя,
Гладь (?) расплавленного (?) пруда—
Голубая чешуя (?).

Есть ужасающие банальные эпитеты и сравнения: „коралл уст“, небо—„голубой атлас“, пальмы—„дети пустыни“. Есть слова и целые выражения, эпитеты и сравнения—уморительные или отталкивающие: кудри—„рассыпчатые“, „кумиров мертвых телеса“ „воня мира“ (грубый славянизм); „роями вывелись на улицах гетеры“ (через несколько строк упоминается городской, едва ли сопоставимый с гетерами); Ио—погоняема кручиной; она же просит Зевса: „Дай мне пару грудей снежных (пару пива, что ли?), золотых кудрей венков“; раб Ахиллеса „мажет воском тетиву“; облаков блуждающие лодки бегут, как золотые сны; „лист—отцветшее дитя“; Поликсена говорит Ахиллу: „Ты со мной улыбнешься печалю, что тебя от родных унесло“; у „прелестной“—„пальцы ручки благовонной“; „темно-пурпурна плодов кожура“; лучи „съели“ „все, что было снега, льда“. В стихах, подражающих Кольцову и возмутительных почти сплошь, встречаются такие:

Под дубовый пол
Ткнул газетину,
Намочив ее
Керосином всю,

или—хуже того:

Грудь высокая,
Что копна стоит.

или — хуже того:

Кабы Пашеньке
Не раскаяться:
Баба мертвая
К ней таскается.
Не дает ей спать,
Страхом мучая.
Лицо — синее,
Вся — вонючая.

И, наконец, о беременной женщине сказано:

Лицо оплыло; тихо-бессмыслен взор;
Распухла жилы; грузно поник язык;
Блестят под вздернутой одеждой
Ноги, серебряным лоснясь туком.

В стихах встречаются такие слова, как: „мелодично“, „ароматичен“; обильное повторение двух прилагательных или наречий рядом, уничтожающее впечатление: „солдаты ненасытно, жадно ищут Иудейского царя“; земля—„безлюдная, немая; небо—„далекое, холодное“; знак—„надежный, верный“; лоно—„плодородное, злачное“; фавны—„дерзкие, страстные, пьяные“; меч—„дымящийся, теплый, язвительный“; выражения неправильные, как „страх не вовсе исчез с ее сердца“, или: „ты был доброволен в крови“; особенно часты фальшивые расстановки слов: 'с грудью матери девичьей слил уста Иммануэль“; „тонут в лазури торжественных лилий, девственных, стройных и белых, леса“; „за леса краем“; „перед зари зажженным алтарем“; „в колокола нежном отголоске“; „Фисба, Востока затмившая дев“, и т. д. Самый яркий пример—строфа из стихотворения „Пирам и Фисба“, вся вторая половина которого заставляет помирать со смеху:

И кровь не иначе
Из раны забила, дымясь и кипя,
Струю горячей,
Как, возле отверстия трубки, шипя,
В стремлении яром
Вода закипит,
И мощным ударом
Воздушные волны сечет и кропит.

Я покончу с отрицательными примерами, запас которых, однако, далеко не исчерпан; все те немногие стихотворения, где есть истинная поэзия, пахнут ладаном, запаха же цветов во всей книге Сергея Соловьева нет ни малейшего, так что и заглавие книги не выдерживает критики. Но вот—подлинные, живые стихи: пусть несовершенные, но проникнутые прелестью какой-то невыразимой.

ПРЕСВЯТАЯ ДЕВА И БЕРНАРД.

Он за город ушел, где дороги
Был крутой поворот.
Взоры монаха — молитвенно строги.
Медленно солнце спадало с прозрачных высот.

И молиться он стал, на колени упал, и в фигуре
Были смиренность, молитва. А воздух — прозрачен и пуст.
Лишь над обрывом скалы в побледневшей лазури
Зыбкой листвой трепетал засыпающий куст.

Воздух пронзали деревьев серебристые прутья.
Горы волнами терялись, и вечер, вздыхая, сгорал.
Знал он, что встретит сегодня ее на распутье...
Благовест дальний в прозрачной тиши умирал...

Шагом неспешным прошла, и задумчиво—кротки
Были глаза голубые и уст улыбался коралл.
Пав на колени, он замер, и старые четки
Все еще бледной рукою своей перебирал.

Осененная цветом миндальным,
Стояла одна у холма.
Замер благовест в городе дальном...
Ты ль, Мария, Мария сама?

Никого. Только золотом блещет
На закате пустая даль.
Веет ветер, и дерево плещет,
Беззвучно роня миндаль.

Об остальных поэтах не приходится говорить так странно, как о Бальмонте, Бунине, Городецком и Соловьеве. Одни из них написали мало, другие, хотя много, но слишком

плохо. О тех же, которые написали и мало, и плохо—мы лучше совсем умолчим.

Маленькая книжка стихов Сологуба (шестая по счету) называется „Змий“¹. Это—краткая и страшно задумчивая, как все стихи Сологуба, легенда из восемнадцати стихотворений—странная повесть о владычестве золотого и злого Змия и о холодной людской покорности ему:

Безумная и страшная земля,
Неустоим твой дикий холод,—
И кто безумствует, спасения моля,
Мечом отчаянья проколот.

Очень многие из стихотворений, составляющих книжку, встречались нам и прежде—в периодических изданиях. Но много стихов Сологуба, лучших, чем „Змий“, до сих пор разбросано в журналах и альманахах; потому не совсем понятно, почему поэт захотел собрать и издать отдельно именно этот цикл.

Хорошо озаглавил свою вторую книжку Виктор Стражев: „О печали светлой“. Это—из Пушкинского стиха. Маленькая книжка заставляет совсем забыть первые и очень неудачные опыты поэта—„Opuscula“. Душа новой книги—лирическая душа, для которой «*Παλτα ρετ*» Гераклита говорит безмерно больше всех бесчелюстных „знаю“. Лучшие строки Стражева о природе: „светит ясною росинкой глубь зацветшего куста“; или: „и затопила дებрь лесная меня густою тишиной“; или: „заночевали легким станом летуньи-тучи в вышине“; или:

Звоны, певы, гулы, гуды
В тишине полей плывут.

Очень целен и свеж отдел „Шестопсалмие“. И вся книжка свежа и проста, как ее белая одежда, в ней—„думно и светло“. Хуже удаются Стражеву—город и ужас, словом—печаль не-светлая. Нельзя совсем употреблять слово: „возможно“ вместо „может быть“, делать ударение: Пабло, и говорить: „меркшая

¹ П. 1907. Прим. ред.

² «Все течет»—известное изречение Гераклита Эфесского. Прим. ред.

звезда“, или „померкшая“, или „меркнувшая“, „меркнущая“. И невозможно нагромождать эпитеты: „осенний бледный тихий день“.

Маленькая книжка Дмитрия Цензора—„Старое Гетто“¹—могла бы быть еще меньше. Этот поэт слишком многословен, он не довольно любит слова. Несмотря на однообразие его музыки, от него можно ждать лучшей книги, судя уже по тем стихам, которые нам приходилось читать в журналах и газетах. У Цензора есть еще банальности вроде „трепетали ночные созвездия“, и такие невозможные выражения, как: „все миражно“.

Очень скучна гладкая книжка А. Федорова—„Сонеты“². Не говоря уже о том, что сонет требует мастерства, которое доступно двум-трем из современных поэтов,—Федорову нет никаких оснований писать сонеты; лучшие строки—или рабское, или плохое подражание Бунину, и темы, и мирозерцание, похожее на Бунина, но лишенное свежести и первозданности его. Когда Федоров говорит „огонь на мачте“, вспоминается бунинский сильный и короткий: „топовый огонь“. Когда Федоров говорит, что башню „далеко видят корабли“, рассказывает, как он облокотился на борт корабля, как кричит пароход, как стоит „на полночи надменный Сириус“,—неизменно вспоминается Бунин. Даже восточные слова и областные словообразования Федоров употреблял похоже на Бунина, но хуже, чем он.

„Алая книга“ стихов Сергея Кречетова—почти сплошная риторика³. К автору ее можно обратить некоторые из основных упреков, обращенных мной к Сергею Соловьеву: например, упрек в том, что строфы и строки можно переставлять как угодно. С внешней стороны стихи очень гладки; в этом смысле у Сергея Кречетова была хорошая школа; наибольшее влияние оказали на него, повидимому, Валерий Брюсов и Андрей Белый. Но влияние это было слишком внешне и не

¹ «Старое Гетто» — книга стихов Дм. Цензора. Изд. «Эос». П. 1907

Прим. ред.

² Изд. «Гриф». М. 1906. *Прим. ред.*

³ Изд. «Гриф». М. 1906. *Прим. ред.*

помогло автору „Алой книги“ стать поэтом. Оригинальных мыслей, образов и напевов у Сергея Кречетова совсем нет.

Длинна и скучна книга стихотворений В. Башкина¹. На обложке напечатано, что там есть гражданские мотивы и лирика. Но их там нет. В бескрылых жалобах и общих местах об угрюмых людях, заводах и солдатах нет ничего гражданского. А в „лирике“—все больше—„она и он“, луна, балкон и т. д. Язык совершенно плоский и не всегда правильный: так, вместо глагола „надеть“ употребляется глагол „одеть“.

Неумеренно банальна и ненужна толстая книга Б. В. Бера: „Сонеты и другие стихотворения“². Бумага—первый сорт, отделы называются по-латыни и по-гречески, есть лирика, драма и эпическая поэма, есть переводы Ницше, Шекспира, Эредиа, Шелли, Бодлера, Кардуччи; еще с новогреческого и „Из Абу-Ишан Кисаи“. Но и „Абу-Ишан Кисаи“ не помогает. Книга занимает почти 300 страниц, и почти такова же первая книга автора. Это уже вторая. Потом, вероятно, будет третья.

В заключение и для развлечения можно сообщить, что появился новый журнал „Поэт“, ближайшая задача которого—„притти на помощь начинающим поэтам“. Надо полагать, что поэты, как „гетеры“, по счастливому выражению Сергея Соловьева, „роями вывелись на улицах“. Редакция журнала в предисловии находит вполне естественным, что все остальные редакции не принимают стихов тех поэтов, которых принимает она. Я тоже нахожу это естественным. Во всяком случае, журнал не потерпит недостатка в материале, так как отныне все остальные журналы могут отправлять туда все негодные для них рукописи. Говоря серьезно, зачем начинать печататься тем поэтам, стихи которых „страдают излишней растянутостью и мелкими погрешностями технического свойства“? Если стихи хорошие, умные редакторы простят мелкие погрешности, а если скверные, зачем же прощать и поощрять их редакторам журнала „Поэт“? Поэзия—не благотворительность.

Июнь—июль 1906 г.

¹ В. Башкин. Стихотворения. Книг-во „Дело“. П. 1907. *Прим. ред.*

² П. 1907. Издание, очевидно, автора. Помимо этой книги Б. В. Бер выпустил еще два тома своих стихов. *Прим. ред.*

О ДРАМЕ

1

Запечатлеть современные сомнения, противоречия, шатание пьяных умов и брожение праздных сил способна только одна гибкая, лукавая, коварная лирика. Мы переживаем эпоху именно такой лирики. Вместительная стихия спокойной эпической поэмы, или буйной песни, одушевляющей героев, или даже той длинной и печальной песни, в которой плачет народная душа,—эта стихия разбилась на мелкие, красивые ручьи. Однозвучный шум водопада сменился чародейным пеньем многих мелких струек, и брызги этих лирических струек полетели всюду: в роман, в рассказ, в теоретическое рассуждение и, наконец, в драму. И влияние современной лирики—искусства передачи тончайших ощущений—может быть, было особенно пагубно для драмы. Кажется, самый воздух напоен лирикой, потому что вольные движения исчезли так же, как сильные страсти, и громкий голос сменился шопотом. Тончайшие лирические яды разъели простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие и связующие драму.

Последним великим драматургом Европы был Ибсен; вслед за королем северной драмы склоняется к закату творчество Гауптмана, д'Аннуцио, Метерлинка, даже Гофманстала или Пшибышевского, Шницлера. Уже иным из этих писателей выпало на долю отнять у драмы город, лишить ее действия, предать драматический пафос, понизить металлический голос трагедии до хриплого шопота жизни. Но на Западе это произошло по каким-то непреложным законам; западная драма

пришла к своему кризису с какой-то математической точностью, путем культурной эволюции.

Хотя бы Метерлинк. Писатель далеко не гениальный, но, как все западные писатели, обладающий своим, совсем особенным, пафосом. Когда мы произносим имя: Метерлинк: у нас возникает очень определенное представление; мы уже не испытываем чувства новизны, многим из нас Метерлинк, приелся, для иных—выдохся; но мы знаем, что есть Метерлинк и самое это имя—уже догмат, один из тех догматов, которых держатся одни, которые разрушают другие. Уже и посетители русских представлений пьес Метерлинка осмеливаются бранить только шопотом (зрелище, иногда смехотворное: актеры из всех сил стараются быть уточненными, так что ничего не слышно, а иногда, для утонченности, и ничего не видно; а публика слушает внимательно и хлопает; но ни актеры, ни зрители ничего подчас не понимают).

Какова же причина такой быстрой догматизации автора чуть на самых „декадентских“ стихов в мире? Причина, мне кажется, в свойствах творчества самого Метерлинка и его культуры. Метерлинк выступил в тот самый момент, когда было нужно, не позже и не раньше. Претерпел маленькие гонения, прославился и почил на лаврах, использовав свой пафос, очень особенный, но и небольшой, пафос тонкого, умного и негениального лирика. Родная культура его создала, воспитала, показала ему корабли на тихих каналах, вышколила, как строгая мать, и укачала на собственных автомобилях. До жизни и смерти, до гонений пророка, до непризнания таланта—дело не дошло. И утонченный критик—Реми де Гурмон—мог уже 10 лет назад сказать о Метерлинке следующие простые и лакомые слова: „литература стала печальной, томительной; мятеж сочли бесполезным, проклятия—детскими; человечество, разочарованное бесплодной борьбой, медленно покоряется: ничего не знать, не понимать, не бояться, не надеяться ни на что, кроме далекого“.

„Где-то в туманах лежит остров, на острове—замок; в замке—большая зала, освещена маленькой лампой; в боль-

шой зале ждут люди. Чего ждут? Они сами не знают. Ждут, что стукнут в дверь, что погаснет лампа. Ждут Страха, ждут Смерти. Они говорят: да; произносят слова, нарушая тишину на мгновение, потом опять слушают, прервав фразу, не докончив жеста. Прислушиваются, ждут. Может быть, она не придет. О, нет,—придет. Она приближается всегда поздно, быть может, она придет только завтра. И люди, сидящие в большой зале, под маленькой лампой, начинают улыбаться, хотят надеяться. В дверь стучат. Вот все: целая жизнь“.

„В этом смысле, маленькие драмы Метерлинка, пленительно нереальные, глубоко жизнены и правдивы... они реальны собственной нереальностью,“ (Livres des Masques)¹. Это—маленький и скромный отзыв, но какой простой и красноречивый.

Теперь послушаем западных врагов Метерлинка; слова их так же просты и отчетливы; вот, например,—порицание от социал-демократической партии—книжка о Метерлинке Генриэтты Роуланд-Гольст: „Метерлинк является представителем стареющего западно-европейского капитализма.. Содержание, сущность поэзии Метерлинка таковы: незнание, нежелание знать, страх, неуверенность, бессознательность и утомленность жизнью, все то, чем преисполнен капиталистический класс. И формы этой поэзии должны были приспособиться к той форме, которую приняла реакция в его стране,—к католически-клерикальной. Отсюда ласкающий, убаюкивающий и мягкий характер поэзии Метерлинка, отсюда его идеализирование смирения и кротости, констатирование вечного безысходного разлада между телом и душой...“ В этом отзыве ничто не противоречит Реми де Гурмону; вся разница в том, что критики говорят от лица разных партий, и потому один—хвалит, другая—порицает. Но ведь и Реми де Гурмон говорит, что Метерлинк—„однострунен“, что у него „бедный и скромный язык“, „ребяческие схемы драм“, „трудно переносимая манера повторять фразы“; а Генриэтта Роуланд-Гольст называет Метер-

¹ Книга масок. Прим. ред.

Линка „уточненным и глубоким талантом“ и надеется, что изучение природы еще побудит его „искать истинную красоту и величие человеческого мира, т.е. нашей общественной организации“. Так просто и спокойно обстоит дело с Метерлинком: его похваливают и побранивают друзья и враги. И наконец, сам он с завидным спокойствием произносит приговор современной драме в одной из своих маленьких статей, в которых он всегда так умно, тонко и мило обсуждает бога, смерть, собачку, автомобиль и человеческие грехи. В этом приговоре указано, что драму настиг „паралич внешнего действия“; что есть тенденция проникать в глубь человеческого сознания и придавать большое значение моральным проблемам. Меньше страшных и необычайных приключений, меньше „материального“—крови и страсти. Смерть больше не есть *ultima ratio*¹. Больше нет внешних украшений, не смеют вызывать божество; нет предопределений судьбы, ибо действие совершается в самой глубине сознания, где борется долг и желание (*devoir* и *désir*), чему начало положил Дюма-сын своими элементарными моральными проблемами об измене, браке по расчету, адюльтере, разводе, когда есть дети, и т. д. Ведь чем глубже проникнуть в сознание человека, тем меньше там „конфликтов“, потому что на самой глубине и во мраке—все одинаково (как все это спокойно и просто, как „дважды два—четыре“, как потухший костер драматического пафоса, как похвалы и порицания самому Метерлинку от его критиков!). И Метерлинк похваливает Ибсена: не отнимая у него своей „*admiration pour le grand poète scandinave*“², он находит, что у Ибсена—„*Orgueil injuste, une sorte de folie chagrine et malade*!“³. И все заключается пожеланием „подумать о новом театре мира и красоты без слез“. (Maeterlink. „*Le double jardin*“⁴. Глава: „*Le drame moderne*“⁵. Да, это

¹ Высший разум. *Прим. ред.*

² Восхищение перед великим скандинавским поэтом. *Прим. ред.*

³ Неоправданная гордость, род помешательства, печального и болезненного. *Прим. ред.*

⁴ «Двойной сад» — книга Мориса Метерлинка эстетико-философского характера. *Прим. ред.*

⁵ Новая драма. *Прим. ред.*

очень просто, очень спокойно и очень культурно. Но где же жизнь с противоречиями и борьбой острыми и глубокими, и где высокая драма, отражающая эти противоречия? Их нет больше. Есть здравый смысл—сам по себе, лирическая утонченность (а иногда и извращенность)—сама по себе. Это называется—„мир и красота“.

Да, у культурных народов все иначе. Метерлинк сумел использовать свой талант, он сделал все, что мог. Его произведения—подлинное маленькое искусство, его драмы—подлинные *petites drames*¹. На западе никто не стал бы строить философских теорий на лирических основаниях и писатель-публицист никогда не стал бы писать лирических драм. А в России все—не так. Георгий Чулков построил теорию „мистического анархизма“, а Евгений Чириков пишет „драматические фантазии“ в стихах. Но ведь и дальше и глубже—все иначе. „Горе от ума“, например, я думаю—гениальная русская драма; но как поразительно случайна она! И родилась она в какой-то сказочной обстановке: среди Грибоедовских пьесок совсем незначительных; в мозгу петербургского чиновника с Лермонтовской желчью и злостью в душе и с лицом неподвижным, в котором „жизни нет“; мало этого: неласковый человек с лицом холодным и тонким, ядовитый, насмешник и скептик—увидал „Горе от ума“ во сне. Увидал сон—и написал гениальнейшую русскую драму. Не имея предшественников, он не имел и последователей себе равных.

Откуда бралась „драматическая техника“—эта великая и тайная пружина, которую в Европе напрягали века? Она случайна в России, ее просто нет здесь.

Так случайна драматическая техника Чехова, который говорил, что „новые формы нужны“, но одной интуицией, кажется, отнял у русской драмы то, что отнял Метерлинк у европейской; Чехов пошел куда-то много дальше и много глубже Метерлинка, а драма его не стала догматом; предшественников не имел, последователи ничего по-чеховски сделать не

¹ Маленькие драмы — драматургический жанр Метерлинка. *Прим. ред.*

умеют. Драма символическая в России—опять случайна, не национальна, встроена чужеродными токами: таковы „Земля“ Брюсова, „Тантал“ Вячеслава Иванова¹. Только в России могли иметь место странные случайности, вроде того, например, что огромный талант Островского, всецело сосредоточенный на драме, породил произведения менее поразительные, чем драмы Сухова-Кобылина, писателя заведомо меньшего, нежели Островский. В то время, как Островский часто страницами растягивает передвижные полотна, Сухова-Кобылин приковывает внимание внезапно, одной негаданной чертой, и в сатирическом фарсе „Смерть Тарелкина“ проглядывают древние черты символической драмы.

Если случайна и неожиданна сама русская драма, то еще неожиданней рассуждения о драме в России. Такова, например, недавно появившаяся статья Л. Н. Толстого „О Шекспире и о драме“.

В то время, как драматурги всех стран, до самых последних включительно, учились на Шекспире (хоть бы столь противоположные, как Ибсен и Метерлинк), Толстой „в продолжение 50 лет по несколько раз принимался, проверяя себя, читать Шекспира во всех возможных видах, и по-русски, и по-английски, и по-немецки, и в переводе Шлегеля... и безошибочно испытывал одно и то же: отвращение, скуку и недоумение“. Шекспировскую „эпидемию“ Толстой приписывает случаю, мирозерцание Шекспира считает „самым и изменным“ и пошлым“. Произведения Шекспира, заимствованные, внешним образом, мозаически, искусственно склеены из кусочков выдуманных на случай сочинений, совершенно ничего не имеют общего с искусством и поэзией. Не находя у Шекспира ничего ценного, Толстой требует от искусства и особенно от драмы, как высшей формы его, религиозного содержания: „под религиозным содержанием искусства я разумею не внешнее

¹ «Земная Тоска» — книга прозы Валерия Брюсова (изд. «Скорпион». М. 1907). «Тантал» — трагедия Вяч. Иванова, напечатанная в альманахе «Северные цветы Ассирийские» (изд. «Скорпион». М. 1905). *Прим. ред.*

поучение в художественной форме каким-либо религиозным истинам и не аллегорическое изображение этих истин, а определенное, соответствующее высшему в данное время религиозному пониманию, мировоззрению, которое, служа побудительной причиной сочинения драмы, бессознательно для автора проникает все его произведение. Так это всегда было для истинного искусства и так это есть для всякого истинного художника вообще и для драматурга в особенности. Так что, как это было, когда драма была серьезным делом, и как это должно быть по существу дела, писать драму может только тот, кому есть что сказать людям, и сказать нечто самое важное для людей: об отношении человека к богу, к миру, ко всему вечному, бесконечному“.

Читая эти слова, испытываешь то же, что испытываешь, стоя на высоком холме в зимнюю выюгу. Когда внизу, в долине раздаются понятные нам тихие и страдательные слова о „театре мира и красоты без слез“,—здесь, на вышине, непонятно захватывает дыхание. Пронзительная выюга так же спокойна, как слова семидесятипятилетнего мудреца, единственного гения, живущего теперь в Европе, гения без пафоса: „писать может только тот, кому есть что сказать людям“.

Так Толстой развенчивает Шекспира и говорит о должном искусстве. Спорить с ними все равно, что спорить со снежным ветром. Ведь мы смотрим и на Толстого и на Шекспира из каких-то бесконечных далей, зрением слабым; и разве мы умеем проникнуть в тайный смысл их простых речей? Или обойти их? Может быть, нас смелят люди, которые не пленятся ими, но пленятся чем-то иным, что мы не знаем и что еще дальше и выше, чем Шекспир и Толстой.

Мы же не можем забыть ни Макбета, ни Анну Каренину. Их дыханием мы живем, без него не хватит сил не умереть. Потому мы не имеем сил разрешить ни толстовского, ни шекспировского вопроса—и только слагаем их в сердце. Пусть созревает трагедия в том сердце, которое выдержит борьбу этих двух стихий. Другие сердца погибнут и не вынесут сомнений

и противоречий бездонной глубины: мудрость или безумие? Жалость или презрение? Религия или мистика? Свобода или судьба? Жизнь или слово (Слово?) но неужели же:

Разоблаченных тайн живой родник
Их упойт в бессонной жажде знания,
И красоты преображенный лик
Насытит их предельные желанья?

То-есть, неужели стихнут понемногу те отчаянные крики, которые теперь исторгают люди, и заскрипят сдвигающиеся крыши всемирного города, скрывающего „шар земной, как в чешую, в сверкающие стекла“—„чтоб вечно жить ласкательной весной? Или, неужели магия покорит трагедию и жизнь станет сном, так же как в наше время лирика покоряет драму и действие прекращается на самой глубине человеческого сознания—„во мраке“, где все одинаково“?

2

Итак, русские драматурги не владеют настоящей техникой драмы. В их произведениях почти всегда отсутствует цельность: не только не скреплены между собою отдельные действия, но и части действий бывают сшиты кое-как и случайно. Очень мало писателей, у которых вся драма, и каждое ее действие само по себе,—как полная чаша. Такова была драма Ибсена, у которого в руках драматический материал был, как мягкий воск. Драмы Ибсена расположены в порядке тех вопросов, которые возникали перед его сознанием; и в этом только смысле каждая его драма служит продолжением предыдущей, и драмы эти связаны, как главы автобиографии, так что желающим знать облик Ибсена целиком сам же он рекомендовал прочесть все его произведения сряду. Случается и с русскими драмами, что одна служит продолжением другой, но не в лучшем и не в ибсеновском смысле. Так, например, „Мещане“ Горького и „Дети Ванюшина“ Найденова¹ про-

¹ С. Найденов, Пьесы, т. I. Изд. «Знание», 1904. Прим. ред.

должают одна другую, почти могут быть прочтены как одна пьеса в восьми действиях; но это, во-первых, потому, что оба писателя разбирают один и тот же вопрос („отцов и детей“) с одним и тем же заимствованным откуда-то пафосом, или, лучше сказать, без всякого собственного пафоса; во-вторых, потому, что техника у обоих одинаково слаба. В-третьих, потому, что по языку они почти не отличаются один от другого (в указанных драмах).

Кроме того, что в русской драме отсутствует техника, язык и пафос—в ней нет еще и действия. Она парализована лирикой, и зачастую только потому, что это—родная нам лирика широких русских просторов, мы принимаемся ценить драматическое или иное произведение, никуда не годное с точки зрения искусства. Лирика преобладала особенно в драмах Чехова, но таинственный его дар не перешел ни к кому, и бесчисленные его подражатели не дали ничего ценного. Те чеховцы-реалисты, которые, как я уже писал, обратились к подробностям быта, зарылись в мелкие переживания, по счастью, пока еще не пишут драм. Потому спертый воздух, духота, тяжелая плоть, сладострастие, извращения—пока еще отсутствуют в драме. Драматургии предаются преимущественно „знаньевцы“, и они плодят бесчисленные драмы, из которых в большинстве случаев нельзя выудить ровно ничего ценного. Драмы эти пишутся длинно и нудно, впечатление такое, будто они дотягиваются с трудом. Там—„нормальные“ акты, т.-е. такие, в течение которых, как известно по опыту, публика не успеет окончательно заснуть. И целые томы этих драм производят такое впечатление, что это—не драмы, а собранные вместе роли, уже расписанные для актеров. Ролей этих обыкновенно столько, что решительно нельзя запомнить действующих лиц и, читая драму до конца, все время приходится закладывать палец в те листы, где они перечислены. Действующие лица снабжаются обыкновенно психологическими или внешними особенностями—совершенно неведомо зачем: очевидно, опять-таки для актеров, а не для чтения. Непонятно, почему это именно драмы, а не рассказы, не фельетоны, не судебные хроники;

объяснение этому можно дать только одно: автор желает, чтобы публика услышала со сцены, а не прочла по книге, его трактовку избранного им вопроса. Оно и понятно—в театр пойти кто не прочь? А в книжке—еще прочтут ли? Понятно, понятно, но при чем же здесь искусство?

Передо мною—более десятка новейших драм и драмочек. Из некоторых можно выудить кое-что—характеры, положения. Но говорить серьезно, как о драмах, можно только о двух, ничего между собой общего не имеющих, произведениях. Это—„Жизнь Человека“ Леонида Андреева и „Комедия о Евдокии из Гелиополя“ Михаила Кузмина. Буду сначала говорить об остальном.

3

Горький написал уже шесть драм, из которых действительно замечательна только вторая: „На дне“. Как драма, „На дне“ имеет свои недостатки, но любимые характеры не изменили Горькому: писатель остается на высоте „Фомы Гордеева“ и „Троих“. Первая драма—„Мещане“—написана всех тщательнее; зато, начиная с „Дачников“, Горький заметно опускается.

Решительно, Горький—не драматург; у него бывают прекрасные отдельные сцены, бывает живой диалог и замечательные характеры; но того, что нужно именно для драмы, у Горького нет; в драме он почти всегда теряет свой пафос. Обойтись без „героя“, как обходился Чехов, Горький не умеет, как не умеет никто из современных реалистов. Но от большинства из них Горький отличается тем, что он и не хочет обойтись без героя. Его герой—всегда благородный, сильный и отчаянный человек, как будто без роду и племени. В последние годы этот человек стал вырождаться в отвлеченного „человека“ (в лирико-публицистических произведениях Горького) или же—в нравственного рабочего (в беллетристике: „Мать“). Это случилось, к сожалению, именно тогда, когда Горький взялся за драматическую деятельность; и только в одной драме—„На дне“—возникли те люди—настоящие герои Горького, которые гибнут по необходимости драма-

тической, живые, сильные, охарактеризованные немногими яркими чертами, как должны быть охарактеризованы действующие лица драмы. Замечательных слов:—„Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой“—достойны драмы „На дне“, потому что ее герои испытывают реальное столкновение с жизнью, потому что их голоса и их борьба слышны с театральных подмостков и потому что они гибнут трагически.

Когда же в драмах Горького появляются купцы, ученые, интеллигенты, рабочие, инженеры, капиталисты,—драматических столкновений не происходит, и все они говорят слабыми голосами, еле слышными со сцены, немного более слышными со страниц рассказа и, вероятно, очень слышными со страниц боевой публицистической статьи. Так, например, в „Мещанах“ борется отживающее поколение и молодое, так что сразу ясно, на чьей стороне правда, а тот, кто гибнет, затерт между этими двумя силами, из которых одна—нереальна. Вечною противоречия, имеющего действительно глубокие корни, здесь нет, потому нет и истинного стимула драмы, которая длится в данном случае только от того, что молодое поколение, долженствующее победить, расслаблено и медлит. В „Детях Солнца“ нет даже и такого столкновения, а все события и разговоры распределены между лицами в той или иной мере—слабыми. Сообразно с этим, драма в сильной степени окрашена „нежной“ лирикой (так же, как и „Дачники“—„Эдельвейсом“), но нежная лирика, как известно,—не Горьковское дело.

Тем меньше можно признать драмой „сцены“ „Враги“; это просто—рабочий вопрос, трактованный банально в драматической форме. Здесь уж нет ровно никаких реальных противоречий, относящихся к искусству вообще и к драме в частности: с одной стороны—ангело-подобные рабочие, которые бастуют во имя справедливости, не выдают товарищей, вводят хозяйских детей на прогулку, а с другой—капиталисты, умственно расслабленные или бессмысленно жестокие, и такая же полиция, изображенная уже нестерпимо банально, прямо

по газетному отчету. Пока все сантиментально-трогательно, но к искусству не имеет никакого отношения.

Перед „Врагами“ Горький написал пьесу „Варвары“; это—пьеса типов и характеров, написанная окончательно небрежно, с невероятным количеством действующих лиц, из которых многие—повторения старых; к тому же все они приходят, уходят, пьют чай, разговаривают; действия окончательно нет никакого; есть отдельные словечки, как всегда удачные, да еще—чувство уездного города: реки, мостовой, забора, садов, каких-то пыльных листьев. В уездный город приезжают инженеры—„варвары“ и нарушают его жизнь,—вот и все. Но во всей пьесе есть одно лицо, настолько замечательное, что оно врезается в память. Это лицо—жена акцизного надзирателя, Надежда Поликарповна Монахова, „женщина очень красивая, большая, с огромными, неподвижными глазами“. От нее веет подлинной русской силой и свободой. Она—полумещанка, начитавшаяся романов; знает много любовных историй, и все они—„как сны девичьи“. Говорит спокойно, просто, уверенно, тяжело, несколько „фигурально“, по-мещански. Уверена, что у нее—большой ум, и ни о чем не умеет ни думать, ни говорить, кроме любви. От любви к ней местные жители стреляются и теряют голову; уездные дамы обращаются к ней строго, с выговорами и наставлениями. Она влюбляется в приезжего инженера Черкуна, человека грубого, у которого, по ее словам, „глаза обаятельные и волосы, как огонь, и весь он—отличный мужчина... как увидишь—не забудешь“. Влюбившись, неотступно ходит за ним, смотрит на него странно и страшно, и, увидав, что он ее не любит, совершенно просто застреливается „на дворе“. Вся она—странно и красиво цельная, в ней какая-то большая притягательная и вместе отталкивающая сила. Она сильна каким-то суровым, звериным обаянием. Мне кажется, что вся пьеса „Варвары“ написана для этого характера. Можно думать, что это и есть—„человек“—истинная героиня пьесы—за неимением героя: „Господа, вы убили человека“, говорит в конце пьесы муж Монаховой. Если такие женщины, напоминающие и Вареньку Олесову, Сашу и Мальву,

будут играть роль человека в произведениях Горького, то это, во всяком случае, много значительнее Павла Власова и прочей добродетельной компании.

Все остальные драматурги „Знания“ (кроме Андреева) еще гораздо ниже Горького. У них и темы гораздо менее значительны, и „пафос“ их трудно отличить один от другого; техникой же драмы они владеют совершенно так же плохо, как Горький. Главное отличие их от Горького в том, что они совершенно отказались от героя и в этом смысле пошли чеховским путем. Но и „развязать ремня обуви“ Чехова они не достойны. Они кропают, а не творят; они—труженики жизни, а не создатели литературы.

Среди них—культурнее других Найденов. Но эта культурность только относительная, выражается она в том, что Найденов строит свои драмы более умело и ничего, кроме драмы, не пишет. Пишет он языком, несколько не отличающимся от языка остальных драматургов „Знания“, нудно, длинно, все о людях, которым жизнь не удалась, которые ищут жизни, но не находят ее, которые гибнут от собственного или чужого непонимания, недоверия или косности. В этих людях нет ни следа героического, они почти все слабохарактерны и заурядны. Точно так же нет и „злодеев“, но их заменяют люди косные, холодные, понимающие свою выгоду; нет не только пафоса искусства, но и пафоса жизни: жизнь катится под гору; там—неурядицы в купеческой семье, там—человека с неудачническим прошлым не принимает ни семья, ни родина, ни женщина, когда-то любимая; там—неизвестная с улицы приходит погреться в номерик бухгалтеру; там—взбалмошному богачу с хорошими задатками не удастся ни искусство, ни любовь, ни благотворительность. Никому ничего не удастся, и всюду царствует тоска; но Чеховской глубины здесь искать тщетно, а новизна заключается в мелочах; например, принято заканчивать акты обобщающей или значительной фразой, произносимой громко, „под занавес“; у Найденова же в этих случаях произносятся слова нарочито обыденные, например: „К л а в д и я (показывает на волосы). Седая стала“ („Дети Ванюшина“,

конец первого акта); „Анна Никифоровна. Кушай, вон, пирожки“ („Блудный сын“, конец первого акта). Другая „новизна“ Найденова—психологические ремарки, например: „Ванюшина больно затрогивают слова дочери; он хотел бы сказать ей, как она несправедлива, но не умеет высказать этого“ („Дети Ванюшина“); или: „страшно прозвучало в этом доме Артамоново наивное „простите“. Всем почему-то сделалось неловко и приятно. Ольге Ивановне с этого момента особенно полюбился Артамон“ („Стены“). Этих психологических ремарок много, они окончательно дробят психологию действующих лиц, превращая их в бледные тени теней жизни, вместо ярких образов искусства. Если автору нужно такое обилие объяснений совершенно не сценических, то зачем он пишет драмы, а не рассказы? опять и опять возникает этот вопрос. Ведь драмы Найденова—это жалостно проведенный вечер в театре—в лучшем случае.

Последняя драма Найденова—„Стены“—не лучше и не хуже остальных. Главное действующее лицо, Артамон Суслов, бесхарактерный купеческий сын, открывает в четвертом акте Америку: „Искать надо... Жизни другой искать... И в этом искании, может быть, настоящая жизнь и есть“. Есть хозяйка публичного дома (для приличия названного „гостеприимным“), развратный управляющий, умирающий конторщик, благородный учитель с революционной дочерью; „истинно русские люди“ упоминаются с порицанием, словом,—все на своем месте; из непроглядных потемок жизни взяты люди, ошупью описаны, без веры и без надежды брошены назад в эти потемки; жалко людей за то, что они бывают такие, но жалко и писателя, и всех тех писателей, которые пишут так же беспомощно, как беспомощно живут их герои. А что бы можно было сделать хоть из того же Артамона Суслова! В нескольких местах Найденов упоминает, что дед его был раскольник и основал „сусловскую веру“, к чему упоминает—неизвестно, потому что ни одной раскольнической черты у Артамона не отмечено; писатель бессознательно выудил что-то хорошее, что-то глубокое, но подержал, повертел и бросил: не знает, как с этим обра-

щаться, хоть и чуёт, может быть, что-то; но не хватает мыслей, воображения, обобщений.

Еще невзрачнее Найденова—С. Юшкевич. Все та же бедная, безвыходная жизнь—и такова целая драматическая трилогия: „В городе“, „Голод“, „Король“. Хотя бы последняя пьеса—„Король“; еврейский рабочий вопрос: проповедуется, что русские и еврейские рабочие—братья, что они вместе должны сокрушить капитализм и добиться того, чтобы прибавочная стоимость не шла в пользу фабриканта. Для чего написана драма и в чем ее содержание? Это определяется следующей речью рабочего: „Пусть каждый вспомнит, как мы живем. Вот здесь квартира рабочего. Комната и кухня. Здесь живу я, сестра—работница, отец—работник, брат Нахман и сапожник Шмиль. Мы отравляемся вонью, что идет со стен, и отравляем друг друга собственным дыханием. Мы спим на полу, как собаки, и вши поедают наше тело. Мы едим черствый хлеб и лишь по праздникам видим мясо. Наши развлечения—или водка, или бильярд, или мертвый сон. Вот наше положение... А как живет Гросман? Семья Гросмана из четырех человек. Эти четыре человека живут в двенадцати комнатах, которые стоили шестьдесят тысяч рублей. Для этих людей все доступно. Театр, музыка, образование, хорошие книжки, лучшая пища, в то время как для наших детей нет молока в грудях матерей, в то время как мы гибнем от истощения, от грязи и болезней“.

Почему эти мысли—в высокой степени справедливые (кому они ни приходили в голову?)—попали в драму? Ведь они даже выражены плохо. Ни один рабочий не станет говорить: „в то время как“, или: „вонь, что идет от стен“. Драмы не выходит, несмотря ни на что: ни на то, что сын непреклонного фабриканта—на стороне нищих, рабочих, ни на то, что жена рабочего—родственница жены фабриканта и умоляет ее о помощи во имя общей еврейской крови и родства, ни на то, что под конец—мельница фабриканта горит, все кричат или молчат, топают ногами и приседают от ужаса.

Когда Юшкевич тоскует о Европе (и „В городе“ и в „Король“), то это—тоскуют чеховские три сестры по Москве. Только

тоскуют напыщенно и вяло, с примесью еще как будто Достоевского. Общий тон Юшкевичевых драм взывание к человеческой приниженности; в „Короле“, например, все говорят языком несчастного портного Эрша: „Вот я уже выхожу в переднюю, уже сижу там и уже никто не знает, что он пришел“. Так же говорят и „В городе“. Так как действующие лица—евреи, то нельзя понять, что такое это „уже“: слово для разжалобливанья или—еврейский жаргон? Должно быть, и то и другое.

Третий драматург—Е. Чириков. Его отличие в том, что его действующие лица совсем „естественно разговорны“. Семейство, собирающееся летом вокруг чайного стола, говорит все то, что такому семейству говорить полагается: „Серафима Сергеевна: Только, пожалуйста, не шоколад, который привез сегодня папа! Наташа: Монпансье, мамочка. Никто не любит... Повар: Что прикажете на третье? Мороженое или пломбир? Городецкий (сердито): Только не пломбир! Надоел твой пломбир. Серафима Сергеевна: И не мороженое! Сережа объедается и потом хворает... Повар: Слушаюсь... Барышня любит вафли...“
Сверх этих разговоров (в драме „Мужики“)—разговоры недостаточно либерального помещика, недостаточно радикальных его детей и соответствующие мужичьи разговоры. Помещики спорили, ссорились, никак не могли решить, отдавать им лес крестьянам или не отдавать, и за сколько отдавать; а крестьяне тоже говорили, спорили, а потом сожгли помещичьи сараи и сломали амбары. Читать занимательно, пожалуй, кое-кому и поучительно, но почему это—драма? Просто это деревенские разговоры—подлинные, так оно бывает. А „драма“ „Иван Мироныч“—это семейные разговоры и неурядицы—тоже так бывает. А еще Чириков в последнее время стал писать „драматические фантазии“ в прозе, а то и в стихах, например:

Да солнце недалеко...
Поднимется и ласково обманет
Рабов земли желанным новым днем...
И снова силы даст
Самим себе ковать железные оковы,
Нести ненужный хлам на спинах натруженных,
И все надеяться когда-нибудь, куда-нибудь прийти!
(«Красные огни»).

Ну, что же, фантазировать никому не запрещается. Только от этого—никуда не придешь—даже „когда-нибудь и куда-нибудь“.

Кроме „Знаньевских“ драм, есть еще драмы—покороче, пофасонистее, помодернистее. И изданы они все,—по-разному,—то в декадентской обложке, то с каким-то гербом. В „Знании“ полагается четыре действия, а здесь—по свободному выбору сочинителя. В „Знании“ пишут: „действие происходит тогда-то, в такой-то усадьбе, и стулья стоят так-то“, а здесь: „Время: вчера, сегодня, завтра...“ (Шолом-Аш „Времена Мессии“). Должно быть, это—влияние декаденства.

Лучшая из этих драм—„Слушай Израиль!“ (Schma jsroel!) Осипа Дымова. Несмотря на то, что история угнетенных евреев скучна и обыденна, в замысле пьесы есть нечто торжественное, а в языке—обычная для автора живость и сочность. Военный врач Силкин целиком взят у Чехова, но Дымов хорошо умеет подражать Чехову. Впрочем, и он—не драматург, и если „Слушай Израиль“ лучше „Долга“, то и то и другое безмерно уступает свежей и приятной, хотя очень нервной книге рассказов Дымова „Солнцеворот“.

Из рук вон плоха другая пьеса из еврейской жизни—„Времена Мессии (на пути в Сион)“ Шолома-Аша. В течение трех действий старые евреи собираются идти к Сиону, а их многоколенное потомство выгружает всевозможные пошлости и сентиментальности—или на еврейско-немецком языке или на отвратительном русском, как например: „облака, словно стадо крылатых овец, купали свою шерсть в прозрачном сером колорите волн“. Автор употребляет выражение „выглядеть“ и т. д. Сионом не веет, несмотря на обилие еврейских слов, на разговоры об Уганде и Палестине, на еврейские костюмы и т. п.

Сергей Рафалович в пьесе „Отвергнутый Дон-Жуан“ изображает Дон-Жуана не победителем, но побежденным. Понимание смертельно скучных рассуждений затрудняется образцово-плоскими и гладкими стихами, вроде следующих:

За то, что жизнь земли отвергла ты, мечтая,
За то, что страсть свою ты богу отдала,
Ты для людей—в раю; ты для людей—святая...
Но ложь небесных грез с тобою умерла.

В каждом из трех действий такие стихи прерываются другими, доказывающими наглядно, что подражать Валерию Брюсову, хотя бы и рабски, но без таланта, невозможно:

Все покорно вечной цели.
Жизнь творится каждый миг.
В тесноте земных ущелий
Любит страсть, кто страсть постиг...
Хочет хлеба, ищет власти,
Жаждет славы человек,
Счастлив, кто единой страсти
Посвятил себя навек.

Если язык г. Рафаловича только бесконечно бесцветен, то язык его пространной истолковательницы—г-жи Венгеровой—еще и неправилен; в ее комментариях, занимающих более двадцати страниц, попадают фразы: „но каким же может сложиться отношение к „отвергнутому Дон-Жуану...“, или: „Он побежден возникшей против него силой“, или: „Дон-Жуан... встречает себе предел“.

Георгию Чулкову не удалась драма „Тайга“. Повидимому, это должна быть „лирическая“ драма, именно такая, в которой над действием господствует туман, и из тумана выделяются действующие лица—двойники, подобные друг другу; по крайней мере, Доктор похож на Юрия, а сестра любовь на якутку Сулус, и сверх того, все действующие лица обмениваются только „значительными“ фразами и все время переспрашивают друг друга и удивляются. Но лирические пророчества холодны, отвлеченны и непонятны, например: „Тайга станет солнцем. Она сольется с ним. Она будет вечно гореть в одном поцелуе, как влюбленные“, и создают к концу драмы полнейшую путаницу; вместо лирической недосказанности получается простая непонятность; „Тайга“ уступает некоторым рассказам Чулкова, но риторики в ней меньше, чем в иных его стихах.

Совершенно не стоило бы упоминать „драматический этюд“ „В мансарде“ г. Гидони, если бы не та чрезвычайная бесцеремонность, с которою он, не умея писать по-русски, беретя разрешить вопросы. „Идея“ г-на Гидони заключается в том, что художники должны бросить искусство и идти на баррикады на том основании, что на баррикадах все сердца, „полны ли они пустой мишуры или драгоценного огня, трусости или самоотвержения“, чувствуют „лучезарное возрождение“. На эту глубокую и новую идею можно возразить, во-первых, что хулиганы и трусы неуместны и на баррикадах, а во-вторых, что „художники“ г-на Гидони, восклицающие: „Как контрастно освещение! Без преувеличений—живописно!—суть обыкновенные бездарности и необыкновенные пошляки; пригодность их для баррикад еще не доказана, не непригодность в „мансарде“ доказана блестяще градом произносимых ими общих мест, как будто очень дурно переведенных с французского, так что первое положение автора справедливо: его „художники“, и в том числе—он сам, должны бросить искусство.

4

Михаилу Кузмину принадлежит: „Комедия о Евдокии из Гелиополя, или обращенная куртизанка“ (напечатана в „Цветнике Ор“ 1907 г., „кошница первая“).

Кузмин—в настоящий момент—писатель единственный в своем роде. До него в России таких не было, и не знаю, будут ли, по крайней мере, я не могу видеть в нем основателя школы, как стараются в нем увидеть разинувшие от удивления рты журналисты. Этим я далеко не хочу сказать, что Кузмин писатель, не имеющий ни одного корня в русском прошлом, что он—цветок, обреченный на увядание. Напротив, творчество Кузмина имеет корни, может быть, самые глубокие, самые развилыстые, кривые, прорывшиеся в глухую черноту русского прошлого. Для меня имя Кузмина связано всегда с пробуждением русского раскола, с темными религиозными предчувствиями XV века, с воспоминанием о „заволжских старцах“;

которые пришли от глухих болотных топей в приземистые курные избы.

Глубоко верю в эту мою генеалогию Кузмина. Если же так, то с чем только не связано его творчество в русской литературе XVIII и XIX века, которая ощупью тянется по темному своду сектанских чаяний? Одно из разветвлений этого живого ствола—творчество Кузмина; многое в нем побуждает забыть о его происхождении, считать Кузмина явлением исключительно наносным, занесенным с Запада. Но это—обман; это—только поверхность его творчества, по которой он щедро разбросал свои любимые космополитические краски и свои не по-славянски задорные мотивы.

Имя Кузмина, окруженное теперь какой-то грубой, варварски-плоской молвой, для нас—очаровательное имя. С ним соединены „Александрийские песни“, изысканные маленькие повествования, в которых воскресли „романы приключений“ („Приключения Эме Лебефа“), и, наконец, мистерия, лежащая перед нами. Правда, с именем Кузмина соединены для нас и некоторые места в повестях „Крылья“ и „Картонный домик“, места, в которых автор отдал дань грубому варварству, и за которые с восторгом ухватились блюстители журнальной нравственности. Но если наше несчастное время таково, что действительно приходится опекать в иных случаях „мещанскую мораль“, то совершенно фальшиво воздвигать гонения на Кузмина, художника до мозга костей, тончайшего лирика, остроумнейшего диалектика в искусстве. Варварство, которого и я не могу отрицать у Кузмина, совершенно тонет в прозрачной и хрустальной влаге искусства.

„Комедия о Евдокии“ приближается к роду „лирической драмы“, „мистерии“, „священного фарса“. Это—неопределенное количество отдельных сцен, написанных играющей прозой и воздушными стихами. Мелодия мистерии звенит, как серебряный колокольчик в освеженном вечернем воздухе. Это—наиболее совершенное создание в области лирической драмы в России, проникнутое какой-то очаровательной грустью

и напитанное тончайшими ядами той иронии, которая так свойственна творчеству Кузмина.

Блудница Евдокия—„роза Гелиополя“—в миг тайной грусти, от которой не спасают магические мази, духи и ароматы и поклонение всего Гелиополя, услышала голос монаха, произносящего евангельские слова и „приняла в себя небесный луч“; раздав драгоценности, она посвятила себя богу в святой обители, куда нашел себе дорогу влюбленный в нее юноша Филострат. Мольбы его о том, чтобы она воротилась в обожающий ее город, были тщетны, и Евдокия заставила Филострата постричься, обещая ему, что он будет видеть ее через долину ручья, со стен своего монастыря.

По этой несложной фабуле обыкновенного „жития“ Кузмин расшил пестрые узоры: заставил пререкаться почтенного горожанина с женой, озарил ясным вечером сад Евдокии, перечислил ее златотканые одежды, завесы, ларцы драгоценного мира, засадил цветами монастырский сад, где Евдокия с монахинями поливает цветы. Всюду господствуют благородный вкус и художественная мера, которые ощутимы особенно ярко при сравнении „Комедии о Евдокии“ с предыдущей пьесой: „История рыцаря д'Алессио“, драматическая поэма в 11 картинах („Зеленый Сборник“, 1905 г.). В этой последней пьесе совершенно отсутствует гармония отдельных частей, несмотря на обилие подробностей драгоценных. Светлой печали, преобладающей в „Евдокии“, соответствует какой-то темный, порой кощунственный, гнет земли в „Истории“, где дух Шехерезады не искупает опереточности старцев Фивейды и слишком легких побед легкомысленного рыцаря над женщиной-монахиней, женщиной-куртизанкой и женщиной-султаншей, у которой „тяжелый черный глаз смотрит из-под покрывала“. Но прекрасная песня куртизанок уже обещает те песни, которые поет нам теперешний Кузмин, а живые, смехотворные разговоры горожан—легкие, острые и краткие сцены „Евдокии“.

Современная критика имеет тенденцию рассматривать Кузмина, как проповедника, считать его носителем опасных

каких-то идей. Так, мне пришлось слышать мнение, будто „Крылья“ для нашего времени соответствует роману „Что делать?“ Чернышевского. Мне думается, что это мнение, не лишенное остроумия, хотя и очень тенденциозное, не выдерживает ни малейшей критики. Впрочем, столь частое в наше время навязыванье писателю того, что ему не снилось, в этом случае—разбивается о хрустальный юмор Кузмина. Этот юмор кладет непроходимую пропасть между творчеством Кузмина и тенденциями, которые ему навязываются; оставляет его в области чистой лирики, неуязвимым для плохо направленных стрел критики, будто бы гуманной.

Когда Евдокия спрашивает священника, можно ли запечатать письмо о раздаче драгоценностей кольцом, на котором изображены „пылающее сердце и два целующиеся голубка“, священник отвечает: „Это можно объяснить и христианскими символами. Я думаю, господин Федот не оскорбится на милые эмблемы“. Когда Евдокия говорит Филострату: „Я простила вас раньше, чем вы пришли сюда. Вы будете меня видеть: вы пострижетесь у аввы Гермака, который возьмет на себя руководство вами. Нас будет разделять только долина ручья, стены нашего монастыря видны с ваших стен; мы будем видеть одни и те же облака, будем чувствовать один и тот же дождь, и когда взойдет одна и та же одинокая вечерняя звезда, я буду молиться о вас, который будет думать обо мне“,—хочется видеть Филострата, склоненным в жеманной позе и в обтянутом платье Бердслеевского Фанфрелюша на красных каблуках. И когда ангел, неизменный спутник важнейших событий „священного фарса“, говорит свои красивые, бог знает—смешные ли, печальные ли слова о том, что „к спасенью небом все ведутся разно“, о „легком ярме“ веры, о пострижении Евдокии и о влюбленности Филострата, и о неведомом и неизвестном конце и покорности,—мы слышим за этими речами легкий, хрустальный, необидный смех. Оскорбимся ли мы этим необидным смехом, этой изменчивой лирикой и прелестными галлицизмами автора, который позволяет нам, тихо отдыхая и любуясь, плыть по „ясной поверхности глу-

би вод“, среди цветущих берегов, напоминающих искусственные усадьбы, куда уходило отдохнуть чудовищное воображение Эдгара По? Кузмин совершенно целен. Мы вольны принять и не принять его, но требовать от него хлеба—все равно, что требовать грации от Горького. В самую глубь идей, противоречий, жизни, смятения бросают нас, несытых и проклинающих—другие писатели и прежде всех в наше время—Леонид Андреев.

5

Несмотря на то, что прошло много времени со дня появления „Жизни Человека“, до сих пор трудно писать об этом произведении. Не говоря о том, что оно необычайно ново само по себе, оно еще сверх того ново для самого Л. Андреева и резко отличается от остальных его вещей. Произведение, названное только „представлением в пяти картинах с прологом“, носит на себе признаки той сильной драматической техники, которая не снилась сверстникам Андреева, и неизмеримо превосходит в этом отношении не только „К звездам“, где слишком бледна тень Ибсена, но и „Савву“, произведение горьковского пафоса. С другой стороны, кажется, что „Жизнь Человека“ написана писателем неопытным, даже начинающим, до такой степени несовершенна еще ее техника и так первобытно чувство автора, как будто впервые открывающего глаза на мир.

Но за этой первобытностью скрывается мудрость. Как будто не в первый раз открываются глаза, глядящие на мир, ибо нет в этом взоре ничего ужасного, ребячливо-слонявого. Лицо автора скрытое за драмой, напоминает лицо Человека, героя драмы; так же, как у Человека, у автора нет ни того раздирающего крика, который неизменно образовал до сих пор пафос почти всех произведений Андреева, ни растерянного: „Господи боже мой, что же это?“ Так же, как у Человека, у автора есть здоровая и твердая решимость бороться до конца, „блестеть мечом“, „звенеть щитом“, „бросать раскаленные ядра сверкающей мысли в каменный лоб, лишенный разума“. Только в последней, пятой, картине—изменяют

себе и Человек и писатель. Написанная крикливо, истерически, путанно—эта картина не похожа на все остальные. Она сильна, как сильно все, что пишет Андреев, но в ней есть какая-то скрытая ложь, та самая, которая заставляет нас всегда мучительно ждать каждого нового произведения этого писателя и втайне бояться за него. Я не умею определить, в чем заключается эта ложь, и думаю, что нельзя определить ее, как „пессимизм“ или „антикультурность“—два наиболее тяжких обвинения, которые взводятся в наши дни на Л. Андреева. Эти два обвинения, в которых я чувствую приторный и противный запах партийности особого рода, заставляют меня только глубже любить все, что написал Андреев, и еще глубже бояться на его тайную, издали и изредка кивающую мне ложь. Отчего же и откуда она? Не оттого ли, что есть предел крикам страдания, отчаяния, гнева, тоски, в то время как самому страданию—нет предела? И не переходит ли этого предела Андреев в некоторых произведениях своих (в „Красном scheme“, например), а также—в пятой картине „Жизни Человека“? Вся она сплошной крик. Может ли крик не пресечься, не умереть, когда самый голос слабеет? Сердце умолкает не от покорности, не от слабости, но часто потому, что страдание уже наполнило до краев его чашу, и раздирающий крик только оскорбит это страдание, замутит его, профанирует.

Быть может, Андреев из страха перед покорностью и слабостью длит эти крики и только чудом до сих пор не оскорбил величавого страдания? А может быть, уже оскорбил? Будущее покажет, насколько справедливы мои подозрения; да извинит меня за них Андреев,—они исходят от сердца.

Четыре первых картины „Жизни Человека“, представляют большую внутреннюю и внешнюю стройность. Посмотрите, как технически совершенны они: Человек совсем не появляется в первой картине и безмолвно проходит через сцену в третьей; действует он по-настоящему только во второй и четвертой картинах. Между тем, все внимание зрителя сосредоточено на нем, и все остальные лица, бесчисленные, как бесчисленны

лица самой жизни, и яркие сами по себе, бесконечно уступают в яркости ему самому. Для достижения этого неперемного условия цельности и соразмерности частей драмы требовалось большое искусство уже потому одному, что герой не наделен никакими сверхъестественными чертами. Как описан он внешним образом, так рисуется он и внутренне: „красивая, гордая голова с блестящими глазами, высоким лбом и черными бровями, расходящимися от переносья, как два смелых крыла. Волнистые, черные волосы, свободно откинутае назад; низкий, белый, мягкий воротник открывает стройную шею и часть груди. В движениях своих Человек легок и быстр, как молодое животное; но позы он принимает свойственные только человеку: деятельно-свободные и гордые“. И ни одной резкой черты: не преобладает ни ум, ни сердце, ни воля, всем в равной степени наделен Человек и всеми своими способностями одинаково борется со своим „верным спутником“—„Некто в Сером“.

Такова же и жена Человека—„очень красивая, грациозная, нежная“. Это—жена Человека-мещанина в лучшем и роковом смысле этого понятия; вероятно, мещанка с большими, простыми, по-моему, серыми, глазами и с туго заплетенной огромной косой. Распустится коса—так будет до полу, заплетена—так закрывает часть шеи большим узлом из мелких золотистых косиц. Жена—верная подруга Человека, его вдохновительница, его любовница, его милая и тихая спутница—защита от серого спутника большая, чем ум, сердце и воля Человека.

Совершенно противоположно написаны все остальные лица. Старухи—бессмысленно ужасные, поганые шелестиньи и лепестиньи. Родственники—карикатурны. Гости и гости на „Балу Человека“—деревянны, музыканты—похожи на свои инструменты. Нянька—словно продолжение того обросшего паутиной стула, на котором сидит она. И все вместе—какой-то тихий кошмар, глухое беспамятство жизни, которая течет тяжелым оловом и у которой нет берегов. Все эти люди—какая-то случайная утварь жизни, подозрительная рухлядь, плывущая

оловянной рекой; даже не люди, а умирающие тени или случайно оживающие куклы. Вот почему никому из них не дано причащаться тому страданию, которое дано герою—Человеку. Да, это единственный не картонный герой новейшей драмы,— человек, в котором подчеркивается заурядно-человеческое с тем же упорством, с каким Чернышевский подчеркивает заурядность Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны. Это—реальнейший из реальных людей, без примеси необычайного или фантастического, совершенно способный как Лопухов-Бьюмонт, писать в американской „Tribune“ „аргументы аболиционистам против невольничества“ и стать „гражданином Массачузетса“. Вместо сотрудничества в „Tribune“ Человек Андреева строит дома, он—архитектор по профессии; все отличие его от Лопухова заключается в том, что он, зная, как и тот, „что делать“ в жизни, знает еще, что стоит около него на рубеже жизни, неотступно тот—ужасный „серо-каменный“ и что горит перед его твердо сжатыми губами и квадратным подбородком—свеча-лампада. И опять возникает перед ним— возникает вторично—и уже без лопуховской жизнерадостности и розовой бессознательности—вопрос, „что делать“.

Вопрос, поставленный так, как ставят дети: жестоко; с годами ведь смягчаются вопросы, и взрослая публика в театре, в лицо которой я смотрел не однажды во время представлений „Жизни Человека“, недоумевает: о чем собственно беспокоиться? И что за пьеса? И почему все так таинственно? И отчего надо утешаться? „Билиберда, подражание Метерлинку“. Но вопросы не попадают в цель: никакого Метерлинка нет в „Жизни Человека“, есть только видимость Метерлинка, т. е., вероятно, Андреев читал Метерлика—вот и все. Но Метерлинк никогда не достигал такой жестокости, такой грубости, топорности, наивности в постановке вопросов. За эту-то топорность и наивность я и люблю „Жизнь Человека“ и думаю, что давно не было пьесы более важной и насыщенной.

Говоря о „Жизни Человека“, нельзя обойти ее петербург-

скую постановку. Это, можно с уверенностью сказать,—лучшая постановка Мейерхоolda. Замыслы автора и режиссера слились воедино. „Жизнь Человека“ есть истинно сценическое произведение, написанное с каким-то „секретом“ для сцены. Я думаю, что в чтении многое теряется. С другой стороны, при постановке были изменены некоторые ремарки и, кажется, к лучшему. По крайней мере, замечания Андреева по поводу бального зала (третья картина)—сомнительны в сценическом отношении: слишком литературна эта „неправильность в соотношении частей“—двери, несоразмерно маленькие в сравнении с окнами, и „раздражающее впечатление“, которое производят они: ведь публика никакими несоразмерностями не раздражается. Гораздо лучше сделал Мейерхоold, построив толстую серо-белую колоннаду полукругом и посадив на возвышении у каждой колонны нарочито идиотических дам и рамольных стариков.

Мне привелось смотреть „Жизнь Человека“ со сцены. Я никогда не забуду потрясающего впечатления первой картины. Была она поставлена „на сукнах“—все огромное пространство сцены вглубь и вширь затянуто сукном. Глубоко стоял диванчик со старухами и ширма, впереди—круглый стол и стулья вокруг. И больше ничего. Сцена освещалась только лампой и узким круглым пятном верхнего света. Таким образом, стоя в глубине сцены, почти рядом с действующими лицами, можно было видеть весь театр, будучи совершенно скрытым от него. И „Жизнь Человека“ протекала здесь, рядом со мной, ибо я видел около себя смутные тени копошащихся старух, слышал пронзительный крик рожающей матери, смотрел на силуэты суетливых родственников, различал только фартук нервно бегающего по диагонали доктора с папироской и почти ощущал холод неподвижной спины „Серого“, который, стоя в тонком столбе матового света, бросал в окружающий мрак навеки памятные слова: „Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом. Доселе не бывший, таинственно схороненный в без-

границности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем...“

И далее: „ледяной ветер безграничных пространств бесильно кружится и рыскает; колебля пламя, светло и ярко горит свеча. Но убывает воск, съедаемый огнем.—Но убывает воск...“

„...И вы, пришедшие сюда для забавы и смеха, вы, обреченные смерти, смотрите и слушайте: вот далеким и прозрачным эхом пройдет перед вами, с ее скорбями и радостями, быстротечная жизнь Человека“.

Тогда погасал столб матового света, и „обреченные смерти“ направляли бинокли и видели, как зажигалась в углу лампа и копошились бормочущие старухи. Бинокли эти, со сцены освещенные, были, как рубиновые глаза. Когда Нина Заречная говорит в „Чайке“ свой монолог, несколько подобный монологу „Некто в Сером“, на озере, которое расстилается за ее нежным профилем, вспыхивают точно такие же глаза—тупые глаза вечности. И Треплев кричит: „Мама! Мама!“ Так хотелось кричать и топтать ногами на публику в антрактах.

Этот театр, молчаливый во время действия, весь чуткий, как корабль в опасном проливе, с шепчущим суфлером, с равномерными выходами действующих лиц, с режиссерскими звонками, с неподвижно торчащими рычагами в машинном отделении, с мирно беседующими, и в беседе как будто плывущими театральными плотниками; эти рдьяные глаза биноклей в зале и хрипло недоумевающие антракты; армянин, поросший синей щетиной, цинично гогочущий перед безобразной курсисткой; этот вечный мрак на сцене, и паутинный свет, ползущий с потолка. Эти деревяшки, вместо людей, в зале и люди, изображающие деревяшек на сцене; этот Человек, ищущий меча и щита, как Зигмунд, проклинающий с рыданием и шепчущий с гневом и укоризной, от которых разрывается сердце: „Ты женщину обидел. Ты мальчика убил“. Потом—эти серые дни, все одинаковые, встречи с людьми „критикующими“, с теми, кто не понял, хуже—не захотел

понять весь ужас, всю скрежещую злобу, всю искренность проклятий. Дни тайной тоски, строгого отчаянья.—Так было со мной и, надеюсь со многими „свидетелями“ Жизни Человека“. И потом—свет, потоками льющийся; твердая уверенность, что победил Человек, что прав тот, кто вызвал на бой неумолимую, квадратную, проклятую Судьбу.

„Литературные произведения“ давно не доставляли таких острых переживаний, как „Жизнь Человека“. Да—тьма, отчаянье. Но—свет из тьмы:

Свет из тьмы. Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики Роз Твоих,
Если-б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их.

И пусть мне скажут, что я не критикую, а говорю лирические „по поводу“. Таково мое восприятие. Я не в силах критиковать, хотя—пусть растянуты разговоры старух, пусть „наивен“ второй акт, пусть однообразны разговоры гостей на балу. Но свет негаданно ярок, и источник этого света таится в „Жизни Человека“. Желаящие документально убедиться в том, что Андреев не хочет гасить жизни и „погружать во мрак небытия“, пусть прочтут следующие слова из его фельетонов (Джемс-Линч. „Под впечатлением Художественного театра“): „Если Человек плачет, болен или убивает себя, то это отнюдь еще не значит, что жить ему не хочется и жизнь он не любит“. Или—другие: „Опровергая всю жизнь, являешься ее невольным апологетом. Никогда не верю я так в жизнь, как при чтении „отца“ пессимизма, Шопенгауэра: человек думал так—и жил! Значит могуча и непобедима жизнь!.. Победит не истина, не ложь: победит то, что находится в союзе с самою жизнью, то, что укрепляет ее корни и оправдывает ее. Остается только то, что полезно для жизни; все вредное для нее рано или поздно гибнет... Пусть сегодня оно стоит несокрушимой стеной, о которую в бесплодной борьбе разбиваются лбы благороднейших людей,—

завтра оно падет! Падет, ибо оно вздумало задержать самую жизнь“¹.

Меня, впрочем, эти слова убеждают гораздо меньше, чем самые темные и, казалось бы, безысходные произведения Л. Андреева. И среди них на первом месте стоит „Жизнь Человека“, яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий „ледяной ветер безграничных пространств“. Тает воск, но не убывает жизнь.

Август—сентябрь 1907.

С.-Петербург.

¹ За неимением фельетонов цитирую по брошюре В. Ф. Боцяновского об Андрееве.

ТВОРЧЕСТВО ФЕДОРА СОЛОГУБА

Совсем отдельно стоят в современной литературе произведения Сологуба. У него свои приемы, свой язык, свои литературные формы. Он отличается ровностью творчества, проза его не слабее его поэзии, и в обеих областях он плодovit. Еще трудно приложить к нему мерку литературной теории. К его произведениям можно подойти со многих точек зрения. Читатель найдет здесь и нравоучение, и забаву, и легкое, и трагическое чтение, и, наконец, просто—красивый слог и красивый стих.

Романы и рассказы Сологуба большей частью раскрашены в пестрые цвета жизни. Тонко владея приемами реалистической повести, он позволяет читателю жить простыми бытовыми сценами и умными житейскими наблюдениями. Печать своеобычности лежит на всем—и на манере наблюдений, и на трактовке сюжета, и на эпическом языке, который богат, плавеи и гибок. По силе выразительности он близится к гоголевскому языку. В нем нет следа книжности или выдумки; мало знакомые народные слова сразу стройно ложатся в раму повествования и приобретают все права привычных слов, так что даже дивишься, как мало эти слова до сих пор употреблялись.

Но разгадка своеобычности произведений Сологуба—не в одном языке. Скорее всего, она коренится в его любимом приеме; этот прием, часто повторяемый и все-таки всегда новый,—состоит в следующем: читая простые реальные сцены, начинаешь чувствовать мало-по-малу, что писатель к чему-то готовится. Как будто все прочитанное недавно мы

наблюдали сквозь прозрачную завесу, которая смягчала слишком жесткие черты; теперь же автор приподнимает завесу, и за нею нам открывается, всегда ненадолго, чудовищное жизни.

Этот хаос, исказивший гармонию, требует немедленного оформливания, как жгучий жидкий металл, грозящий перелиться через край. Опытный мастер сейчас же направляет свои усилия на устройство этого хаоса. Задача показать читателю нечто чудовищно-нелепое, так, однако, чтобы его можно было рассматривать беспрепятственно, как животное в клетке. Животное это—человеческая пошлость, а клетка—прием стилизации, симметрии. В симметричных и стилизованных формах мы наблюдаем нечто безобразное и бесформенное само по себе. Оттого оно веет на нас чем-то потусторонним и реальным—и за ним мы видим небытие, дьявольский лик, хаос преисподней. Но это—только высшая, обнаженная реальность, мгновение, которое вспыхивает и запечатлевается всего ярче в памяти; так точно в жизни нам всего памятнее те бешеные, огненные минуты зла-ли, добра-ли,—от которых кружилась и болела голова.

В тяжелых снах¹, после многих страниц ярких изображений уродливой жизни провинциального городка,—автор рассказывает, как герой его попадает в гостиную предводителя дворянства, отставного генерала. Наружность генерала, разговор, обстановка—все одинаково пошло, и вот атмосфера пошлости достигает точки кипения, нелепость становится острой и ужасной: генерал заставляет своих детей, „с тупыми и беспокойными глазами, с румяными и трепетными губами“,—падать навзничь, грохаясь затылками о пол, чихать, плакать, плясать,—все по команде. Когда унижение забитых детей принимает чудовищные размеры, герой замечает генералу:

— Да, послушание необыкновенное. Этак они по вашей команде съедят друг друга.

— Да и съедят!—воскликает генерал.—И косточек не

¹ «Тяжелые сны». Роман. 2-е изд. Т-ва Вольф. Спб. и Москва. 1906 г.

оставят. И будет что есть—я их не морю: упитаны, кажись, достаточно по-русски—и гречневой и березовой кашей, и не боятся, на воздухе много.

Разбушевавшаяся пошлость утихает, и быт входит в обычную колею. Яркое мгновение хаоса становится у Сологуба образом, залетевшим из мира преисподней, и, наконец, воплощается в какое-то полусущество. Перед героем другого его романа¹—инспектором гимназии Передоновым, грязным и глупым животным, „мелким бесом“—уже вертится в дорожной пыли воплощенный ужас, когда он едет на свою свадьбу. Это—и существо и нет, если можно так выразиться,—„ни два, ни полтора“; если угодно—это ужас житейской пошлости и обыденщины, а, если угодно, угрожающий знак страха, уныния, отчаянья, бессилия. Этот ужас Сологуб окрестил „Недотыкомкой“ и так говорит о нем в стихах:

Недотыкомка серая
Предо мною все вьется, да вертится..
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою...

Если в прозе Сологубу чаще свойственно воплощать чудовищное жизни, то в стихах он говорит чаще о жизни прекрасной, о красоте, о тишине. Муза его печальна или безумна. Предмет его поэзии—скорее душа, преломляющая в себе мир, а не мир, преломленный в душе. Но личная поэзия уступает место внеличной, особенно, когда ее предметом становится политика. В последние годы Сологуб написал много политических стихов; иные из них, слабее всего им написанного, отзывают плохой аллегорией на неглубокую тему; многие, зато, бесспорно принадлежат к лучшему, что дала русская революционная поэзия. Таково большинство стихов в маленьком сборнике „Родине“².

¹ «Мелкий бес». Роман. К-во «Шиповник». 1906 г.

² «Родине» — пятая книга стихов Ф. Сологуба. П. 1906. Ф. Сологуб принимал участие в различных политических газетах и сатирических журналах («Зритель», «Сигнал», «Пламя», «Молот», «Вольница», «Адская почта» и др.). *Прим. ред.*

Всему творчеству Сологуба свойствен трагический юмор, который вылился с особенной яркостью в том роде произведений, который создан самим поэтом. Это—„сказочки“¹—краткие, красивые стихотворения в прозе, почти всегда—с моралью в шутовском тоне. В них поэт говорит и о вечном, и о злобе дня. Это—удачный опыт сатиры, как бы легкие ядовитые стрелы с краткими надписями о том, как тоскует или радуется душа.

1907

¹ Кроме разбросанных по разным изданиям, собраны в отдельной книге, под заглавием: «Книга сказок». Книгоизд-во «Гриф». Москва. 1905.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИТОГИ 1907 ГОДА

Чистосердечное признание лирика.— Несколько слов о религиозных собраниях.— Интеллигенция и народ.— Два вывода.— История литературы и критика.— Альманашники, беллетристы и поэты.

1

Реакция, которую нам выпало на долю пережить, закрыла от нас лицо жизни, проснувшейся было, на долгие, быть может, годы. Перед нашими глазами—несколько поколений, отчаивающихся в своих лучших надеждах. Очень редко можно встретить человека, даже среди самых молодых, который не тоскует смертельно, или не прикрывает лица своего до тошноты надоевшей гримасой изнеженности, утонченности, исключительного себялюбия. Иначе говоря, почти не видишь вокруг себя настоящих людей, хотя и веришь, что в каждом встречном есть запуганная душа, которая могла бы стать очевидной для всех, если бы захотела. Но люди не хотят быть очевидными и притворяются, что им есть еще, что терять. Это так понятно у тех, для кого цепи всяких отношений еще не совсем перержавели, чье сознание еще смутно. Но это преступно у тех, кто, родившись в глухую ночь, увидел над собою голубое сияние одной звезды, и всю ночь простирали руки к ней одной: ведь вся жизнь для него, и все ее века, страсти и пожары, и затишья,—темная музыка, только об одной голубой звезде звучащая. Он—„идиот“ для врагов и досадный „однодум“ для друзей. Он должен понять, наконец, что он мировое „недоразумение“, что он никому в мире не может „угодить“, кроме той звезды, которой от века предана его душа. Если он поймет это,—пусть его гонят. Если

нет,—он предатель, тайный прелюбодей, создатель своей карьеры, всеобщий примиритель; он убил ту страсть своей души, которая могла стать в одну из темных ночей путеводным заревом для заблудившегося человечества.

Я говорю о писателях особенно: об эстетках, уставших еще до начала своей карьеры, и, преимущественно, об эстетках самого младшего поколения; о тех, которым неудобно сознать, что их жизнь должна быть сплошным мучительством—тайным и явным, что они должны исколоть руки обо все шипы на стеблях красоты, что им нельзя ни одной минуты отдыхать на розовом ложе, не их руками разостланном. Они должны знать, что они—ответственны, потому что одарены талантами; что, если они лирики, они должны мучиться тем, что сидят в болоте, освещенном розовой зорькой; если беллетристы,—тем, что никто из них, будь он марксистом или народником, не указал до сих пор даже того, как быть с рабочим и мужиком, который, вот сейчас, сию минуту, неотложно спрашивает, как быть; если драматурги,—тем, что ни одна из современных драм не вознесла души из пепла будней, и ни один не вспыхнул очистительный костер; если же они—„представители религиозно-философского сознания“,—то они должны мучиться больше всех: тем, что они уже несколько лет возвещали какие-то гордые истины с кафедры религиозно-философских собраний, самоуверенно поучали, надменно ехидствовали, сладострастно полемизировали с туполобыми попами, что в этом году они вновь возобновили свою болтовню (и только болтовню), зная, что за дверями стоят нищие духом, и что этим нищим нужны дела. Образованные и ехидные интеллигенты, поседевшие в спорах о Христе и антихристе, дамы, супруги, дочери, свояченицы в приличных кофточках, многодумные философы, попы, лоснящиеся от самодовольного жира—вся эта невообразимая и безобразная каша, идиотское мелькание слов. И вот—один тоненький, маленький священник в бедной ряске выкликает Иисуса—и всем неловко; один честный, с шишковатым лбом, социал-демократ злобно бросает десятки вопросов, а лысина, елеем

сияющая, отвечает только, что нельзя сразу ответить на столько вопросов. И все это становится модным, уже модным—доступным для приват-доцентских жен и для благотворительных дам. А на улице—ветер, проститутки мерзнут, люди голодают, людей вешают, а в стране—реакция, а в России—жить трудно, холодно, мерзко. Да хоть бы все эти нововременцы, новопутейцы, болтуны—в лозг исхудали от собственных исканий, никому на свете кроме „утонченных“ натур, ненужных,—ничего в России не убавилось бы и не прибавилось! Что и говорить—хорошо доказал красивый анархист, что нужна вечная революция; хорошо подмигнул масляным глазком молодой поп „интересующимся“ дамам (по „православному“ подмигнул), хорошо резюмировал прения остроумный философ. Но ведь они говорят о боге, о том, о чем можно только плакать одному, шептать вдвоем; а они занимаются этим при обилии электрического света; и это—то же потеря стыда, потеря реальности; лучше бы никогда ничем не интересовались и никакими „религиозными сомнениями“ не мучились, если не умеют молчать и так смертельно любят соборно сплетничать о боге.

Первый опыт показал, что болтовня была ни к селу ни к городу. Чего они достигли? Ничего. Не этим достигнута всесветная известность Мережковского—слава пришла к нему оттого, что он до последних лет не забывал, что он—художник. „Юлиана“ и „Леонардо“ мы будем перечитывать, а второй „кирпич“ „Толстого и Достоевского“, думаю, ни у кого духа не хватит перечитать¹. И не нововременством своим и не „религиозно-философской“ деятельностью дорог нам Розанов, а тайной своей, однодумьем своим, темными и страстными песнями о любви.

С религиозных собраний уходишь не с чувством неудовлетворенности только: с чувством такой грызущей скуки,

¹ Роман «Смерть богов» (Юлиан Отступник) и «Воскресшие боги» (Леонардо да-Винчи)— две первых части трилогии Мережковского «Христос и антихрист». «Толстой и Достоевский» — двухтомная работа о их творчестве и религии. *Прим. ред.*

озлобления на всю ненужность происшедшего; с чувством оскорбления за красоту, ибо все это так ненужно, безобразно. Между романами Мережковского, книгой Розанова в их же докладами в религиозных собраниях целая пропасть. Слушать же прения столь же тягостно, как например, читать „Вопросы религии“, вторую книгу „Факелов“, сочинения Волынского или статью М. Гофмана о „соборном индивидуализме“¹. Все это—книги будто бы разнообразные, но для меня, чистосердечно говорю, одинаковые; это—словесный кафе-шантан, которому не я один предпочитаю кафе-шантан обыкновенный, где сквозь скуку прожигает порою усталую душу печать

Буйного веселья.
Страстного похмелья.

Я думаю, что человек естественный, не промозглый, но поставленный в неестественные условия городской жизни, и непременно отправится в кафе-шантан прямо с религиозного собрания и в большой компании, чтобы жизнь, прерванная на 2—3 часа, безболезненно восстановилась, чтобы совершился переход ко сну и чтобы в утренних сумерках не вспоминалось ненароком какое-нибудь духовное лицо. Там будут фанари, кокетки, друзья и враги, одинаково подпускающие шпильки, сабли и ликер. А на религиозных собраниях сабли не дают.

Ведите, ведите интеллигентную жизнь, просвещайтесь. Только не клюйте носом, не перемалывайте из года в год одну и ту же чепуху и, главное, не думайте, что простой человек придет говорить с вами о боге. Иначе будет слишком смешно смотреть на вас и на ваши серьезные „искания“, и мы, подняв кубок лирики, выплеснем на ваши лысины пенистое и опасное вино. Вот и вытирайтесь тогда—не поможет: все

¹ «Факелы» — сборники, вышедшие под редакцией Г. И. Чулкова. Издание их прекратилось на третьей книге. В первой книге был напечатан «Балаганчик» Блока. Идея издания подобных сборников Блок первоначально сочувствовал. Позднее он выступил против т. н. «мистического анархизма» с открытым письмом в журнале «Весы» (1907, кн. IX). *Прим. ред.*

равно, захмелеете, да только поздно и неумело: наше легкое вино отяжелит вас только; только свалит с ног. И на здорье.

2

Пожалуй, и не стоило бы говорить о дрянном факте интеллигентских религиозных исканий, дрянном, как дрянны все факты интеллигентской жизни этой осени: все сбились с панталыку, бродят, как сонные мухи, работать не любят, от безделья скучают. Следовательно, и прения с попами—лишь один из видов самоуслаждения,—и не из самых кощунственных. Да и что могут теперь сказать Столыпину и синоду русские интеллигенты? Даже на самые бездарные слова им замкнут рот, и, надо отдать справедливость, крепкой пробкой, еще лет на 10 хватит. И, право, оскорбительно смотреть на человека, который все еще пытается бездарно бунтовать (впрочем, только на словах), а ему все время затыкают рот. Унизительно для человека. Уж лучше бы помолчали.

Я бы и не говорил об всем этом, если бы не имел в запасе противоположных примеров: примеров мучительных, но и поучительных для всех нас. И все они, как нарочно, исходят от людей не носящих сюртуков и смокингов, не гримасничающих благородной скукой и утонченностью гнилого русского дворянства и пишущих совсем иначе, чем все мы, каких бы мы ни были лагерей, бог нас разберет.

Вот, что пишет мне один молодой крестьянин дальней северной губернии, начинающий поэт¹; привожу выдержки из его письма, так как считаю его документом большой важности. Начинается все письмо с комплиментов и приятностей насчет „райских образов“ моих стихов.

Но дальше уже идет другое:

„Простите мою дерзость, пишет автор письма, но мне кажется, что если бы у нашего брата было время для рождения образов, то они не уступали бы вашим. Так много

¹ Николай Ключев. *Прим. ред.*

вмещает грудь страдательных начал, так ярко чувствуется великое окрыление!.. И хочется встать высоко над Миром, выплакать тяготенье тьмы огненно-звездными слезами, и, подъяв кропило очищения, окрапить кровавую землю...“

„Вы—господа, чуждаетесь нас, но знайте, что много нас неутоленных сердцем, и что темны мы только если на нас смотреть с высоты, когда все, что внизу, кажется однородной массой, но крошка искренности, и из массы выступают ясные очертания сынов человеческих. Их души, подобные яспису и сардису, их ребра готовые для прободения“..

„Наш брат вовсе не дичится „вас“, а попросту завидует и ненавидит, а если и терпит вблизи себя, то только до тех пор покуда видит от „вас“ какой-либо прибыток.

О, как неистово страдание „от „вашего““ присутствия, какое бесконечно-окаянное горе сознавать, что без „вас“ пока не обойдешься! Это-то сознание и есть то „горе-гореваньице“—тоска злючая—клевучая, кручинушка злая, беспросветная, про которую писали Никитин, Суриков, Некрасов, отчасти Пушкин и др. Сознание, что без „вас“ пока не обойдешься,—есть единственная причина нашего духовного с „вами“ несближения (какова формула? А. Б.), и редко, редко встречаются случаи холопской верности нянь или денщиков уже достаточно развращенных господской передней. Все древние и новые примеры крестьянского бегства в скиты, в леса—пустыни есть показатель упорного желания отделаться от духовной зависимости, скрыться от дворянского вездесущия. Сознание что „вы“ везде, что „вы“ „можете“, а мы „должны“, вот неборимая стена несближения с нашей стороны. Какие же причины с „вашей“? Кроме глубокого презрения и чисто телесной брезгливости—никаких. У прозревших из „вас“ есть оправдание, что нельзя зараз переделаться, как пишете вы, и это ложь, особенно в ваших устах—так мне хочется верить. Я чувствую, что вы, зная великие примеры мученичества и славы, великие произведения человеческого духа, обманываетесь в себе., Так, как говорите вы, может

говорить только тот, кто не подвел итог своему мирозерцанию.

Но из ваших слов можно заключить, что миллионы лет человеческой борьбы и страдания прошли бесследно для тех, кто „имеет на спине несколько дворянских поколений“¹.

Что можно ответить и как оправдаться? Я думаю, что оправдаться нельзя, потому что вот так, как написано в этом письме, обстоит дело в России, которую мы видим из окна вагона железной дороги, из-за забора помещичьего сада, да с пахучих клеверных полей, которые еще А. А. Фет любил обходить в прохладные вечера, „минуя деревни“. А в столице Российской Империи (и даже в обеих столицах, вопреки уверениям А. Белого) дело обстоит иначе: здесь устраиваются словопрения—религиозные собрания, лекции в художественном кружке, вечера свободной эстетики. Режиссеры обеих сторон взапуски проваливают сомнительные и несомненно никуда не нужные сценические произведения, литераторы ссорятся и сплетничают, чиновники служат, поэты кропают все новые и новые циклы стихов, критики придумывают все новые „мистические анархизмы“, а члены цензурных комитетов придумывают все новые и новые правила для запрещения разных литературных произведений.

В то время, как наша литература вступает в „комментативный период“ (т.е., попросту количество разговоров о литературе несравненно превышает количество литературных произведений), в то время, как мы, в интеллигентских исканиях, непокладая рук, ежедневно меняем свои мнения и воззрения, а больше болтаем, что ни попало,—в России растет одно грозное и огромное явление; и растет оно не только с „императорского периода“ (на котором все мы—политиканы и не политиканы только и помешаны, начиная с Достоевского), а с веков еще гораздо более ранних. Явление это—сектантство. Кажется, интересуются им у нас по-настоящему

¹ Письмо написано в ответ на мои очень отведенные оправдания в духе «кающегося дворянина».

теперь только люди Толстовского толка, как Наживин, Бирюков, Пругавин, люди живущие в России, и едва-ли— Д. С. Мережковский и люди очень „образованные“. Отношение этих образованных людей к религиозной жизни народа очень остроумно, хотя, может быть, слишком злостно, охарактеризовал Толстой: „отношение это похоже на отношение лакея к своему хозяину, ученому математику. Хозяин пишет на доске какие-то цифры, буквы, ставит радикалы, знаки равенства, плюсы, минусы, а лакей смотрит сзади и думает: „как нескладно у него все это выходит, я напишу куда лучше“... И вот, когда хозяин, решив задачу, достигнув цели, которую он все время имеет в виду, уходит, лакей стирает все написанное им с доски и сам начинает старательно выводить и буквы, и плюсы, и радикалы, и цифры. Все это выходит у него много красивее, чем у хозяина, но—не имеет никакого смысла“. („Что такое сектанты и чего они хотят“, вып. I с предисл. И. Ф. Наживина. Изд. „Посредника“.)

Да простят меня богатые подписчики „Золотого Руна“ за то, что я цитирую пятикопеечные брошюры; но мне кажется, они их не покупают, так как не во всех магазинах можно найти издание „Посредника“. А между тем, в них можно найти не мало, часто больше, чем в иных и очень толстых книгах и журналах. Можно прочесть факты очень значительные, описанные очень незатейливо и сами за себя говорящие, например: историю основателя секты „Малеванцев“, которого двенадцать лет продержали в сумасшедшем доме, благодаря ученому освидетельствованию проф. Сикорского. Знаменитый психолог заключил, что у Кондратия Малеванного „обращает на себя внимание извилистость черепных сосудов и налитие их кровью“, в виду того, что Малеванный исповедывал религию духа, проповедовал и пел духовные псалмы. Можно прочесть „исповедь сектанта“, можно узнать, как сгноили заживо в Сибири Егора Рожкова.

Если бы ты, аристократический интеллигент, исповедался так, то давно бы прославился „и в Петербурге и в Москве“, наподобие Руссо. А уж сибирских пыток не выдержал бы

никто из нас, все бы издохли под первой плетью: сами сгноили себя и свои мускулы на религиозных собраниях и на вечерах „свободной эстетики“.

3

Если посмотреть, что произвела интеллигентская литература в этом году, то окажется: 1) преобладание переводной литературы над оригинальной, 2) преобладание всякой критики над художественным творчеством. Вместе с этими двумя крупными явлениями, можно указать на то, что сборники и альманахи затопили книжный рынок и, явно, должны скоро совсем сменить умирающие „толстые“ журналы; что новая беллетристика становится с каждым месяцем все более однородной: грубо говоря, почти все писатели, от крупных до мелких, „ищут человека“, то следуя по пятам за Горьким и Андреевым, то удаляясь от них более или менее; исключения составляют лишь несколько писателей, которые и всегда стояли одиноко, и которых нельзя причислять, в сущности, ни к одному из литературных лагерей. И наконец, третье явление, очень характерное, это непомерный рост поэтов, и притом поэтов преимущественно лирических: можно сказать, что ничто не повергло бы нас в изумление более, чем отсутствие в ежемесячном списке книг—нескольких новых книжек стихов.

4

Книги по истории литературы, критика художественная, критика текста, издания „собраний сочинений“ с комментариями и, наконец, библиография—заяли у нас очень видное место; и это прекрасно, прекрасно то, что русские читатели начинают проявлять признаки жизни, когда с ними говорят на языке науки; с каждым годом возрастает спрос на анализ и на обобщения, но этим не позолотить пилюли; ибо следует признаться, что время критического анализа приходит в серые дни, когда иссякают родники художественного творчества, и усталые люди чувствуют потребность оглянуться и проверить пройденный путь.

Долгое время издания сочинений, даже классических, ценились на вес золота. Иные были запрещены (как женевское издание Гюгено), иные распроданы (Аполлон Григорьев, Щербина), иные стоили очень дорого (Мей, Щедрин). Относительно многих (даже из упомянутых) дело обстоит пока так же, ибо не пришло еще их время, зато именно последние годы (и, особенно—нынешний) дали нам более или менее обстоятельно проверенные и изданные собрания сочинений: русских: Достоевского (еще не закончено), Рылеева, Гюгено (7 томов), Чернышевского (10 томов), Радищева (2 тома), Белинского (12 томов—еще не закончено), Пушкин (под ред. Венгеров; вышел I-й том из шести); и еще больше иностранных: Шекспир, Шиллер, Байрон (под ред. Венгеров), Еврипид (в переводах И. Ф. Анненского—вышел первый том), Шелли (3 тома в переводах Бальмонта), Метерлинк (издаются два полных собрания—у Пирожкова и у Саблина), Гамсун (тоже два: „Шиповника“ и Саблина), Пшибышевский (тоже два: в „Скорпионе“ и у Саблина), Уайльд (у Саблина); точно так же выдерживают полные собрания по причине неизвестной—такие писатели, как Казимир Тетмайер, и по причинам слишком известным—Франк Ведекинд (два полных собрания) и Октав Мирбо.

Сравнительно недавно возник у русской публики спрос на историко-литературные и критические монографии и обзоры, и в витринах книжных магазинов замаячили довольно тощие и односторонние „истории литературы“ XIX века: Николая Энгельгардта, Евг. Соловьева (Андреевича) и др.¹ Теперь количество трудов в этой области возросло значительно, и, так как за дело взялись историки и критики очень разнообразных лагерей, то русская публика уже может, приняв во внимание несколько разных книг, составить ясное представление о лице русской литературы от Пушкина до наших дней. В одну только последнюю половину этого года

¹ Николай Энгельгардт.—История русской литературы XIX столетия. Т. I (1800—1850), т. II (1850—1900). Евг. Соловьев (Андреевич).—Опыт философии русской литературы. Книга написана в социологическом разрезе. *Прим. ред.*

появились такие достойные всякого внимания книги по истории литературы, теории и критике, как, например: „Очерки по истории русской литературы“ С. А. Венгерова (книга вышла уже 2-м изданием; в ней—три отдельных статьи о Гоголе, Белинском и Конст. Аксакове и два сжатых очерка по новейшей литературе, кончая Горьким; несмотря на краткость и некоторую библиографичность, эти очерки очень полезны и сравнительно объективно написаны); две монографии Д. Н. Овсяннико-Куликовского: „История русской интеллигенции“ (два тома; это—„развитие и смена русских общественно-психологических типов“ с 20-х до 80-х годов) и „Гоголь“ (два издания); „Вопросы теории и психологии творчества“ (это—сборник статей Е. В. Аничкова, А. Г. Горнфельда, Д. Н. Овсяннико-Куликовского и др. учеников А. А. Потебни и Александра Н. Веселовского); третье издание выдерживают уже: объемистый том статей Алексея Н. Веселовского („Этюды и характеристики“, кас. преимущественно западной литературы) и популярные „Очерки по истории русской литературы XIX века“ В. Саводника. Из монографий можно упомянуть еще: А. Шахова (книги о Гете и Вольтере), из популярных очерков—сборник статей Ю. И. Айхенвальда („Силуэты русских писателей“), П. Когана (только что вышла третья книга „очерков“—„греческая литература“). Обещана большая „История русской литературы“ под ред. Е. В. Аничкова и А. К. Бороздина; в отдельный том войдут статьи и о новейшей литературе. Этой последней (именно „символизму“) посвящена книга Н. Е. Пояркова „Поэты наших дней“ (надо надеяться, что автор исправит во втором издании некоторые чисто фактические ошибки и использует больше материалов) и обещанная книга под ред. М. Гофмана („Книга о русских поэтах последнего десятилетия“) со статьями Валерия Брюсова, Б. Дикса, Н. Лернера, Вл. Пяста и др.

Что касается библиографии, то и она сделала успехи за последнее время: не говоря о словарях и попытках отдельных справочных изданий (вроде не слишком ценной „Книги о

книгах" Ю. Битовта, специальных справочников Зелинского, (Денисюка, Фомина), в этом году в Петербурге и Москве выходили три серьезных библиографических журнала: „Критическое обозрение“ (вышло всего два выпуска), „Книга“ и сменившая ее „Новая Книга“. Правда, все эти издания влачат довольно жалкое существование и успехом, повидимому, не пользуются. Другие библиографические предприятия заглохли в самом начале.

Текущая критика, в общем, изумительно бессильна; оно и понятно: для оценки текущего момента нужно вдохновение, которого нет даже у критикуемых,—откуда же добыть его критикам?

5

В то время, как ежемесячно конфискуются, лопаются, умирают или тощат благородные воспоминания прежних лет—„толстые журналы“—книжная витрина украшается кокетливыми альманахами, более или менее в стиле „модерн“, часто до того „в стиле“, что ни одной буквы на обложке не прочтешь без долгого и внимательного изучения, и предусмотрительные книгопродавцы наклеивают сверху свой собственный жирный ярлык. Альманахи в большом ходу: иным случается выдерживать по несколько изданий. И это естественно: „толстые журналы,—говорил мне один почтенный ученый,—порождение эпохи крепостного права, когда помещикам надо было иметь в дальнем именьи пухлую книгу, где сказано обо всем: о политике, о литературе, о театрах, об общественной жизни; там же—длинный роман, который так приятно читать летом, с описанием путешествия по Кавказу, например, как в „Вестнике Европы“. В те времена никто бы не потерпел того модернизма, который завелся в „Русской Мысли“, „Образовании“, „Современном Мире“, как, впрочем, не потерпели бы ни современного Стасюлевича, ни современного „Русского Богатства“ в те блаженные времена, когда в квартире Н. А. Некрасова на Литейном проспекте велись горячие споры в демократическом папиросном дыму, и писатели, стоя за конторкой, дописывали очередные главы своих

романов для ближайшего номера. А теперь вот не только терпят, но и покупают и прочитывают альманахи, из которых добрая половина—одна литературная гнусность.

Наша „вторая“ эпоха альманахов наступила почти семь лет назад, когда „Скорпион“ выпустил в 1901 году „Северные Цветы“, восстанавливая Пушкинскую традицию. То было еще „на утре“ русского символизма, и все очарование этих первых трех (особенно двух) альманахов „Скорпиона“ мы оцениваем теперь, когда стол наш завален всяческой дрянью по этой части. Строгость вкуса, выбора, прелесть Сомовского фронтисписа, заставок из старых изданий, бумага, шрифт, простота одних, очаровательная наивная вычурность других „декадентов чистой воды“ уже невозможна теперь (и надо заметить, что многие из них своевременно покинули наш стан и имена их остались для нас незапыленными),— все это заставляет отнести к современным изделиям этого рода с беспощадной строгостью.

Мы выделяем сборники, носящие характер специальный, хотя и различного достоинства: это прежде всего сборники „Знания“ (их теперь 18), которые дали нам произведения Чехова и Горького и лучшие вещи Андреева, да и еще немало ценного; вслед за ними—„Историко-революционный альманах“ (изд. „Шиповника“)—собственно не альманах, а календарь с очень ценным материалом по истории русского освободительного движения (это издание конфисковано и, кажется, уже уничтожено); далее—такие сборники, как „Свободная Совесть“ (две скучных, но благородных книги) и им подобные—„Вопросы Религии“. Выделяем и переводные сборники, как „Молодая Бельгия“ (переводы в стихах г-на Эллиса) и „Северные сборники“ (изд. Шиповника“: Гамсун, Стриндберг, Лагерлеф, Банг, Якобсен, Ола Гансон). Выделим, с грехом пополам, и еще два „благотворительных“: „Корабли“ (составлено довольно литературно) и „Ссылным и заключенным“ (здесь чуть ли не в третий раз перепечатан „Елеазар“ Андреева).

Но остаются еще (я говорю только о 1907 годе): „Гря-

душий день“, и „Новые Векья“ (всего три книги; о двух я имел уже счастье писать); три альманаха „Шиповника“; „Проталина“, „Белые Ночи“, „Цветник Ор“, „Хризопрас“, „Отзвуки“ (харьковский „литературный“ сборник), „Сполохи“ (две книжки!), „Новое Слово“ („товарищеский сборник). Сверх того, газетные объявления грозятся альманахами „Жизнь“ (в Петербурге), „Московского издательства“, „Корона“ (в Москве) и т. д., и т. д.

Обращаясь к альманахам, следует иметь в виду, что 77 лет тому назад Пушкин написал потрясающие сцены под заглавием „Альманашик“, отрывки из них я напомню читателям.

„Приятель. Служба тебе, знать, не дается. Возьмись-ка за что-нибудь другое.

Альманашик. А за что прикажешь?

Приятель. Например, за литературу.

Альманашик. За литературу? Господи, боже мой! В сорок три года начать свое литературное поприще!

Приятель. Что за беда! Затевай журнал.

Альманашик. Нет, брат, нынче их не надуешь: их отучили. Все говорят,—деньги возьмет, а журнала не выдаст или не додаст. Кому охота судиться из тридцати пяти рублей?

Приятель. Знаешь ли что? Издай альманах.

Альманашик. Как так?

Приятель. Вот как: выпроси у наших литераторов по несколько пьес, кой-что перепечатай, закажи в долг виньетку, сам выдумай заглавие да и тисни с богом!

Альманашик. А что ты думаешь? Ей богу, с отчаяния готов и на альманах...“

С тех пор дело в существе своем мало изменилось. В хорошем случае—альманах есть средство собрать воедино лучший материал и освободиться от непременно навязываемой журнальной дряни. В других случаях, альманах, наоборот, есть средство к тому, чтобы собрать вместе всякую однородную, а то и разнородную дрянью, или избавиться от „направления“ (дорожка скользкая и „мистико-реалистическая“),

или умолчать о текущих общественных вопросах (высказываться о которых обязывает журнал). Сверх того, альманах дает писателю повод использовать все им написанное и „убить двух зайцев“: сплавить остатки своих произведений и быть отмеченным в газетных „литературных календарях“.

Вслед за достижением всех этих целей и за распродажей альманашных изделий (читатель падок на альманахи и не разбирает, что хорошо, что плохо), испаряется о них самое воспоминание. Писателям осторожным рекомендуется при издании своих книг не собирать там того, что они печатали в пятидесяти альманахах, в сотне газетных приложений, а также в „роскошных изданиях“, под названием, например, „Греза“ или „Первый поцелуй“.

Из перечисленных мною альманахов (не поручусь за то, что я не забыл каких-нибудь „Отголосков“ или „Переполюхов“, отпечатанных в Тифлисе или в Архангельске) стоит упомянуть „Цветник Ор“, „Белые Ночи“ и альманахи „Шиповника“. В остальных попадаются среди хлама маленькие произведения, заслуживающие внимания, но они тонут там безвозвратно.

„Цветник Ор“, посвященный почти исключительно лирике,—создание цельное, насколько может быть цельным сборник с участием разноголосых поэтов. Лучшее, что там есть, это—стихотворение Брюсова „Одиночество“ и семнадцать сонетов Вячеслава Иванова „Золотые Завесы“; и однако этот последний цикл стихов замечательного поэта уступает книге „Эрос“, в которой—чудеса, еще не оцененные. Бальмонт, рассыпающий за последнее время повсюду длинные и скучные стихи, дал в „Цветнике Ор“ хорошие хлыстовские песни. Там же напечатаны стихи Чулкова (цикл „Обручение“), которые я поставил бы по качеству наряду с поэмой его „Весною на севере“. Там же—„Комедия о Евдокии из Гелиополя“ Кузмина, о которой я уже говорил.

„Белые Ночи“, по составу сотрудников, почти повторяют „Цветник Ор“. В оба альманаха Федор Сологуб, Сергей Городецкий, Макс Волошин дали не лучшие свои стихи. В

обоих альманахах—хорошие стихи Владимира Пяста, который обращает на себя внимание, хотя пишет, к сожалению, мало. Прекрасны стихи Кузмина, восьмистишие Вячеслава Иванова; стихи Чулкова здесь—хуже. Коренным образом отличает „Белые Ночи“ от „Цветника Ор“—„Всадник“ Евгения Иванова—самая искренняя и самая нелитературная статья, какую только можно себе представить. Это не статья, а только „нечто о городе Петербурге“, туманное, расплывчатое, но тревожное: какой-то раскольничий дух, лишенный воздуха и ветра роется в „родимом хаосе“.

Составителями альманахов „Шиповника“ руководит только один принцип: собрать наиболее интересное и характерное, что может дать современная беллетристика, живопись, лирика и драматургия, притом, и русская и иностранная. Надо отдать справедливость, что при современном состоянии литературы принцип этот смахивает на беспринципность; но где найти твердые принципы, на основании которых можно указать с уверенностью, кого принять и кого изгнать? Таких принципов у нас не имеется, и тот, кто обнаруживает стремление быть принципиально враждебным какому-либо направлению, становится немедленно на страже другого и неизбежно укрывает под своим знаменем и того, кто достоин всех почестей и всякой славы, и того, кто достоин быть изгнанным помелом на задворки литературы.

„Шиповник“ выказывает свое расположение Андрееву и Куприну, с одной стороны, Сологубу и Зайцеву, с другой, Гарину, Серафимовичу, Сергееву-Ценскому и Мужейлю, с третьей, Баксту, Рериху, Бенуа и Добужинскому, с четвертой, русским поэтам-символистам, с пятой, французским мистическим анархистом, с шестой, Метерлинку, с седьмой, и т. д. Нечего и говорить, как мало все это вяжется между собою: как будто нарочно представлены все несогласия русского интеллигентного искусства пред лицом незнакомого ему, многомиллионного и в чем-то тайно, нерушимо, от века согласного между собою—народа. Мало этого: писатели, несогласные друг с другом, несогласны и сами с собою: „Жизнь Человека“ Ан-

дерева (в первом альманахе)—произведение замечательное: грудь автора прикрыта щитом, лицо его—гордое лицо человека; автор рассказа „Тьма“ (в третьем альманахе) открыл свою грудь для горькой и отравленной стрелы противоречий, он незащищен уже ни искусством, ни тем темным и гордым сознанием, которое заставило победить человека „неизвестного, нечувствуемого никем“.

Борис Зайцев открывает все те же пленительные страны своего лирического сознания: тихие и прозрачные. И повторяется. Повторяется бред Сергеева-Ценского—кошмары лесных топей. Муйжель плетет долгую вязь о мужичьем горе. Он лучше писал „для народа“ (рассказ „Аренда“, бывший сначала в „Русском Богатстве“, вышел отдельной брошюрой, а теперь вошел в „I-й том рассказов“), а „для интеллигенции“ он толчет воду в ступе—длинно описывает природу и большие мужичьи ноги, и темную рабочую жизнь, которую волнует и дразнит цыганская вольность—степная побрякушка. Мы знаем все это, знаем (рассказ „Пока“ во втором альманахе).

И рядом с ними—очарования Бенуа, третья медлительная и прекрасная повесть Сологуба „Творимая легенда“, стальные строки Брюсова. Пьеса де-Боулье, „Король без венца“—длинная и ничтожная, несмотря на революцию, антиклерикализм, анархизм какого-то Черного, дешевые эффекты (мать приводят смотреть на детей с выколотыми глазами). Читаешь ли эту драму, или „Революцию“ Тетмайра (банальнейшее произведение польской истерики),—одинаково сшиты все сцены по шаблонам народно-революционных сцен.

В общем итоге—не удовлетворяет ни один из альманахов последних лет. Не сколачивают и литературные „гвозди“ эти пухлые гроба, несущиеся в огромном количестве по пенной реке в какое-то море, чтобы там отяжелеть и сгнить, и опуститься ко дну и удивить молчаливых рыб. Это—уже не журналы, но еще и не книги, достойные украсить библиотеку истинного любителя литературы. Это—исторический документ, злободневное издание, в которое случайно попадают те перлы

литературы, о которых молва будет звучать и после нас. Еще одна характерная примета нашего смутного и странного времени, когда во множестве книг не отыскать живой строки, а на столбцах газет можно найти в виде „фельетона“ замечательные речи А. Белого о театре.

6

Обозревателю беллетристики этого года пришлось бы сказать много слов о десятках книг. Но, даже выболтав все свое нутро, он не мог бы вывести никакого определенного и полезного заключения о той массе писателей, которые наводняют книжный рынок; у одних из них есть искры дарования, но они еще находятся в развитии, не сказали своего слова, и мало кто из них возбуждает надежды в этом направлении; другие—уморительно бездарны, третьи—только неудобочитаемы. Ввиду всего этого, мне кажется лучше не говорить о тех, чьи лица скрыты в тени или, наоборот, слишком явны; я скажу только о нескольких ярких явлениях и умолчу о следующих: А. Федоров (три книги: „Природа“, „Камни“, „Рассказы“; он же выпустил две книги „стихов“); Н. Олигер („Рассказы“ и „Судный день“); Сергеев-Цепский (второй том рассказов; о первом я писал); В. Муйжель (первый том рассказов); П. Пильский (первый том рассказов); Михаил Пантюхов („Тишина и Старик“, повесть); Борис Ивинский (рассказы); А. Галунов („Вереница этюдов“); Вл. Бонди (Вальди: „Миражи“)¹. Пополнять эту библиографию дальнейшими названиями—не стоит.

¹ А. М. Федоров. Природа. Роман. М. 1907. Он же. Камни. Роман. Из-во «Мир божий». 1907. Он же. Рассказы. П. 1907. Изд. С. В. Бунина. Н. Ф. Олигер. Рассказы, т. I. Изд. «Моск. книго-ва». 1907. Он же. Судный день. Изд. «Новый мир». 1908. С. Н. Сергеев-Ценский. Т. I и II. Изд. «Мир божий». П. 1907. В. В. Муйжель. Рассказы, т. I. Изд. «Шиповник». П. 1908. П. Пильский. Рассказы. П. 1907. М. И. Пантюхов. Тишина и Старик. П. 1907. (Переиздано в Киеве в 1911 г. после смерти автора с дополнительными материалами и письмом Ал. Блока от 27 мая 1908 г.). Борис Ивинский. Рассказы. П. Изд. не указ. 1907. Александр Галунов. Вереница этюдов. М. 1907. Изд. не указано. Вл. Бонди (Вальди). Миражи. Новеллы. Изд. автора, П. 1907.

Прим. ред.

Замечательна книга—„Трагический Зверинец“, последняя книга Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Страстная душа ее автора так любила жизнь и землю, как будто не была душою писательницы; того, что могла она дать русской литературе, мы и предположить не можем: это было только еще начало—дикое, порывистое, тревожное; с каким-то упорством первобытной души ломала она свой стиль, все еще непокорный; здесь все было страстью и страданием; иногда слово владело писательницей; отсюда—такая книга, как „Тридцать три уroda“—книга ненаписанная; в последней книге писательница овладела словами—теми словами, которые она избрала себе в бездне языка, которых искала мятежно и наконец обуздала, как диких коней; это—слова о забытом и страшном, которого мы дичимся, потому что оно поет о свободе, свистит, как ветер в уши. Вся книга говорит о бунте, свистит, как ветер в уши. Вся книга говорит о бунте, о хмеле, молодости, о любви тела, о звериной жалости и о человеческой преступности. Об этом любят говорить утонченно; Зиновьева-Аннибал сказала об этом, как варвар, по-детски дерзостно, по-женски таинственно, и просто, как может сказать человек, чего-то единственно нужного не предавший. Оттого книга рассказов „Трагический Зверинец“ одинаково—волнует простые души и останавливает внимание одряхлевших под бременем литературного опыта¹.

Так же упорно и по-иному мятежно ищет своего стиля и языка А. М. Ремизов. До сих пор книги его производят громоздкое впечатление и трудно прочесть их целиком. Это касается особенно большого романа „Пруд“, печатавшегося в „Вопросах жизни“ и вышедшего теперь отдельным изданием. Познакомившемуся с одной только этой вещью, тяжелой, угарной и мучительной, может показаться, что Ремизов имеет нечто общее с Пшибышевским—этим недолговечным и

¹ Л. Зиновьева-Аннибал. Трагический зверинец. Рассказы. Изд. «Оры». П. 1907. Она же. Тридцать три урода. Повесть. Изд. «Оры». П. 1907. (Арест, первоначально наложенный на эту книгу, был снят.) *Прим. ред.*

пьяным западником, который очень неслабой, очень властной рукой подал знак к падению многим русским утонченникам из новых. Но книги Ремизова „Посолонь“ и „Лимонарь“ разубеждают читателя, хотя все еще несовершенно, грузны, неотчетливы. Последнее произведение Ремизова—„Бесовское действо над неким иноком, а также смерть грешника и смерть праведника, сиречь прение живота со смертью“—мистерия; оно заставляет нас думать, что писатель обещает стать хорошим драматургом: так стройно развивается действие и такой по-своему легкий, живой и острый диалог открыл автор даже в своей темной стихии. И эта стихия озарилась внезапно голубым сиянием: дно какой-то дикой, страдавшей и испуганной души стало видно в прозрачном свете, как в предвесеннем, чистом и благоуханном воздухе нестеровских картин¹.

Федор Сологуб выпустил в этом году, кроме романа „Мелкий Бес“ и шестой книги стихов („Змий“)—книгу рассказов („Истлевающие личины“) и книгу переводов из Верлена. В близком будущем нам обещаны еще книга рассказов и трагедия „Победа смерти“².

„Истлевающие личины“—десять рассказов, написанных чародейным языком. Как всегда, легенда заплетается вокруг действительности, призрачная обыденность грубо разрушает сказочную реальность. Если „Дикий бог“ и „Чудо отрока Лина“ напоминают другие новеллы Сологуба, а „Два готика“, „В плену“, „Рождественский мальчик“—те рассказы его, в которых тоскует и мучится детская душа—та единственная, непорочная, неизмятая, которой поистине верен Сологуб на земле,—то такие рассказы, как „Тело и душа“ и „Маленький человек“ поднимают занавес над новой улыбкой автора. Это—

¹ А. М. Ремизов. Пруд. Роман. Изд. «Сириус». СПб. 1907. Он же. Посолонь. Изд. «Золотое руно». М. 1907. Он же. Лимонарь. Повествования по апокрифам. Изд. «Оры». П. 1907. *Прим. ред.*

² Федор Сологуб. Мелкий бес. Роман. Изд. «Шиповник». СПб. 1907. Он же. Змий. Шестая книга стихов. Изд. не указ. СПб. 1907. Он же. Истлевающие личины. Рассказы. Изд. «Гриф». М. 1907. *Прим. ред.*

еще новая, такая новая область лирики, когда по самым страшным морям человеческой души плыть не страшно: баюкает—плывешь...

Леонид Андреев собрал в четвертый том пять произведений, которые все уже были в печати и о которых много говорили: это две драмы, преддверие к „Жизни Человека“ и три рассказа „Вор“ (напеч. в V сборнике „Знания“), „Губернатор“ (в „Правде“) и „Так было“ (в „Факелах“). Лучшей из этих вещей нам кажется—„Вор“¹.

„Санин“ Арцыбашева, который печатался в „Современном мире“ и теперь вышел отдельной книгой, кажется мне самым замечательным произведением этого писателя². Арцыбашев разделяет судьбу многих современных писателей, достойных всякого внимания: у него нет искусства и нет своего языка. Но здесь есть настоящий талант, приложенный к какой-то большой черной работе, и эта работа реальна: заметно, как отделяются какие-то большие глыбы земли и пробивается в расщелины солнце. Роман „Санин“ заслужил больше всего упрека, когда он только начинался печатанием. Теперь, когда книга вышла целиком, ясно, что писатель нащупал какую-то твердую почву и вышел в путь. И это утреннее чувство заражает читателя. Вот—в „Санине“, первом „герое“ Арцыбашева, ощутился настоящий человек, с непреклонной волей, сдержанно улыбающийся, к чему-то готовый, молодой, крепкий, свободный. И думаешь—то ли еще будет?“ А может быть, пропадет и такой человек, потеряется в поле, куда он соскочил с мчащегося поезда,—и ничего не будет?

Длинные произведения „толстовца“ Ивана Наживина интересны только, как документ. С художественной литературой они уже окончательно не имеют ничего общего: „Мене... Такэл... Фарес...“—социальный роман из жизни крестьян, купцов, революционных кружков, людей „ищущих бога“, крестьян, сектантов. Если бы не толстовская мораль, из которой

¹ Леонид Андреев. Рассказы и пьесы. Т. IV. Изд. «Знание». СПб. 1907. Прим. ред.

² М. Арцыбашев. Санин. Изд. не указ. СПб. 1908. Прим. ред.

бездарный автор выжал старательно все гениальное,—это произведение могло бы стоять наряду с обличительными мемуарами нашего времени—записками Урусова, Вересаева, Дьяконовой, Бориса Гегидзе и пр.¹ Книга „В долине скорби“—рассказы перемешанные с рецептами и указаниями автора о том, как лучше жить, опроститься и т. д. Хождение босиком автор предпочитает „Думе и опере“, в рассказе „Леда“ обвиняет социал-демократов, рекомендует всем шерстяную блузу вместо сюртука и Карpentера вместо Анатолия Каменского. Словом, подобная литература есть только обратный вид какого-то маньячества, немножко жуткого, которым поражено русское общество.

7

Несмотря на то, что лирическим поэтам этого года я посвятил целый очерк,—я далеко не исчерпал всего материала. Впрочем, нет не только возможности, но и особенной необходимости рассуждать о творчестве нижеследующих авторов: Федорова, Юрия Гончаренки („Вечерние огни“), Вяткина, Николая Николаева („На старом ладе“), Т. Ардова („Вечерний свет“), Евгения Чернобаева, Н. Попова².

В течение года на горизонте лирики не появилось ни одной яркой звезды. Даже напротив,—чем больше „признают“ модернистов, чем больше „запивают“ провинциальные читатели, находя что в мире настало время „быть дерзким и смелым“, чем больше провинциальные барыши, переоценивают ценности“, находя, что настало время остаться в одних золотых туфлях, как „Леда“ Ан. Каменского,—тем меньше подлинных произведений порождает русская лирика. Все продрозостней подражатели, все звонче и глаже стихи, все однообразнее мысли поэтов; и даже те поэты, которые обещали,

¹ Иван Наживин. Мене... Тэкэл... Фарес... Роман. Изд. не указ. М. 1907. Он же. В долине скорби. Сборник. Изд. не указ. М. 1907. Прим. ред.

² Николай Николаев. На старом ладе. Стихотворения. Изд. не указ. СПб. 1907. Т. Ардов. Вечерний свет. Сборник стихотворений. Изд. «Основа». М. 1907. Прим. ред.

как будто, тускнеют и блекнут на наших глазах с головокружительной быстротой: происходит это, однако, не потому, что души поэтов нежны, как розы, и способны прожить лишь одно утро, а просто потому, что в каждом из современных людей заложен лирический фейерверк, плохой ли, хороший ли, но только быстро лопающийся и пропадающий без следа.

От Евгения Тарасова мы были в праве ждать хороших стихов, несмотря на то, что первая его книжка была совсем слаба. Предчувствовались свежие веяния от какой-то новой волны, было благородное, юношеское увлечение Бальмонтом. Приходилось отмечать в журналах иные стихи Тарасова с радостью. На днях вышла вторая книжка его стихов — „Земные дали“¹ (издание „Шиповника“). Боже мой, какая возмутительно лишняя, слабая и бездарная книга! Ни одной свежей строчки, ибо мало свежести в заявлении:

Я и хрупок и крепок,

и потом опять

Я и крепок и хрупок.

Вступительное стихотворение „Земные дали“, лучшее в книжке, выявляет всю мертвую старость языка, отсутствие новых мыслей и образов — мирозерцание запыленное, усталое и опошленное сверх меры:

Утомленно-скупающих
Сердцем властен понять я,
Но люблю, но люблю я — звезду.
Я из сонма мечтающих,
Вдаль простерших объятья,
К отвергнувшим мир не уйду.
Славолю правду суровую
И с восторгом приемлю
Тишь и облачность будничных дней:
В их бессменности новую
Прозреваю я землю
И новое небо над ней.

¹ Евгений Тарасов. Земные дали. Вторая книга стихов. Изд. «Шиповник». СПб. 1908. Прим. ред.

Желательно бы узнать, что означает новый vers libre, придуманный господином Тарасовым в заключительных строках этих гордых и нежных куплетов? И откуда его надменность? Кажется, она взята на прокат у Бальмонта, и ничем иным не оправдывается, так как вся книжка состоит из плоских, хотя и гордых, надрывов и жалоб в гладких, лишенных всякой оригинальности стихах.

Г. Владимир Ленский написал „Утренние звоны“¹. В первой строке он предупреждает: „Утренние звоны—длинные, монотонные“. Гнетущее однообразие этой банальной из банальных книги объясняется тем, что автор ее хочет только „тихо умереть“, что у него постоянно „кто-то“, „где-то“ ничего-то не делает, что заранее усталой душой он совершенно пассивно относится ко всему, что его

Душа без жизни, без огня,
Чиста, пуста до дна.

Зачем в книжке три отдела, когда все это—„настроенья позабытых снов“, когда во всех этих отделах одинаково мало даже скверных рифм (в роде „ею—Бытия“, „кровь—облаков“), даже заимствованных сочетаний слов (в роде „поздних сожалений“—из А. Толстого), даже неправильностей в размере и языке (в роде „кружев“—с ударением на последнем слоге), даже чудовищных пошлостей (в роде „грез несмелых“)? Подавляющее количество эпитетов заставляет окончательно забыть всю книгу: ни одна строка не западает в душу, хотя есть сносные строфы и строки, в роде „шел ветер, полный звона“: но о ветре много поэтов говорило лучше Вл. Ленского,—и похоже на него. Кстати, надеюсь, что „Владимир Ленский“—псевдоним, правда, немного слишком ответственный, но уж тут не нам судить. Мы не удивимся, если на-днях выйдут „Вечерние шумы“ самого Александра Пушкина, тем более, что недавно вышла новая книга стихов нового поэта—графа Алексея Толстого.

¹ Владимир Ленский. „Утренние звоны“. Стихи. Изд. «Eos». СПб 1907. *Прим. ред.*

Итак, Вл. Ленский—поэт, „настроенный позабытых снов“, он—еще новый певец „невыразимого“ в плеяде современных лириков. Нам известно, что на-днях к этому стану примкнул еще некоторые певцы, уже газеты угрожающе оповестили об этом читающую публику. Таким образом, время Бальмонта надо полагать, прошло, скипетр его передан Вл. Ленскому. (Должно быть, прошло также время Валерия Брюсова, ибо его наследием воспользовался г. Александр Рославлев, выпустивших книгу стихов „В башне“¹. Из первого стихотворения явствует, что Брюсов—учитель А. Рославлева: ученик, подобно своему учителю, хочет „следить в веках земную ось“, и даже видит на этой оси—чеку; но, в сущности, он—певец города, который был воспет некогда Эмилем Верхарном и Валерием Брюсовым. Александра Рославлева также интересует „мусть ресторанный“, и „столбцы газет“, и „аншлаги“, также—книгохранилища, часовщик, песни крови, смерть пьяницы, барабанщик, вывеска, Христос и Вакх. Все это, над признаться, действительно интересно. В. Брюсов пишет терцины — и А. Рославлев пишет. В. Брюсов рифмует „книги“ и „вериги“, „зачатий—проклятий“—и А. Рославлев рифмует. К оригинальным выражениям А. Рославлева относятся такие, как „гнусы“ или: „метлица молний яростно мели“. Сверх того, он употребляет чрезвычайно звучные выражения, вроде „ковчег борьбы“ или „пирная обитель“. Положительно Александр Рославлев делит лавры с Верхарном и Брюсовым, и, если кто осмелится сказать ему, что стихи его—жалкая трескотня и чудовищная пошлость, он потребует указать ему, чем он хуже Верхарна и Брюсова? Но тут позволительно указать ему на маленький промах: А. Рославлев—plus royaliste que le roi; например, В. Брюсов, сколько нам известно, не искал на земной оси—чеки, и напрасно говорит Рославлев, будто Брюсов даже „расшатал эту чеку“; чеку расшатывают лишь для того, чтобы подмазать скрипящую телегу; с другой сто-

¹ А. Л. Рославлев. В башне. Стихи. Кн. 1. Изд. «Eos». СПЕ. 1907.

Прим. ред.

роны, А. Рославлев утверждает, что тот, кто „сгорает безумием поэта—надмирно велик“, что „царь над прекрасным—поэт“. Пушкин был несколько скромнее, когда называл поэтов всего только „жрецами единого и прекрасного“.

Бесконечно проще и скромнее всех этих гордых и надмирных певцов „позабывших настроений“ и „столбцов газет“—маленькие книжки: Бориса Дикса („Ночные песни“) и Модеста Гофмана („Кольцо“)¹. Но книжки эти (каждая в 16 страниц) производят бледное впечатление и в конце концов дают слишком мало представления о начинающих поэтах. Это—даже не вступление, а какое-то робкое предисловие.

¹ Борис Дикс. Ночные песни. Изд. «Осень». СПб. 1907
Модест Гофман. Кольцо. Тихие песни скорби. Изд. «Осень». СПб. 1907. Прим. ред.

ПИСЬМА О ПОЭЗИИ

I. «ХОЛОДНЫЕ СЛОВА»

Перечитывая томы стихов Минского, сто раз задаешь себе вопрос: почему вот это, другое и десятое стихотворение, часто совершенное по форме, часто созданное под законным влиянием каких-то давно милых и с детства родных песен, всегда очень умное, оставляет холодным? И сто раз не можешь ответить на этот самый коренной и естественный вопрос. Потому ли, что Минский—философ? Но разве философия всегда мешает поэзии?—Потому ли, что стихи Минского созданы в очень „прозаические“ годы? Но ведь стихи его захватывают несколько эпох, в них отразилось безвременно не только восьмидесятых годов, но и годы русской революции, а душа поэта прошла, как будто, путь еще длинней и радостней—от „гражданских песен“ до „песен любви“, от Надсона до Вл. Соловьева.—Не потому ли, что Минский—поэт малолирический? Но ведь и горький яд холодных раздумий может волновать, а, сверх того, у Минского есть прекрасные лирические стихотворения. В чем же разгадка того странного факта, что прекрасные стихи поэта, нам современного, не радуют нас, и мы принуждены, отдав им дань холодного уважения, идти к другим?

Мне приходится остановиться на единственной догадке, которую я считаю близкой к истине: на неполной искренности поэта. Я думаю, мы более уже не в праве сомневаться в том, что великие произведения искусства выбираются историей лишь из числа произведений „исповеднического“ характера. Только то, что было исповедью

писателя, только то создание, в котором он сжег себя до тла,—для того ли, чтобы родиться для новых созданий или для того, чтобы умереть,—только оно может стать великим. Если эта сожженная душа, преподносимая на блюде, в виде прекрасного творения искусства, пресыщенной и надменной толпе—Иродиаде, если эта душа огромна,—она волнует не одно поколение, не один народ и не одно столетие. Если она и не велика, то, рано ли, поздно ли, она должна взволновать по крайней мере своих современников, даже не искусством, даже не новизною, а только искренностью самопожертвования.

Почему имеют преходящее значение стихи Сергея Маковского, Рафаловича? Разве они неискusstны? Нет, просто они не откровенны, их авторы не жертвовали своей душой. А почему мы можем годы и годы питаться неуклюжим творчеством Достоевского, почему нас волнует далеко стоящая от искусства „Жизнь Человека“ Андреева или такие строгие, повидимому, „закованные в латы“, стихи Валерия Брюсова? Потому что „здесь человек сгорел“, потому что это—исповедь души. Всякую правду, исповедь, будь она бедна, недолговечна, невсемирна,—правды Глеба Успенского, Надсона, Гаршина и еще меньшие—мы примем с распростертыми объятиями, рано или поздно отдадим им все должное. Правда никогда не забывается, она существенно нужна, и при самых дурных обстоятельствах будет оценен десятком-другим людей писатель, стоящий даже не более „ломаного гроша“. Напротив, все, что пахнет ложью или хотя бы только неискренностью, что сказано не совсем от души, что отдает „холодными словами“,—мы отвергаем. И опять-таки такое неподкупное и величавое притягивание или отвержение характеризует особенно русского читателя. Никогда этот читатель, плохо понимающий искусства, не знающий азбучных истин эстетики, не даст себя в обман „словесности“; он холодно и просто не примет „пшибышевщины“ и не возрастит в своем саду чахлой и пестрой клумбы современных французских цветов.

Стихи Минского не лживы, автор страстно хотел „правды“. Он хотел быть искренним, хотел „сказаться душой“; но, странно, ему удалось это не до конца, и вот эта его, невольная, повидимому, неискренность заставляет нас целые страницы перелистывать с равнодушным любопытством, немногие—„отмечать розовым ногтем“, и над десятью, не более, из всех четырех томов—задуматься, остановиться и улыбнуться грустно.

Как и полагалось в те времена, Минский начал с гражданских мотивов; эти страницы первого тома интересны, может быть, более, чем последние страницы четвертого тома, на которых поэт решил почему-то „умереть при жизни“, „закруглил“ книгу и перестал писать...

Румянцем чахоточным слабо горя,
Вечерняя медленно гаснет заря,
Болезненно гаснет — и не угасает...
На землю струится безжизненный свет,
Все краски подернуты дымкой молочной.
Светло. Не бросают предметы теней.
Нет блеска в цветах...

Это—„белая ночь“ тех времен. Петербургская фантастическая белая ночь Достоевского... разве такова она? Но это—аллегория: хорошая аллегория для своего времени. В такие ночи родились песни Минского, „зачатые в черные дни“.

В тех песнях скорблю не о горе большом,—
О горе сермяжном земли неоглядной:
Страданий народных, как моря ковшом,
Нельзя исчерпать нашей песней народной.

Достойный современник Надсона и муза его:

Добрая, бледная,
С ласковой скорбью на тонких устах,
Светит, лучится любовь всепобедно
В девственно скромных глазах...

Некрасовским стихом без некрасовской мощи отвечает поэт на ее „кроткую речь“:

Полно шептать мне слова бесполезные!
Нам без вражды невозможно любить,
Как невозможно оковы железные
Нежной слезою разбить.

Она водит его в „жилица грязные труда и нищеты“ и велит почитать их, как храмы“. Он сравнивает свою судьбу с судьбою пахаря, трудящегося „над нивою сердец“, он слезно плачет о „таинственном народе“, который кажется ему „Танталом“, а Россия—„библейскою вдовой“. Он привычно бичует толпу, которая съезжается слушать модного „тенора“, Отелло.

Вот приближается он к спящей Дездемоне:
Ужасен взор его, в лице кровинки нет...

Полно, так ли? Лицо венецианского мавра—черно-коричневое, где же различить, что в нем нет „кровинки“?..

Рукоплескания и крики раздались.
И, чайками в грозу, платки в руках взвились...

Да, красиво: „чайками в грозу“. Но разве так? Не для „красного ли словца“ эти „чайки в грозу“? И не чувствуется ли во всем этом какая-то холодная торжественность, напыщенность романтических видений, которые скрывают от самого поэта искреннее его души? Ведь если бы он не видел так много аллегорических снов, не вспоминал о „сфинксах“, о „библейской вдове“, о „медлительной няне“, пред лицом своей родины,—он увидал бы, может быть, совсем иное. Да полно, истинная ли это родина, кровно ли связан с нею поэт?

Увы, дрожащий лист осины
Сильнее прикреплен к родной земле, чем я;
Я — лист оторванный грозою.
И я ль один?

Да, это очень ценное признание:

Вас всех, товарищи-друзья,
Сорвало бурею одною,
Кто скажет: почему? Мы ль не громили ложь
Мы ль жертв не жаждали?...

Да, они „громили ложь“, „жаждали жертв“ и „шумели в столицах“.

Нам сжал впервые грудь не женских ласк восторг,
Не сладкий трепет страсти новой,
И первую слезу из детских глаз исторг
Не взгляд красавицы суровой.
И что же? Где плоды всех подвигов? Кого
Наш пламень грел, кому он светит?
Нет нас честней и нет злосчастней никого.
Но почему? О, кто ответит?

Ответит Россия... если сообразовалит ответить. Ведь за „сермяжным горем“, торжественными неурожаями и соболезнующей интеллигенцией скрывается еще лукавая улыбка, говорящая: „мы—крестьяне, а вы—господа, мы у себя в деревне, а вы у себя в городе“. Улыбка эта не сойдет с лица русской земли, а пожалуй расплывется еще на целую плутовскую харю, когда образованный писатель воскликнет с горькою укоризной:

Прощай, прощай, страна невыплаканных слез!
Прощай, о сфинкс! Прощай, отчизна!...

Гораздо уместнее этот пафос в городских описаниях, когда поэт говорит о празднике пред статуей Свободы или о казни молодой девушки:

Когда готов был вспыхнуть залп огней,
Она ждала, молясь, чтоб вместе с ней
Скончалась ночь и отлетела тьма.

Впрочем, едва ли может „вспыхнуть залп огней“. Не говорится также „лозунга“, „губящий“, и много в языке Минского уловимо и неуловимо нерусских выражений, еще больше чужой бутафории и отвлеченной схематичности, которая заставляет нас видеть в его „сермяжном горе“—„холодные слова“, его—писать безвкусную и трескучую рабочую Марсельезу.

Что же дальше? Дальше мы в праве требовать горестных признаний, покаяния, исповеди. Ведь произошло непоправимое,

если верить истории души, рассказанной в „гражданских песнях“. Мы знаем, что значит урезывание своих надежд, прощание с родиной, и жестоко требуем, чтобы „душа сказала“, хотя бы изошла кровью... И что же? Нас встречает тот же холод. Так легко национальное заменить международным, русскую сермягу—пролетарским солнцем, землю—неземным мистицизмом?

И вдруг упал мой взор
На музу новую. Бледна, как привиденье,
Недвижная она стояла...

Новая муза сказала поэту:

Во всем увидишь ложь, что ты считал добром,
И неизбежное — в порочном и преступном...
Не опьянят тебя ни гордые слова,
Ни битвы грозной шум, ни нежный плач свирели,
В бесцельной суете искать ты будешь цели
И рваться к небесам, и жаждать божества.
Продлятся дни твои в томленьи одиноком,
И будет песнь твоя досуг твой отравлять,
Но я ей силу дам печалью уязвлять
Сердца, застывшие в безверии глубоком.
И шопот истины, как бы он ни был слаб,
В ней будет слышаться сквозь крики отрицанья...

О, если бы хоть здесь поэт оставил отвлеченный пафос, ему дано было бы, может быть, „уязвлять печалью сердца“! Но нет, он точно возгордился; точно и не произошло ничего; и недоверие становится каким-то злым и жестоким, чем дальше углубляешься в „молитвы новые“, в „песни любви“, чем лучше встречаешь стихи (а стихи действительно становятся все лучше, все легче).

Не уязвляется сердце печалью, не отзывается больше на лучшие стихи и даже злобится как-то: что же, было что-нибудь, или ничего не было? Были народ и родина, или нет? И душа торопится отвечать: нет. Чем дальше, тем больше торжествует схема, отвлеченность, книжность.

Я долго знал ее, но разгадать не мог.
 Каким-то раздвоением чудесным
 Томилась в ней душа. Ее поставил бог
 На рубеже меж пошлым и небесным.
 Прибавить луч один к изменчивым чертам —
 И Винчи мог бы с них писать лицо Мадонны;
 Один убавить луч — за нею по пятам
 Развратник уличный помчится, ободренный (?)...

и т. д.

Как хорошо, как точно! Что же это—действительно— „портрет“, человек или декадентская муза, созданная по рецепту, так что даже „лучи в ее изменчивых чертах“ развешаны на аптекарских весах? Не верю, не верю ни одному слову, не верю аптекарскому равновесию созданий божьих—людей и стихов, не вижу ни одной черты осязаемой, живой, искренней. Вначале был самобман—„родина“, „народ“, теперь подкралась ложь, мертвечина, симметрия. Как могу я поверить в то, что так страшно симметрично, в „богофильство“ и „богофобство“ Вольнского, в „верхнюю и нижнюю бездну“ Мережковского, в „два пути добра“ Минского!

Чем ниже я падаю в бездну порока,
 Тем ярче твой образ в душе у меня.

Святая без стыда, вакханка без страстей.

Смеются лишь боги, скорбят лишь рабы.

И так—весь мир, в точных и установленных рамках. Губителен яд этой правильности; тот, кто испробовал его, знает, как разлагающе действует он на живую жизнь.

Настоящий поэт не может помириться с этой ядовитой симметрией, и исповедь души прорывается в лучших стихах Минского. Эти лучшие стихи полны глубокой и успокоенной грусти, полной разочарованности в земном и тоски по неземному:

Как сон, пройдут дела и помыслы людей.

Забудется герой, истлеет мавзолей

И вместе в общий прах сольются.

И мудрость, и любовь, и знания, и права,

Как с аспидной доски ненужные слова,

Рукой неведомой сотрутся...

Лишь то, что мы теперь считаем праздным сном,

Тоска неясная о чем-то неземном,

Куда-то смутные стремленья,

Вражда к тому, что есть, предчувствий робкий свет

И жажда жгучая святынь, которых нет,—

Одно лишь это чуждо тленья...

И потому не тот бессмертен на земле,

Кто превзошел других в борьбе или во зле,

Кто славы хрупкие скрижали

Наполнил повестью, беспцельною, как сон,

Пред кем толпы людей — такой же прах, как он —

Благоговели иль дрожали.

Но всех бессмертней тот, кому сквозь прах земли

Какой-то новый мир мерещился вдали —

Несуществующий и вечный,

Кто цели неземной так жаждал и страдал,

Что силой жажды сам мираж себе создал

Среди пустыни бесконечной.

Это можно сказать еще точнее, короче и более по-русски, но это сказано искренно, и этому неземному лозунгу изверившегося в земное человека можно поверить. Больше того, прочтя эти строки, перестаешь ожесточаться, потому что поэт перестал кутаться в бутафорский плащ, не обязывает больше солнца пролетарским „стягом“, не разделяет всех путей на „два пути добра“, но просто грустит. И потому это стихотворение Минского и немногие ему подобные могут быть поставлены наряду с лучшими стихами его современников—Фофанова, Мережковского, Гиппиус: ведь „жажда святых, которых нет“— лозунг целой большой эпохи...

II. ПЛАМЕННЫЙ КРУГ

В современной литературе я не знаю ничего более цельного, чем творчество Сологуба. Вместе с тем, развиваясь по верховной и прихотливой воле художника, оно совершенно

чуждается каких бы то ни было схем, какой бы то ни было симметрии. Ни тех, ни другой нет и признака как в поэзии, так и в прозе Сологуба. Роман „Мелкий Бес“, ставший произведением классическим, прочитанный всей образованной Россией, написан в высшей степени „свободно“ и несимметрично.

Несмотря на то, что Сологуб давно уже стал художником совершенным и, может быть, не имеющим себе равного в современности,—он получил широкую известность лишь с того времени, как „Мелкий Бес“ появился в печати отдельным изданием (на-днях вышло уже третье издание романа). Правда, это первое произведение, о котором можно сказать с уверенностью, что автор его—законный преемник Гоголя, что он—последний старик дореволюционной России; но если „Мелкий Бес“ готов сделаться достоянием народным, то и рассказы Сологуба должны быть оценены по справедливости в близком будущем. В самом деле, такие книги, как „Жало Смерти“ и особенно „Истлевающие Личины“ и „Книга Разлук“,—книги совершенно еще не разгаданные критикой и вносящие существенно новое в сокровищницу русской литературы¹.

Менее всего известны публике и критике стихи Сологуба. Может быть, они так и останутся достоянием немногих, но истинных почитателей, разделяя судьбу поэзии Тютчева и Боратынского. Почему? Кажется, на этот вопрос еще нельзя ответить с уверенностью. Во всяком случае, одною из важных причин этого явления надо считать отсутствие в поэзии Сологуба какой бы то ни было пряности и мишурь, от которой едва ли избавлен хоть один современный поэт. Простота, строгость, совершенство форм и какая-то одна трудно уловимая черта легкого, шутливового и печального отношения к миру роднит Сологуба-поэта с Пушкиным. Не легко продолжать это сравнение, чувствуя Сологуба и со-

¹ «Жало смерти». Рассказы. Изд. «Скорпион». М. 1904. Истлевающие личины. Рассказы. Изд. «Гриф». М. 1907. Книга разлук. Рассказы. Изд. «Шиповник». П. 1908. *Прим. ред.*

логубское глубоко близким и современным себе; но может быть, я не ошибусь, если скажу еще, что Сологубу, как Пушкину, свойственно порою шутить и забавляться формами и что он имеет на это право потому же, почему Пушкин мог шутливо рифмовать розу с морозом.

В последней, восьмой книге стихов своих, озаглавленных „Пламенный Круг“, Сологуб достиг вершины простоты и строгости¹. Вспоминая „Тени“, „Третью и четвертую книгу стихов“ и даже благоуханные переводы Верлена, вышедшие прошлой зимой, мы должны сознаться все-таки, что подобного совершенства в стихах Сологуб еще не достигал. В „Пламенном Круге“ собраны стихи за очень большой промежуток времени (многое было напечатано еще в „Новом Пути“ и „Вопросах Жизни“); но только теперь все эти цветы, связанные в один тяжелый и свежий осенний сноп, приобрели то благоухание, которое они отчасти теряли на будничных страницах журналов и альманахов.

Мы—„плененные звери“—давно забыли, „что в зверинце зловонно и скверно“. Надо медленно жить жизнью скучной и нелепой. Вещанья звезд не спасут от черной гибели. Нет пути к стране „вотще обетованной“, и в долгом ожидании чуда не забыть горечь и долгих мук. И скучен тяжелый стук „измученного безлепидей“ сердца. И

... все проходит, гаснут страсти,
Скучна веселость наконец,
Седин серебряный венец
Носить иль снять не в нашей власти...

Так вот какова жизнь,—говорит поэт. Но почему же все равно

Умереть или жить,
Расцвести ль, завзвенеть ли,
Завязать ли жемчужную нить,
Разорвать ли лазурные петли,
Все равно — умереть или жить?

●¹ «Пламенный круг». Восьмая книга стихов. Изд. «Золотое руно». М. 1908.
Прим. ред.

Это—тайна поэта, „странного миру“, „всегда для всех чужого“, которому ведомо очарование без красоты. Действительная тайна, ключ от которой схоронен от всех нас в душе поэта: оттого он и может так „легко и просто открывать свою душу“, он знает, что душа его останется все равно недоступной для всех нас. Те, кто относится к поэзии корыстно, пройдут мимо, как проходили. Зато другие, немногие, зная, что понять душу поэта до конца никому еще не дано, любят всматриваться со стороны в ночную тьму, где проходит она.

В село из леса она пришла,—
Она стучала, она звала.
Ее страшила ночная тьма,
Но не пускали ее в дома.
И долго, долго брела она,
И темной ночью была одна,
И не пускали ее в дома,
И угрожала ночная тьма.
Когда ж, ликуя, заря взошла.
Она упала — и умерла.

Вот мы и смотрим со стороны, мы, любящие поэзию, но так же не умеющие проникнуть в чужие души, как те, кто не любит ее,—какими никем не пройденными путями ходит поэт; как проходит перед нами его „легкая, как сон“, и „всемерному томленью подобная“ жизнь. Ему сказать мы ничего не можем, кроме благодарности, да и то пугливой благодарности, потому что те утешения, которые он дает нам, необычны и несоизмеримы ни с чем, к чему мы привыкли. Да ведь он и не хочет утешать нас. Иногда думаешь, что тот человек, который писал так много лет эти стихи все об одном, который все узнал из своего долгого, таинственного и одинокого опыта, который ничем кроме постоянного „злого бытия“ не обязан ни людям, ни миру,—что этот человек мог бы стать учителем людей, мог бы действительно „утешить“. Но он не хочет и мера его презрения недоступна для нас, и путь в его пещеру нам заказан.

Ход к пещере никем не виден,
И не то ль защита от меча!
Вход в пещеру чуть виден,
И предо мною горит свеча.
В моей пещере тесно и сыро,
И нечем ее согреть
Далекый от земного мира,
Я должен здесь умереть.

Ведь мудрец давно сказал миру свое простое слово: „Приди ко Мне, люби Меня“. В этом не было ни требованья, ни просьбы, но за этим стояла сама мудрость, настолько же от века близкая мудрецу, насколько далекая и чужая миру. А мир давно ответил молчанием и давно признался в своем неверии. И опять мудрец, все тот же, „рожденный не в первый раз и уже не первый завершая круг внешних преобразений“, говорит миру свое простое слово: „Приди ко Мне, люби Меня“. И мир молчит, как молчал всегда, не верит, как всегда. И, как бывало, мудрец, не услышав ответа, закрывает глаза; и мир, не принявший его, проходит перед ним в сонном видении, им созданном, проходит с первого райского дня и до последнего дня, утомительного, ненужного, чреватого прошедшим и будущим.

Все равно, умереть или жить, потому что—все во сне. Мудрец сам свивает свои сны, для того, чтобы они прошли перед ним и потешили его смеженные взоры и уплыли—легкие и нетревожащие, чтобы им на смену пришли новые сны. Иногда бывают и тревожные видения, и как не быть им среди стольких других! И проплывает мимо Елисавета—далеким видением.

Елисавета, Елисавета,
Приди ко мне!
Я умираю, Елисавета,
Я весь в огне.
Но нет ответа, мне нет ответа
На страстный зов.
В стране далекой Елисавета,
В стране отцов.

Но и Она уплывает и вновь посещают бестревожные, долгие сны.

Ты не бойся, что темно,
Слушай, я тебе открою,—
Все невинно, все смешно,
Все божественной игрою
Рождено и суждено.

.
Вспомни, как тебя блаженно
Забавляли в жизни сны.
Все иное — неизменно,
Нет спасенья, нет вины,
Все легко и все забвенно...

Новая „земля обетованная“. Поверить, пойти к ней, значит—отречься от „Харрана, где дожил до долгих седин, и от Ура, где детские годы текли“. Нет. Как верить?— Никто не верит. И мудрец опять мечтательно закрывает глаза, не требуя, не унижаясь, только из века в век, изо дня в день повторяя: „Приди ко Мне. Люби меня“. Монотонно, как капля воды, долбящая камень, прекрасно, как сама природа. И мы спрашиваем из века в век, изо дня в день, не здесь ли чудо, которое, говорят, всегда рядом с нами. Но и мы не получаем ответа и, верно, не получим его. Мудрецу снится мир, мы видим его сны. Другие и этих снов не видят. Так давно, так всегда.

Есть в книге Сологуба стихотворение, которое может стать „классическим“, как роман „Мелкий Бес“. Это стихотворение—„Нюренбергский палач“. Классические произведения—это те, которые входят в хрестоматии и которые люди должны долгое время перечитывать, если они хотят, чтобы их не сочли необразованными. Правда, перечитывать такие произведения бывает иногда немного страшно: если взять сейчас в руки „Фауста“ или „Онегина“, или „Мертвые Души“, станет не по себе: древние воспоминания посещают. Может быть, поколения, следующие за нами, испытают то же, перечитывая „Нюренбергского палача“.

В то время, как вскипает кругом общественное море, как собираются люди для обсуждения самых последних, всегда острых и тревожных событий, услышишь иногда песню захожего певца и заслушаешься.

Таковы стихи Кузмина в наше время. Он—чужой нашему каждому дню, но поет он так нежно и призывно, что голос его никогда не оскорбит, редко оставит равнодушным и часто напомнит душе о ее прекрасном прошлом и прекрасном будущем, забываемом среди волнений наших железных и каменных будней. Так мелькнет иногда и предстанет в славе красоты своей—на улице, среди белого дня,—лицо красавицы. Теперь много красивых лиц, кажется, почему-то больше, чем было,—не потому ли, что как-то короче и мятежней стали жизни и дни людей, и каждый и каждая стремятся предстать в мгновенной славе своей красоты; чем короче радость, тем напряженней и пламенней она; и каждое лицо торопится явить жар души, боясь, что скоро придет разлука с „милою жизнью“. Чем больше лиц, являющих под маской красоты пустую, бесплодную, только похотливую душу, тем ярче среди них лица, навеки памятные, мгновенно заставляющие умолкнуть и удивиться, те редкие лица, которые сняты, промелькнув лишь однажды. Так, среди разрастающегося племени наглых и пустых стихотворцев, оглашающих барабанной дробью своих стихов, прокатываются порою томные волны нежных песен Кузмина и заставляют сердце биться радостью нежданной и непорочной.

Не даром, читая стихи Кузмина, я вспомниаю городские улицы, и напряженное и тревожное ожидание. Стихи Кузмина так привычно слушать на литературных вечерах, в литературных гостиных, среди равнодушной толпы или среди пестрой смеси лиц писателей, художников, поэтов, музыкантов, актеров. Там жалят они душу тонкими жалами, там легче

¹ «Сети». Первая книга стихов. Изд. «Скорпион». М. 1908. Прим. ред.

всего попасть в их нежные сети, а там ведь—та же улица, тревожная и выжидательная, холодная и неприятная.

Но взволновать и пленить может одно прекрасное. Мимо красивого мы, полные долгих дум, пройдем равнодушно, как проходим, не обманываясь, мимо сотен красивых мелькающих и зовущих к бесплодным томлениям лиц. Только праздную душу увлекают эти лица, эти красивые покровы, глаза, сияющие пустотой, стихи, ни о чем не бренчащие ремесленные песенки, распеваемые голодной и докучливой трупой трактирных поэтов. А стихи Кузмина достойны того, чтобы для них была открыта душа отдыхающего воина и труженика, творца железных будней. Мы можем заслушаться ими, и никогда не оскорбит нас их легкий, капризный, женственный напев; их диктовала наша скорбь, и пусть он не знает ее лицом к лицу, но о ней говорят его милые песни.

Именно эта скорбь заставляет стихи Кузмина быть не только красивыми, но и прекрасными. Ее надо понять и услышать. Какие бы маски ни надевал поэт, как бы ни прятал он свое сокровенное, как бы ни хитрил, впрочем, всегда „внося в позу денди всю наивность молодой расы“,—печали своей он не скрывает; когда поэт манерничает, прикидывается шутником, скрывает свою печаль за печальными признаниями, фокусничает, даже наивничает или щеголяет выходками „дурного тона“ (а признаки всего этого есть в большей или меньшей степени в „Сетях“ Кузмина), и когда, при этом, мы не только не оскорбляемся и не испытываем надменного желания извинять его, но еще чувствуем к нему благодарность и готовы слушать и освежать его песнями свою душу,—тогда перед нами поэт непреложный, родной нам и очевидно нужный, обладающий „патентом на благородство“, по вульгарнейшему выражению незабвенного Фета.

Сказанным сейчас, как мне представляется, можно объяснить всю ту сгущенную атмосферу, которая окружает имя так недавно появившегося на литературном горизонте Кузмина, однообразие и пошлость вражды, которая исходит от литературной черни, разнообразие мнений о нем в литера-

турном „бомонде“, его дурную славу и прекрасную неизвестность, в которой продолжает он пребывать для большинства читателей новой поэзии, и без того немногочисленных.

В самом деле, Кузмин теперь один из самых известных поэтов, но такой известности я никому не пожелаю. Выражаясь преднамеренно резко, я сказал бы, что в полном неведении относительно Кузмина находятся все сотни благородных общественных деятелей, писателей и просто читателей, не говоря уже о модернистских „дерзающих“ приживальщиках или о репортерах вечерних газет, а знает о нем какой-нибудь десяток-другой лиц. И причина такого печального факта лежит вовсе не в одном непонимании читателей, но также и в некоторых приемах самого Кузмина. Указать ему на это должны те немногие люди, которые действительно любят и ценят его поэзию, это—их прямой долг.

Ценители поэзии Кузмина ясно видят его сложную, печальную душу, близкую, как душа всякого подлинного человека; общение с этой душой и с этой поэзией может только облагородить того, кто их глубоко понимает. Но много ли таких? И не закрывает ли сам Кузмин путей к своей душе? Я готов упрекнуть его в этом и обратить этот упрек не к нему одному, но к большинству современных поэтов. Они так же двойственны, как Кузмин, и двойственность эта какая-то натянутая, принужденная, извне навязанная: как будто есть в Кузмине два писателя: один—юный, с душой открытой и грустной от того, что несет она в себе грехи мира, подобно душе человека „древнего благочестия“; другой—не старый, а лишь поживший, какой-то запыленной, насмехающийся над самим собою не покаянно, а с какою-то задней мыслью, и немного озлобленный. Если развить первого из них,—веет от него старой Русью, молчаливой мудростью и вещей скорбью; взорам предстает прекрасный молодой монах с тонкой желтоватой рукою, и за плечами его, в низком окне,—Поволжье, приволье, монастырские главы за лесами, белые гребешки на синих волнах.

Светлая горница — моя пещера,
Мысли — птицы ручные: журавли да аисты;
Песни мои — веселые акафисты;
Любовь — всегдашняя моя вера.
Приходите ко мне, кто смутен, кто весел,
Кто обрел, кто потерял кольцо обручальное,
Чтобы бремя ваше, светлое и печальное,
Я как одежду на гвоздик повесил.
Над горем улыбнемся, над счастьем поплачем.
Не трудно акафистов легких чтение.
Само приходит отрадное излечение
В комнате, озаренной солнцем не горячим.
Высоко окошко над любовью и тлением,
Страсть и печаль, как воск от огня, смягчаются.
Новые дороги, всегда весенние, чаются,
Простясь с тяжелым, темным томлением.

Так говорит с нами задумчивый инок, и тогда, вслушиваясь пристально, мы постигаем ту ноту смиренной любви, которая звенит в его „Александрийских песнях“ и в „Вожатом“. Мы верим ему, потому что видим его лицо:

Венок за головой, открыты губы,
Два ангела напрасных за спиной.
Не поразит мой слух ни гром, ни трубы,
Ни смутный зов куда-то в край иной.

И вдруг—все меняется. Действие с какой-то бутафорской стремительностью переселяется в XVIII и XIX столетие. Инок благосклонный и тихий растаял. Перед нами—новоявленный российский вздохатель, „москвич“, не „в гарольдовом плаще“, а в атласном „камзоле“, чувствительный и немного кукольный, для которого

Вся надежда — край одежды
Приподнимет ветерок,
И, склонив лукаво вежды,
Вы покажете носок.

Мы должны признаться, что те стихи, которые только что цитированы („Прогулка на воде“), как многие подобные им из других циклов, очаровывают нас, часто не уступают по

своеобразной напевности „Александрийским песням“ (лучшей части книги „Сети“); но не надо упускать из виду, что здесь мы только забываем напрасную манерность некоторых стихов из цикла „Ракеты“, щеголеватую вульгарность кое-где в „Прерванной повести“ („Жалко, что вы не любите „Вены“, но отчего трепещу я какой-то измены? Приходите завтра, приходите с Сапуновым“), легкомысленное порхание по строчкам и рифмам.

Ведь произнесено уже заветное слово, дан ключ к этой душе:

Венок за головой, открыты губы,
Два ангела напрасных за спиной.

Зачем же после этого надевать легкомысленные маски? Вы шутите, поэт высокий и прекрасный:

Лишь на вечер те тюрбаны
И искусствен в гроте мох.

И полно вам, разве это—„милый, хрупкий мир загадок“? Подлинная пастораль XVIII столетия действительно страшна, потому что русские люди, переряживаясь в чужеземных кукол, хотели забыть что-то, чего вам вовеки не забыть, потому что вы русский поэт, а не офранцузившийся помещик; но пастораль, от которой пахнет Москвою XX столетия, уже не страшна нисколько, не загадочна тем более.

Так вот, мы стоим теперь перед чем-то древним, милым, вновь воскрешающим перед нами старую русскую жизнь. Ведь это опять тот юный мудрец с голубиной кротостью, с народным смирением, с вещим и земным прозрением,—взял да и напялил на себя французский камзол, да еще в XX столетии! В старинных учебниках это называлось „галломанией“. Мы очутились лицом к лицу с тем самым вопросом, который неизбежно, рано или поздно, возбуждается по поводу каждого русского писателя,—и в том, что вопрос этот поставлен перед нами творчеством Кузмина, еще одна порука, что Кузмин—подлинный русский поэт, не взявший на прокат у Запада ровно ничего, кроме атласного камзола да книжечки когда-то мод-

ного французика Пьера Луиса. Перед нами вопрос мучительный и сложный, для нас—реальный и первый вопрос, а „дифференцированной культуре“ Метерлинков и Роденбахов никогда не снившийся. Вопрос о „западничестве“ и „славянофильстве“, говоря обобщенно, все то море волн литературных и житейских, над которым мыслили, скорбели, пели, плакали и умирали подлинно русские люди несколько десятков лет, над которым остановился и наш момент истории,—ибо кто же, кроме людей заведомо отвлеченных или желающих скрывать по тем или иным причинам свое духовное „я“ (впрочем, всяческой „тактики“ русская литература искони чуждалась, и упрекнуть ее в неискренности и умалчивании никак нельзя),—кто же станет отрицать насущность в наше время вопроса „национального“?

Итак, Кузмин, надевший маску, обрек самого себя на непонимание большинства, и нечего удивляться тому, что люди самые искренние и благородные шарахаются в сторону от его одиноких и злых, но, пожалуй, невинных шалостей. Лучшие люди иной раз не выносят, когда их дразнят, а дразнить и морочить—новые поэты мастера. Но есть морок и морок, иной и дразнит по-русски, как Ремизов, а иной, как Кузмин, надевает для этого маску, которая действительно немного портит его слишком печальное для всяких масок лицо. Чтобы самому читателю потрудиться немного и снять эту маску? Да, нет, на свете немного людей, которым дорога поэзия сама по себе, и мало кто согласен прощать поэту его вольное или невольное прегрешение. Может быть, это в конце концов и к лучшему, ибо поэт все-таки—человек опасный.

Мне не хотелось бы посылать эти упреки Кузмину, потому что мне, как человеку, любящему поэзию, дороги, хотя и не одинаково, почти все его стихи. Но еще дороже мне то, что есть в этих стихах песни о будущем. Это то, что делает их прекрасными. И никогда не услышал бы я самых красивых песен, только о прошлом бречащих. Тому, кто поет о земле обетованной, непозволительно брать в руки балабайку; смешно видеть человека с грустным лицом в маска-

радных и светских лохмотьях. Если Кузмин стряхнет с себя ветошь капризной легкости, он может стать певцом народным. От скуки к радости нет дороги, но от скорби к радости— прямой и суровый путь.

IV. СТИХИ БУНИНА

Большая часть четвертого тома стихов Бунина занята переводами; это—„Годива“ Теннисона, отрывок из „Золотой легенды“ Лонгфелло и „Каин“ Байрона¹. Переводы хорошие, и перечитывать классические произведения в хороших переводах приятно. Зато первую часть книги, занятую оригинальными стихотворениями, надо признать слабой. Из стихотворений этих запоминаются немногие отдельные строки, а целиком, пожалуй, только одно—„Христос“, и то не без досады и недоумения.

Поэзия Бунина, судя по этому сборнику, склонилась к упадку. Может быть, это временный упадок, но все признаки его налицо, явственно бросаются в глаза.

Стихи Бунина всегда отличались бедностью мировоззрения. Это была лирика исключительно самодовлеющая и, пока не иссякли ее родники, прекрасная. Теперь лоно этой лирической реки иссохло, и четвертый том представляет почти сплошь сухую риторику.

В подземный мир ведет на суд Отца
Сын, Ястреб-Гор. Шакал-Акубис будет
Класть на весы и взвешивать сердца:
Бог Озирис, бог мертвых, строго судит.

Пой, соловей! Они томятся
В шатрах узорчатых мимоз,
На их ресницах серебрятся
Алмазы томных крупных слез.
Сад в эту ночь — как сад Ирема,
И сладострастна, и бледна,
Как в шакнизир — тайник гарема,
В узор ветвей глядит луна.

¹ Сочинения. Т. IV. П. 1908. *Прим. ред.*

Такие и многие подобные стихи, в которых есть размеры, рифмы и подражательность всем образцам, начиная с Пушкина и кончая новейшими, но нет главного, т. е. поэзии, очень жалко видеть в книге поэта, которому мы останемся благодарны навсегда за несколько безупречных стихотворных пьес. Такие стихи терпимы разве на страницах газет и альманахов.

Полнейшая отрывочность всей книги указывает на то, что Бунин как-то беспомощно мечется из стороны в сторону, как бы ища свою утраченную стихию, но—почти всегда безуспешно. То пробует он подражать Валерию Брюсову, выходит беспомощно, неумело, рабски:

Люблю неясный винный запах (?)
Из шифоньерок и от книг
В стеклянных невысоких шкафах,
Где рядом Сю и Патерик.
Люблю их синие странички,
Их четкий шрифт, простой набор...
И серебро икон в божничке,
И в горке матовый фарфор.
И вас, и вас дагеротипы...

Способ выражения, рифмы, расстановка слов, даже размер, тема, заключительное восклицание—все от Брюсова, только поплоче, второго сорта.

В следующем стихотворении („Петров день“) способ выражения заимствован у Городецкого; это—знакомое, исключительно этому поэту свойственное отсутствие глагола в периодах, подобных следующему:

Мы из речки — на долину,
Из долины — по отвесу (?)
По березовому лесу —
На равнину,
На восток, на ранний свет,
На серебряный рассвет,
На овсы —
Вдоль по жемчугу по сизому росы!

Как многословны эти русалки; мало им сообщить, что они отправляются „на ранний свет“, но еще надо прибавить: „на восток“! Повидимому, девицы положительные! Бунин забыл только, что у Городецкого они бывают поистине „безглагольны“, и вовсе не только в буквальном смысле—пропуска глагола.

В следующем стихотворении („Пугало“) идет уже некрасовщина, но такая же скучная и такая же бессодержательная, как два предыдущих подражания Брюсову и Городецкому:

На задворках, за ригами
Богатых мужиков,
Стоит оно родимое,
Одиннадцать веков.

Что хотел Бунин сказать этим стихотворением,—совершенно неизвестно, но разгадывать загадку и цитировать дальнейшие строфы просто не стоит,—слишком явно, что ничего тут не вышло.

Изредка попадаются в книге истинно прекрасные строки, напоминающие прежнего Бунина:

И шлем ты снял — и холод счастья
По волосам твоим прошел.

И звучный гул бродил в колоннах,
Среди лесов. И по лесам
Мы шли в широких балахонах
С кистями, в купол, к небесам,

К сожалению, все это тонет в массе общих мест, при этом всегда ужасно самоуверенных и высокопарных; в стихотворении „Каир“ сообщается, что „Бог Ра в могиле“, и еще напоследок поясняется кратко: „В яме“. Каин именуется братом, Джордано Бруно вещает скучно и напыщенно:

Мир — бездна бездн. И каждый атом в нем
Проникнут богом — жизнью, красотой.
Живя и умирая, мы живем
Единою всемирною душой.

Словом, утесла живая поэзия, а всплыла мертвечина и вульгарность. И если Бунин не окончательно погряз в гордости и недоступности своего брата Каина, он должен признать, что книгу он написал плохую и вульгарную, что к литературе она почти не имеет отношения и что грешно насиловать и заставлять петь свою свежую лирическую душу, когда она не хочет петь. Ведь без дурных стихов и трескучих перепевов гораздо приятнее обойтись не только нам, но и самому поэту.

V. ДВА АЯКСА

В заключение—некоторая дань провокации, хулиганству, легкомыслию и другим явлениям литературной жизни, приводящим в ужас почтенного критика „Весов“, г-на Эллиса. Это будет и недлинно и невинно, но, признаюсь, цель моя неблагоприятна: настоящая заметка продиктована мне более всего страстным желанием подразнить г-на Эллиса и посмотреть, что выйдет из моего сопоставления двух поэтов, из коих один „любезен“, а другой „нелюбезен“ „Весам“, а следовательно, как всякий знает, и вообще „российской словесности“ (пока еще меня никто упрекнуть не может, ибо я строго держусь терминологии Андрея Белого и Бориса Бугаева).

Кто же эти два поэта, которых я осмеливаюсь сопоставить по невежеству и легкомыслию своему? О, ужас! Сергей Соловьев и Петр Потемкин. Скорей, скорей, г-н Эллис, поведайте миру о том, что я погиб окончательно и стал отныне „мистическим хулиганом“!

Пишу, а сам—весь трепещу... Однако скорей, пока не поздно. Итак, П. Потемкин написал „Смешную любовь“, а С. Соловьев— „Crurifragium“ (в словаре Шульца не встречается, а другого у меня нет)¹. Первую книгу я прочитал и не одобрил, а вторую—не прочитал, но также не одобрил...

¹ П. Потемкин. Смешная любовь. Первая книга стихов, изд. Г. М. Попова. СПб. 1908. С. Соловьев. Crurifragium. (Сборник стихов и прозы.) Изд. не обозн. М. 1908). Crurifragium—преломление голени (у распятых на кресте). Прим. ред.

Позвольте! Почему не прочитал? Потому, что: 1) чуть не ослеп, едва открыл предисловие, и все домашние мои разбежались, едва я попросил их прочесть мне что-нибудь оттуда вслух,—ведь зрение дорого всякому. 2) Читал прежде первую книгу С. Соловьева, критиковал ее, и за это получил такой нагоняй во второй книге (нагоняй напечатан другим шрифтом), что боюсь читать ее. 3) Самый веский аргумент: читал стихи С. Сольвьева в № 8 „Весов“.

Мог бы присоединить еще веские аргументы, но боюсь запутаться и впасть в противоречие, тем более что „мысли мои сочетаются по законам первичных ассоциаций“, как утверждает С. Соловьев, а потому мне не следует слишком разбрасываться и увлекаться „цветами красноречия“.

Итак, всем известно, что Аяксы, при появлении своем, рекомендуются: „Мы—два Аякса, два Аякса, два Аякса—вдруг!“ Точно так же вдруг, как снег на голову, свалились и стали, можно сказать, „справедливым укором“ перед русскою литературой и эти два Аякса. Один—имея верными спутниками: Горация, Ронсара, Пушкина, Кольцова, Боратынского, Брюсова, Вячеслава Иванова и Немезиана; другой—не имея решительно никаких спутников, но не менее величаво и ослепительно. Один—утруженный заботами о стилистических проблемах, поставленных Андреем Белым, и об орфографических новшествах в виде широкого употребления ижицы; другой—без всяких проблем и ижиц. Один—взлелеянный обильными и плодоносными словесными туками на стогнах древней Москвы, другой—свободный трубадур питерский, певец Шапшала, Оттомана и часов Омега. Один—воспевает по преимуществу Сиракузы, козье молоко, ноздреватый сыр и прочие „тихоулыбчивые“ уголья, а также ноги, груди и уста, которые „между влажными корнями раскидались по дубраве“ (признаюсь, картина странная: раскиданные по дубраве ноги, груди и уста приходится наблюдать не часто). Другой—воспевает папироску, которая не курится, „Musick“ в черной папке, Паулину и Квисисану (это, по крайней мере, у всех на виду и всем доступно). Один

создавал очевидно лишь для немногих каких-нибудь „белолокотных“ и „сребролодыжных“ друзей поэзии, которые много лет уже собираются внести на рассмотрение Государственной Думы законопроект о введении ижицы не только в духовные слова (как: синод, миро), но и в слова светские (как Квисисана). Другой творил, вероятно, для одной „Паулины“, и больше ни до чего и ни до кого ему в минуту вдохновения не было дела.

Как видите, пути их творчества весьма различны, можно сказать, прямо враждебны. И однако, почему-то, так и подмывает меня сделать сопоставление столь кощунственное, хотя знаю—ах, знаю!—что упаду окончательно в глазах г-на Эллиса и заклеят он меня отныне уже не трехэтажным, а десятиэтажным эпитетом, так что стыдно мне будет показаться на люди с этим позорным клеймом.

Почему сопоставляю я маститых Соловьева и Потемкина, пусть догадается сам читатель: я же не смею подробно цитировать ни того, ни другого, ибо это—труд для меня непосильный. Скажу, впрочем, вкратце и с легкомыслием, совсем уже неизвинительным, что певец Паулины и Квисисаны мне все-таки нравится больше, нежели ученик Квинтилиана и Сатирикона, хотя публичное признание в том, что кто-либо из них нравится, я и считаю некоторым признаком дурного тона. Во всяком случае, терять мне уже нечего; в глазах „российской словесности“ я погиб.

ТРИ ВОПРОСА

В те годы, когда русское новое искусство было гонимо, художники стояли за себя. Лишь немногие трусливо бежали с поля битвы. Остальные—в полном одиночестве, под градом насмешек—предпочли работать и ждать. Мало кто обольщался надеждами, многие предчувствовали, что на долю их выпадет пережить наши тяжелые дни, и что лучшего им не дожидаться. Тяжело было переживать ту эпоху, но завидна участь художников, потому что их тяжелый труд не пропал даром. В те дни художники имели не только права, но и обязанности утвердить знамя „чистого искусства“. Это не было просто тактическим приемом, но горячим убеждением сердца. Вопрос „как“, вопрос о формах искусства мог быть боевым лозунгом. Глубина содержания души художника не была искомым, она подразумевалась сама собой. Вопросы формы были огненными и трудными вопросами, трудными настолько, что лишь глубокая мысль и глубокое переживание искали достойной себя оправы, совершенной формы.

Огромными усилиями вырабатывалась форма. Передовым бойцам она давалась упорным трудом, без которого нереален ни один шаг истинного художника. Об этом свидетельствует, например, творчество Брюсова; получить представление о работе этого художника можно, сличая разные редакции его произведений, и слушая его собственные свидетельства (см. хотя бы предисловие к „Собранию стихов“, или к сборнику „Urbi et Orbi“¹). Занимаясь этими сличениями и свиде-

¹ «Urbi et orbi» (Городу и миру) — книга стихов Валерия Брюсова изд. «Скорпион», М. 1903. *Прим. ред.*

детельствами, воссоздаешь процесс творчества художника и проникаешь в суть той замкнутой рабочей эпохи, когда формальный вопрос „как“ стоял на очереди дня. Завидная эпоха, когда вопросу, долженствующему занимать художника во все времена, этот художник мог посвятить все свои силы! Но улица ворвалась в мастерскую, и золотое время одиноких странствий миновало.

Пришли новые дни „признания“, всеобщего базарного сочувствия и опошления искусства. Одинокими усилиями художников были достигнуты огромные результаты: в разных областях искусства даны были образцы новых форм. Получилась возможность выработки шаблона, и этот вечный спутник не заставил себя долго ждать. С его помощью, „непосвященные“ и не потерпевшие ни одной из невзгод одиноких странствий узнали, „как“ можно „по-новому“ преломлять старую жизнь. И вот, появились плеяды ловких поддельвателей. Вышли на прогулку в поля русской литературы сочинители, у которых не было за душой ничего, кроме старых калош для растаптывания цветов, но карманы были набиты радужными бумажками, обеспеченными золотым фондом прежних достижений. В те дни, когда форма давалась усилиями, вопрос о содержании души художников не был вопросом. В те дни, когда форма стала легкой и общедоступной, ничего уже не стоило дать красивую оправу стеклу, вместо бриллианта, для смеха, забав, кощунства и наживы.

Тогда перед истинными художниками, которым надлежало охранять русскую литературу от вторжения фальсификаторов, вырос второй вопрос: вопрос о содержании, вопрос „что“ имеется за душой у новейших художников, которые подозрительно легко овладели формами. Благодаря такой постановке вопроса, были своевременно уличены и не признаны многие новаторы и фальсификаторы, а с другой стороны, благодаря всеобщей переоценке, за немногими художниками было утверждено их высокое звание и признание навсегда. Если не ошибаюсь, вопрос „что“ был выдвинут на первый план, вместо вопроса „как“, Андреем Белым, в его первых статьях.

Но судьями художника являются не только сам „взыскательный художник“, не только его собраты и критики, а и публика, хотя бы последним критерием всех похвал и порицаний была душа каждого художника. Вопросом о содержании, предъявлением векселей к уплате, было только парализовано действие яда всеобщего признания. Но само признание разрослось до чудовищных размеров, часто совершенно неожиданных для представителей нового искусства. Загототала тысячью голосов сама площадь. Спрос на новое искусство возрастает с каждым днем, но все еще перерастает его предложение: дело в том, что спрос на произведения искусства способен действительно зажечь искры вдохновения, правда, мимолетные искры, которым никогда не суждено разгореться в большой огонь. Ведь искры несущегося поезда сыпятся сказочными снопами в соседние болота, а кое-какие из них поджигают даже леса, лежащие около полотна. Так и здесь: в сотнях душ (русских душ без дна и крышки) вспыхнуло вдохновение и полетели искорки. Подлинное вдохновение и настоящие искорки. Сотни юношей вмиг стали художниками (заметьте: почти исключительно лирическими поэтами¹: ведь это всего легче и всего менее ответственно; с поэта, по нынешним временам, „взятки гладки“). И что же? Форма дана—шаблон выработан и формальному вопросу „как“ способен удовлетворить любой гимназист. Но и на вопрос „что“ гимназист ответит, по крайней мере удовлетворительно:

¹ Мне жаль, что Д. В. Философов в статье своей «Тоже тенденция» (см. предыдущий № «Золотого Руна») не понял меня. Я готов отнести это на счет недоговоренности моей мысли и неточности выражений. Не только выше для меня «звание человека», чем звание поэта, но источником доброй половины моих тем служит ненависть к лирике, родной и близкой для меня стихии. О, если бы она оставалась попрежнему в уединенной области творческих сновидений художника! Хорошо говорить Философому, что он, подойдя к лирикам, не только не оглох, но даже «подбодрился и повеселел». Верно, он много знает. Но я-то знаю твердо, что к современной лирике подходит много незнающих — и просят хлеба, и получают камень (ведь лирикой проникнута вся современная литература). Принимают отравленное питье за здоровое и прохладное.

он—яростный поклонник нового искусства, он считает представителей его своими учителями, он заразился их „настроениями“ (как часто приходится убеждаться, что очень многие до сих пор вождятся с этим термином!), он видит в городе—„дьявола“, а в природе—„прозрачность“ и „тишину“. Вот вам—удовлетворительное содержание. Следовательно—его пускают в журнал, альманах и газету, а читатель думает: „вот родился новый Валерий Брюсов“. Правда, новый поэт исчезнет так же мгновенно и неожиданно для читателя, да и для самого себя, как родился. Он играл на большом споре публики, и выиграл, но сейчас же все и проиграл. Искра догорела и утонула в болоте. Это—полбеда. Беда же настоящая тогда, когда этот случайный художник (а случайный художник—неприменно хулиган) вдруг возьмет да и запоет на модную и опасную тему; да еще так дерзко, молодо и всегда популярно и всем понятно (ибо шаблоны формы и содержания всегда доступнее). Тогда случается, что искра подожжет лес,—а потом—ищи ее. Искра пропала, а лес продолжает гореть: в пролесках, на болотах лопаются пузыри, трава чернеет, деревья трещат, и по окрестностям расползаются испуганные гады. Воздух заражен.

В такие-то дни возникает третий, самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос: „зачем“? Вопрос о необходимости и полезности художественных произведений. Вопрос, в котором усомнился даже Н. К. Михайловский: „вопрос „зачем?“ бывает часто относительно художественного творчества лишен всякого смысла“. Очень замечательно это „часто“, какое-то испуганное и недоверчивое к самому себе. Семидесятническое недоверие и неверие. Но дело в том, что подлинному художнику не опасен публицистический вопрос „зачем“, и всякий публицистический вопрос приобретает под пером истинного художника широкую и чуждую тенденции окраску. Рамки искусства широки и вместительны, и ближайшим доказательством тому служит Ибсен—знамя нашей эпохи, последний мировой писатель, так жизненно, как хлеб и вода, необходимый людям, а теперь,

особенно русским людям. Нечего и говорить об Ибсене 50-х годов, который весь предан „пользе народной“, что сказывается в каждом письме его и в прощении к королю, и в стихах, где он вопрошает норвежских поэтов, „не на пользу ли народа дан им поэтический дар,—чтобы восторженные уста скальда истолковали его горести, его радости и его порывы“? Сказывается и в драме „Катилины“—заговорщика с социалистическим духом. Все это не только не убивает, но вдохновляет и бесконечно расширяет мировые темы Ибсена. Все тот же перед нами—Ибсен девяностых годов, ни минуты не теряющий связи с общественностью, с остронаточенным ножом для анализа болеющей вопросами национальности, общественной дряблости, государственности. „Каждый художник, я думаю, должен быть публицистом в душе“, говорил Михайловский. И особенно свойственно это русскому художнику. Вечно проклятым для него вопросом был „утилитаризм“, и не одному символизму пришлось ломать копыя об этот камень, неизменно попадающийся на всех путях.

Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос пользы. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о долге, о должном и не должном в искусстве. Вопрос этот—пробный камень для художника современности; может быть, он одичал и стал отвлечен до такой степени, что разобьется об этот камень. Этим он докажет только собственную случайность и слабость. Если же он действительно „призванный“, а не самозванец, он твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой сами собой отпадают те проклятые вопросы, из-за которых идет борьба не на жизнь, а на смерть в наших долинах; там чудесным образом подают друг другу руки заклятые враги: красота и польза.

Новейшие исследователи говорят нам о том, что польза и красота совпадали в народном творчестве, что одна из ранних форм этого творчества—рабочая песня—была неразрывно,

ритмически связана с производимой работой. Так связующим звеном между искусством и работой, красотой и пользой был ритм. В чем же этот путеводный ритм нашей жизни? Творчество Ибсена говорит нам, поет, кричит, что ритм нашей жизни—долг. В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически итти единственно необходимым путем. Это—самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник. На нем испытывается его подлинность, так же как опытность капитана испытывается в самых опасных проливах. Здесь только можно узнать, руководит ли художником долг—единственное проявление ритма души человеческой в наши безрадостные и трудовые дни,—и только этим различаются подлинное и поддельное, вечное и не вечное, святое и кощунственное.

Художники насчитываются десятками, и число их растет вместе с утончением и развитием культуры. Но истинных художников всегда мало, они считаются единицами. В переходные, ночные эпохи, как наша, может быть, и вовсе нет их в мире, потому что ни у кого не хватает сил вести корабль ночным проливом—между Сциллой красивых, легких, пьяных струй, за которыми легко хмелеющую душу дразнит недостижимый призрак—прекрасного, и Харибдой тяжелых, недвижимых и непроницаемых скал, за которыми покаянная душа страдальчески проводит недостижимый призрак должного.

Знаменательно, что передовые художники в наши дни уже не удовлетворяются вопросами „как“ и „что“. Сожжены какие-то твердыни классицизма и романтизма, и за вопросами о форме и содержании—с тупой болью и последним отчаянием—вырастает „проклятый“ вопрос, посещающий людей в черные дни: „К чему?“ „Зачем?“ Вопрос пьяницы в час тяжелого пробуждения.

Что ты сделал, что ты сделал?

Исходя слезами,

О, подумай, что ты сделал

С юными годами!

В России и для русских художников все дни были по преимуществу черные. И вопрос „зачем“—особенно русский вопрос, над которым культурный художник может посмеяться. Но знает ли культурный художник, что здесь речь идет как будто уже не об одном искусстве, а еще и о жизни? Для того, чтобы вопрос перестал быть прозаическим, бледным утренним вопросом, потребно чудо, вмешательство какого-то Демиурга, который истолчет в одном глубоком чане душу красивой бабочки и тело полезного верблюда, чтобы явить миру новую свободную необходимость, сознание прекрасного долга. Чтобы слово стало плотью, художник—человеком.

Пока же слова остаются словами, жизнь—жизнью, прекрасное—бесполезным, бесполезное—некрасивым. Художник, чтобы быть художником, убивает в себе человека, человек чтобы жить, отказывается от искусства. Ясно одно: что так больше никто не хочет, что так не должно. Многие молчат об этом, замалчивая самих себя, и знаменательно, что прямую постановку вопроса о том, нужно или ненужно теперь искусство, мы находим у самых, казалось бы, отвлеченных и „декадентских“ художников. Так, например, Зинаида Гиппиус в предисловии к своей единственной книге стихов, одной из оригинальнейших и замечательных в русской поэзии, мучается над вопросом о том, нужны или не нужны стихи: „собрание, книга стихов в данное время есть самая бесцельная, ненужная вещь. Я не хочу этим сказать, что стихи ненужны. Напротив, я утверждаю, что стихи нужны, даже необходимы...“ А через две страницы: „Я считаю мои стихи... очень обособленными, своеструнными..., а потому для других ненужными“. Да, тому, кто коснется этого вопроса, не избежать противоречий, самых наивных, самых „некультурных“. Но это не значит, что вопрос только наивен,—он „сверхнаивен“ и жесток, и свидетельствует о том, как мучится современная душа. И художнику, услышавшему голос долга, и человеку, пожелавшему стать художником, предстоит решить вопрос „зачем“, игнорировать который может или отвлеченный утонченник, безысходный декадент, или, человек, для которого

„вся игра, усмешка на все, сомнения во всем—последняя мудрость мещанства“, как недавно удивительно глубоко писал Мережковский ¹.

Итак, только третий вопрос, под маской прозаической и будничной тенденций, открывает современному художнику радостный и свободный должный путь—среди бездны противоречий—на вершины искусства. Голос долга влечет к трагическому очищению. Может быть, на высотах будущей трагедии новая душа познает единство прекрасного и должного, красоты и пользы, так как некогда душа познала это единство в широтах древней народной песни. Может быть, потому волнует нас „театр будущего“, что сквозь шум отпадения и разрушения старого и современного театра мы слышим где-то, в ночных полях, неустающий рог заблудившегося героя.

1908

¹ «Речь», № 35.

ВЕЧЕРА «ИСКУССТВ»

Петербургский литературный сезон со всеми своими довольно однообразными подробностями начался. Начались и литературные вечера—одна из самых зловредных подробностей. Пусть с осени все как будто обновляются, как будто набираются свежих сил и начинают мечтать о всяких реформах,—так случилось и этой осенью с литературными вечерами. Вот прошлой зимой свирепствовала литературно-музыкально-вокальная эпидемия: все залы нарасхват, решительно, куда ни сунься,—декламируют, поют и играют; а теперь, по слухам, нам угрожает иное: о вечерах обыкновенных и даже о вечерах стилизованных слышно редко, зато повсюду затеваются постановки одноактных пьес, и, судя по именам руководителей, которых называют, можно ожидать, что театрально-литературно-вокально-музыкально-балетно-художественная деятельность будет пользоваться успехом и примет характер столь же эпидемический.

Одноактные пьесы сочиняются, труппы набираются, художники заседают, а некоторые предприятия уже пущены в ход и явили стилизованным барышням „убогую роскошь своего наряда“. Однако, от реформ, даже и в этой области, мы что-то не ждем нового. Что прошлая зима, что будущая—не все ли равно?

На одном из реформированных представлений под названием „вечер северной свирели“ мне привелось быть. Можно было бы рассказать обо всем, что происходило там, очень забавно, но, право, как-то не хочется рассказывать; и не потому, что в таком рассказе нет ничего поучительного,—

о, напротив! Зрелище было даже чрезмерно поучительное; но, ведь, если начнешь рассказывать об одном стилизованном вечере, отчего не рассказать и о сотне других, невольным свидетелем или участником коих был сам? Правда, в „вечере северной свирели“ было кое-что уже выходящее вон из ряду по неприличию и внутреннему уродству, нечто вопиющее и требующее литературной кары; но об этом хотелось бы говорить иначе и по другому поводу; а, в общем, вечер был не хуже и не лучше всех подобных ему бывших и будущих вечеров; очень плохие актеры играли очень плохую пьесу, читал Ремизов и поэты—Городецкий и Рославлев, певица пела; почему все это происходило у забора, над которым торчала пароходная труба, остается неизвестным, но разве есть в мире мудрец, который разрешит мне, что обозначали некоторые декорации даже в театре Комиссаржевской, например, в „Пеллеасе и Мелисанде“? ¹.

Итак, „вечер северной свирели“ был в общем, как все вечера, и, сказав о нем несколько слов, я сказал обо всех вечерах, ему подобных; то же убожество, та же ненужность; писатели, почти без исключений читать не умеющие, читающие вяло, нудно, в нос, монотонно, скучно, читающие тем хуже, чем больше их внутреннее содержание (исключений очень мало); публика, состоящая из людей, которым все все равно, и из молодежи; а молодежь не особенно многочисленная, посещающая такие вечера, разделяется теперь, как известно, тоже на два лагеря; одним—подавай гражданские мотивы; если поэт прочтет скверные стихи с „гражданской“ нотой—аплодируют, прочтет хорошие стихи без гражданской ноты—шипят (эта группа, по моему глубокому убеждению,—лучшая часть публики, посещающей вечера нового искусства); другая группа—со стилизованными прическами и с настроенными, но о ней говорить я уж лучше не стану, чтобы не сказать чего-нибудь очень неприятного по ее адресу.

Такова большая часть слушателей и зрителей. Несмотря

¹ Драма М. Метерлинка. *Прим. ред.*

на всю разнородность состава, она связана между собой, пожалуй, еще чем-то, кроме стадного инстинкта, который развивается весьма успешно при всех зрелищах „дурного тона“ (тогда как зрелища истинно-прекрасные и гармоничные развивают, как известно, инстинкты общественные). Это „что-то“ сверх стадности—есть любопытство. Оно-то и заставляет главным образом посещать вечера нового искусства, где можно рассматривать со всех сторон—и на сцене и в зале—литераторов и актеров.

Все соображения, высказанные сейчас, дались мне путем очень неприятного и слишком продолжительного опыта, ибо я сам не раз читал на вечерах „нового“ и не нового искусства, с благотворительной целью и, увы! даже без оной, читал „с успехом“ и без успеха, с шиканьем и с аплодисментами—но всегда и всюду уносил чувство недовольства собою, чувство досады от нелепо и уродливо проведенного вечера; мало этого, всегда было чувство, как будто я сделал что-то дурное, и теперь, когда я понял окончательно правдивость этого чувства, я считаю долгом сказать несколько слов о смысле и возможных последствиях современных литературных вечеров.

На все мои соображения мне могут возразить по существу только одним словом: благотворительность. Кто же, в самом деле, кроме людей, обладающих развитием гимназиста III класса (впрочем, среди современных „эстетов“ есть и такие), станет доказывать мне серьезно, что хоть один из вечеров искусства не затоптал в грязь этого несчастного нового искусства, не был увесистой пощечиной всякому художнику, независимо от того, сидели писатели во мраке за грязной скатертью модерн, перед плюгавой канделяброй, или слонялись они по сцене вдоль всяких пошлых фортепьян при ярком, сальном и гладком электрическом свете? Если не было „модерна“ внешнего (который в наши дни почти без исключения есть синоним уродства), то был еще гораздо худший „модерн“ внутренний, т. е. диллетанство, легкомыслие, хулиганство, неуважение к себе, к искусству

и к публике, т. е. все то, что в итоге даёт атмосферу пошлости и вульгарности.

Со всем этим художник не может не согласиться. Но, возражают мне, есть же случаи, когда можно спрятать в карман свое собственное, даже художническое, самолюбие; и такие случаи на-лицо именно тогда, тогда рабочий, студент, курсистка приходят звать участвовать на вечере и приводят самые простые, реальные и несомненные доводы, как, например, то, что литературный вечер есть легкое средство доставить возможность есть и пить людям, может быть, умирающим с голоду. Кажется, такой довод неотразим, кажется, отказаться невозможно; как будто, простой гражданский долг обязывает участвовать на вечере с благотворительной целью, кто бы его ни устраивал, хотя бы сам г. Вавич декламировал там стихи из своей книги „Зажженные бездны“, или г. Григорий Новицкий пел куплеты из „Ночи любви“ (впрочем, извините, я немного спутал, но поправлять как-то рука не поднимается); кажется, итти на такой вечер так же необходимо, как необходимо не итти на вечер без благотворительной цели, как необходимо не пропагандировать „нового искусства“ в столицах или в провинции; и, однако, я должен признаться, что считаю в наше время вредным участие на вечерах даже благотворительных; и утверждаю, хотя многие останутся недовольны мною, что, по моему убеждению, если что запрещает действительно участвовать на каких бы то ни было современных литературных вечерах, так это как раз гражданский долг.

На днях один писатель (не моего поколения) рассказывал мне о прежних литературных вечерах; бывали они очень редко и всегда отличались особой торжественностью. Нечего и говорить о том, почему был прав Достоевский, когда с эстрады „жег сердца людей“ „Пророками“ Пушкина и Лермонтова. Это было торжество неслыханное,—и разве можно было не запомнить такого „явления“ Достоевского „народу“ на всю жизнь? Но почему потрясали сердца: Майков со своей сухой и изящной декламацией, Полонский с торжест-

венно протянутой и романтически дрожащей рукой в грязной, белой перчатке, Плещеев в серебряных сединах, зовущий „вперед без страха и сомненья“? Да потому, говорил мне писатель, что они как бы напоминали о чем-то, будили какие-то уснувшие струны, вызывали к жизни высокие и благородные чувства. Разве есть теперь что-нибудь подобное, разве может быть? Из моих личных впечатлений есть разве одно подобное: это,—когда Н. А. Морозов читал свои стихи—тоже плохие, конечно, еще гораздо хуже плещеевских. Но когда он читал их, я слышал, что он хотел передать ими слушателям, видел, по приему и по лицам аудитории, что ему удалось это,—и готов был сказать (как и теперь готов), что стихи Н. А. Морозова не только можно, а пожалуй и нужно читать на литературных вечерах, стихи же любого из новых поэтов читать не нужно и почти всегда—вредно.

Вредно потому, что новые поэты еще почти ничего не сделали; потому, что нельзя приучать публику любоваться на писателей, у которых нет ореола общественного, которые еще не имеют права считать себя потомками священной русской литературы; вредно потому, что нельзя приучать публику к любопытству на счет писателей в ущерб любознательности на свет литературы; вредно потому, что большинство новых произведений (исключая бесчисленные фабрикации и подделки) недоступны большой публике, и она права, когда чистосердечно ничего не понимает; вредно потому, что все это, вместе взятое, порождает атмосферу не только пошлости и вульгарности,—хуже того: вечера нового искусства в особенности, а также все остальные, примыкающие к ним, по нашим временам, очень тесно, порождая все перечисленное, тем самым становятся как бы ячейками общественной реакции; как бы ни были крохотны и незначительны эти ячейки в круговороте нашей жизни, они делают свое медленное дело неуклонно. Потому, будучи глубоко убежден в правоте своих выводов, основанных на личном опыте, и видя в этом дело общест-

венной совести, я обращаюсь к писателям, художникам и устроителям с горячим призывом не участвовать в деле, разлагающем общество, т. е. не способствовать размножению породы людей „стиля модерн“, дни которых сочтены. Общество интеллигентное и без „вечеров нового искусства“ довольно пропитано ядами косности и праздности, и прибавлять хоть каплю в море дурных инстинктов есть дело недостойное художника и гражданина.

О СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКЕ

Печальные мысли о состоянии современной литературы приходят в голову очень многим. Едва ли для кого-либо составляет секрет то обстоятельство, что мы переживаем кризис. Обольщаться и провозглашать то или другое произведение гениальным приходит в голову только желторотым птенцам нашей критики. С критикой дело обстоит также неблагоприятно.

Удел ее—брюзжать, что-то зачем-то признавать и что-то зачем-то отвергать—очень часто случайно, без всякой почвы под ногами и без всякой литературной перспективы. Вследствие этого, получается явление очень нежелательное—критика с предвзятых точек зрения, с точек зрения принадлежности писателя к тому или другому лагерю. Приведу примеры,

Вот уже года, как занимает видное место среди петербургских критиков Корней Чуковский. Его чуткости и талантливости, едкости его пера отрицать, я думаю, нельзя. Правда, стиль его грешит, порой, газетной легкостью, и можно было бы поставить ему в упрек один специальный вопрос, которым он занимался: „бальмонтовский вопрос“; не так давно в „Весах“ специальностью Чуковского было развенчивание Бальмонта, как переводчика Шелли и Уитмана; я не имею никаких данных для того, чтобы сомневаться в верности филологических изысканий и сличений текстов, которые были предприняты Чуковским; для меня существует только один неоспоримый факт: небольшая статья Бальмонта об Уитмане и несколько переводов, помещенных им в той же статье („Весы“—июль 1904 г.), запоминаются очень ярко—

гораздо ярче, чем многие переводы и статьи самого Чуковского об Уитмане (все не решаюсь повторить имени: Бальмонт пишет „Уольт“, Чуковский долго спорил, что надо произносить „Уот“, а Вячеслав Иванов наперекор всем, пишет „Уолт“). Допускаю, что и переводы Чуковского ближе к подлиннику, чем переводы Бальмонта; допускаю, что и облик Уитмана Чуковский передает вернее, чем Бальмонт, но факт остается фактом: переводы Бальмонта (хотя бы и далекие) сделаны поэтом, облик Уитмана, хотя бы и придуманный, придуман поэтом; если это и обман—то „обман возвышающий“, а изыскания и переводы Чуковского склоняются к „низким истинам“.

Но вопрос об Уитмане—вопрос частный. Я хотел сказать только о критике Чуковского и притом только то, что эта талантливая критика не имеет под собой почвы: так например, почему г. Чуковский так усердно разносил „Жизнь Человека“ и вслед за тем так превознес „Иуду Искарюта“, в котором увидел почему-то „мироборчество“ и, кстати по этому поводу, разругал „богоборчество“ (см. „Речь“ № 147). Не говоря уже о случайности этого „мироборчества“,—разве может быть, чтобы один и тот же писатель, находясь в одном и том же периоде своего развития, и в очень короткий промежуток времени мог написать произведение чрезвычайное и произведение из рук вон плохое? Что-то здесь не так; лучше уж быть последовательным до конца, называть Андреева „величайшим хвастуном в России“, как сделал это внезапно и, надеюсь, случайно, глубокоуважаемый В. В. Розанов (в июльском „Новом Времени“), основываясь на тех же нелепых знаньевских бланках (о праве собственности и г. Ладыженском), на которых основывался и сам г. Чуковский. Но бланки—бланками, они налепляются одинаково на Горького и Андреева, Чирикова и Скитальца, скоро будут, пожалуй, налепляться и на Черемнова: а Горький или Андреев—при чем тут? Вот у Чуковского есть тенденция—ухватиться за „бланк“ или за какую-нибудь одну мысль. Для него это хвост, за который он тащит всех писателей, потом

бросит этот хвост и ухватится за другой; Андреева вытащил за хвост „мироборчества“, а в ненавистные критику „богоборцы“ попали тут же Городецкий, Вяч. Иванов, Зиновьева-Аннибал и Осип Дымов. Потом потянул за хвост „короткомыслия“ („Речь“ № 170) и вытянул Айхенвальда и Анненского. Потом заговорил о „мозаичности“ в русской литературе, о гибели фанатизма („Речь“, № 177) и перечислил большевиков, „Ниву“, „Русское Знамя“, „Русское Богатство“, Рукавишникову, Меньшикову, Розанова, П. Я... Это ли не „мозаика“? Мне кажется, у самого г. Чуковского нет одной „длинной фанатичной мысли“, и потому он всех тянет за разные хвосты и совсем не хочет постараться объединить литературные явления так или иначе, найти двигательный нерв современной литературы. А впрочем, едва ли у кого-нибудь из нас есть действительно твердая почва под ногами, настолько, например, твердая, как у Буренина.

Чуковский—пример беспочвенной критики. Примером критики с предвзятой точки зрения может служить статья С. Городецкого во второй книжке „Факелов“ („На светлом пути“). Высоко ценя поэзию Городецкого я никак не могу разделять его знаменитого доказательства того, что всякий поэт—неминуемо мистический анархист („потому что, как же иначе?“). И можно ли судить и говорить о явлении такой громадной цельности, как творчество Ф. Сологуба, с точки зрения такой отчаянной путаницы, как „мистический анархизм“? Путного из этого ничего не может выйти. Я привел только два случайных примера, но ведь русская критика и в целом—слаба, противоречива и страдает отсутствием пафоса. Явный признак того, что мы переживаем критическую эпоху. Но разве эти признаки поддаются учету? Все старое расплзается по швам.

Одно из очень характерных явлений нашей эпохи—это „встреча“ „реалистов“ и „символистов“. Встреча холодная, вечерняя, взаимное полупризнание; точно Монтеки и Капулетти, примирившиеся слишком поздно, когда уже не стало Ромео и Джульетты. Конечно, юные и полные сил враги

не так мирятся и не так старчески жмут друг другу руки. Но, если это теперь так, то, может быть, потом будет иначе.

Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты.

Едва ли кто-нибудь из них признается явно, но втайне, как мне кажется, многие из них хотят обрести почву, найти огонь для своей еле теплящейся души, которая еще в предшественниках их сгорела до тла.

Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух „келий“, им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы. В этом есть что-то родственное „хождению в народ“ русских интеллигентов. Недаром у всех нас на глазах деятельность А. М. Добролюбова, да и не одного его, и этот пример ярко указывает на то, что движение русского символизма к реализму началось с давних пор, чуть ли не с самого зарождения русского символизма. Я думаю, что характерны для этого движения и деятельность „Нового Пути“ и „религиозно-философских собраний“ (так потускневших теперь), и ход творчества многих писателей-символистов: Д. С. Мережковского, который прошел путь от „Вечных Спутников“ до „Грядущего Хама“¹; Н. М. Минского, который оставил когда-то „гражданские“ стихи для новой поэзии („Я басни старые бросаю, молитвы новые пою, тебе далекий гимн слагаю, тебя свободную люблю“), а в последние годы опять возвратился к „общественности“, и в стихах, и в философских статьях; К. Д. Бальмонта, который, написав книгу „Будем как солнце“, одно из величайших творений русского символизма, — ищет „славянской свирели“ и стремится к большей и большей простоте; Валерия Брюсова, который от „журчащей Годовери“ и от книг, которые были „краше роз“, — дошел широким путем до „современности“ и „повседневности“... Словом, движение русского

¹ «Вечные спутники». Портреты из всемирной литературы. П. 1897 (первое издание); Грядущий хам (Статьи). Изд. М. В. Пирожкова. П. 1906. Прим. ред.

символизма к реализму и полное несходство его в этом отношении с западным уже представляет общее место. Современные символисты ищут простоты, того ветра, который так любил покойный Коневский, здорового труда и вольных дум. Это обещает молодость,—и в этом заключается лучшая и истинная сторона дела, встреча символистов с реалистами. Строить по этому поводу какие-нибудь теории и предположения, мне кажется, бесплодно, потому что здоровый факт—на-лицо.

По всем этим причинам, я думаю, что сочувствие, которое выражают друг к другу бывшие „реалисты“ и бывшие „декаденты“, не имеет ничего общего ни с „мистическим анархизмом“, ни с „мистическим реализмом“, ни с „соборным индивидуализмом“. Не имеет уже по тому одному, что эти немецкие сочетания не выражают собою ровно ничего: неудачные статьи Георгия Чулкова и Модеста Гофмана, которыми „философия“ указанных слов (кроме „мистического реализма“) и исчерпывается,—еще не создают теории. Я думаю, что писателей с такими кличками и вообще не может существовать, и потому этими кличками вовсе не исчерпываются суждения даже о самих авторах их—Георгии Чулкова и Модесте Гофмане. Что же касается „мистического реализма“, то и это крылатое слово, кажется, даже не имеет автора.

Названий, подобных указанным, развелось в наше время очень много. Под эти названия стараются часто затащить писателей, как в участок,—„для порядку“, или чтобы „не ходили несчитанные“, как говорится в одной сказочке Ф. Сологуба. Чрезвычайное размножение подобных названий я готов объяснить только тщательной культурой их со стороны критики. Так, например, критический отдел летних номеров „Весов“ чуть ли не сплошь посвящен остроумнейшему высмеиванию и злостному гонению „мистического анархизма“.

Талантливые русские писатели уже поставили крест на „мистическом анархизме“, а теперь не хватает даже материала, потому что „мистико-анархические“ вылазки почти прекра-

тились. За неимением материала, некоторые критики прибегают к совсем нежелательным приемам: принимают того или другого писателя за „мистического анархиста“, и под этим названием изобличают его (это относится, например, к Андрею Белому); или же, справедливо разнеся в пух и прах теорию, принимаются за представителя этой теории и поносят его (это относится особенно к Антону Крайнему и Товарищу Герману); последний, например, в № 5 „Весов“, в статье „Трихина“—о журнале „Перевал“, говорит, что надо „уважать человека“, если даже дела его—„сплошное убожество“; а через три страницы сообщает сведения об одном человеке, основанные, надо полагать, на личном знакомстве, а на голову другого выливает ведро помоев. Ведь это же о человеке а не о писателе вы говорите, товарищ Герман!

Право, если обращать столь лестное внимание на новейшие теории, то их расплодятся десятки. Если же все мы признаем в один прекрасный день, что эти термины—пустые слова, то они и умрут мгновенно, как все неудачные слова.

ДУША ПИСАТЕЛЯ

(ЗАМЕТКИ СОВРЕМЕННОГО)

Писательская судьба—трудная, жуткая, коварная судьба. В наше время, в России—особенно. Кажется, никогда еще не приводилось писателям попадать в такое ложное положение, как теперь.

Последнее и единственное верное оправдание для писателя—голос публики, неподкупное мнение читателя. Что бы ни говорила „литературная среда“ и критика, как бы ни захваливала, как бы ни злобствовала,—всегда должна оставаться надежда, что в самый нужный момент раздастся голос читателя, ободряющий или осуждающий. Это даже не слово, даже не голос, а как бы легкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно—коллективной души. Без такой последней надежды едва ли можно даже слушать как следует голос критики: не все ли равно, что говорит обо мне такой-то, когда я не знаю и никогда не узнаю, что думают обо мне „все“?

Если у нас и есть надежда услышать когда-нибудь это чудодейственное дуновение всеобщей души,—то это слабая, еле мерцающая надежда. Даже Леонид Андреев, самый „читаемый“ и изучаемый из современных писателей,—и тот, я думаю, никогда не знал этой высшей санкции, этого благословения или проклятия. Если бы знал, то исчезла бы навсегда его нервная торопливость, его метание из одного угла в противоположный, его плодовитость, часто бесплодная.

Если уж говорить о вине, то вина в отсутствии таких санкций лежит, конечно, на самих писателях. Есть много та-

лантливых писателей, и нет ни одного, который был бы „больше себя“. Оттого нет „литературы“. А ведь это народная санкция, это безмолвное оправдание может поведать только одно: „Ты много ошибался, ты много падал, но я слышу, что ты идешь в меру своих сил, что ты бескорыстен, и, значит— можешь стать больше себя. И поэтому—этим вздохом о тебе я оправдываю тебя и благословляю тебя,—иди еще дальше“.

Всеобщая душа так же действительна и так же заявит о себе, когда понадобится, как всегда. Никакая общественная усталость не уничтожает этого верховного и векового закона. И, значит, приходится думать, что писатели недостойны услышать ее дуновение. Последним, слышавшим был, кажется, Чехов. Все, кто после него, осуждены пока итти одиноко, без этой единственно-необходимой поддержки: итти и слушать за литературным и критическим гиканьем и свистом угрожающее „безмолвие народа“.

Неудивительно после этого, что почти все скоро теряют почву под ногами. Собственный голос начинает смешиваться с голосами близких соседей, случается, что лица и души становятся похожи одно на другое, как в кабаке. В литературном воздухе витает дух плагиата; обнагление и покаяние сменяют друг друга и теряют последнюю свою ценность—ценность первоначальности. С возрастанием всех этих явлений (а они растут с быстротою поганых грибов на гнилом пне)—литературное шествие приобретает характер случайной, уличной давки, характер „домашних дел“ и „дрязг“, для усмирения которых часто довольно обыкновенного городского.

„Городовой“ оказывается единственным „принципиальным“ лицом в такой „беспочвенной“ толпе. У него задача, по крайней мере, определенная: сделать так, чтобы не толпились, не мяли друг друга и не таскали кошельков из кармана. Он исполнит свою обязанность, разгонит кучку хулиганов, устроивших „литературное выступление“,—и новые „теории“ „беспочвенников“ разлетаются пухом. Скверная, черная работа—работа городского, но, право, иногда, когда живешь на той

самой улице, где происходило буйство, хочется благодарить его только за то, что он навел тишину и благообразие, прекратил наглый шум, от которого уши вянут. Случается, конечно, и так, что в безобразной давке, усмиряя хулиганов, он помнет и живую душу, а может быть, и навеки ее искалечит. Так искалечит, что потом уже не помогут никакие пособия, выдаваемые пострадавшей душе из участка.

Нет ничего легче, как потерять почву, занимаясь исключительно „домашними делами“. Это и есть „ахиллесова пята“ всякой кружковщины; нигде не развиваются всякие болезни с такой быстротой, как в кружках.

Однако не всегда можно сказать с уверенностью, каким делом занимается писатель,—домашним или недомашним. Убеждаться в том или другом нужно с великой осмотрительностью, чтобы не принять случайного—за постоянное, и наоборот.

Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная,—является чувство пути. Эту истину, слишком известную, следует напоминать постоянно, и особенно в наше время. Рассматривая современных писателей с этой точки зрения приходится усомниться во многих, даже признанных, а иных совсем отвергнуть. Однако, и при такой оценке нужно соблюдать осторожность, принимая во внимание все личные особенности среды, из которой вышел писатель.

Писатель—растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней,—так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его—только внешние результаты подземного роста души. Потому путь развития может представляться прямым только в перспективе, следуя же за писателем по всем этапам пути, не ощущаешь этой прямизны и неуклонности, вследствие постоянных остановок и искривлений.

Как ирис и лилия требуют постоянного удобрения почвы,

Подземного брожения и гниения, так писатель может жить только питаясь брожением среды. Очень часто (и теперь особенно) писатель быстро истощает свои силы, стараясь дать больше, чем он может. Подобное незнание меры своих сил можно наблюдать у растений. Стебель увядает очень быстро, вытянув из клубней последние соки; когда почва не может восполнить соков, растение хиреет в течение нескольких лет а иногда и вовсе погибает.

Несмотря на незыблемость и общеизвестность этих законов, очень многие молодые писатели склонны, как будто, их игнорировать. Они уподобляются сорным травам, засевающим рядом с благородными породами и заглушающими их. В лучшем случае жирным „декоративным“ растениям, страшно истощающим почву.

Очень трудно раглядеть дичающий ирис на поляне, покрытой огромными лопухами и затянувшейся снизу мокрицей. Всякий голос звучит фальшиво в огромной пустой зале, где из всех углов отвечает уродливое стократное эхо.

И потому—игнорирование всех этих пустоцветов и затыканье ушей от назойливого эхо собственного голоса (едва отзвучавшего) представляет еще одну трудную работу, притом—самодовлеющую, т. е. бесплодную. Впрочем, главное затруднение от этих досадных подробностей своего почвенного обихода писатель испытывает, главным образом, в необходимые и неизбежные периоды остановок в пути, прислушиваний, ощупывания почвы и искания соков, чтобы напоить ими клубни для дальнейшего развития и роста.

Только наличностью пути определяется внутренний „такт“ писателя, его ритм. Всего опаснее—утрата этого ритма. Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемнное условие писательского бытия. Только слыша музыку отдаленного „оркестра“ (который и есть „мировой оркестр“ души народной), можно позволить себе легкую „игру“. Забвение этих истин,

тоже очень известных художникам-профессионалам, сплошь и рядом производит недоумение и путаницу в современной критике. Критики вдруг способны „позволить играть“ тем, кто не слышал ни отзвука „мирового оркестра“ (многие современные поэты), и, наоборот, способны вдруг вознегодовать на игру, обусловленную законами ритма (например, в творчестве Федора Сологуба). Между тем, предпосылкой всякого художественно-критического исследования должно быть непременно определение „ритмических фондов“ художника, что касается поэтов и прозаиков в равной мере.

Раз ритм на-лицо, значит, творчество художника есть отзвук целого оркестра, т. е.—отзвук души народной. Вопрос только в степени удаленности от нее или близости к ней.

Знание своего ритма—для художника самый надежный щит от всякой хулы и похвалы. У современных художников, слушающих музыку, надежда на благословение души народной робка только потому, что они бесконечно удалены от нее. Но те, кто исполнен музыкой, услышат вздох всеобщей души, если не сегодня, то завтра.

БАЛЬМОНТ

В своей последней „автобиографии“ манерной и жеманной, как вся бальмонтовская проза, Бальмонт пишет: „Имею спокойную убежденность, что до меня в целом, не умели писать в России звучных стихов. Чувствую в душе нескончаемую юность. Говорят, будто лучшая моя книга „Будем как солнце“. Это вздор. По существу своему я в непрерывном движении, которое не видно лишь слепым рассудочникам. У меня нет лучших и худших книг, а все книги одинаково плохи или одинаково хороши. Нужно быть безумцем, чтобы сказать, что одуванчик лучше или хуже орхидей“.

На „спокойную убежденность“ Бальмонта, касающуюся чего бы то ни было вне его лежащего (хотя бы, истории русской поэзии), сердиться нечего. Всем хорошо известно, что до Бальмонта стихи писал, например, Пушкин. Точно так же всем, знающим Бальмонта, известно, что он занят исключительно самим собою, что весь мир, существующий и несуществующий, он удостаивает своей страстной и чистой влюбленности, а иногда—своих не менее страстных проклятий; что требовать от Бальмонта каких-нибудь связных рассуждений, обобщений и сравнительности смешно.

Мало того: все, кто умеет ценить поэзию, как самостоятельную стихию,—не только те ее области, в которых она родится с другими стихиями, но и те, в которых она совершенно беспримесна, исключительна или даже прямо враждебна всем другим стихиям,—все они твердо знают, что Бальмонт—поэт бесценный. А так как лучшими произведениями своими Бальмонт обязан именно вышеперечисленным своим качествам,—то

действительные ценители поэзии останутся всегда ему благодарны именно за них. Рано или поздно про Бальмонта скажут или запишут: этот поэт обладал совершенно необыкновенным, из ряду вон выходящим отсутствием критической и аналитической способности, и потому оставил нам такие-то и такие-то самоценные, ни на кого не похожие напевы и стихи.

В сущности, оценка Бальмонта не только не за горами, она уже теперь на-лицо. Не говоря о том, что Бальмонт известен едва ли менее, чем Надсон, его уже и любят и как бы хранят в душе, как всегда вначале—в двух крайних станах: в кружке поэтов, ему близких, и в широкой публике; первых—бескорыстной любви учит любовь к искусству, как ценности непреходящей, а второй—нет никакой корысти и никакой причины не любить того, что само неудержимо просится в душу; так просятся в душу некоторые прежние стихи Бальмонта.

Итак, не только нельзя сердиться на Бальмонта за его критическое ребячество и наивное самохвальство, надо поблагодарить его за то, что он таков, каков есть: без этого не было бы у нас его прежних стихов.

Нельзя было сердиться на него и тогда, когда он написал, после ряда прекрасных строф, свои первые две, на три четверти вздорные книги: „Злые чары“ (изд. „Золотого Руна“ 1906 года) и „Жар-птицу“ (изд. „Скорпиона“ 1907 года). Можно было полагать, что поэт исправится, можно было искать в этих книгах залогов лучшего будущего (этим занимался и я на страницах „Золотого Руна“ два года назад). Но когда пошли новые книги—одна за другой, все пухлее и пухлее, всякое терпение истощилось.

„Птицы в воздухе“ и „Зеленый Вертоград“ (изд. „Шиповника“), „Зовы древности“ (изд. „Пантеона“) и, наконец, на днях вышедший „Том десятый полного собрания стихов“ (изд. „Скорпиона“) — это почти исключительно нелепый вздор, просто—галиматья, другого слова не подберешь. В лучшем случае это похоже на какой-то бред, в котором при большом уси-

ли, можно уловить (или придумать) зыбкий, лирический смысл; но в большинстве случаев—это нагромождение слов, то уродливое, то смехотворное.

Вот пример:

Лен — голубой он и белый,
Это есть два.
Лен в мировые уходит пределы,
Всюду зияет его синова.
Это четыре.
Ибо четыре есть таинства в мире,
Север и Юг, и Восток, и Закат,
Белый и черный и красный и злат.
Если ж в пещеру мою, где горит
Лунное множество плит,
Если в пещеру
Лен поглядит,
Вот мы исполнили меру,
Семь засветилось,
Живет сталактит.

(«Русская Мысль», № 2).

И так не страницами, а печатными листами. По-моему, здесь не стоит даже и в грамматике разбираться; просто это—словесный разврат, и ничего больше; какое-то отвратительное бесстыдство. И писал это не поэт Бальмонт, а какой-то нахальный декадентский писарь.

Что же случилось с Бальмонтом и что будет с ним дальше? Очевидно, он будет все больше компрометировать себя каждой новой стопой печатной бумаги,—в своей автобиографии он обещает издать 93 тома сочинений. Может быть, надолго создаст себе, наконец, в публике, у которой тоже есть терпение, славу бесстыдного графомана. Плохую услугу оказывает ему „Скорпион“, издавая его „полное собрание“. Но перед теми, кто его действительно полюбил крепко за его неоцененные строфы и строки, он своей репутации все-таки не погубит.

Я знаю то совсем особое чувство, которое испытываешь, перелистывая некоторые страницы старого Бальмонта; чувство, похожее на весеннее. У каждого поэта есть свой аромат,

и у Бальмонта—свой, ни на кого непохожий. Это точно так же, как человек, который обладает особенно сильной индивидуальностью, или особенно важен, или близок и дорог,—имеет свой, ему одному присущий запах. Не знаю, свойственно ли такое ощущение всем,—для меня оно очень важно.

Так вот я считаю своим приятным долгом посоветовать читателю, не желающему осквернить памяти о большом поэте, содействовать истреблению последних книг Бальмонта (экземпляры для „истории“ всегда останутся в Публичной библиотеке). Помимо осквернения памяти, чтение этих книг может принести существенный вред, потому что с именем Бальмонта далеко еще не все отвыкли связывать представление о прекрасном поэте. Однако, пора отвыкать: есть замечательный русский поэт Бальмонт, а нового поэта Бальмонта больше нет.

1909

О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

(ПО ПОВОДУ ДОКЛАДА В. И. ИВАНОВА)

Прямая обязанность художника—показывать, а не доказывать. Приступая к своему ответу на доклад Вячеслава Ивановича Иванова, я должен сказать, что уклоняюсь от своих прямых обязанностей художника; но настоящее положение русского художественного слова явно показывает, что мы, русские символисты, прошли известную часть своего пути и стоим перед новыми задачами; в тех случаях, когда момент переходный столь определителен, как в наши дни, мы призываем на помощь воспоминание и, руководствуясь его нитью, устанавливаем и указываем,—может быть, самим себе более, чем другим,—свое происхождение, ту страну, из которой мы пришли. Мы находимся как бы в безмерном океане жизни и искусства, уже вдали от берега, где мы взошли на палубу корабля; мы еще не различаем иного берега, к которому влечет нас наша мечта, наша творческая воля; нас немного, и мы окружены врагами; в этот час великого полудня яснее узнаем мы друг друга; мы обмениваемся взаимно пожатиями холодеющих рук и на мачте поднимаем знамя нашей родины.

Дело идет о том, о чем всякий художник мечтает,—„скажаться душой без слова“, по выражению Фета; потому для выполнения той трудной задачи, какую беру на себя,—для отдания отчета в пройденном пути и для гаданий о будущем,—я избираю язык поневоле условный; и, так как я согласен с основными положениями В. Иванова, а также с тем методом, который он избрал для удобства формулировки,—

язык свой я назову языком иллюстраций. Моя цель—конкретизировать то, что говорит В. Иванов, раскрыть его терминологию, раскрасить свои иллюстрации к его тексту; ибо я принадлежу к числу тех, кому известно, какая реальность скрывается за его словами, на первый взгляд отвлеченными; к моим же словам прошу отнестись, как к словам, играющим служебную роль, как к Бедкеру, которым по необходимости пользуется путешественник. Определеннее, чем буду говорить, сказать не сумею; но не будет в моих словах никакой самоуверенности, если скажу, что для тех, для кого туманен мой путеводитель,—и наши страны останутся в тумане. Кто захочет понять,—поймет; я же, раз констатировав пройденное и установив внутреннюю связь событий, сочту своим долгом замолчать.

Прежде чем приступить к описанию тезы и антитезы русского символизма, я должен сделать еще одну оговорку: дело идет, разумеется, не об истории символизма; нельзя установить точной хронологии там, где говорится о событиях, происходивших и происходящих в действительно реальных мирах.

Теза: „ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире“. Твори, что хочешь, ибо этот мир принадлежит тебе. „Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет“ (Брюсов). „Я—бог таинственного мира, весь мир—в одних моих мечтах“ (Сологуб). Ты—одинокий обладатель клада; но рядом есть еще знающие об этом клада (или—только кажется, что и они знают, но пока это все равно). Отсюда—мы: немногие, знающие, символисты.

С того момента, когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа. Это—первая юность, детская новизна первых открытий. Здесь еще никто не знает, в каком мире находится другой, не знает этого даже о себе; все только „перемигиваются“, согласные на том, что существует раскол между этим миром и „мирами иными“; дружные силы идут на борьбу за эти „иные“, еще неизвестные миры.

Дерзкое и неопытное сердце шепчет: „ты свободен в волшебных мирах“, а лезвие таинственного меча уже при- ставлено к груди; символист уже изначала—теург, т. е., обладатель тайного знания, за которым стоит тайное дей- ствие; но на эту тайну, которая лишь впоследствии оказы- вается всемирной, он смотрит как на свою; он видит в ней клад, над которым расцветает цветок папоротника в июнь- скую полночь; и хочет сорвать в голубую полночь—„голубой цветок“.

В лазури Чьего-то лучезарного взора пребывает теург; этот взор, как меч, пронзает все миры: „моря и реки, и даль- ний лес, и выси снежных гор“,—и сквозь миры доходит к нему вначале—лишь сиянием Чьей-то безмятежной улыбки.

Лишь забудешься днем, иль проснешься в полночи,

Кто-то здесь. Мы вдвоем —

Прямо в душу глядят лучезарные очи

Темной ночью и днем.

Тает лед, утихают сердечные вьюги,

Расцветают цветы.

Только Имя одно Лучезарной Подруги

Угадаешь ли ты?

(Вл. Соловьев.)

Миры, предстоящие взору в свете лучезарного меча, ста- новятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шопоты, почти слова. Вместе с тем, они начинают окрашиваться (здесь воз- никает первое глубокое знание о цветах); наконец, преобла- дающим является тот цвет, который мне всего легче на- звать пурпурно-лиловым (хотя это название, может быть, не вполне точно).

Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, раз- горается ослепительно—и пронзает сердце теурга. Уже на- чинает сквозить лицо среди небесных роз; различается го- лос; возникает диалог, подобный тому, который описан в „Трех Свиданиях“ Вл. Соловьева; он говорит: „Не трижды ль Ты далась живому взгляду?—Твое лицо явилось, но всю Те- бя хочу я увидеть“.—Голос говорит:—„Будь в Египте“.

Таков конец „тезы“. Начинается чудо одинокого преобразования.

Тогда, уже ясно предчувствуя изменение облика, как бы ощущая прикосновение чьих-то бесчисленных рук к своим плечам в лилово-пурпурном сумраке, который начинает просачиваться в золото, предвидя приближение каких-то огромных похорон,—теург отвечает на призывы:

В эту ночь золотисто-пурпурную
Видно нам не остаться вдвоём,
И сквозь розы небес что-то сдержанно-бурное
Уловил я во взоре твоём ¹.

Буря уже коснулась Лучезарного Лица, он почти воплощен, т. е. Имя почти уже угадано. Предусмотрено все, кроме одного: мертвой точки торжества. Это—самый сложный момент перехода от тезы к антитезе, который определяется уже *a posteriori*², и который я умею рассказать, лишь введя фикцию чьего-то постороннего вмешательства (лицо мне неизвестно). Вся картина переживаний изменяется существенно, начинается „антитеза“, „изменение облика“, которое предчувствовалось уже в самом начале „тезы“. События, свидетельствующие об этом, следующие:

Как бы ревнуя одинокого теурга к Заревой ясности, некто внезапно пересекает золотую нить зацветающих чудес; лезвие лучезарного меча меркнет и перестает чувствоваться в сердце. Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прерванную плотину, вливается сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов—у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням. Если бы я писал картину, я бы изобразил переживания этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая

¹ Эти стихи также принадлежат Вл. Соколову. *Прим. ред.*

² На основании опыта. *Прим. ред.*

кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз.

Для этого момента характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний. В лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные, чем прежде, потому что нет уже золотого меча. Теперь на фоне оглушительного вопля всего оркестра громче всего раздается восторженное рыдание: „мир прекрасен, мир волшебен, ты свободен“.

Переживающий все это—уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых „двойниками“), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. Благодаря этой сети обманов,—тем более ловких, чем волшебнее окружающий лиловый сумрак,—он умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников; все они рыщут в лиловых мирах и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценности—все, чего он ни пожелает: один принесет тучку, другой—вздых моря, третий—аметист, четвертый—священного скарабея, крылатый глаз. Все это бросает господин их в горнило своего художественного творчества и, наконец, при помощи заклинаний, добывает искомое—себе самому на диво и на потеху; искомое—красавица кукла.

Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим „анатомическим театром“ или балаганом, где сам я играю роль на ряду с моими изумительными куклами (esse homo!)¹). Золотой меч погас, лиловые миры хлынули мне в сердце. Океан—мое сердце, все в нем ровно волшебно: я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров (мгновенье, остановись!). Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тен-

¹ Се — человек (приписываемые П. Пилату слова, обращенные к Иисусу).

денция, проходящая очень ярко через все европейское декадентство). Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло, наконец, то, что я (лично) называю „Незнакомкой“: красавица-кукла, синий призрак, земное чудо.

Это—венец антитезы. И долго длится легкий, крылатый восторг перед своим созданием. Скрипки хвалят его на своем языке.

Незнакомка. Это вовсе не простая дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это—дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено.

Созданное таким способом—заклинательной волей художника и помощью многих мелких демонов, которые у всякого художника находятся в услужении,—не имеет ни начала, ни конца; оно не живое, не мертвое.

Шлейф, забрызганный звездами,
Синий, синий, синий взор.
Меж землей и небесами
Вихрем поднятый костер.

(«Земля в снегу»).

Там, в ночной зазывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.
Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами тревожно брэнча.

(«Нечаянная радость»).

Это—создание искусства. Для меня—это совершившийся факт. Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать. Иначе говоря, что мне делать с этими мирами, что мне делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством, ибо со мной рядом живет мое создание—

не живое, не мертвое, синий призрак. Я вижу ясно „зарницу меж бровями туч“ Вакха („Эрос“ Вяч. Иванова¹), ясно различаю перламутры крыльев (Врубель—„Демон“, „Царевна-Лебедь“) или слышу шелест шелков („Незнакомка“). Но все—призрак.

При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о „возвращении к жизни“, об „общественном служении“, о церкви, о „народе и интеллигенции“. Это—совершенно естественное явление, конечно, лежащее в пределах символизма, ибо это искание утраченного золотого меча, который, вновь пронзит хаос, организует и усмирит бушующие лиловые миры.

Ценность этих исканий состоит в том, что они-то и обнаруживают с очевидностью объективность и реальность „тех миров“; здесь утверждается положительно, что все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходившие, вовсе не суть „наши представления“, т. е. что „теза“ и „антитеза“ имеют далеко не одно личное значение. Так например, в период этих исканий оценивается по существу русская революция, т. е. она перестаёт восприниматься как полуреальность, и все ее исторические, экономические и т. п. частичные причины получают свою высшую санкцию; в противовес суждению вульгарной критики о том, будто, „нас захватила революция“, мы противопоставляем обратное суждение: революция совершилась не только в этом но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, т. е. тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой.

¹ Книга лирики Вяч. Иванова. Изд. «Оры». П., 1907. Прим. ред.

В данный момент положение событий таково: мятеж лиловых миров стихает. Скрипки, хвалившие призрак, обнаруживают, наконец, свою истинную природу: они умеют, разве, громко рыдать помимо воли пославшего их; но громкий, торжественный визг их, превращаясь сначала в рыдание (это в полях тоскует мировая душа), почти вовсе стихает. Лишь где-то за горизонтом слышны теперь заглушенные тоскливые ноты. Лиловый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина-душа, опустошенная пиром. Пустая, далекая равнина, а над нею—последнее предостережение—хвостатая звезда. И в разреженном воздухе горький запах миндаля (несколько иначе об этом—см. моя пьеса „Песня Судьбы“).

Реальность, описанная мною,—единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру и искусству. Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет „нет“, мы остаемся просто „так себе декадентами“, сочинителями невиданных ощущений, а о смерти говорим теперь только потому, что устали.

За себя лично я могу сказать, что у меня, если и была когда-нибудь, то окончательно пропала охота убеждать кого-либо в существовании того, что находится дальше и выше меня самого; осмелюсь прибавить к стати, что я покорнейше просил бы не тратить времени на непонимание моих стихов почтенную критику и публику, ибо стихи мои суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой статье, и желающих ознакомиться с описанными переживаниями ближе, я могу отослать только к ним.

Если „да“, т. е. если эти миры существуют, а все описанное могло произойти и произошло (а я не могу этого не знать), то было бы странно видеть нас в ином состоянии, чем мы теперь находимся: нам предлагают: пой, веселись и призывай к жизни,—а у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком. Тем, кто величает нас „апостолами сна и смерти“, позволительно задать вопрос, где были они в эпоху „тезы“ и „антитезы“? Или они еще тогда не родились и просто ни о чем не подозревают? Имели они эти видения или нет, т. е. символисты они или нет?

Символистом можно только родиться; отсюда все то внешнее и вульгарное мракобесие, которому предаются так называемые „реалисты“, из всех сил старающиеся стать символистами. Старания эти настолько же понятны, насколько жалки. Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены „огнем и духом“ символизма. Предаваться головоломным выдумкам—еще не значит быть художником, но быть художником—значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа: Врубель видел сорок разных голов Демона, а в действительности их не счесть. Искусство есть Ад. Недаром В. Брюсов завещал художнику: „Как Данту, подземное пламя должно тебе щеки обжечь“. По бессчетным кругам Ада может пройти, не попогибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, Которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель.

Что же произошло с нами в период „антитезы“? Отчего померк золотой меч, хлынули и смешались с этим миром лилово-синие миры, произведя хаос, сделав из жизни искусство, выслав синий призрак из недр своих и опустошив им душу?

Произошло вот что: были „пророками“, пожелали стать „поэтами“. На строгом языке моего учителя Вл. Соловьева это называется так:

Восторг души — расчетливым обманом,
И речью рабскою — живой язык богов,
Святыню муз шумящим балаганом
Он заменил и обманул глупцов.

Да, все это так. Мы вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками; мы силою рабских дерзновений

превратили мир в Балаган; мы произнесли клятвы демонам— не прекрасные, но только красивые (а ведь всего красивее в мире—рабы, те, кто отдается, а не берет), и, наконец, мы обманули глупцов, ибо наша „литературная известность“ (которой грош цена) посетила нас именно тогда, когда мы изменили „Святыне Муз“, когда поверили в созданный нами призрак „антитезы“ больше, чем в реальную данность „тезы“.

Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами? К этому вопросу, в сущности, и сводится вопрос: „быть или не быть русскому символизму“?

Простой пессимизм или простой оптимизм или даже исповедь—все это будет только уклонением от поставленного вопроса. Наш грех (и личный, и коллективный) слишком велик. Именно из того положения, в котором мы сейчас находимся, есть немало ужасных исходов. Так или иначе, лиловые миры захлестнули и Лермонтова, который бросился под пулю своею волей, и Гоголя, который сжег себя самого, барахтаясь в лапах паука; еще выразительнее то, что произошло на наших глазах: безумие Врубеля, гибель Комиссаржевской; недаром так бывает с художниками сплошь и рядом,—ибо искусство есть чудовищный и блистательный Ада. Из мрака этого Ада выводит художник свои образы; так Леонардо заранее przygotowляет черный фон, чтобы на нем выступали очерки Демонов и Мадонн; так Рембрандт выводит свои сны из черно-красных теней, а Карьер—из серой сетчатой мглы. Так Андрей Белый бросает в начале своей гениальной повести („Серебряный Голубь“) вопрос: „а небо? а бледный воздух его, сперва бледный, а, коли приглядеться, вовсе черный воздух?.. Ей, не бойся, не в воздухе ты...“

Но именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой—сквозь все многоцветные небеса и глухие воздуха миров иных,—тогда происходит смещение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет.

Но в тезе, где давно уже предчувствие сумрака анти-тезы, дан прежде всего золотой меч:

Предчувствую тебя. Года проходят мимо.
Все в облике одном предчувствую тебя.
Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо.
И молча жду, тоскую и любя.
Весь горизонт в огне, и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты.

и т. д.

(«Стихи о Прекрасной Даме»).

Мы пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда; то же произошло, ведь, и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции. Но есть неистребимое в душе—там, где она младенец. В одном месте панихиды о младенцах дьякон перестает просить, но говорит просто: „Ты дал неложное обетование, что блаженные младенцы будут в царствии твоём“.

В первой юности нами было дано неложное обетование. О народной душе и о нашей, вместе с нею испепеленной, надо сказать простым и мужественным голосом: „да воскреснет“. Может быть, мы сами и погибнем, но останется заря той первой любви.

Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига. Оттого так легко было броситься вслед за нами непосвященным; оттого заподозрен символизм.

Мы растворили в мире „жемчужину любви“. Но Клеопатра была Βασιλίς Βασιλέωγ¹ лишь до того часа, когда страсть заставила ее положить на грудь змею. Или гибель в покорности, или подвиг мужественности. Золотой меч был дан для того, чтобы разить.

1910

¹ Царица цариц. Прим. ред.

Подвиг мужественности должен начаться с послушания. Сойдя с высокой горы, мы должны уподобиться арестанту Рэдингской тюрьмы:

Я никогда не знал, что может
Так пристальным быть взор,
Впиваясь в узкую полоску,
В тот голубой узор.
Что, узники, зовем мы небом
И в чем наш весь простор¹.

Впиваясь взором в высоту, найдем ли мы в этом пустом небе след некогда померкшего золота? Или нам суждена та гибель, о которой иногда со страхом мечтали художники? Это—гибель от „играющего случая“: кажется, пройдены все пути и замолены все грехи, когда в неожиданный час, в глухом переулке, с неизвестного дома срывается прямо на голову тяжелый кирпич. Этой лирикой случая жил Лермонтов:

Скакун на волю господина
Из битвы вынес, как стрела.
Но злая пуля осетина
Его во мраке догнала.

Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть—прежде всего—ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе.

Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком. Мы обязаны, в качестве художников, ясно созерцать все священные разговоры („*santa conversazione*“) и свержение антихриста, как Беллини и Беато. Нам должно быть памятно и дорого паломничество Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу.

¹ Оскар Уальд „Баллада Рэдингской тюрьмы“. Перевод К. Гальмонта.

ПРОТИВОРЕЧИЯ

„Горел Петербург. На пожарных каланчах вывешено было: сбор всех частей,—да ничего не могли поделывать. Горел Петербург со всех концов.

„Я и еще один человек, нередкий спутник моих ночных походов, покинув дом, приехали в бараки. В бараках нам отвели огромную комнату, и тут оказалось, что мы не одни: с нами неотлучно находится один известный русский поэт.

„Мы смотрели в окно: улицы были запружены беглецами, и какие-то дамы, нагруженные чемоданами и желтыми коробками из-под шляп, тянулись по тротуару, словно в крестном ходу. Все говорили, что пожар страшный, и не кончится. Пахло гарью.

„Мы тоже решили уехать. Взяли извозчика и втроем отправились в Москву. В Москве, не останавливаясь, проехали прямо на дачу, в Петровский парк. На даче никого не застали. Потом явился знакомый актер, и мы стали рассказывать, какой в Петербурге страшный пожар, как мы сидели в бараках, как гарью пахнет и как мы заплатили извозчику семьдесят пять копеек.

— „Теперь лошадь пропадет,—сказал поэт,—как же? Сделать без передышки от Петербурга до Москвы двадцать девять верст и сейчас же обратно в Петербург двадцать девять, лошадь не выдержит“.

Откуда это—из юмористического журнала? Или автор, благо „декаденство“ все еще в моде, задумал посмеяться над читателями,—авось примут за чистую монету этот ни на что не похожий бред?

Нет, автор отрывка—один из самых серьезных и глубоких писателей нашего времени, написавший очень много книг. Последняя книга рассказов Алексея Ремизова (ибо это он)—очень простая по форме и глубокая по содержанию книга, ясно показывающая, что автор окончательно отучился от всяких „вычур и слов ненужных“, в частности, от влияния С. Шибышевского, которое некогда связывало его. Ремизов как бы научился править рулем в океане русской речи, и вот она—покорная и плавная, живая и жемчужная—сама выводит его в „даль свободную романа“, которую он „сквозь магический кристалл еще неясно различал“, когда создался его первый, самый мучительный и самый „корявый“ роман—„Пруд“¹.

Такие рассказы, как „Суд божий“, „Жертва“, „Царевна Мымра“, „По этапу“, и такие драмы, как „Бесовское действо“², можно считать созданиями законченными, заключенными в кристаллы форм, которые выдерживают долгое трение времени. Уже материал их не владеет автором, не связывает его,—автор владеет им и, по своей воле, соединяет непокорные образы в одно целое, из снопа непослушных и пестрых слов и красок вяжет единую многоцветную кошницу.

Ремизов овладел образами, словами, красками; он уже свободно, без субъективных лирических опасений, отпустил их в объективную эпическую даль и, любуясь ими в этой просторной дали, создает из них большой роман. Роман этот, „Стан Половецкий“ (начатый печатанием в первой книжке „Русской Мысли“), заставляет ждать многого.

Однако, в той самой серьезной и глубокомысленной книге рассказов Ремизова, которая служит преддверием к большому и „свободному“ роману, есть отдел под названием „Бедовая доля“,—будто бы „описание подлинных ночных приключений, в которых руководил автором вожатый ночи—Сон“. Из этого-то отдела и заимствован приведенный выше отрывок.

¹ Изд. «Сириус». П. 1907. *Прим. ред.*

² Драма «Бесовское действо» вышла отдельным изданием только в 1919 г. (Тео НКП) *Прим. ред.*

Тому, что Ремизов видел всю эту жестокую, но при ближайшем рассмотрении вовсе не бессмысленную нелепицу, во сне, я верю не более, чем тому, что Ремизов, записывая свои „сны“, хотел подурочить почтенную публику. Может быть, во всем этом есть доля правды. Иначе говоря, живи мы в другое время, мы имели бы право обидеться на Ремизова, спросить его, по какому праву он нас дурачит, с какой стати в серьезную книгу, трактовующую о боге и человеке, помещает свою сонную путаницу?

Однако, мы живем, к счастью, или к несчастью, как раз в наше время, ни в какое другое, а следовательно, несем и всю ответственность на него; и, если мы не ханжи, не лицемеры, не изолгались до последней степени, притворяясь твердыми, спокойными и православными людьми, обладающими незыблемыми устоями,—то мы и не имеем права сетовать на Ремизова, показывающего нам (в виде отдыха, что ли, и развлечения после серьезных и вечных тем), весьма реальный клочек нашей души, где все сбито спанталыку, где все в невообразимой каше летит к чорту на кулички.

Не мешает прибавить, что самый популярный и прославленный теперь русский писатель—Леонид Андреев—постоянно твердит нам именно об этом, но твердит на другом языке, пользуясь другими приемами, и приучаясь из года в год все более к различным „мирообъемлющим“ темам. О вкусах не спорят, и, что касается меня, то я все более предпочитаю трагическую и не „всемирную“ шутку Ремизова, сказанную на чудесном русском языке,—нетрагическим мировым трагедиям Л. Андреева, всегда очень длинным и похожим на плохой перевод с чужого языка.

Как хотите, я плохо верю в Анатэму. А тому, что „Петербург горит“, и тому, что об этом говорят на даче под Москвой, приходится верить нередко. Почему так? Просто потому, что „местное“ сумасшествие гораздо убедительнее и нагляднее, оно производит больше впечатления, чем мировые пожары. Из совокупности многих местных сумасшествий, можно заключить о сумасшествии всеобщем; а „всеобщие пожары“

всегда подозрительны, и я имею право спросить, какое имеют право говорить о гибели человечества, когда Иван Иванович здоров, „доволен сам собой, своим обедом и женой“?

Однако, шутки в сторону. Век живи, век учись, и я, прочтя ремизовские сны, полагал, что это-то и есть настоящее сумасшествие; но, познакомившись с книгой еще более почтенного, пожилого и даже маститного нашего беллетриста П. П. Гнедича, убедился, что есть виды сумасшествия гораздо более опасные, хотя с виду вполне приличные, спокойные.

Гнедич просто рисует („Песьи мухи“, из записок моего соседа Скалопендрова, том II, издание Маркса) ¹ галерею современных чиновников, военных, думцев, светских дам. Боже мой, как эта обыденная, „простая“ жизнь людей „обыкновенных“—нелепа, безумна, каждой чертою своей напоминает жизнь огромного сумасшедшего дома!

Рассказывать „книгу“ Гнедича незачем, потому что она целиком взята из действительности ближайших к нам лет, в ней рассказано все, что было, что есть и что долго будет. Кстати, называть это книгой—не очень прилично: это—сборник хлестких фельетонов. Да, это мир, в котором суждено нам жить—с генералами, министрами, родственниками, обедами, карьерами, и пр., и пр. Впечатления большего ужаса достигнуть нельзя, а, между тем, оно достигнуто очень и очень простыми средствами: именно, автор—сам сродни своим героям, он ничего не хочет, неспособен и помыслить о перемене, он—в болоте, и болото—с ним, над ним и вокруг него. Из болота он хлебает—немножко „поэзии“, немножко „чувства“, тонкий обед, приятный сон,—и день прошел. Вот она—истинная одиннадцатая верста, безмолвное убежище для неизлечимых сумасшедших; темно, тихо, мерцают зеленые ночники, трещат глухие звонки, вздыхают и стонут больные. Шлепают туфли сиделки—Тоски, а в конце бесконечного коридора серно, властительно идет сам хозяин—добрый, толстый доктор: доктор—Смерть. Слова его успокоительные, шуточки

¹ П. 1909. Прим. ред.

Ласковые, зеляя—снотворные. И лицо у главного доктора—доброе, ласковое и на все похожее: есть в нем что-то и от беглого каторжника, и от придворного дьячка, и от знаменитого провокатора, и от именитого литератора. А за окном—за большим больничным окном—петербургская ночь: „Ай-да, тройка! Снег пушистый, ночь морозная кругом!“

Что, если проснется кто-нибудь из больных, хотя бы сам Гнедич? Проснется так, что действительно вспомнит, например, что у него есть мать или что пахнут цветы? К чорту—и колпак, и халат, и департамент, и карьера—и давай бог ноги—бочком, бочком—потихоньку—в дверь, на мороз,—только бы не догнали славный доктор и добрая сиделка...

„Милый писатель“ в тихом безумии так себе пишет о „так себе людях“ „Тихо и плавно качаясь, горе забудем вполне“. Под эту (почти „гениальную“) песню убаюкалась и уснула крепко вся европейская буржуазия. А уж, когда европейская заснет, так уж российская—начинает прямо „дрыхнуть“, и чичиковские звуки летят из ее хриплой глотки.

Тихое безумие. Оно еще усиливается тем, что два писателя в один и тот же год и в одной и той же стране пишут на разных языках. Для Ремизова—каждая былинка, каждая человеческая мразь—„Гекуба“; только бы ему оправдать человека и бога в нем, он спотыкается от злости и бессилия. Все в душе у него—беспокойно, отрывисто; Достоевщина в кубе.

А что Гнедичу „Гекуба“? Он не помышляет ни о людях, ни о боге, ни о мире, ни о творчестве. Откуда почерпнул г. Гнедич свою мерность и плавность, свой „эпос“ наизнанку? Разве у героя своего—„чиновника особых поручений Выдыбаева“.

Один—писатель, мученик, творец. Другой—„литератор“, чиновник особых поручений при литературе. Им друг на друга без смеху и взглянуть невозможно. Для кого пишет Ремизов, если кто-либо читает Гнедича? Или—для кого

пишет Гнедич, если у каждого человека хоть в самых бессознательных тайниках души, есть влечение к Ремизову? Однако, оба пишут и обоих читают. Гнедича—больше.

Тихое, непоправимое сумасшествие.

А вот еще „поучительное“ противоречие:

Среди последних книг стихов обращают на себя внимание „Стихотворения“ В. Полякова и второе издание „Яри“ С. Городецкого¹.

В. Л. Поляков скончался на 26-м году жизни—в 1906 году. С этим печальным, строгим, насмешливым, умным и удивительно привлекательным юношей я встречался за несколько лет до его смерти у одного из наших общих литературных приятелей. Он много молчал, а, когда говорил, это было (или казалось нам тогда) очень остро и метко. В Полякове дремала, кажется, настоящая злоба, какие-то искры подлинного поэтического, неведомо на что направленного, восторга вспыхивали на его красивом и нежном лице. Впрочем, он был страшно скрытен и не любил, когда замечали движения его души. Кроме того, все, что дремало в нем, было подернуто глубокой усталостью—не знаю, старческой или нет; скорее—в этой усталости было предчувствие смерти, о которой он так много говорит в стихах.

В душе у Полякова была истинная нежность, прекрасное он любил, как умирающий жених любит свою остающуюся на земле невесту. Уродство мучило его, а какой-то медленно разливающийся холод, как мне представляется, мешал победить все эти, не бог весть какие необычные муки. Оттого красивый, молодой, даровитый, богатый—он был прежде всего—печален.

Теперь только собрали его стихи и издали с большим изяществом и любовью. Не знаю, надо ли было это делать.

¹ В. Поляков. „Стихотворения“. Изд. не обозначено. П. 1909. (издано в количестве 600 экз.). Сергей Городецкий. „Ярь“. Изд. М. О. Вольф. П. 1910. *Прим. ред.*

Книга приятна, пожалуй, одним только поэтам. Едва ли сам автор ценил отрывки, так бережно сохраненные издателями. В. Л. Поляков, судя по этой книге (от него я слышал лишь немногие стихи), не был ярко талантлив; точно мешала ему, стесняла его творчество болезненная любовь к изящному. Тяжело носить в себе новую душу и страстно любить классические формы. Поэт начинал и бросал многое неоконченным, какой-то своеобразный душевный аристократизм (не знаю, ложный или правдивый) делал его сухим, заставлял лучше сломать карандаш на полуслове, чем заполнить пустое место тем, что Фет называет в поэзии „стразой“. Однако, Поляков был еще так молод, что не стеснялся расточать „грезы“ и „мечты“ в огромном количестве. „Лишь поэтам был я другом“,—говорит В. Л. Поляков. Правда, читателям „вообще“ книга его не нужна, все они для него—„унылые глупцы“.

Самыми яркими и острыми строками во всей книге остаются, кажется, следующие четыре стиха, обращенные „К толпе“:

Твой грубый смех тебе прощаю,—
Невыносим твой жалкий стон.
Не смей страдать: я умираю,
Твоим страданьем осквернен!

Неправда ли, это какой-то новый вид ярости?—Впрочем, кто же мне скажет, правда, или неправда! И старая-то ярость,—как об стену горох. Все благополучно. Все скажут мне, что Вольтер и Байрон, Пушкин и Лермонтов—были прекрасные и добрые люди. Покойной ночи, господа.

А вот еще поэт—того же поколения, но какая противоположность! Сергей Городецкий. О „Яри“ исписано бумаги раз в десять больше, чем потребовала сама „Ярь“,—следовательно, нечего говорить о ней опять сначала. Кто любит Городецкого, тот любит его, и, повидимому, читателей у него много. И как им не быть, когда „Ярь“—такая яркая и талантливая книга! Она ничуть не потускнела, хотя пережила

революцию, а это не шутка. Несколько хороших стихотворений прибавлено, и материал расположен лучше—уже нет прежнего, вынужденного обстоятельством разделением на „Ярь“ и „Перуна“.

Поэта „Яри“ можно, прежде всего, хвалить, а за критику можно приниматься лишь после усердных похвал. Поэт—незлословный и высокий. К сожалению, нельзя сказать того же об авторе „предисловия“. Сколько тут самой прозаической и скучной злобы дня, каких-то дерзновений, которые давно пора забыть. В 1910 году Сергей Городецкий все еще имеет потребность кричать: „Мы ведь можем, можем, можем!“ Три года тому назад слушать это было уже странно. Что можем, как, почему и зачем? Объяснений не дается,—можем, „вообще“: „Расколдуем мирозданье!“ „Древний хаос потревожим, космос скованный низложим!“ Право, С. Городецкий обращается чересчур развязно с этими заслуживающими всякого почтения стариками. Люди, которые были с ними в очень тесных отношениях, относились к ним много почтительнее, стоит вспомнить хотя бы Владимира Соловьева. Выкрикивание угроз по адресу хаоса и космоса заставляет подозревать только о недостаточно близком и положительном знакомстве с ними.

Удивительно: как только Городецкий начинает кричать и расколдовывать мироздание при помощи угроз,—становишься равнодушным к нему. Знаем мы, кто это кричит, больше нас не проведешь. Кричит вовсе не Сергей Городецкий, а все та же милая, обуявшая нас история. От нее становится тоскливо,—и только. Городецкий сулит ни весть что, а вот современник его—Поляков, в точно таких же коротких стихах, „заколдовывает“ мирозданье и не сулит ничего, кроме „серой скуки“:

Песни спеты, перепеты —
Сердце бедное, молчи:
Все отысканы ответы,
Все подделаны ключи.
Мы — последние поэты,
Мы — последние лучи

Догорающей в ночи,
Умирающей планеты...
После нас — ночная тьма,
Процветание науки,
Протрезвление ума,
После нас — ни грез, ни муки, —
Бесконечная зима
Безразлично серой скуки.

Нет, и Полякову не хочется верить. Они с Городецким взаимно обличают друг друга в этих своих пророчествах. И, необычайно непохожие, вдруг становятся до чрезвычайности сходными. Иначе говоря, оба перестают быть: один поникает, как былинка, а другой болтает что-то зазорное во хмелю; оба клеветуют и на себя, и на мир.

Будет, да не так, как говорят Поляков и Городецкий, а по-третьему и, во всяком случае, по-новому. Иначе, уж очень бы все было просто.

1910

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РАЗГОВОР

Казалось бы, с развитием общественного мнения и литературного спроса, после революции, должна, наконец, появиться и у нас в России золотая литературная середина. На Западе повсюду существуют целые армии журналистов, беллетристов, критиков, умеющих готовить здоровые и удобоваримые „домашние обеды“. Пусть это не ново и не гениально,—но знание и приличный стиль там налицо.

У нас таких „кухарок за повара“ положительно не видать. Как аукнется, так и откликнется. Революция наша простерла фантастическое зарево—и зарево оказалось миражем. На фоне миража, сделавшего всю жизнь снизу доверху, на годы и годы, фантастической, встали соответствующие фантастические призраки. В литературе—это были какие-то „серые сотни“—„литераторы“ (в отличие от писателей), безытные и беспочвенные, безыдейные, либо идейничающие, бездарные и гениальничающие, без стиля, без языка, без традиций прошлого, без планов на будущее. В пору революции для них нашлись соответствующие уличные печатные органы, где они очень „не солоно“ остроумничали; теперь, когда сплыла газетная и журнальная пена, им пришлось „не солоно похлебать“; они оказались „безработными“ в буквальном смысле слова, и лишь немногие из них с трудом ютятся теперь около литературы, предпочитая насыщенный хлеб—золотым сном.

Числа им нет. По числу их ровно столько, чтобы образовать хороший фон, литературную среду, хорошую „золотую середину“. По качеству—они создают только литературную суматоху, сеют смуту, громоздят одно невежество на дру-

гое. Исключение составляют только единицы, которых, впрочем, немедленно избирают в академики. Тем, кто сам держится в пределах литературного стиля и литературной скромности, российская академия быстро приходит на помощь, нарушая всякий стиль поспешным и безграмотным увенчанием того, кому венок осенних роз пристал более, чем шумные общественные лавры.

Я говорю разумеется об И. А. Бунине. Этот образованный, спокойный, умный и тонкий поэт очень уж не вяжется с академией; закапает она чернилами его чуткую русскую душу. Однако, у нас делается так сплошь и рядом: кто не нарушает стиля „снизу“, над тем, рано или поздно, производят операцию „сверху“. Некоторым нравится называть такое положение — положением „между молотом и наковальней“; к чему такая торжественность? Не проще ли: и снизу, и сверху, и со всех сторон — болотные хляби, а желающий остаться невредимым сидит среди этих хлябей на волнующейся кочке, и только и думает, как бы ему самому не расхлябаться. „Тяжкий млат“ надробил „стекла“ слишком достаточно, а булата и до сию пору не сковал.

Все эти посторонние рассуждения веду я потому, что каждая партия новых книг, поступающих с книжного рынка, и до сих пор приводит, в главной своей части, только в недоумение. И сейчас лежит передо мной такая партия; но можно ли говорить о „третьих томах“ Скитальцев или Ратгаузов, когда они не составляют ни правой, ни левой, ни середины? Право, это было бы излишней роскошью.

Хоотелось бы говорить о почтенном поэте, создателе нескольких прекрасных стихотворений, К. М. Фофанове; но откроем его новую книжку „После Голгофы“ — и пропадает охота ¹. Зачем так безбожно неряшливо относиться к русскому языку, произнося слова „слышно“ и „стерта“ и ударениями на последнем слоге? Это истинно по-интеллигентски: написать шесть книг стихов и под конец на каждую посадить

¹ «После Голгофы» — поэма К. Фофанова. П. 1910. Прим. ред.

досадную кляксу; то пошлость вроде незабвенных „дачки“ и „балкончика“, то просто непростительную орфографическую ошибку „для размера“. Такова, видно, нововременская культура. Соседство с М. Ивановыми, Кравченками и Вильде даром не проходит.

Есть у нас, кроме не вытанцовывающейся „золотой середины“, еще один род литературы, постепенно делающейся периодическим. Это, собственно, не литература, а „человеческие документы“. Когда воздуха не хватает, отдельные люди и целые группы людей начинают задыхаться и кричать; так точно кричат все громче и настойчивей теперь и русские люди; но пока это крик лишь тысяч, а миллионы безмолвствуют (или—нет?). Каюсь в своем маловерии: я все еще не умею понять, кричит ли это вся „больная Россия“ (и этой ли России посвящена последняя книга Мережковского?), или это отдельные вопли тех, кому „мать молока не дала“?—Вот и среди последних „новинок“ есть две очень острые книги таких „русских воленников“: „Записки Анны“ Надежды Санжар и „Говор зорь“ Пимена Карпова¹. Есть ли в действительности такие имена, или это целая часть больного человечества, требующая врача, которого мы еще не в силах ей предложить,—водила слабыми перьями своих представителей? Во всяком случае, в этих книгах есть не одни чернила, но и кровь; кровь, будто запекающаяся между отдельными страницами; и не словами фельетона надо отвечать на эти кровавые и мучительные слова. Книги в лучшей своей части косноязычные, но ведь и настоящие мученики чаще косноязычны, чем красноречивы.

Итак, с одной стороны—безотрадный, серый фон; та ткань, которая должна быть окрашена в нежные цвета литературных традиций,—она состоит из дряблой, осенней паутины, которую сметет первый снег; расшивать бы, да и расшивать ее яркими шелками,—да игла проходит насквозь, и рука швеи оказывается праздною. Какой угодно свободы хотели бы мы от худож-

¹ Надежда Санжар. „Записки Анны“. Изд. Антей. П. 1910. Пимен Карпов. „Говор зорь“. П. Изд. не обозначено. *Прим. ред.*

ника, но почему в русской литературе так легко заподозрить всякую личную художественную свободу? Почему самые талантливые слова или пропадают бесследно, застревают в углах какой-то „бани с пауками по углам“,—или же становятся лозунгами, которые немедленно обращают в свою пользу литературные приживальщики?

Недавно вышла, например, новая книга Бальмонта—„Морское свечение“¹. В сущности, это вовсе не книга, в том смысле, как в России принято понимать „книгу“. По видимости, это сборник статей, по крайней мере, под одной обложкой содержится 15 разных заглавий; но в сущности, это просто богатый пестрый ковер, расшитый нежнейшими шелками, и никаких перерывов в узоре нет; только в одном месте шелка потемнее, в другом посветлее, в одном месте вышит причудливый завиток, в другом—не всегда приятная прямая. Здесь образы, мысли, наблюдения, переживания, отрывки из записных книжек, какие-то в полудремоте рассказанные сказки; все пестро, один узор незаметно переходит в другой. Мечта же и душа ткача и молодая, и богатая, и певучая. Благодарить его за снопы цветов полевых и тепличных, за его „малые зерна“ и „рьяные звезды“, за его книгу, написанную обо всем и ни о чем?

Кажется, ясно—благодарить; но есть какая-то заминка: по какому фону расшиты эти пестрые узоры? Да ни по какому, фона и нет, фон—грязная, пыльная и засохшая паутина; потому—только две судьбы могут ждать эту книгу: или окажется узор разрисованным по пустому небу,—придет вечер, померкнет и узор; или бросятся на снопы этих цветов мелкие паучишки, заснувшие было на зиму, растащут по стебельку, рассосут все живые соки; и останутся сухие стебли, голые „лозунги“, например: „Мир волшебен! Ты свободен! Дерзай!“ И эти свобода, волшебство и дерзновение пойдут на выпуск альманахов: „Женщина“, „Грех“, и „Христос“².

¹ Книга статей. Изд. М. О. Вольф. П. 1910. *Прим. ред.*

² Альманах «Женщина». Изд. «Заря». М. 1910. Альманах «Грех». Изд. «Заря». 1911. Альманах «Христос» нам неизвестен. Во Всес. публ. биб-ке им. Ленина его не имеется. *Прим. ред.*

Безумная русская литература,—когда же, наконец, станёт тем, чем только и может быть литература—служением? Пока нет у литератора элементарных представлений о действительном значении ценностей—мира и человека,—до тех пор, кажется, никакие свободы нам не ко двору, все раздирается на клочья, ползет по всем швам; до тех пор как-то болезненно принимает душа всякую пестрядь, хотя бы и пышную; требуется только тихое, молчаливое, пусть сначала одинокое—„во имя“.

1910.

ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ (ПО ПОВОДУ ТВОРЕНИЯ РИХАРДА ВАГНЕРА)

1

В могучем и жестоком, как все могучее, творении своем, озаглавленном „Искусство и революция“, Вагнер устанавливает следующие истины:

Искусство есть радость быть самим собой, жить и принадлежать обществу.

Искусство было таким в VI веке до Р. Хр. в Афинском государстве.

Вместе с распадением этого государства, распалось и обширное искусство; оно стало разрозненным и индивидуальным; оно перестало быть свободным выражением свободного народа. Все две тысячи лет—с той поры вплоть до нашего времени—искусство находится в положении угнетенного.

Учение Христа, установившего равенство людей, выродилось в христианское учение, которое потушило религиозный огонь и вошло в соглашение с лицемерной цивилизацией, сумевшей обмануть и приручить художников и обратить искусство на служение правящим классам, лишив его силы и свободы.

Несмотря на это, истинное искусство существовало все 2000 лет и существует, проявляясь то здесь, то там криком радости или боли вырвавшегося из оков свободного творца. Возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества.

Рихард Вагнер взывает ко всем страдающим и чувствующим глухую злобу братьям сообща помочь ему положить начало той новой организации искусства, которая может стать первообразом будущего нового общества.

2

Творение Вагнера, появившееся в 1849 году, связано с „Коммунистическим Манифестом“ Маркса и Энгельса, появившимся за год до него. Манифест Маркса, мировоззрение которого окончательно определилось к этому времени, как мировоззрение „реального политика“, представляет собою новую для своего времени картину всей истории человечества, разъясняющую исторический смысл революции; он обращен к образованным классам общества; спустя пятнадцать лет Маркс нашел возможным обратиться к пролетариату; в манифесте Интернационала (1864 г.) он обращается уж к практическому опыту последнего рабочего.

Творение Вагнера, который никогда не был „реальным политиком“, но всегда был художником, смело обращено ко всему умственному пролетариату Европы. Будучи связан с Марксом идейно, жизненно, т. е. гораздо более прочно, оно связано с той революционной бурей, которая пронеслась тогда по Европе; ветер для этой бури сеяла, как и ныне в числе других, русская мятежная душа, в лице Бакунина; этот ненавистный для „реальных политиков“ (в том числе для Маркса) русский анархист с пламенной верой в мировой пожар, принимал участие в организации восстания в Дрездене в мае 1849 года. Вагнер, вдохновленный Бакуниным, сам сражался на дрезденских баррикадах. Когда восстание было подавлено прусскими войсками, Вагнеру пришлось бежать из пределов Германии. Творение, о котором идет речь, так же, как и ряд других, дополняющих и разъясняющих „Искусство и Революцию“, и наконец, величайшее создание Вагнера—социальная тетралогия „Кольцо Нибелунгов“—задуманы и выполнены в конце сороковых и начале пятидесятых годов и выношены им за пределами досягаемости прусской пошлости.

Пролетариат, к артистическому чутью которого обращался Вагнер, не услышал его призыва в 1849 году. Считаю нелишним напомнить ту слишком известную художникам и увы, все еще неизвестную многим „образованным людям“ истину, что это обстоятельство не разочаровало Вагнера, как вообще случайное и временное никогда не может разочаровать настоящего художника, который не в силах ошибаться и разочаровываться, ибо дело его есть—дело будущего. Однако, Вагнеру-человеку пришлось плохо, так как правящий класс, со свойственной ему тупой яростью, долго не мог перестать травить его. Он прибегнул к обычному для европейского общества способу—косвенно и гуманно морить голодом людей слишком смелых и приходящихся ему не по нраву. Последним значительным представителем травли Вагнера был знаменитый Макс Нордау; опять нельзя не упомянуть с горечью, что этот „разъяснитель“ еще лет 15 назад был „божком“ для многих русских интеллигентов, которые слишком часто, по отсутствию музыкального чувства, попадали помимо своей воли в разные грязные объятия. До сих пор трудно сказать, послужило ли уроком для русской интеллигенции то обстоятельство, что тем же Максом Нордау пользовался в свое время (для критики любезного ее сердцу парламентского строя) и Победоносцев.

Звезда художников увела Вагнера от нищеты парижских чердаков и от искания помощи на стороне. Слава и удача стали его преследовать. Но и слава и удача искалечены европейской мещанской цивилизацией. Они выросли до чудовищных размеров и приняли уродливые формы. Задуманный Вагнером и воздвигнутый в Байрейте всенародный театр стал местом сборищ жалкого племени—пресыщенных туристов всей Европы. Социальная трагедия „Кольцо Нибелунгов“ вошла в моду; долгий ряд годов до войны мы в столицах России могли наблюдать огромные театральные залы, туго набитые щебе-чущими барыньками, и равнодушными штатскими и офице-

рами—вплоть до последнего офицера—Николая П. Наконец, в начале войны, все газеты облетело известие, что император Вильгельм приделал к своему автомобилю сирену, играющую лейт-мотив бога Вотана, вечно „ищущего нового“ (по тексту „Кольца Нибелунгов“).

Однако, и этот новый град пощечин не попал в лицо великого художника Вагнера. Второй способ, которым издавна пользуется обыватель,—принять, пожрать и переварить („усвоить“, „приспособить“) художника, когда не удалось уморить его голодом,—не привел к желанному концу, так же, как и первый. Вагнер, все так же жив и все так же нов; когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера: его творения все равно рано или поздно услышат и поймут; творения эти пойдут не на развлечение, а на пользу людям; ибо искусство, столь „отдаленное от жизни“ (и потому—любезное сердцу иных) в наши дни, ведет непосредственно к практике, к делу; только задания его шире и глубже заданий „реальной политики“, и потому труднее воплощаются в жизни.

4

Почему Вагнера не удалось уморить голодом? Почему не удалось его слопать, опошлить, приспособить и сдать в исторический архив, как расстроенный, ненужный более инструмент?

Потому что Вагнер носил в себе спасительный яд творческих противоречий, которых до сих пор мещанской цивилизации не удалось примирить, и которых примирить ей не удастся, ибо их примирение совпадет с ее собственной смертью.

Так называемая передовая мысль уже учитывает это обстоятельство. В то время, как на умственных задворках все еще решаются головоломки и переворачиваются так и сяк разные „религиозные“, нравственные, художественные и правовые догматы, застрельщики цивилизации успели „войти в контакт“ с искусством. Появились новые приемы; художников

„прощают“; художников „любят“ за их „противоречия“; художникам „позволяют“ быть—„вне политики“ и „вне реальной жизни“.

Есть, однако, одно противоречие, которого не раскусить. У Вагнера оно выражено в „Искусстве и революции“; оно относится к Иисусу Христу.

Называя Христа в одном месте с ненавистью „несчастливым сыном галилейского плотника“, Вагнер в другом месте предлагает воздвигнуть ему жертвенник.

С Христом еще можно как-нибудь сладить: в конце концов он уже и теперь как бы „вынесен за скобки“ цивилизованным миром; люди ведь „культурны“, значит, и „веротерпимы“.

Но странен и непонятен образ отношения к Христу. Как можно ненавидеть и ставить жертвенник в одно время? Как вообще можно одновременно ненавидеть и любить? Если это простирается на „отвлеченное“, вроде Христа, то, пожалуй, можно; но если такой способ отношения станет общим, если так же станут относиться ко всему на свете? К „родине“, к „родителям“, к „женам“, и прочее? Это будет нетерпимо, потому что беспокойно.

Вот этот яд ненавистнической любви, непереносимой для мещанина даже „семи культурных пядей во лбу“, и спас Вагнера от гибели и поругания. Этот яд, разлитый во всех его творениях, и есть то „новое“, которому суждено будущее.

Новое всегда тревожно и беспокойно. Тот, кто поймет, что смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге, уже перестанет быть обывателем. Это будет уже не самодовольное ничтожество; это будет новый человек, новая ступень к артисту.

КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА

1

Понятием гуманизма привыкли мы обозначать прежде всего то мощное движение, которое на исходе средних веков охватило сначала Италию, а потом и всю Европу, и лозунгом, которого был человек—свободная человеческая личность. Таким образом, основной и изначальный признак гуманизма—индивидуализм.

Четыре столетия подряд—с половины XIV до половины XVIII века—образованное общество средней Европы развивалось под знаком этого движения: в его потоке наука была неразрывно связана с искусством, и человек был верен духу музыки. Этим духом были проникнуты, как великие научные открытия и политические течения, так и отдельные личности того времени.

Стилем движения был стиль Ренессанса, перешедший затем в стиль барокко—в тот стиль, который в XIX столетии принято было считать упадочным—(признак забвения новейших гуманистов о своем великом прошлом) и который только в наше время переоценен и считается стилем, соответствующим периодам искусства, клонящегося к старости.

Чьи имена связаны в нашем сознании с понятием гуманизма?—Прежде всего, имена Петрарки, Боккаччо, Пико де ла Мирандола; вслед за ними имена Эразма, Рейхлина, Гуттена. Позже и менее резко возникают в нашем сознании имена французских и английских гуманистов: Монтеня или Томаса Мора; во Франции и Англии движение гуманизма не было самостоятельным.

Имена великих гуманистов возникают в нашем сознании как бы в сопровождении музыкального аккомпанимента. Мы сознаем, что все эти люди—художники, артисты, хотя многие из них не были художниками и артистами по ремеслу. Каждая из этих громадных фигур представляется нам символом и может быть представлена художником символически. Под картиной, изображающей сцены Итальянского Ренессанса, мы прочтем без удивления имя Боккачио. Нас не удивит, если в заглавии поэмы, посвященной изображению германской реформации, мы увидим одно короткое имя: Ульрих фон Гуттен. До такой степени певучи, проникнуты духом музыки, самые имена этих людей.

2

Движение, исходной точкой и конечной целью которого была человеческая личность, могло расти и развиваться до тех пор, пока личность была главным двигателем европейской культуры. Мы знаем, что первые гуманисты, создатели независимой науки, светской философии, литературы, искусства и школы, относились с открытым презрением к грубой и невежественной толпе. Можно хулить их за это с точки зрения христианской этики, но они были и в этом верны духу музыки, так как массы в те времена не были движущей культурной силой, их голос в оркестре мировой истории не был преобладающим. Естественно, однако, что, когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила—не личность, а масса,—наступил кризис гуманизма.

Начало этого кризиса следует искать, повидимому, в движении реформации. Разразился же он накануне XIX века. В Великой Революции Европа услышала новые для себя песни. С тех пор Франция стала очагом тех движений, которые получили свое истинное истолкование, повидимому, вне ее пределов. Более юные, чем она, средняя и восточная Европа использовали уроки ее революций, кажется, в гораздо большей мере, чем она сама.

Германские буря и натиск отмечены двумя необы-

чайными фигурами. Если б я был художником, я никогда не представил бы Шиллера и Гете—братски пожимающими друг другу руки. Я представил бы Шиллера в виде юноши, наклонившегося вперед и бестрепетно смотрящего в открывающуюся перед ним туманную бездну. Этот юноша стоит под сенью другой громадной и загадочной фигуры—Гете, как бы отшатнувшейся в тени прошлого перед ослепительным видением будущего, которое он зоркими глазами провидит в туманной бездне.

Оба одинаково дороги и близки нам сейчас. Но один—громаден; он—веха на рубеже двух столетий; Гете—столько же конец, сколько начало. В его застывшем образе умирающий гуманизм (индивидуализм, античность, связь науки с искусством) как бы пронизан той музыкой, которая поднимается из туманной бездны будущего—музыкой масс (II часть „Фауста“).

Фигура Шиллера меньше, но она не менее дорога и близка нам, потому что Шиллер—последний великий европейский гуманист, последний из стаи верных духу музыки. Маркиз Поза в последний раз поет человечество: в следующую минуту о человечестве заговорят с кафедры, о нем награмоздят томы почтенных книг.

Обе фигуры озарены широким пыльным солнечным лучем; закатный луч этот проникает, как будто, в круглое стекло старого храма в стиле барокко; этот храм—просвещенная Европа: прощальный луч постепенно гаснет, и в тенях, заволакивающих стены, открывается бездна, в которую смотрят оба.

Когда луч погаснет, храм Просвещенной Европы погрузится во мрак; Шиллер будет рано похищен смертью для того, чтобы не вперяться глазами в этот чуждый ему сумрак и не слушать той невнятной для него музыки, которая возникает из сумрака. С Шиллером умрет и стиль гуманизма—барокко. Гете останется один,—без юного Шиллера и без старого барокко; он различит во мраке очертания будущего; будет наблюдать языки огня, которые начнут скоро струить-

ся в этом храме, на месте солнечных лучей; Гете будет слушать музыку этого огня. Он, застывший в своей неподвижности, с загадочной двойственностью относящийся ко всему, подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в „Валькирии“,—через голову неистовствующего, сгорающего в том же огне будущего, Генриха Гейне.

Все они,—столь разные—будут уже равно одиноки и равно гонимы, потому что они одни—носители культуры и музыки будущего, заглушаемой пока нестройным хором голосов носителей безмузыкальной цивилизации. Эта тайная связь их между собой раскрывается хотя бы в двойственности отношений Гете к Гейне и Гейне к Гете.

3

Знамя гуманизма, которое бестрепетно держал Шиллер, судорожно подхватили сотни трепетных и нервных рук людей XIX века—века, исполненного непрестанной тревоги.

История культуры называет этот век „переходной эпохой, менее определенной, чем все предыдущие“. Явления этой эпохи „поражают своей пестротой; отзывы о них и об их руководителях шатки и противоречивы; не от личного взгляда и не от случая зависит разногласие в суждениях самых серьезных умов... Мы видим удивляющее нас богатство содержания, и при этом—отсутствие цельного, ясного понимания и взгляда... процесс движения вперед, но без всякой сознательной гармонии или какой бы то ни было определенной цели; основная черта современного общества состоит в его разрозненности, в отсутствии всякого прочного единства. Во всех слоях общества мы замечаем необыкновенную тревожность, какое-то болезненное волнение и искание чего-то“.

Слова, которые я сейчас цитировал, принадлежат Гонеггеру¹, исследователю, которого никак нельзя заподозрить

¹ И. И. Гонеггер. «Очерки литературы и культуры XIX столетия». Пер. с немецкого В. А. Зайцева. Изд. Н. Полякова. П. 1867. В библиотеке Блока эта книга, к сожалению, не сохранилась. Поэт продал ее вместе с рядом других в начале 1921 г. *Прим. ред.*

в антигуманизме. Это—типичный ученый XIX века, рядовой исследователь, пытавшийся схватить общие черты столетия в 60-х годах. Каждый результат своих объективных наблюдений он пытается сейчас же истолковать на своем, характернейшем для эпигонов гуманизма, языке; так, например, говоря о том, что „характер века определяется массами гораздо вернее, чем отдельными личностями“, он сейчас же прибавляет: „посредственность берет перевес; наш век теряет величие“.

„Основное направление нашего века состоит в решительном отрицании“, продолжает Гонеггер. „Наш творческий дух посвящен преимущественно критике. Мы наследовали от второй половины прошлого столетия в теории—это отрицание, а на практике—перевороты. Правы ли те, кто полагает, что перевороты предвещают и ускоряют конец целого периода всемирной истории?“

В государственном отношении историк констатирует разъединение при общем стремлении к единству; „в обществе царит резкий, самому себе враждебный индивидуализм в виде конкуренции“; „массы ропщут, писатели предрекают неотразимое падение дряхлой, изнеможенной Европы“; развитие торговли и промышленности „свидетельствует о дряхлости цивилизации“ и „отличаясь исключительным материализмом, наносит вред гуманизму“. „Механизм—одно из главных зол нашего времени“. „Наряду с государственными переворотами, производимыми революциями и контрреволюциями, ничто так не содействует распространению коммунистических идей, как контраст все более разительный между богачем и бедным... Расширяется пропасть между колоссальными богатствами и величайшей нищетой. Злоупотребления кредита, ажиотаж, биржевая игра, страсть к спекуляции, погоня за приобретением развращают современное общество“... „Кто не сознает, что социальный вопрос есть великий двигатель настоящего времени, а тем более будущего,—тот или слишком туп и ничего не в состоянии видеть, или слишком ослеплен и не хочет видеть“...

„Можно считать всю историю XIX века повторением в более обширных размерах краткого кровавого эпизода 1789—1794 годов“. Только совершенно новый характер придают движению „обширность сцены действия и несравненно большее количество народных масс, вовлеченных в движение“.

Констатируя полную ненормальность социальных отношений и одряхление государства, которое „сомневается в самом себе и не видит ничего дальше своих текущих потребностей“, при непомерном развитии бюрократизма и необходимости содержать постоянные громадные армии,—Гонеггер определяет век, как век науки по преимуществу и прибавляет: „наше поколение вполне антихудожественно; нет ни увлечения искусством, ни понимания его“.

Охарактеризовав столетие всеми этими и многими другими меткими и жестокими чертами, историк считает, однако, возможным высказать надежду на приближение „мирового единства гуманизма“ и на „неизбежное возвышение рабочих масс в отношении умственного развития“.

Столь оптимистические выводы из объективных данных, представляющих картину полного и всеобщего неблагополучия, совершенно не укладываются в моем сознании. Историк едва ли могло быть неизвестно, что так называемые массы никогда не были затронуты великим движением гуманизма.

Возникает вопрос, мог ли народ вообще быть затронут движением индивидуалистическим по существу; движением, в котором он не принимал участия, или—его отгоняли, когда он стремился принять участие, потому что свои стремления он выражал на диком и непонятном для гуманистов языке,—на варварском языке бунтов и кровавых расправ.

Сверх того, это самое индивидуалистическое движение возникло из возрождения древней цивилизации, которой в свою очередь никогда не была затронута толща народная, та „варварская масса“, которая в конце концов затопила своим же потоком эту самую цивилизацию, смела Римскую Империю с лица земли.

Отчего не сказать себе, наконец, с полной откровенностью, что никогда в мире никакая масса не была затронута цивилизацией? Что во всей известной нам мировой истории мы знаем, может быть, лишь одно исключение, не нарушающее правило: маленькую афинскую общину VI столетия до Рождества Христова. Да и она не была исключением, потому что Афины Софокла и Перикла были не центром цивилизации, но центром культуры.

Отчего нужно непременно думать, что народ рано или поздно (а для ученых, преследующих педагогические цели, даже непременно „рано“ и „скоро“) проникается духом какой бы то ни было из известных нам цивилизаций? Полицейское государство в этом случае гораздо реалистичнее новейших гуманистов: оно откровенно поставило на первый план вопрос о подчинении и властвовании, а так как властвование требует, прежде всего, разделения (т. е. натравливания одной части населения на другую, одного класса на другой,—*divide et impera*¹, то всякие попытки связыванья, если они даже исходят от некоторых органов полицейского государства, терпят неизбежное крушение: да и сами эти органы—различные министерства народного просвещения—всегда занимают второе место в полицейском государстве, занятом по необходимости (в целях самосохранения), прежде всего, содержанием армии военных и чиновников.

Если предположить, наконец, что проникновение масс цивилизацией станет некогда возможно, то возникнет вопрос, нужно ли оно? Ответ на этот вопрос, ясный для меня, дает картина близкой нам европейской цивилизации.

Цивилизовать массу не только невозможно, но и не нужно. Если мы будем говорить о приобщении человечества к культуре, то неизвестно еще, кто кого будет приобщать с большим правом: цивилизованные люди—варваров, или наоборот:

¹ «Разделяй и властвуй» — политический принцип Макиавелли. Прим. Блока.

так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы.

4.

Когда мы перечитываем теперь „Дон-Карлоса“ Шиллера, мы поражаемся величию архитектуры, тем многообразием замыслов, тем, идей, которые так свободно и спокойно вместил Шиллер в одну трагедию. Элементы исторической науки, искусства, музыки, живописи—все налицо в одной трагедии. Современный художник сделал бы из этого материала десять драм, и каждая из них была бы все-таки по нынешним временам необыкновенно обширна и полнозвучна; далеко опередила бы все короткие и судорожные мысли нашего века!

Какое же творческое спокойствие, какой творческий досуг, какая насыщенная музыкой атмосфера окружала Шиллера! Надо ли, однако, художникам XX столетия вспоминать о его времени, как о золотом для искусства веке? Я думаю, что не надо, потому, что новые времена несут с собою и новые песни.

Лицо Шиллера—последнее спокойное, уравновешенное лицо, какое мы вспоминаем в Европе. Мы видели после него много лиц возмущенных, или обезображенных и искаженных внутренней тревогой; мы видели еще гораздо больше лиц сытых, самодовольных; но это уже не старая добрая сытость; на этих лоснящихся лицах мы всегда замечали бегающие злые глаза.

Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой—то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма. Гуманизм утратил свой стиль; стиль есть ритм; утративший ритм гуманизм утратил и цельность. Как будто, мощный поток, встретившись на пути своем с другим потоком, разлетелся на тысячи мелких ручейков; в брызгах, взлетевших над разбившимся потоком, радугой заиграл отлетающий дух музыки. Дружный шум потока

превратился в нестройное журчанье отдельных ручейков, которые, разбегаясь и ветвясь все больше при встречах с новыми и новыми препятствиями, послужили силами для тех образований, которые мы привыкли, обобщая, называть образованиями европейской цивилизации. Старая „соль земли“ утратила свою силу, и под знак культуры, ритмической цельности, музыки встало другое встречное движение, натиск лишь внешне христианизированных масс, которые до сих пор не были причастны европейской культуре.

Так великое движение, бывшее фактором мировой культуры, разбилось на множество малых движений, ставших факторами европейской цивилизации. Цивилизация, все более терявшая черты культуры, все более приобретающая характер разрозненности, лишаящаяся духа цельности, музыкальной спаянности,—все более держалась, однако, за свое гуманистическое происхождение. Потеряв право на имя, цивилизация тем крепче держалась за это имя, как вырождающийся аристократ держится за свой титул.

Это удивительное в своем роде явление—оберегание титула при потере прав на него, хранение прерогатив просвещенной Европы во времена зарождения новой культуры имело роковое и трагическое значения для европейской цивилизации. Его объяснение нужно искать в той же разлученности с духом музыки; явление стало возможным вследствие духовного изнеможения носителей гуманизма.

Недаром Иммануил Кант—этот лукавейший и сумасшедший мистик—именно в ту эпоху поставил во главу своего учения учение о пространстве и времени¹. Ставя предел человеческому познанию, сооружая свою страшную теорию познания, он был провозвестником цивилизации, одним из ее духовных отцов. Но, предпосылая своей системе лейт-мотив о времени и пространстве, он был безумным артистом, чудовищным революционером, взрывающим цивилизацию изнутри...

¹ Философия Канта оказывала некоторое влияние на Блока. По собственному признанию поэта, стихотворение «Сижу за ширмой»... (1903) было внушено «Трансцендентальной эстетикой» Канта. *Прим. ред.*

Есть как бы два времени, два пространства; одно—историческое, календарное, другое—нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра. Нам не нужно никакого равновесия сил для того, чтобы жить в днях, месяцах и годах; эта ненужность затраты творчества быстро низводит большинство цивилизованных людей на степень обывателей мира; но нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира—к природе, к стихии: нам нужно для этого, прежде всего, устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно только услышать всем телом и всем духом вместе. Утрата равновесия телесного и духовного неминуемо лишает нас музыкального слуха, лишает нас способности выходить из календарного времени, из ничего неговорящего о мире мелькания исторических дней и годов,—в то, другое, нечислимое время.

Эпохи, когда такое равновесие не нарушается, я назвал бы культурными эпохами—в противоположность другим, когда целостное восприятие мира становится непосильным для носителей старой культуры вследствие прилива новых звуков, вследствие переполнения слуха доселе неизвестными созвучиями. Этот прилив идет медленно, если измерить его только календарным временем; новая историческая сила вступает в историю человечества постепенно. Но то, что происходит медленно по законам одного времени, совершается внезапно по законам другого: как бы движения одной дирижерской палочки достаточно для того, чтобы тянущаяся в оркестре мелодия превратилась в бурю. С этой точки зрения, все привычные для нас настроения могут быть подвергнуты сомнению и подлежат пересмотру.

Так случилось некогда с Римской Империей; она погибла окончательно лишь в V столетии нашей эры; но еще до наступления нашей эры ее сотрясали постоянные музыкальные

бури; а в начале эры Тацит пел мощь и свежесть грядущей в мир новой варварской расы. Это значило, что смертный приговор римской цивилизации уже произнесен: громадная империя как бы погрузилась в тень и вышла из мира задолго до окончания своего земного исторического пути, и в мире того времени действовала уже другая сила, новая культурная сила, хранившаяся до времени под землей, в христианских катакомбах, а затем—вступившая в союз с движением, пришедшим на смену культуре античной, выродившейся в римскую цивилизацию.

Один из основных мотивов всякой революции—мотив о возвращении к природе; этот мотив всегда перетолковывается ложно: его силу пытается использовать цивилизация; она ищет как бы пустить его воду на свое колесо; но мотив этот—ночной и бредовой мотив; для всякой цивилизации—он—мотив похоронный; он напоминает о верности иному музыкальному времени, о том, что жизнь природы измеряется не так, как жизнь отдельного человека или отдельной эпохи; о том, что ледники и вулканы спят тысячелетиями прежде, чем проснуться и разбушеваться потоками водной и огненной стихии.

Роковая ошибка тех, кто оказался наследником гуманистической культуры, роковое противоречие, в которое они вступили, произошло от изнеможения; дух целостности, дух музыки, покинул их, и они слепо поверили историческому времени; они не почувствовали того, что мир уже встал под знак нового движения, которое обладает признаками совершенно иными; они продолжали верить, что массы вольются в индивидуализирующее движение цивилизации, не помня того, что эти массы были носительницами другого духа. Отсюда—вся история XIX столетия: история лихорадочного строительства гуманной цивилизации и параллельное ему крушение надежд на то, что „массы с течением времени цивилизуются“.

Многообразие явлений жизни Западной Европы XIX века не скроет от историка культуры, а, напротив,—подчеркнет для него особую черту всей европейской цивилизации, ее нецельность, ее раздробленность. Просвещенное человечество пошло сразу сотней путей—политических, правовых, научных, художественных, философских, этических; каждый из этих путей все более удалялся от другого, некогда смежного с ним; каждый из них в свою очередь разбивался на сотни маленьких дорожек, уводящих в разные стороны, разлучающих людей, которые при встречах начинали уже чувствовать друг в друге врагов.

Нет сомнения, что это разделение было заложено в самом основании гуманизма, в его индивидуальном духе, в способах возрождения античности; что оно изначала подтачивало корни гуманистической культуры. Но именно теперь, накануне XIX века, оно проявилось с особой силой и привело к кризису гуманизма.

В области науки, именно в эту минуту резко определяют два поприща: науки о природе и науки исторические; те и другие орудуют разными методами; те и другие дробятся на сотни дисциплин, начинающих в свою очередь работать различными методами. Отдельные дисциплины становятся постепенно недоступными не только для непосвященных, но и для представителей соседних дисциплин. Является армия специалистов, отделенная как от мира, так и от своих бывших собратьев стеной своей кабинетной посвященности. „Научные работы,—говорит цитированный мной историк культуры,—приняли столь огромные размеры, что обыкновенным умам стало едва возможным овладеть даже отраслью или частью великого целого, и ученый почти с сожалением оглядывается на доброе старое время, когда он мог одним взглядом обнять все направления мысли, не теряясь в подавляющей массе матерьяла. Разделение труда развилось в науке совершенно так же и с совершенно аналогичными последствиями, как и

в физическом труде". („Разделение труда при машинной работе, по словам того же историка, влечет за собой механический атомизм работы и, лишая ее в глазах работника всякого смысла, превращает его самого в машину“.)

Научные работники, превращенные, таким образом, в массу своей—в машины для производства разрозненных опытов и наблюдений, становятся во враждебные отношения друг к другу; натуралисты воюют с филологами, представители одних дисциплин—с представителями других. Все эти маленькие внутренние гражданские войны разбивают силы воюющих сторон, каждая из которых продолжает, однако, писать на своих знаменах старые гуманистические лозунги. Предлог для разделений и раздоров—многообразие научных поприщ, открывшихся перед человечеством; но тайная и настоящая причина их—все та же оставленность духом музыки; он один обладает мощной способностью спаять воедино человечество и его творения.

Между тем, за внутренними раздорами, неогуманисты все более забывают о том, что непосвященные волею истории становятся хозяевами как своих собственных, так и их судеб. Они напоминают о себе непрекращающимися революциями; но носители цивилизации, борясь с одряхлевшими формами государственности, полагают, что всякая революция есть вода на их мельницу. Государственные формы, обнаруживающие все явственнее свою упадочную бюрократическую структуру, они справедливо называют средостением; в этом названии есть, однако, печальное для цивилизации недоразумение; эти самые формы, старательно расшатываемые цивилизацией, с одной стороны, и революциями—с другой, являются единственной защитой цивилизации от революций; находящиеся по одну сторону стены, убаюканные оптимизмом цивилизации люди не предполагают, что едва в стене образуется достаточно широкая брешь, на них самих хлынет стихийный поток, который встанет угрозой собственному существованию.

Оптимизм вообще—несложное и небогатое мирозерцание, обыкновенно исключаящее возможность взглянуть на мир,

как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с трагическим миросозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира.

У бывших гуманистов, превратившихся в одиноких оптимистов, от времени до времени возникает тоскливое стремление—к цельности. Один из выразителей такого стремления—явление по существу уродливое, но завоевавшее себе огромное, неподобающее место.—Это—популяризация знаний, глубокий компромисс, диллетантизм, губительный как для самой науки, так и для воспринимающих ее в столь безвкусном растворе. Популяризации, разделению наук на высшие и низшие, мы обязаны тем полумраком, полусветом, который хуже полного мрака, и который царствует до сих пор в головах людей средних сословий, в головах европейских буржуа.

Популяризация, завоевывающая себе громадное поприще, как завоевывало его себе вообще все второсортное в прошлом столетии, совершенно заглушает другие лозунги. Между тем, из рядов художников, которых пока никто не слышит, раздаются одинокие музыкальные призывы; призывы к цельному знанию, к синтезу, к *gaia scienza*¹. Эти призывы пока совершенно никому не понятны, даже имена носителей их вычеркиваются из списка порядочных и цивилизованных людей. Составлением проскрипционных списков занята армия гуманных критиков-аналитиков, которая далеко превышает своей численностью и даже обученностью небольшую всегда группу людей, стремящихся к синтетическому миропониманию.

То же явление раздробленности, при тщетных попытках вернуть утраченную цельность, мы наблюдаем во всех областях.

В политике—бесконечное мелькание государственных форм, судорожное перекраиванье границ. Посленаполеоновская эпоха полна искания единства; результаты тех же исканий—еди-

¹ «Веселая наука» — название одной из книг Ницше. *Прим. ред.*

ная Германия, единая Италия. Ответом на искания национальных, государственных и прочих единств служат революции; их пытаются ввести и частично вводят в русла, определяя их как движения национальные или движения освободительные; при этом забывается или замалчивается то главное, что несет в себе и с собою всякая революция: волевой, музыкальный, синтетический ее порыв всегда оказывается неопределимым, не вводимым ни в какие русла.

В искусстве—такое же дробление на направления и на школы, на направления в направлениях. Все искусства разлучаются между собой; хоровод муз становится невыносимым, ибо скульптор уже не понимает живописца, живописец—музыканта, и все трое—писателя, который трактуется, как поставщик чего-то грузного, питательного, умственного и гуманного—в отличие от легкомысленных художников. Наконец, каждый отдельно и все вместе перестают понимать ремесленника, вследствие чего во всех отраслях искусства распространяется некое белоручничество, совершенно непонятное и недопустимое у подлинных гуманистов старого времени и знакомое разве только эпохе александризма.

В ответ раздаются синтетические призывы Вагнера; много других призывов, которых следует искать не столько в трактатах об этом вопросе (каков, например трактат Вагнера „Опера и драма“¹), сколько в музыкальных звуках, наводящих отдельные творения эпохи. В звуки эти цивилизация не вслушивается; или—она старается перетолковать эти звуки; их смысл, для нее роковой, остается для нее невнятным; все трагическое оптимистам недоступно.

То же обилие разрозненных методов и взаимно исключаящих друг друга приемов мы найдем в юриспруденции, в педагогике, в этике, в философии, в технике. Пытаясь обогатить мир, цивилизация его загромождает. Ее строительство нередко сравнивается со строительством Вавилонской башни.

¹ В экземпляре русского перевода этой книги, хранящейся в библиотеке Блока, имеется очень много карандашных отчеркиваний и отметок, свидетельствующих о внимательном чтении. *Прим. ред.*

Творческий труд сменяется безрадостной работой, открытия уступают первое место изобретениям. Все множественно, все не спаяно; не стало цемента, потребного для спайки; дух музыки отлетел и „чувство недовольства собою и окружающим“, по признанию историка, „доводит до изнеможения. Мы имеем право сказать о себе словами Паскаля, что человек бежит от самого себя. Таков недуг нашей эпохи, и симптомы его так же очевидны для человека мыслящего, как физическое ощущение приближения грозы“.

6

Стихийный и грозовой характер столетия почувствовали европейские художники—те носители музыки, которые жестоко преследовались в свое время и лишь в наше время признаны гениальными; признаны, однако всегда—с должными оговорками. Их можно назвать живыми катакомбами культуры, так как на протяжении всей истории XIX века мы можем наблюдать ряд гонений, воздвигаемых цивилизацией против носителей духа, культуры, и ряд попыток приспособления цивилизации к этому духу, ей враждебному. Нет уже возможности говорить о единстве цивилизации и культуры; можно говорить о непрестанной борьбе цивилизации с музыкой и о ее неудачных попытках воспользоваться матерьялом, с которым она не умеет обращаться, для создания собственного единства. Однако, карточные домики цивилизации разлетаются при первом дыхании жизни; а гонимые ею музыкальные ритмы растут и крепнут, так как в этих ритмах, а не в рационалистических обобщениях, отражена действительная жизнь века.

Европейская цивилизация применяла тончайшие методы в борьбе с музыкой. Едва ли кто может отрицать, что европейское общественное мнение и европейская критика жестоко мстили своим художникам за „измену“ началам гуманной цивилизации. Эту злобную мстительность испытывал на себе Гейне в течение всей своей жизни. Вагнеру не могли простить его гениальных творений до тех пор, пока не нашли способа

истолковать их по-своему. Стриндберг сам описывает гонения, которым он подвергался; его пытали утонченной из пыток—преследованиями в оккультной форме. Жизнь всех без исключения великих художников века была невыносима, тяжела, потому что они или были беззащитны и тогда—гонимы,—или должны были тратить творческие силы на развитие противоядий, на сопротивление окружающей их плотной среде цивилизации, которая имела своих агентов и шпионов, следивших за ними.

Картина, которую я описываю, необыкновенно уродлива и ужасна; свежий человек, попавший в среду XIX века, мог бы сойти с ума; что, казалось бы, можно придумать невероятнее и жесточе? Зачем представителям цивилизации нужно так последовательно преследовать представителей культуры?—Однако, картина такова. Я утверждаю, что она правдива, потому что чувствую в великом искусстве XIX века действительную опасность для цивилизации. Эти уютные романы Диккенса—очень страшный и взрывчатый материал; мне случалось ощущать при чтении Диккенса ужас, равного которому не внушает сам Э. По. Во Флоберовском „Сентиментальном воспитании“ заключено древнее воспоминание, перед которым гуманные основы общежития начинают казаться пустой побрякушкой. Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса. Ибсен уводит на опасные и острые скалы. В XIX веке оказалось вообще, что искусство способно сделать „как-то скучным разумный возраст человека“ и „похитить непохищаемое у жизни“, как выражался Гоголь; когда такое слово произнесено,—становится очевидным, что такое искусство, чему оно сродни, на что оно способно; оно—голос стихий и стихийная сила; в этом—его единственное назначение, его смысл и цель, все остальное—надстройка над ним, дело беспокойных рук цивилизации. Самые произведения художников в свете такого сознания отходят на второй план, ибо все они до сих пор—не совершенные создания; обрывки замыслов, гораздо более великих, резервуары звуков, успевшие вобрать в себя лишь малую часть

того, что носилось в бреду творческого сознания. Сама Милосская Венера есть некий звуковой чертёж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, что разобьют ее статую или не разобьют.

Все то в искусстве, над чем дрожала цивилизация—все Реймские соборы, все Мессины, все старые усадьбы—от всего этого, может быть, не останется ничего. Останется несомненно только то, что усердно гнала и преследовала цивилизация—дух музыки.

В Западной Европе, где хранилась память о культуре, о великом музыкальном прошлом гуманизма, конечно, чувствовалось все это. Поэтому, цивилизация, воздвигая свои гонения, все время силилась, однако, вступить во взаимодействия с новой силой, на стороне которой дышал дух музыки. Там не только бешено зажимали уши, чтобы не слушать непонятных и угрожающих звуков; там звукам отводили русло, там их тонко, с педагогическими целями перетолковывали по-своему, пускали их течение на свои колеса; там, наконец, искали в них приятных для гуманного слуха мелодий, решительно ополчаясь на них лишь тогда, когда не было никаких средств отыскать такие мелодии, когда музыкой начинали озаряться мрачные области, от которых бежала цивилизация. Иногда случалось наоборот: в недрах самой цивилизации начинала звучать музыка. У истории есть свои прихоти и свои капризы. Музыка, действительно, вертела кое-какие колеса, услаждала иногда, нередко соглашалась не выходить из русла: это—малая музыка века; но была и большая; она сообщила веку то скрытое величие, которое он наружно утратил; она же поломала немало колес и порвала много барабанных перепонок у критики.

Все эти тончайшие взаимодействия, сплетения, заигрывание цивилизации с культурой станут предметом исследования; часто очень нелегко различить в одном направлении, в одной личности даже, где кончается цивилизация и где начинается культура. Однако, главная задача будущего историка культуры XIX столетия—проследить эти сплетения во всех тонкостях,

найдя для них сжатую формулу, которая была бы для будущего человечества остерегающим маяком, а не новой многотомной диссертацией.

Конечно, не так было в бедной молодой России, где никакой исторической памяти не хранилось; потому здесь будут наблюдать гораздо более грубые и простые, а потому—и более искренние проявления разделения. Здесь поднимали неприличный для европейца вопрос о том, что выше—сапоги или Шекспир; здесь же не раз возникали давно забытые Европой споры о пользе искусства,—споры, которые я назвал бы истинно культурными, они—в их первобытной наивности и цельности—слишком противны духу цивилизации. Вообще, у нас были темы, перед которыми растерялась бы всякая цивилизация, если бы не отвела им заранее русла, по которому они пока могли до времени течь без помехи (такие русла называются всего чаще „художественной литературой“).

Рассматривая культурную историю XIX века, как историю борьбы духа гуманной цивилизации с духом музыки, мы должны были бы переоценить многое и извлечь из громадного наследия то, что действительно нужно нам сейчас, как хлеб; нам действительно нужно то, что относится к культуре; и нам не особенно нужно то, что относится к цивилизации. Вопрос о выборе—вопрос насущный; особенно роскошествовать сейчас не приходится. В наше катастрофическое время всякое культурное начинание приходится мыслить, как катакомбу, в которой первые христиане спасали свое духовное наследие. Разница в том, что под землю ничего уже не спрячешь; путь спасения духовных наследий—иной; их надо не прятать, а являть миру; и являть так, чтобы мир признал их неприкосновенность, чтобы сама жизнь защитила их. Я думаю, что жизнь не защитит, а жестоко уничтожит все то, что не спаяно, не озарено духом истинной культуры. Вряд ли много продуктов цивилизации сохранится, вряд ли надолго их спасет случай.

Всякое движение рождается из духа музыки, оно действует проникнутое им, но, по истечении известного периода времени, это движение вырождается, оно лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель. Оно перестает быть культурой и превращается в цивилизацию. Так случилось с античным миром, так произошло и с нами.

Хранителем духа музыки оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка (*revertitur in terram suam unde erat*¹), тот же народ, те же варварские массы. Поэтому непарадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем, кроме духа музыки, в те эпохи, когда обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то, что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса—наука, техника, право, и т. д. Цивилизация умирает, зарождается новое движение, растущее из той же музыкальной стихии, и это движение отличается уже новыми чертами, оно не похоже на предыдущее.

Культура будущего копиалась не в разрозненных усилиях цивилизации поправить непоправимое, вылечить мертвого, воссоединить гуманизм, а в синтетических усилиях революции, в этих упругих ритмах, в музыкальных потягиваниях, волевых напорах, приливах и отливах, лучший выразитель которых есть Вагнер. Вся усложненность ритмов стихотворных и музыкальных (особенно к концу века), к которым эпигоны гуманизма были так упорно глухи и враждебны, есть не что иное, как музыкальная подготовка нового культурного движения, отражение тех стихийных природных ритмов, из которых сложилась увертюра открывающейся перед нами эпохи.

Музыка проструилась своими, ей ведомыми путями; она,

¹ «Возвратится в ту же землю, откуда произошел» — слова католической мессы. *Прим. ред.*

как бы осенив радугой брызги последних гуманистов (Шиллер), образовала пары и тучи, которые пролились дождями и осели туманами на человечество XIX столетия (этих дождей и туманов много в голосах лучших европейских лириков того времени); дожди и туманы, в которых заблуждались одни и стали перекликаться другие, напоили собою землю; там, под землей, родились музыкальные шумы и гулы, которые зазвучали в голосах стихий, в голосах варварских масс и в голосах великих художников века; так ширился тот новый поток, который в течение столетия струился под землей, ломая кору цивилизации то здесь, то там, и который в наши дни вырвался из-под нее с неудержимой силой, упоенный духом музыки.

Музыка эта—дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна. Она—разрушительна для тех завоеваний цивилизации, которые казались незыблемыми; она противоположна привычным для нас мелодиям об „истине, добре и красоте“; она прямо враждебна тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы прошлого столетия.

Между тем, мы уже не можем отрицать того факта, что некоторое новое и враждебное цивилизованному миру движение распространяется; что цивилизация уже не является материком, а группой островов, которые могут быть скоро залиты сокрушительным потоком; что драгоценнейшие, с точки зрения гуманитарной, этические, эстетические, правовые продукты цивилизации, вроде личной собственности, Реймского собора, международного права—или смыты потоком, или находятся в положении угрожаемом. Если мы действительно цивилизованные гуманисты, мы с этим никогда не помиримся; но, если мы не помиримся, если останемся с тем, что гуманная цивилизация провозгласила незыблемыми ценностями,—не окажемся ли мы скоро отрезанными от мира и от культуры, которую несет на своем хребте разрушительный поток?

Главный факт, которого нельзя отрицать: движение, которое происходит в настоящее время в мире, невозможно измерить никакими гуманными мерами, истолковать никакими цивилизованными способами. Цивилизация во все последние годы делала отчаянные попытки приспособиться к движению; самый внушительный пример—приспособление к пошлейшей и грандиознейшей из войн, каких мир до сих пор не видел. Своим резким антимзыкальным согласием на эту войну цивилизация подписала смертельный приговор себе самой.

В наши дни цивилизация все еще старается приспособиться к движению. Весьма сомнительные и частичные успехи этих попыток могут быть объяснены только временной убылью музыки в Европе; но слишком ясно уже, что не стоит больше убаюкивать себя календарным временем; ясно и то, что реставрация гуманизма повлекла бы за собой кровопролитие более ужасное, чем когда бы то ни было. Если не откроет ворот новому движению Европа, то за нее откроет эти ворота кто-нибудь другой; ибо музыка в мире не убывает.

Во всяком случае, исход борьбы, которая длилась полтора столетия, внутренне решен: побежденной оказалась гуманная цивилизация, победителем—дух музыки.

Во всем мире звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывает старые одежды; человек становится ближе к стихии; и потому—человек становится музыкальнее.

Человек—животное; человек—растение, цветок; в нем сквозят черты чрезвычайной жестокости, как будто не человеческой, а животной; черты первобытной нежности—тоже как будто не человеческой, а растительной. Все это—временные личины, маски, мелькание бесконечных личин. Это мелькание знаменует собою изменение породы; весь человек пришел в движение, он проснулся от векового сна цивилизации; дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек: человек—животное гуманное, животное об-

дественное, животное нравственное перестраивается в артиста, говоря языком Вагнера.

Я пытался различить в прошлом минуту кризиса гуманизма; я различал свидетелей и участников этого кризиса—художников XIX века, верных духу музыки; теперь, мне кажется, настало время связывать и оценивать их по этому признаку; по признаку чуткости, артистичности, по той степени совершенства, с которой жизнь мира отражалась в их ритмах. Я думаю, что все остальные признаки, включая национальные, или второстепенны, или вовсе несущественны.

Я различаю еще в той борьбе, которой наполнен XIX век, как будто преобладание работы рас германской и отчасти славянской—и, наоборот—молчание рас романской и англосаксонской. Это естественно, так как у англичан и французов музыкальная память слабее, и потому в великой битве против гуманизма, против безмузыкальной цивилизации они более сэкономили свою кровь, чем германцы.

У нас нет исторических воспоминаний, но велика память стихийная; нашим пространствам еще суждено сыграть великую роль. Мы слушали пока не Петрарку и не Гуттена, а ветер, носившийся по нашей равнине; музыкальные звуки нашей жестокой природы всегда звенели в ушах у Гоголя, у Толстого, у Достоевского.

Я утверждаю, наконец, что исход борьбы решен, и что движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки; теперь оно представляет из себя бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации; однако, в этом движении уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек-артист; он только будет способен жадно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество.

Март — апрель 1919

О РОМАНТИЗМЕ

Под романтизмом в просторечии принято всегда понимать нечто, хотя и весьма возвышенное, но отвлеченное; хотя и поэтическое, но туманное и расплывчатое; а главное далекое от жизни, оторванное от действительности... Человека отвлеченного, рассеянного, неуклюжего, непрактического мы склонны называть романтиком...

Откуда явилось такое понимание?—Его источники очень глубоки; в России, где подобное мнение особенно укоренилось, источника его нужно искать в природе нашей интеллигенции, в характере того мучительного, извилистого пути, которым она, надрываясь, шла. Это—тема для целой книги.

Причина указанного понимания романтизма лежит еще в очень прочно установившейся критической традиции, которая приобрела большую популярность во всей Европе и у нас, шедших в этом отношении по стопам Европы.

Если мы возьмем самое распространенное определение романтизма, открыв для этого малый французский словарь Larouss'a, отличающийся сжатостью и меткостью характеристик, то найдем следующее: „Романтизмом называется учение тех писателей, которые в начале XIX века пренебрегли правилами композиции и стиля, установленными классиками. У романтизма были в чести христианская религия, средние века, родная старина, знакомство с иностранными литературами. Он характеризуется главным образом возрождением лиризма, преобладанием чувства и воображения над разумом,

индивидуализмом". Следует перечисление французских предшественников и представителей романтизма ¹.

Это сжатое определение включает в себе выжимку из тех соображений, наблюдений и выводов, которые были сделаны в XIX веке критикой и гуманной наукой. Если представить себе, что мы вовсе не знакомы с романтизмом и любопытствовали узнать о нем предварительно из словаря, то, я думаю, в нас приведенное определение возбудит мало интереса. Прежде всего, это одно из бесчисленных литературных течений, т. е. предмет истории литературы; далее все семь признаков, которыми это течение определяется, интересуется вовсе не всех одинаково; большинство из них интересуется по настоящему в конце концов очень немногих людей, специалистов; наконец, каждый из семи признаков настолько обширен, многозначен, туманен, что и все целое представляется туманным, отвлеченным и далеким от жизни.

Таким образом, собрание научных выводов о романтизме вновь приводит нас к обывательскому пониманию этого явления и отвращает нас от него.

Вместе с тем, понятие романтизма все-таки никогда не сходит с нашего языка; оно продолжает беспокоить нас. Мы относимся к романтизму со смешанным чувством иронии и уважения, потому что он вызывает в нас представление о чем-то высоком, о каком-то отношении к жизни, которое превосходит наше ежедневное отношение, которое поэтому празднично.

Я думаю, между прочим, что большая часть публики приходит к нам, чтобы скрасить ежедневную жизнь, чтобы присутствовать на некотором празднике. Мы же поддерживаем чувство этого праздника представлением высокой драмы, романтической драмы в широком смысле. Публику влечет, кроме

¹ Petit Larousse illustré. Nouveau dictionnaire encyclopédique. Редакция Клода Оже. Париж. Librairie Larousse. 1911. См. стр. 878. Прим. р.д.

игры отдельных исполнителей, красота ярких костюмов, ширина жестов, общая повышенность тона, занимательность фабулы,—вообще, все необычное, непохожее на ежедневную жизнь. Однако, среди этой публики попадаются отдельные люди, которых потрясает романтический театр, которых он заставляет глубоко задумываться и незаметно проникаться новым содержанием.

Пусть так и будет, т. е., пускай масса публики замечает только части, не видя целого, и только отдельных людей начинает захватывать целое. От нас зависит умножить число таких людей и мы достигнем этого, если будем углубляться в задание, которое сами себе поставили. Вернейшим средством для того, чтобы не остановиться на шаблонах, не приобрести того, что называется штампами, и что особенно легко приобрести в костюмных, так называемых нереальных ролях, служит познание источников, места в истории и последних целей романтизма.

Я очень не хочу утомлять ваше внимание речью без образов; я знаю по себе, как такая речь неприятна для артиста; тем не менее, позвольте мне еще немного помедлить в области понятий; я это делаю сознательно, чтобы соблюсти все меры предосторожности и не оторваться от земли, в чем романтиков прежде всего и больше всего упрекают. На помощь в этом деле приходит к нам все та же филологическая наука, позиция которой в отношении к романтизму стала радикально меняться уже с конца прошлого столетия.

Почему это изменение не отразилось в общедоступных руководствах, хотя бы, в энциклопедических словарях? Во-все не только потому, что эти издания консервативны (и разумно консервативны); главная причина заключается в том, что здесь мы имеем дело с борьбой партий, в том числе и политических партий, с борьбой, раздирающей Европу в течение столетия и приведшей ее к тому угрожаемому положению, в котором она сейчас находится.

Только этой борьбой можно объяснить совершенно непонятное, казалось бы, обстоятельство: ведь произведения романтиков—не фрагменты древней письменности, которые приходится восстанавливать мало-по-малу, и которые неизвестно когда написаны; это—просто книги, печатавшиеся десятки раз и печатающиеся до сих пор; и однако, исследователи не сразу прочли в них то, что напечатано черным по белому; они намеренно спутали этапы развития отдельных писателей, намеренно исказили смысл написанного; это дело рук людей очень талантливых, и не удивительно после этого, что до сих пор лежит на романтизме брошенная ими уродливая тень. Цитированное выше сухое словарное определение, как и бесчисленные школьные руководства—все до сих пор пользуются некогда одержавшей победу в общественном мнении Европы не добросовестной и полемической точкой зрения врагов того главного, чем жив и могущественен романтизм. Однако, уже в наши дни „краски чуждые с летами спадают ветхой чешуей: создание гения пред нами выходит с прежней красотой“.

В самых общих чертах, ход литературного развития Европы, развития, предшествующего романтизму, в узком смысле, всегда изображается так: в середине XVIII столетия по всем странам цивилизованного мира прошла волна разочарования в разуме и предпочтения разуму чувства; разум преобладал над чувством в том течении, которое называется классицизмом в узком смысле, которое, утратив силу, превратилось в ложный классицизм; чувствительное, сентиментальное было реакцией против него. К началу XIX столетия сентиментализм уступил место более глубокому течению романтизма (в узком смысле), которое было подготовлено Великой Французской Революцией; руководящая роль принадлежала германскому романтизму; ближайшим родоначальником его была современная французской революции эпоха бури и натиска, или эпоха бурных гениев—Гете и Шиллера. Современниками Гете и

Шиллера и их ближайшими наследниками были первые, так называемые иенские романтики: братья Шлегели, Шлеермахер, Тик, Новалис, Шеллинг и их спутники.

Это и есть кружок, в котором сосредоточено все мирозерцание романтиков. На самом рубеже XVIII—XIX столетия, в течение пяти лет, с 1798 по 1802 год, определилось в главных чертах то великое течение, которое было заподозрено и отодвинуто на второй план сначала—ближайшим поколением, изменившим романтизму—ярче всего—в лице одного из величайших поэтов Германии Генриха Гейне, потом—критикой общественного направления,—один из самых авторитетных ее представителей, популярный у нас Георг Брандес.

Иначе отнеслась к этому течению новейшая, более беспристрастная и более пытливая наука в лице почти неизвестных у нас Гайма, Дильтея, Вальцеля и нашего молодого ученого В. М. Жирмунского. Особенно драгоценно то, что этим ученым удалось объективно и без передежек подтвердить тот внутренний опыт, который копился в артистическом мире новой Европы. В настоящее время можно с определенностью утверждать, что все те признаки, которыми характеризуется романтизм у популяризаторов и у филологов, лишенных философского взгляда, или неверны или поверхностны. Если мы обратимся к обычному определению романтизма и сравним его с выводами науки, то увидим следующее:

1) Подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. Литературное новаторство есть лишь следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним, прониклась трепетом, тревогой, тайным жаром, чувством неизведанной дали, захлестнулась восторгом от близости к душе мира.

2) Из этого непосредственно следует то, что подлинный романтизм не был отрешением от жизни; он был наоборот преисполнен жадным стремлением к жизни, которая откры-

лась ему в свете нового и глубокого чувства, столь же ясного, как остальные пять чувств, но не нашедшего для себя выражения в словах; это чувство было непосредственно унаследовано от бурных гениев, которые приняли в душу, как бы раздутую мехами, всю жизнь без разбора, без оценки. Это основная идея первой части гетевского „Фауста“; Фауст, в созерцании духа земли, „точно пьянеет от молодого вина, чувствует в себе отвагу кинуться наудачу в мир, нести всю земную скорбь и все земное счастье, биться с бурями и не робеть при треске кораблекрушения“.

Если у бурных гениев, хотя бы в этом отрывке из „Фауста“, мы наблюдаем полное отрицание разума и предпочтение ему чувства, то их преемники-романтики не отвергли и разума; они лишь отличили разум от рассудка и признали, что и в разуме заложена метафизическая потребность, сила стремления; таким образом, и признак „преобладания чувства и воображения над разумом“ у романтиков оказывается неверным. Чувство преобладает над рассудком, но не над разумом.

3) Из двух главных новооткрытых признаков романтизма, который оказывается теперь на самом деле не чем иным, как новым способом жить с удесятенной силой, следует, что все остальные признаки романтизма, как литературного течения, вполне производны, т. е. второстепенны; только число их можно бесконечно умножить; стремление к средним векам, к родной старине, к иностранным литературам присуще романтизму, так же, как стремление ко всем другим эпохам, ко всем областям деятельности человека, где только ярко проявилось стремление установить новую связь с миром. Романтизм определился, как мировое стремление и, естественно, расплеснулся на весь мир.

Что касается „христианской религии“, то поворот к ней совершился не в указанное пятилетие, а позже; он был вызван философским осознанием нового мистического чувства, а вовсе не политической реакцией, в приверженности которой упрекают романтиков их враги. Католицизм действительно стал могилой для некоторых представителей романтизма;

В их жизни произошла трагедия: они захотели порвать с художественным творчеством во имя строительства новой жизни и сорвались в пропасть старой церкви. Это—не вся их трагедия, далеко не вся; это—лишь видимая, лишь наблюдаемая ее часть; самая трагедия была гораздо более безмолвна и более ужасна; но ведь это—трагедия отдельных людей, происшедшая после того, как начало было положено. Теперь уже слишком ясно, что все течение стояло на ином пути; один из лучших его представителей Новалис писал: „Старое папство лежит в гробу, Рим во второй раз сделался развалиной. Не должен ли, наконец, прекратиться и протестантизм и уступить место новой, неразрушимой церкви?“

Именно это пятилетие, эту эпоху творческого подъема, нам необходимо закрепить в нашей памяти. Позже разыгралась трагедия; наступил упадок творчества, обмеление океана новых чувств; все поставленные задачи были упрощены и облегчены; враги романтизма яростно напали на эпигонов его, которые уже не могли, не сумели, да и не хотели защититься.

Последнее всего важнее: если бы они хотели, они могли бы защитить романтизм, потому что они были талантливее родоначальников его; но история изобилует такими примерами—эпигоны часто сильнее талантами, чем основоположатели. Это лишний раз убеждает нас в том, что всякий талант должен быть сначала испытан огнем и железом.

Дело было, однако, сделано, романтизм получил свое крещение. Именно иенский кружок дает нам право понимать под романтизмом в узком смысле один из этапов того движения, которое возникло и возникает во все эпохи человеческой жизни. Мы уже имеем право теперь говорить о романтизме мировом, как об одном из главных двигателей жизни и искусства в Европе и за пределами ее во все времена, начиная с первобытных.

Романтизм—условное обозначение шестого чувства, если мы возьмем это слово в его незапыленном, чистом виде. Ро-

мантизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией.

Человек от века связан с природой, со всеми ее стихиями; он борется с ними и любит их, он смотрит на них одновременно с любовью и с враждой. Эта связь со стихией есть связь романтическая.

Знаменательно, что имя „романтизм“ было произнесено именно тогда, когда стихия впервые в новой истории проявилась по-новому в духе народного мятежа; новая стихия дохнула со страшной силой во французской революции, наполнив Европу трепетом и чувством неблагополучия. Это была как бы пятая стихия; ответом на нее культуры было шестое чувство. Романтическое сознание должно было стать тем носящимся по волнам островком, на котором культура была бы одновременно предана стихии и защищена от ее бушующих волн; знаменательно то, что эти волны сами во все не посягали на остров культуры; они посягали и посягают лишь на изменивших ему; его старались подточить и разрушить лишь враги, лишь те, кто искал того, чтобы стихия разрушила эту культуру.

Романтики выдвинули, между прочим, странно звучащий для нашего уха лозунг „спасения природы“, лозунг, близкий одному из глубочайших наших романтиков, Вл. Соловьёму. Этот лозунг станет понятнее нам теперь, когда мы знаем, каково было истинное содержание романтизма, каковы были его последние цели.

Вы знаете, что убыль стремления, убыль духовной и материальной мощи—наш земной удел, горчайшее из зол, которому мы подвержены. Убывает и стихийное движение; вырождается революционное движение. Стихий, как будто, снова не пять, а четыре; нам, как будто, ничто уже не грозит, волны упали, и нас не бросает больше на те зеленые пенные гребни, в которых можно захлебнуться, но с которых далеко видно.

Убывает и стремление культуры; вчера мы ясно жили каким-то новым шестым чувством, а сегодня—мы опять в плену у наших пяти чувств, и наш творческий дух томится, изнемогает, испытывает ущерб.

Но убыль опять сменится прибылью. За великой французской революцией последуют 1830, 1848, 1871, 1917 года. В Европе вновь проснется ответно это новое, как бы шестое чувство, без которого мы с зеленого гребня волны не увидим ничего, потому что захлебнемся в родимой зеленоватой воде; она скрутит нас и повлечет „туда, куда не хотим“, на дно.

Мы падаем, испытываем ущерб, убыль, изменяем, потому что мы—дети и не умеем распоряжаться тем огнем, который горит в каждом из нас, не умеем поддержать этого огня. Но огонь есть, и только мы не можем сохранить его, не умеем даже иногда найти его в себе. Не умеет человек-дитя уберечь свой сторожевой огонь; не умеет ребенок—толпа сохранить, уберечь от чада и смрада тот костер, в котором она хочет поглотить лишь то, что связывает человечеству ноги на его великом пути.

Когда-нибудь научится человек, научится и толпа. Недаром же Европа уже сто лет не выходит из этой страшной школы; недаром каждый из нас несет сейчас на своих плечах ужасающие уроки истории.

Романтизм хотел стать такой школой, он и хочет стать ею; дело его больше, чем падения и измены его отдельных представителей.

Итак, романтизм пока есть жадное стремление жить удес-теренной жизнью; стремление создать такую жизнь. Романтизм есть дух, который струится под всякой застывающей формой и, в конце концов, взрывает ее. Романтизм—в первом проявлении любознательности первобытного человека, в радостном крике над изобретенным впервые орудием; романтизм—в восточных культах и мистериях и в христиан-

стве, которое разрушило твердьни Рима; он—в учениях древних греческих философов-гилосоистов и Платона; он—в стремлении средних веков подточить коснеющие формы того же христианства, которое он сам создавал; он—в духе великих открытий, подготовивших Возрождение; он—в Шекспире и Сервантесе; он—в первых порывах всякого народного движения, он же и в восстании против всякого движения, которое утратило жизнь и превратилось в мертвую инерцию; романтизм есть восстание против материализма и позитивизма, какие бы с виду стремительные формы ни принимали они; он есть вечное стремление, пронизывающее всю историю человечества, ибо—единственное спасение для культуры—быть в том же бурном движении, в каком пребывает стихия.

Романтизм и есть культура, которая находится в непрерывной борьбе со стихией; в этой неустанной борьбе он твердит своему врагу: „Я ненавижу тебя, потому что слишком люблю тебя. Я борюсь с собой, потому что тоскую о тебе, как ты тоскуешь обо мне, и хочу спасти тебя, и ты, возлюбленная, будешь моей“.

Еще ближе станет нам романтизм, если мы определим то течение, которое считается противоположным ему, т. е. классицизм. Классицизм, в сущности, не противоположен романтизму; он есть только необходимое состояние покоя, временного отказа от обладания стихией, краткий и светлый отдых на пути стремления и борьбы, которая не прекращается от этого; так, нельзя ведь назвать прекращением борьбы минуту, когда измученные борцы отирают пот и дают отдых своим членам, приготавливая мускулы для новой схватки.

Не всякий покой, а лишь избранный покой, можно назвать классицизмом. Не называется, например, этим именем окаменелость государственных форм восточных монархий или Византии потому, что за этой внешней окаменелостью все время кипят раздоры и интриги, ведется самая дикая, самая

изоощренная и полная чисто романтических приключений борьба.

С понятием классицизма мы охотнее всего связываем V век древней Греции и французский XVII век, т. е. эпоху великих трагиков и французского классического театра. Но мы знаем вместе с тем, что в трагедиях Эсхила бродит слишком много стихийных начал, что Еврипид уже почти целиком проникнут той тревогой и тем безумием, которые сродни романтизму, что в мольеровском „Дон-Жуане“ больше романтического, чем в некоторых произведенных самих французских романтиков.

Классицизм во всех творениях даже этих писателей есть лишь короткое мгновение, напоминающее минуту, когда заходящее солнце внезапно осветило спокойным светом вершины дубов и сосен. В следующую минуту наступает новь; и новь разражается бурей.

Так, век классической трагедии сорвался в пропасть греко-персидских войн; последний античный трагик уже пророчествует в священном безумии, подобно древней Сивилле. Так, и век французской классической трагедии закончился страшным оскудением духа всей нации; французы, по своему исконному отвращению к идеям высшего порядка и по своей склонности к здравому смыслу, самодовольно сознавали собственное оскудение, но приписывали его всей природе; так было до той поры, пока перед ними не разверзлась пропасть революции, силой увлекшей их на тот же романтический путь.

Таким образом, классицизм есть лишь величавый миг покоя, нашедшего себя. Как только состояние покоя становится длительным, классицизм вырождается, он становится псевдо-классицизмом и гибнет под натиском стихий, действующих заодно с романтизмом.

Если мы обратимся теперь к театру, то увидим, что романтики XIX века очень стремились в эту область и испытали больше всего неудач на этом пути. Их влекла к театру

прежде всего возможность соединения разных искусств, о которой они всегда мечтали; между прочим, соединение поэзии с музыкой, или музыкальная драма есть создание того же романтизма—через Глюка к Вагнеру.

Однако, в театре всегда было труднее всего победить традицию, потому что авторы, актеры и публика одинаково склонны к консерватизму, к унаследованным от прошлого обычаям и привычкам, которые поддерживаются самым устройством театра—его подмостков и декораций.

Поэтому в театре гораздо прочнее и быстрее обосновался натурализм, который всегда жаловался на романтизм, будучи, однако, многим ему обязан.

Реализм на сцене всегда склонен вырождаться в натурализм по той причине, что подлинный реализм заключается не в простом подражании природе, но в преображении природы, т. е., подлинный реализм—наследник романтизма, его родное дитя.

Совсем не знает до сих пор театр стихии символизма, который связан с романтизмом глубже всех остальных течений.

Все это привело к тому, что настоящей романтической традиции в европейском театре до сих пор не существует. Романтический театр возникает то там, то здесь, и уступает свое место другому, не накопив полного опыта. Следовательно, артистам, посвящающим себя романтическому театру, во многом как бы приходится начинать сначала. Необходимо, однако, собрать разрозненные куски прежнего опыта, что должно быть одним из важных предметов занятий в той Студии, о которой мы думаем.

Из всего, что я пытался сказать о духе романтизма, мне кажется, сами собой напрашиваются следующие практические выводы для театра.

Романтический театр служит тому удесятеренному чувству жизни, которое характеризует романтизм вообще. Следовательно, здесь нужны жесты наиболее выразительные, наиболее широкие, наиболее говорящие массе; здесь нужно учиться проникновению во все эпохи, так как во всяком романти-

ческом произведении заключено всемирное чувство, чувство как бы круговой поруки всего человечества; так например, прекрасна и в высшей степени уместна группа, изображающая содружество дон-Карлоса и маркиза Позы, которые как бы в одном грациозном жесте дают великую клятву бороться за все человечество; далее, здесь нужна особая читка, особый повышенный тон, однако, не порывающий с реализмом, так как истинный реализм, реализм великий, реализм большого стиля, составляет самое сердце романтизма; потому эта повышенная читка не должна превращаться в холодную и бездушную декламацию, в которую так легко впадают актеры французской школы, по национальным свойствам наиболее далекие от романтизма.

Наконец, здесь нужно учиться безукоризненному и музыкальному чтению стихов, ибо музыкой стиха романтики выражают гармонию культуры; стих есть знамя романтизма, и это знамя надо держать крепко и высоко.

О НАЗНАЧЕНИИ ПОЭТА

Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними—это легкое имя: Пушкин.

Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта—не легкая и не веселая; она трагическая; Пушкин вел свою роль широким, уверенным и вольным движением, как большой мастер; и однако, у нас часто сжимается сердце при мысли о Пушкине: праздничное и триумфальное шествие поэта, который не мог мешать внешнему, ибо дело его—внутреннее—культура,—это шествие слишком часто нарушалось мрачным вмешательством людей, для которых печной горшок дороже бога.

Мы знаем Пушкина—человека, Пушкина—друга монархии, Пушкина—друга декабристов. Все это бледнеет перед одним: Пушкин—поэт.

Поэт—величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; но сущность его дела не устаревает.

Люди могут отворачиваться от поэта и от его дела. Сегодня они ставят ему памятники; завтра хотят „сбросить с корабля современности“. То и другое определяет только этих людей, но не поэта; сущность поэзии, как всякого искусства, неизменна; то или иное отношение людей к поэзии в конце концов безразлично.

Сегодня мы чтим память величайшего русского поэта.

Мне кажется уместным сказать по этому поводу о назначении поэта и подкрепить свои слова мыслями Пушкина.

Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами, но он пишет стихами, т. е. приводит в гармонию слова и звуки, потому что он—сын гармонии, поэт.

Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок—космос, в противоположность беспорядку—хаосу. Из хаоса рождается космос—мир, учили древние. Космос—родной хаосу, как упругие волны моря—родные грядам океанских валов. Сын может быть непохож на отца ни в чем, кроме одной тайной черты; но она-то и делает похожими отца и сына.

Хаос есть первобытное, стихийное безначалие; космос—устроенная гармония, культура, из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония.

Мировая жизнь состоит в непрестанном созидании новых видов, новых пород. Их баюкает безначальный хаос; их взращивает, между ними производит отбор культура; гармония дает им образы и формы, которые вновь расплываются в безначальный туман. Смысл этого нам непонятен; сущность темна; мы утешаемся мыслью, что новая порода лучше старой; но ветер гасит эту маленькую свечку, которой мы стараемся осветить мировую ночь. Порядок мира тревожен; он—родное дитя беспорядка и может не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо.

Мы знаем одно: что порода, идущая на смену другой, нова; та, которую она сменяет, стара; мы наблюдаем в мире вечные перемены; мы сами принимаем участие в сменах пород; участие наше большей частью бездеятельное: вырождаемся, стареем, умираем; изредка оно деятельно: мы занимаем какое-то место в мировой культуре и сами способствуем образованию новых пород.

Поэт—сын гармонии, и ему дана какая-то роль в мире

вой культуре. Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, — привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих, — внести эту гармонию во внешний мир.

Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. „Слова поэта суть уже его дела“. Они проявляют неожиданное могущество, они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудях человеческого шлака; может быть, они собирают какие-то части старой породы, носящей название „человека“; части, годные для создания новых пород; ибо старая, повидимому, быстро идет на убыль, вырождается и умирает.

Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом; борьба с нею превышает и личные и соединенные человеческие силы. „Когда бы все так чувствовали силу гармонии!“ — томится одинокий Сальери¹. Но ее чувствуют все, только смертные — иначе, чем бог — Моцарт. От знака, которым поэзия отмечает на лету, от имени, которое она дает, когда это нужно, — никто не может уклониться, так же, как от смерти. Это имя дается безошибочно.

Так, например, никогда не заслужат от поэта дурного имени те, кто представляет из себя простой осколок стихии, те, кому нельзя и не дано понимать. Не называются чернью люди, похожие на землю, которую они пашут, на клочек тумана, из которого они вышли, на зверя, за которым охотятся. Напротив, те, которые не желают понять, хотя им должно многое понять, ибо и они служат культуре, — те клеймятся позорной кличкой: чернь; от этой клички не спасает и смерть, кличка остается и после смерти, как осталась она за графом Бенкендорфом, за Тимковским, за Бульгариным, за всеми, кто мешал поэту выполнять его миссию.

¹ Блок допустил здесь ошибку: эти слова принадлежат не Сальери, а Моцарту. (См. «Моцарт и Сальери», сцена II.) *Прим. ред.*

На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией,—катятся звуковые волны, подобные волнами эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир.

Эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира. Пушкин говорит, что она заслонена от поэта, может быть более, чем от других людей: „среди детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он“.

Первое дело, которого требует от поэта его служение,—бросить „заботы суетного света“ для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину. Это требование выводит поэта из ряда „детей ничтожных мира“:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы.

Дикий, суровый, полный смятенья, потому, что вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения. К морю и в лес потому, что только там можно в одиночестве собрать все силы и приобщиться к „родимому хаосу“, к безначальной стихии, катящей звуковые волны.

Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу. Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова; звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это—область мастерства. Мастерство требует вдохновения так же, как приобщение к „родимому хаосу“; „вдохновение, сказал Пушкин, есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следовательно и объяснению оных“; поэтому никаких точных границ между первым и вторым делом поэта провести нельзя; одно совершенно связано с другим; чем больше поднято по-

кровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука,—тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступней преследует он человеческий слух.

Наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир. Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью.

Вряд ли когда бы то ни было чернью называлось простонародье. Разве только те, кто сам был достоин этой клички, применяли ее к простому народу. Пушкин собирал народные песни, писал простонародным складом; близким существом для него была деревенская няня. Поэтом нужно быть тупым или злым человеком, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разуть простой народ. Пушкинский словарь выяснит это дело,—если русская культура возродится.

Пушкин разумел под именем черни приблизительно то же, что и мы. Он часто присоединял к этому существительному эпитет „светский“, давая собирательное имя той родовой придворной знати, у которой не осталось за душой ничего, кроме дворянских званий; но уже на глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала бюрократия. Эти чиновники и суть—наша чернь; чернь вчерашнего и сегодняшнего дня: не знать и не простонародье; не звери, не комья земли, не обрывки тумана, не осколки планет, не демоны, не ангелы. Без прибавления частицы „не“ о них можно сказать только одно: они люди; это—не особенно лестно; люди—дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена „заботами суетного света“.

Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она: служения внешнему миру; она требует от него „пользы“, как просто говорил Пушкин; требует, чтобы поэт „сметал сор с улиц“, „просвещал сердца собратьев“, и проч.

С своей точки зрения, чернь в своих требованиях права. Во-первых, она никогда не сумеет воспользоваться плодами того несколько большего, чем сметение сора с улиц, дела,

которое требуется от поэта. Во-первых, она инстинктивно чувствует, что это дело, так или иначе, быстро или медленно, ведет к ее ущербу. Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира.

Сословие черни, как, впрочем, и другие человеческие сословия, прогрессирует весьма медленно. Так, например, несмотря на то, что в течение последних столетий человеческие мозги разбухли в ущерб всем остальным функциям организма, люди догадались выделить из государства один только орган—цензуру, для охраны порядка своего мира, выражающегося в государственных формах. Этим способом они поставили преграду лишь на третьем пути поэта: на пути внесения гармонии в мир; казалось бы, они могли догадаться поставить преграды и на первом, и на втором пути; они могли бы изыскать средства для замутнения самых источников гармонии; что их удерживает—недогадливость, робость или совесть,—неизвестно. А может быть, такие средства уже изыскиваются?

Однако, дело поэта, как мы видели, совершенно несоизмеримо с порядком внешнего мира. Задачи поэта, как принято у нас говорить, общекультурные; его дело—историческое. Поэтому, поэт имеет право повторить вслед за Пушкиным:

И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.

Говоря так, Пушкин закреплял, за черню право устанавливать цензуру, ибо полагал, что число олухов не убавится.

Дело поэта вовсе не в том, чтобы достучаться непременно до всех олухов; скорее, добытая им гармония производит отбор между ними, с целью добыть нечто более интересное, чем средне-человеческое, из груди человеческого

шлака. Этой цели, конечно, рано или поздно, достигнет истинная гармония; никакая цензура в мире не может помешать этому основному делу поэзии.

Не будем сегодня, в день, отданный памяти Пушкина, спорить о том, верно или неверно отделял Пушкин свободу, которую мы называем личной, от свободы, которую мы называем политической. Мы знаем, что он требовал „иной“, „тайной“ свободы. По-нашему она „личная“; но для поэта это не только личная свобода:

. никому
Отчета не давать; себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни созести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественной природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Безмолвно утопать а восторгах умиленья —
Вот счастье! Вот права!..

Это сказано перед смертью. В юности Пушкин говорил о том же:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой.

Эта тайная свобода, эта прихоть—слово, которое потом всех громче повторил Фет („Безумной прихоти певца!“),—вовсе не личная только свобода, а гораздо большая; она тесно связана с первыми двумя делами, которых требуют от поэта Аполлон. Все перечисленное в стихах Пушкина есть необходимое условие для освобождения гармонии. Позволя мешать себе в деле испытания гармонией людей, в третьем деле, Пушкин не мог позволить мешать себе в первых двух делах; и эти дела—не личные.

Между тем, жизнь Пушкина, склоняясь к закату, все больше наполнялась преградами, которые ставились на его путях. Слабел Пушкин—слабела с ним вместе и культура его поры: единственной культурной эпохи в России прошлого века. Приближались роковые сороковые годы. Над смертным

одром Пушкина раздавался младенческий лепет Белинского. Этот лепет казался нам совершенно противоположным, совершенно враждебным вежливому голосу графа Бенкендорфа. Он кажется нам таковым и до сих пор. Было бы слишком больно всем нам, если бы оказалось, что это—не так. И, если это даже не совсем так, будем все-таки думать, что это совсем не так. Пока еще, ведь

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман.

Во второй половине века то, что слышалось в младенческом лепете Белинского, Писарев орал уже во всю глотку.

От дальнейших сопоставлений я воздержусь, ибо довести картину до ясности пока невозможно; может быть, за паутиною времени, откроется совсем не то, что мелькает в моих разлетающихся мыслях, и не то, что прочно хранится в мыслях, противоположных моим; надо пережить еще какие-то события; приговор по этому делу—в руках будущего историка России.

Пушкин умер. Но „для мальчиков не умирают Позы“, сказал Шиллер. И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура.

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.

Это—предсмертные вздохи Пушкина, и также—вздохи культуры пушкинской поры.

На свете счастья нет, а есть покой и воля.

Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю,—тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уж нечем; жизнь потеряла смысл.

Любезные чиновники, которые мешали поэту испытывать гармонией сердца, навсегда сохранили за собой кличку черни. Но они мешали поэту лишь в третьем его деле. Испытание сердец поэзией Пушкина во всем ее объеме уже произведено без них.

Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение.

Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единственно и нераздельно.

Я хотел бы, ради забавы, провозгласить три простых истины:

Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать.

В этих веселых истинах здравого смысла, перед которым мы так грешны, можно поклясться веселым именем Пушкина.

11 февраля 1921 г.

„БЕЗ БОЖЕСТВА, БЕЗ ВДОХНОВЕНЬЯ“

(ЦЕХ АКМЕИСТОВ)

1

Среди широкой публики очень распространено мнение, что новая русская изящная литература находится в упадке. Последнее имя, которое произносится с убеждением людьми, стоящими совершенно вне литературы, есть имя Льва Толстого. Все позднейшее, увы, даже и Чехов, по меньшей мере спорно; большая же часть писателей, о которых много говорила критика, за которыми числятся десятки лет литературной работы, просто неизвестны по имени за пределами того сравнительного узкого круга людей, который составляет „интеллигенцию“. Пожалуй, нельзя сказать даже этого; есть люди, считающие себя интеллигентными, и имеющие на это право, которые вовсе не знают, однако, имен многих „известных“ современных писателей.

Мне возразят, что мнение большой публики, так же как слава—„дым“. Но дыму без огня не бывает; я не хочу подвергать оценке факт для меня несомненный; причин этого факта не счесть; я хочу указать лишь на одну из них, может быть, не на первостепенную, но указать на нее пора.

Эта причина—разветвление потока русской литературы на мелкие рукава, все растущая специализация, в частности—разлучение поэзии и прозы; оно уже предчувствовалось в сороковых годах прошлого столетия, но особенно ясно сказалось в некоторых литературных явлениях сегодняшнего дня. Как бы ни относились друг к другу поэзия и проза, можно с уверенностью сказать одно: мы часто видим, что прозаик, свысока

относящийся к поэзии, мало в ней смыслящий и считающий ее „игрушкой“ и „роскошью“, мог бы владеть прозой лучше, чем он владеет; и обратно, поэт, относящийся свысока к „презренной прозе“, как-то теряет под собой почву, мертвеет и говорит не полным голосом, даже обладая талантом. Наши прозаики—Толстой, Достоевский—не относились свысока к поэзии, наши поэты—Тютчев, Фет—не относились свысока к прозе. Нечего говорить, разумеется, о Пушкине и о Лермонтове.

Поэзия и проза, как в древней России, так и в новой, образовали единый поток, который нес на своих волнах, очень беспокойных, но очень мощных, драгоценную ношу русской культуры. В новейшее время этот поток обнаруживает наклонность разбиваться на отдельные ручейки.

Явление грозное, конечно временное, как карточная система продовольствия. Поток, разбиваясь на ручейки, может потерять силу, не донести драгоценной ноши, бросив ее на разграбление хищникам, которых у нас всегда было и есть довольно.

Россия—молодая страна, и культура ее—синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть „специалистом“. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более—прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо; самые известные—Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский, Лермонтов и Рубинштейн, Гоголь и Иванов, Толстой и Фет.

Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга—философия, религия, общественность, даже—политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием; церковный обряд находит отголосок в музыке; Глинка и Чайковский выносят на поверхность Руслана и Пиковую даму, Гоголь и Достоевский—русских старцев и К. Леонтьева, Рерих и Ремизов—родную стари-

ну. Это признаки силы и юности; обратное—признаки усталости и одряхления. Когда начинают говорить об „искусстве для искусства“, а потом скоро—о литературных родах и видах, „чисто литературных“ задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия, и т. д., и т. д.—это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно. Мы привыкли к окрошке, ботвинье и блинам, и фрунзенская травка с уксусом в виде отдельного блюда может понравиться лишь гурманам. Так и „чистая поэзия“ лишь на минуту возбуждает интерес и споры среди „специалистов“; споры эти потухают так же быстро, как вспыхнули, и после них остается одна оскомина, а „большая публика“, никакого участия в этом не принимающая и не обязанная принимать, а требующая только настоящих живых художественных произведений, верхним чутьем догадывается, что в литературе не совсем благополучно; и начинает относиться к литературе новейшей совсем иначе, чем к литературе старой.

Все большее дробление на школы и направления, все большая специализация—признаки такого неблагополучия. Об одном из таких новейших „направлений“, если можно его назвать направлением, я и буду говорить.

2

В журнале „Аполлон“ 1913 года появились статьи Н. Гумилева и С. Городецкого о новом течении в поэзии¹. В обеих статьях говорилось о том, что символизм умер и на смену ему идет новое направление, которое должно явиться достойным преемником своего достойного отца.

В статье Н. Гумилева на первой же странице указано, что „родоначальник всего символизма, как школы—французский

¹ Н. Гумилев. «Наследие символизма и акмеизм». «Аполлон», 1913, № 1. Сергей Городецкий. «Некоторые течения в современной поэзии». (Там же). В № 3 были помещены стихотворения Гумилева, С. Городецкого, В. Нарбута, А. Ахматовой, В. Зенкевича и О. Мандельштама, которые служили иллюстрацией к высказанным в этих статьях теоретическим суждениям.
Прим. ред.

символизм“, и что он „выдвинул на первый план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору и теорию созвучий“. Повидимому, Н. Гумилев полагал, что русские тоже „выдвинули на первый план“ какие-то „чисто-литературные задачи“ и даже склонен был отнестись к этому с некоторого рода одобрением. Вообще, Н. Гумилев, как говорится, „спрыгнул с печки“; он принял Москву и Петербург за Париж, совершенно и мгновенно в этом тождестве убедился и начал громко и развязно полусветским, полупрофесорским языком разговаривать с застенчивыми русскими литераторами о их „формальных достижениях“, как принято теперь выражаться; все, за что он поощрял и похлопывал их по плечу, но больше—порицал. Большинство собеседников Н. Гумилева было занято мыслями совсем другого рода; в обществе чувствовалось страшное разложение, в воздухе пахло грозой, назревали какие-то большие события; потому Н. Гумилеву как-то и не возражали энергично, тем более, что он совершенно никого не слушал, будучи убежден, например, в том, что русский и французский символизм имеют между собой что-то общее. Ему в голову не приходило, что никаких чисто „литературных“ школ в России никогда не было, быть не могло и долго еще, надо надеяться, не будет; что Россия—страна более молодая, чем Франция; что ее литература имеет свои традиции, что она тесно связана с общественностью, с философией, с публицистикой; короче говоря, Н. Гумилев пренебрег всем тем, что для русского дважды—два—четыре. В частности, он не осведомился и о том, что литературное направление, которое, по случайному совпадению носило то же греческое имя „символизм“, что и французское литературное направление, было неразрывно связано с вопросами религии, философии и общественности; к тому времени, оно, действительно, „закончило круг своего развития“, но по причинам отнюдь не таким, какие рисовал себе Н. Гумилев.

Причины эти заключались в том, что писатели, соединившиеся под знаком „символизма“, в то время разошлись между

собой во взглядах и мирозерцаниях; они были окружены толпой эпигонов, пытавшихся спустить на рынке драгоценную утварь и разменять ее на мелкую монету; с одной стороны, виднейшие деятели символизма, как В. Брюсов и его спутники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки (это-то и было доступно пониманию г. Гумилева)¹; с другой—все назойливее врывалась улица; словом, шел обычный русский „спор славян между собою“,—вопрос неразрешимый для Гумилева; спор по существу был уже закончен, храм символизма—опустел, сокровища его, отнюдь не чисто литературные, бережно унесли с собой немногие; они и разошлись молчаливо и печально по своим одиноким путям.

Тут-то и появились Гумилев и Городецкий, которые „на смену“ (?!) символизму принесли с собой новое направление: „акмеизм“ (от слова „акме“—высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или „адамизм“ („мужественно—твердый и ясный взгляд на жизнь“). Почему такой взгляд называется „адамизмом“, я не совсем понимаю, но, во всяком случае, его можно приветствовать; только, к сожалению, эта единственная, по-моему дельная мысль в статье Гумилева была заимствована им у меня; более, чем за два года до статей Гумилева и Городецкого, мы с Вяч. Ивановым гадали о ближайшем будущем нашей литературы на страницах того же „Аполлона“; тогда я эту мысль и высказал².

Новое направление Н. Гумилев характеризовал тем, что „акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов“ (что, впрочем, в России поэты делали уже сто лет), „более чем когда-либо вольно переставляют ударения“ (?), призывали „к смелым поворотам мысли“ (!), ищут в живой народной речи „новых“ слов (!), обладают „светлой иронией,

¹ Блок имеет здесь в виду статью В. Брюсова «О речи рабской» (Аполлон», 1910, № 9), послужившую ответом на реферат Блока «О современном состоянии русского символизма» *Прим. ред.*

² См. статью Блока «О современном состоянии русского символизма». (1910). *Прим. ред.*

не подрывающей корней веры“ (вот это благоразумно!) и не соглашаются „приносить в жертву символу всех прочих способов поэтического воздействия“ (кому, кроме Н. Гумилева, приходило в голову видеть в символе „способ поэтического воздействия“? И как это символ, например, крест, „воздействует поэтически“?—этого объяснить я не берусь).

Что ни слово, то перл. Далее, в краткой, но достаточно сухой и скучной статье Гумилева, среди каких-то сентенций и парадоксов вовсе не русского типа („мы не решились бы заставить атом поклониться богу, если бы это не было в его груди“, „смерть—занавес, отделяющий нас, актеров, от зрителей“; или любезное предупреждение: „Разумеется, Прекрасная Дама Теология останется на своем престоле“ и т. п.), можно найти заявления, вроде след.: „Как адамисты, мы немного лесные звери“ (как свежо это „немного“!); или „Непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать“ („Нельзя объять необъятного“,—сказал еще К. Прутков), и „все попытки в этом направлении—нецеломудрены“ (sic).

С. Городецкий, поэт гораздо менее рассудительный и более непосредственный, чем Н. Гумилев, в области рассуждений значительно ему уступил. Прославившись незадолго до своей „адамитической“ вылазки мистико-анархическим аргументом „потому что, как же иначе?“, он и в статье, следующей за статьей Гумилева, наплел невообразимой полуторжественной, полуразухабистой чепухи, с передержками, с комичнейшими пассажами и пр. Его статья, однако, выгодно отличалась от статьи Гумилева своей забавностью: он прямо и просто, как это всегда ему было свойственно, объявлял, что на свете, собственно ничего и не было, пока не пришел „новый Адам“ и не „пропел жизни и миру аллилуйя“.

Так родились „акмеисты“ и они взяли с собой в дорогу Шекспира, Рабле, Виллона и Т. Готье¹ и стали печатать книжки стихов в своем „Цехе поэтов“ и акмеистические рецен-

¹ Книга стихов Теофиля Готье «Эмали и камни» вышла в изд. М. Поповой в переводе Н. Гумилева. *Прим. ред.*

зии в журнале „Аполлон“. Надо сказать, что первые статьи акмеистов были скромны: они расшаркивались перед символизмом, указывали на то, что „футуристы, эго-футуристы и проч.—гиены, следующие за львом“, и пр. Скоро, однако, кто-то из акмеистов, кажется, сам Гумилев, заметил, что никто ему не ставит преград и написал в скобках в виде пояснений к слову—акмеизм: „полный расцвет физических и духовных сил“. Это уже решительно никого не поразило, ибо в те времена происходили события более крупные: Игорь Северянин провозгласил, что он „гений, упоенный своей победой“, а футуристы разбили несколько графинов о головы публики первого ряда, особенно желавшей быть эпатированной; поэтому определение акмеизма даже отстало от духа нового времени, опередив лишь прежних наивных писателей, которые самоопределялись по мирозерцаниям (славянофилы, западники, реалисты, символисты); никому из них в голову не приходило говорить о своей гениальности и о своих физических силах; последние считались „частным делом“ каждого, а о гениальности и одухотворенности предоставлялось судить другим.

Все эти грехи простились бы акмеистам за хорошие стихи. Но беда в том, что десяток-другой маленьких сборников, выпущенный ими перед войной в те годы, когда буквально сотни сборников стихов валялись на книжном рынке, не блещет особыми достоинствами, за малыми исключениями. Начинаящие поэты, издававшиеся у акмеистов, печатались опрятнее многих и были внутренне литературнее, воспитаннее, приличнее иных; но ведь это—еще не похвала. Настоящим исключением среди них была одна Анна Ахматова; не знаю, считала ли она сама себя „акмеисткой“; во всяком случае, „расцвета физических и духовных сил“ в ее усталой, болезненной, женской и самоуглубленной манере положительно нельзя было найти. Чуковский еще недавно определял ее поэзию как аскетическую и монастырскую по существу¹. На голос Ахматовой

¹ Корней Чуковский. «Ахматова и Маяковский». Альб. «Дом искусств», № 1. П. 1921. *Прим. ред.*

как-то откликнулись, как откликнулись когда-то на свежий голос С. Городецкого, независимо от его „мистического анархизма“, как откликнулись на голос автора „Громокипящего Кубка“¹, независимо от его „эго-футуризма“, и на голос автора нескольких грубых и сильных стихотворений, независимо от битья графинов о головы публики, от желтой кофты, ругани и „футуризма“. В стихах самого Гумилева было что-то холодное и иностранное, что мешало его слушать; остальные, очень разноголосые, только начинали, и ничего положительного сказать о них еще было нельзя.

3

Тянулась война, наступила революция: первой „школой“, которая пожелала воскреснуть и дала о себе знать, был футуризм. Воскресение оказалось неудачным, несмотря на то, что футуризм на время стал официозным искусством. Жизнь взяла свое, уродливые нагромождения кубов и треугольников попросили убрать; теперь они лишь изредка и стыдливо красуются на сломанных домах; „заумные“ слова сохранились лишь в названиях государственных учреждений. Несколько поэтов и художников из футуристов оказались действительно поэтами и художниками, они стали писать и рисовать как следует; нелепости забылись; а когда-то, перед войной, они оставались и раздражали на минуту внимание; ибо русский футуризм был пророком и предтечей тех страстных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие „прозорливые“ и очень умные люди не догадывались. В этом отношении русский футуризм бесконечно значительнее, глубже, органичнее, жизненнее, чем „акмеизм“; последний ровно ничего в себе не отразил, ибо не носил в себе никаких родимых „бурь и натисков“, а был привозной „заграничной

¹ Игорь Северянин. «Громокипящий кубок», Изд. «Гриф». М. 1913.
Прим. ред.

штучкой“. „Новый Адам“, распевал свои „аллилуйя“ не слишком громко, никому не мешая, не привлекая к себе внимания и оставаясь в пределах „чисто-литературных“.

Казалось, в 1914 году новый Адам естественно удалился туда, откуда пришел; ибо—*inter arma Musae silent*¹. Но прошло 6 лет, и Адам появился опять. Воскресший „Цех поэтов“ выпустил альманах „Дракон“², в котором вся изюминка заключается в цеховом „акмеизме“, ибо имена Н. Гумилева и некоторых старых и новых „цеховых“ поэтов явно преобладают над именами „просто поэтов“; последние, кстати, представлены случайными и нехарактерными вещами³.

Мне не хотелось бы подробно рецензировать альманах—это неблагоприятное занятие: пламенем „Дракон“ не пышет. Общее впечатление таково, что в его чреве сидят люди, ни в чем между собою не сходные; одни из них, несомненно, даровиты, что проявлялось, впрочем, более на страницах других изданий. В „Драконе“ же все изо всех сил стараются походить друг на друга; это им нисколько не удается, но стесняет их действия и заглушает их голоса.

Разгадку строгой, натянутой позы, приятной молодым стихотворцам, следует, мне кажется, искать в статье Гумилева, под названием „Анатомия стихотворения“; статья заслуживает такого же внимания, как давняя статья в „Аполлоне“; на этот раз он написал тоном повелительным, учительским и не терпящим возражений. Даже ответственность за возможную ошибку в цитате Н. Гумилев возлагает на автора цитаты—протопопа Аввакума; ибо сам ошибиться, очевидно, не может.

Н. Гумилев вещает: „Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов. Учиты-

¹ Во время войны — молчат музы — известная латинская поговорка.
Прим. ред.

² Дракон. Альманах стихов. 1-й выпуск. Изд. «Цеха поэтов». П. 1921.
Прим. ред.

³ Напомним, что в этом альманахе напечатано два стихотворения Блока: «Сфинкс» и «Смолкали и говор, и шутки...» *Прим. ред.*

вещающий только часть этих законов будет художником-прозаиком, а не учитывающий ничего, кроме идейного содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы“.

Это жутко. До сих пор мы думали совершенно иначе: что в поэте непременно должно быть что-то праздничное; что для поэта потребно вдохновение, что поэт „идет дорогою свободной, куда влечет его свободный ум“, и многое другое, разное, иногда прямо противоположное, но всегда—менее скучное и менее мрачное, чем приведенное определение Н. Гумилева.

Далее говорится, что каждое стихотворение следует подвергать рассмотрению с точки зрения фонетики, стилистики, композиции и „эйдолологии“. Последнее слово для меня непонятно, как название четвертого кушанья для Труффальдино в комедии Гольдони „Слуга двух господ“. Но и первых трех довольно, чтобы напугать. Из дальнейших слов Н. Гумилева следует, что „действительно великие произведения поэзии“, как поэмы Гомера и „Божественная Комедия“, „уделяют равное внимание всем четырем частям“; крупные поэтические направления—обыкновенно только двум; меньшие—лишь одному; один „акмеизм выставляет основным требованием равномерное внимание ко всем четырем отделам“.

Сопоставляя старые и новые суждения Гумилева о поэзии, мы можем сделать такие выводы: поэт гораздо лучше прозаика, а тем более, литератора, ибо он умеет учитывать формальные законы, а те—не умеют; лучше же всех поэтов—акмеисты; ибо он, находясь в расцвете физических и духовных сил, равномерно уделяет внимание фонетике, стилистике, композиции и „эйдолологии“, что в пору только Гомеру и Данте, но не по силам даже „крупным“ поэтическим направлениям.

Не знаю, как смотрит на это дело читатель; может быть ему все равно, но мне-то—не все равно. Мне хочется крикнуть, что Данте хуже газетного хроникера, не знающего законов; что поэт вообще—богом обделенное существо, а „стихи в большом количестве—вещь невыносимая“, как сказал однажды один умный литератор; что лавочку эту вообще

пора закрыть, сохранив разве Демьяна Бедного и Надсона, как наиболее сносные образцы стихотворцев.

Когда отбросишь все эти горькие шутки, становится грустно; ибо Н. Гумилев и некоторые другие „акмеисты“, несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений;—они не имеют и не желают иметь представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а, следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное—душу.

Если бы они все развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми, и оттого больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, разрухой, развороченную страну! Да нет, не захотят и не сумеют; они хотят быть знатными иностранцами, цеховыми и гильдейскими, во всяком случае говорить с каждым и о каждом из них серьезно можно будет лишь тогда, когда они оставят свои „цехи“, отрекутся от формализма, проклянут все „эйдолологии“ и станут самими собой.

Апрель 1921 г.

КОММЕНТАРИИ

I. Творчество Вячеслава Иванова (стр. 33—45). Если не считать университетского кандидатского сочинения „Болотов и Новиков“, законченного в октябре 1904 г., и обширной рецензии на „Urbi et orbi“ Валерия Брюсова („Новый путь“, 1904, № 7), это—первая статья Александра Блока, очень характерная для раннего, чисто-индивидуалистического периода его творчества, определяющегося глубоким отрывом поэта от конкретных явлений социальной жизни и большой политической отсталостью. Показательны утверждения „самоцельности“ поэтического творчества и спокойное констатирование „крайней отчужденности“ современной поэзии „от толпы“. Вскоре, под влиянием революционных событий 1905 г., Блок пересмотрел свое отношение к общественности.

В. И. Иванов, являвшийся одним из виднейших поэтов и теоретиков русского символизма, неоднократно оказывал на Блока большое влияние. Одно время Блок часто посещал его литературно-философские „среды“, происходившие в т. н. „башне“ на Потемкинской улице в Петербурге (квартира Иванова находилась в верхнем этаже). О влиянии Вяч. Иванова на Блока свидетельствует хотя бы такое обстоятельство: две последние строфы стихотворения „Венеция“ были зачеркнуты Блоком в рукописи и против них сделана им пометка: „Уничтожены Вяч. Ивановым 6. X“. (1910). По словам вдовы поэта—Л. Д. Блок Вяч. Иванов дал отрицательный, обескураживший Блока отзыв о его поэме „Возмездие“.

Вяч. Иванову Блок посвятил свое стихотворное послание („Был скрипок вой в разгаре бала...“), законченное 18 апреля 1912 г. Вяч. Иванов ответил стихотворением: „Ты царским поездом назвал...“ (см. „Нежные тайны“, стр. 11—13. Изд. „Оры“, П. 1912). О взаимоотношениях Блока и Вяч. Иванова см. также статью Блока „О современном состоянии русского символизма“ и наши примечания к ней.

Статья о Вяч. Иванове была напечатана в № 4—5 литературно-художественного и религиозно-философского журнала „Вопросы жизни“ за 1905 г., сменившего „Новый путь“, но просуществовавшего только один год. Издавался журнал Д. Е. Жуковским под редакцией Н. А. Бердяева и С. Н. Булгакова, бывших марксистов, ставших идеалистами.

Относительно своей журнальной работы Блок писал 28 марта 1905 г.

своему отцу А. Л. Блоку: „Вопросы жизни“ (заменившие „Новый путь“) дали много работы и также заплатили 50 рублей. Теперь я имею возможность работать у них много—писать рецензии, иногда статьи о поэтах и помещать стихи. Кроме того, могу написать фельетон в газету „Слово“ о французских символистах. Все это пока очень устраивает и радует меня некоторой нѣвзыскательной радостью“. (См. „Письма к родным“, т. I, изд. „Academia“, Л. 1927, стр. 132—133). Ему же Блок писал 30 декабря 1905 г.: „В этом году мне удавалось получить довольно много литературной работы: с марта меня печатали в большом количестве „Вопросы жизни“ (преимущественно рецензии)“. (См. там же, стр. 150.)

Ни черновика, ни белой рукописи статьи о Вяч. Иванове в архиве Блока не сохранилось.

2. „Краски и слова“ (стр. 46—50). Эта статья „лирического“ типа показательна для Блока во многих отношениях. С одной стороны, в ней проявляется отрицательное отношение к распространенным в то время бесцеремонным критическим приемам и „школьным понятиям“ литературы. С другой стороны, эта статья является характерным обнаружением взглядов Блока на роль изобразительных искусств и на их связь с художественным словом. Живопись оказывала неоднократно непосредственное влияние на поэтическое творчество Блока еще в ранние годы. Как известно, стихотворение „Гамаюн“ было написано 23 февраля 1899 г. под впечатлением картины В. Васнецова. Особенно сказалось влияние изобразительных искусств на Блока в результате его поездки в Италию в 1909 г. (См. наши примечания к „Итальянским стихам“ в собрании сочинений Блока, ГИХЛ, 1931, стр. 306—308 и к статье „О современном состоянии русского символизма“.) Нередко и в своих статьях Блок применял чисто изобразительные средства, заменяя своеобразной живописью словесные образы. Таково, например, заключение статьи „Судьба Ап. Григорьева“. Отношению Блока к изобразительным искусствам посвящена статья В. Измайловской (пока еще не опубликованная).

Блоку была свойственна также своеобразная цветовая символика. Он считал, что определенным словам, поэтическим настроениям и взглядам соответствуют определенные краски. Примечательно, что он придавал огромное значение цветам титульных листов своих книг, обычно печатавшихся в две краски. Первому тому стихотворений („Стихи о Прекрасной Даме“) соответствовал пурпурный цвет (мистическое начало), второму тому („Нечаянная Радость“) — зеленый (очевидно, символизирующий начало земли и весны), третьему тому („Снежная ночь“) — синий (очевидно, соответствующий мраку „синей ночи“). Поэт придавал этим цветовым отличиям большое значение.

В примечаниях к „Записным книжкам“ Блока (изд. „Прибой“, 1930) П. Медведев ошибочно утверждает, что одна из записей 1905 г. (см. стр.

43—44) представляет собою конспект статьи „Краски и слова“ (см. стр. 216). В действительности этот конспект относится к статье „Безвременье“, напечатанной в журнале „Золотое руно“ за 1905 г. (№ 11—12).

Статья „Краски и слова“ предназначалась первоначально для журнала „Искусство“, издававшегося в Москве в 1905 г. Н. Тароватым и служившего одним из проводников буржуазной эстетики. В этом журнале отстаивались идеи внеклассового „единства“, исторической преемственности, „самоценности“ художественного творчества и его независимости от „партийных“, большей частью случайных подразделений на „направления“ и „школы“.

Напечатана статья была в первом номере „Золотого руна“ (1906), мало отличавшегося от „Искусства“ по своим идеологическим установкам. В редакционном „манифесте“ раскрывалось буржуазно-эстетское направление журнала, прикрываемое расплывчатыми и ни к чему не обязывающими фразами о „задачах современности“.

В архиве Блока рукописного текста статьи также не сохранилось.

3. Статьей „О реалистах“ (стр. 51—82) Блок, написавший до того ряд рецензий и заметок, начал серию больших обзоров, печатавшихся в „Золотом руно“ с середины 1907 г. По этому поводу в № 6 журнала было сообщено от редакции: „Вместо библиографического отдела Редакция ввела критические обозрения, поручив их Александру Блоку“.

Статья „О реалистах“ является первым непоэтическим обнаружением очень важного сдвига, произошедшего в сознании Блока под влиянием первой русской революции. Внимание не только к М. Горькому, которого ожесточенно бранила в то время вся буржуазная пресса, считая его „кончерным“ писателем, но и к второстепенным писателям „знаньевского“ типа чрезвычайно характерно для поэта. В этой статье Блок впервые поставил проблему сближения творческих методов реализма и символизма, представлявших ранее два „враждебных стана“ (стр. 61—62). Заговорив после революционных событий 1905 г. совершенно иным, чем прежде, языком и проявляя стремление преодолеть свою индивидуалистическую замкнутость, Блок отмечал, что в то время как символистическая литература нужна только индивидуалистически настроенным интеллигентам, реалистическая литература „нужна массам“ (стр. 67). На тему „Блок и первая революция“ написана статья И. Машбиц-Верова (см. журнал „Звезда“, 1926, № 3). Об отношении Блока к реализму см. статью поэта „О современной критике“ и нашу статью „Проблема реализма в творчестве Блока“ („Печать и революция“, 1926, № 4).

При всем различии взглядов на политическую жизнь и на литературу, Блок относился к М. Горькому с большим сочувствием и очень высоко ставил его талант. Правда, Блок иногда недооценивал некоторые произведения Горького. Например, от него ускользнула огромная соци-

альная значимость такой повести, как „Мать“. Но Блок неоднократно выступал против травли Горького буржуазными критиками. В послеоктябрьский период Блок работал у Горького в редакции изд-ва „Всемирная литература“. М. Горьким написаны интересные воспоминания о Блоке (см. его сб. „О писателях“. Изд. „Федерация“, М. 1928 и в собраниях его сочинений).

Несколько преувеличенно оценивая вначале „могущественное дуновение Андреевского таланта“, Блок впоследствии не только почти совершенно перестал интересоваться творчеством Леонида Андреева, но даже склонен был оценивать его резко отрицательно. Сведения об отношении Блока к Л. Андрееву содержатся в Дневнике поэта (изд. Т-ва Писателей в Л., 1928. Т. I), в „Письмах Блока к родным“ (изд. „Academia“. Л. 1927), а также в воспоминаниях Блока о Л. Андрееве („Записки мечтателей“, 1922, № 5).

Статья была напечатана в № 5 „Золотого руна“ за 1907 г. В архиве Блока рукописного текста ее не сохранилось.

4. О лирике (стр. 83—113). Насколько неустойчив был Блок в своих взглядах и настроениях в период общественной реакции, наступившей после революции 1905 г., можно судить по этой статье. В ней снова обнаруживаются индивидуалистическая замкнутость, неспособность обратиться в литературно-политической обстановке. Блок пытается даже как бы узаконить отрыв лирического поэта от окружающей реальной жизни.

Оценка, даваемая Блоком поэзии К. Бальмонта, И. Бунина, С. Городецкого и С. Соловьева, представляет собою образчик характерной в то время для Блока импрессионистической критики. Блок не столько занимается приисканием доказательств своим утверждениям, сколько стремится художнически „показать“ разбираемых им поэтов.

Влияние К. Бальмонта, одного из наиболее ярких поэтов-символистов, на поэзию Блока было значительнее, чем это может показаться с первого взгляда. Иную оценку творчества Бальмонта читатель найдет в статье 1909 года.

Довольно высоко ставя стихотворные произведения Ивана Бунина, Блок всегда оставался чужд его творчеству. (См. также „Письма о поэзии“.)

Восторженно оценив первые две книги стихов Сергея Городецкого — „Ярь“ и „Перун“, Блок о многих других его произведениях отзывался очень сдержанно и даже отрицательно (см. статью „Противоречия“). Личное знакомство Блока с Городецким началось еще весной 1904 г. (в университете на лекции по сербскому языку проф. Лаврова). Городецкому Блоком посвящены стихотворения „Сольвейг“ (1906). С. Городецкому принадлежат интересные воспоминания о Блоке („Печать и революция“, 1922, № 1).

Показательно, что говоря в статье „О лирике“ о „родимом хаосе“ лирики, Блок указывает Городецкому на необходимость ее преодоления путем приближения к эпосу и драме (см. примечания к статье „О драме“).

С поэтом и переводчиком Сергеем Соловьевым (племянником знаменитого философа-идеалиста Владимира Соловьева) Блока связывала давняя дружба и увлечение проблемами мистического порядка. Но С. М. Соловьев оказался в числе друзей Блока, совершенно неверно оценивших тяготение поэта к реальной жизни как „измену“ их юношеским воззрениям и надеждам. Отсюда—взаимное, углублявшееся с годами непонимание. (См. „Письма о поэзии“ и наши примечания к ним.)

23 июня 1907 г. Блок писал поэту Г. И. Чулкову по поводу журнальной полемики с центральным органом символистов—журналом „Весы“: „Думаю в конце следующей статьи в Зол. Руно (о лирике) сделать маленький P.-Scr. о том, что напрасно критики „Весов“ касаются личностей и посвящают летучие „манифесты“ темам, которые требуют, во важности своей, серьезных статей“. (См. „Письма Ал. Блока“, изд. „Колос“, Л. 1925, стр. 141.) Однако этого постскриптума в печатном тексте („Золотое руно“, 1907, № 6) статьи Блока не имеется. Рукописный же текст не сохранился.

5. Статья „О драме“ (стр. 114—143) имеет непосредственную связь со всем творческим развитием Блока. Разбирая произведения западно-европейских и русских драматургов, поэт, в сущности, стремился объяснить и обосновать свои собственные драматургические приемы. Он считал, что начало XX века представляло собою лирическую эпоху, характеризующуюся проникновением субъективно-лирических элементов во все виды литературного творчества. Широкое распространение получила лирическая драма, представлявшая собою особый род драматургии, далекой от подлинной, объективной драмы и трагедии. Под этим углом зрения и написана статья.

Первые три драмы Ал. Блока („Балаганчик“, „Король на площади“, „Незнакомка“), написанные после революции 1905 г., ускорившей и углубившей кризис его индивидуализма, были именно драмами лирическими, в которых драматизировались не объективные сценические события, а субъективные переживания „отдельной души“. (См. интереснейшее предисловие Блока к его „Лирическим драмам“. Изд. „Шиповник“, П. 1908.)

Двойственно относясь к „родной и близкой“ для него лирической „стихии“, Блок в течение всей своей творческой жизни шел по пути преодоления лирики в своем творчестве. Драмы „Песня судьбы“ (1908) и особенно—„Роза и крест“ (1912) уже во многом отличались от его лирических драм. Развитие этой темы см. в нашей статье „О преодолении

лирики в творчестве Блока" („Новый мир", 1927, № 5). Детальный анализ драматургии Блока (спорный в некоторых отношениях) читатель найдет в книге Н. Д. Волкова „Ал. Блок и театр" (ГАХН, М. 1926). См. также статью Блока „О театре". (Собр. сочинений, т. IX, Изд. „Эпоха", Берлин, 1924.)

К своей критической деятельности в „Золотом руне" и других журналах Блок относился очень добросовестно, уделяя ей много времени. 28 сентября, закончив статью „О драме", Блок писал своей матери: „Мелкие заботы—литературные. Страшно много надо писать, критику в „Руно", фельетон в „Своб. Мысли", всюду рассылать стихи". (Письма к родным, стр. 172.)

Статья была напечатана в № 7—9 „Золотого руна" за 1907 г. Рукописный текст ее не сохранился.

6. Творчество Федора Сологуба (стр. 144—147). Эта небольшая статья, в которой Блок отмечал высокие достоинства поэзии и прозы Сологуба, но подчеркивал изолированное положение в литературе писателя, занимающего крайние индивидуалистические позиции, была напечатана в журнале „Перевал" (август 1907, № 10). В этом „журнале свободной мысли", имевшем связь с русским анархизмом, при самых расплывчатых разглагольствованиях о философском, эстетическом и даже социальном радикализме, в атмосфере общественной реакции, наступившей после первой русской революции, проводились идеи „внеклассовости" и „внепартийности" искусства. В этом же журнале, в котором участвовали многие символисты и „мистические анархисты", была напечатана статья Блока о Мих. Бакунине (№ 4) и диалог „О любви, поэзии и государственной службе" (№ 6), представляющий собою своеобразный вариант некоторых эпизодов из лирической драмы „Король на площади".

Связь Блока с т. н. „мистическим анархизмом" была довольно случайной и внешней. Будучи первоначально заинтересован замыслами Г. И. Чулкова и друг., Блок в дальнейшем все отчетливее обнаруживал, что эти идеи ему чужды. Вскоре он счел необходимым полностью отжестеваться от „мистического анархизма". (См. „Весы", 1907, № 9, а также статью „О современной критике".) Георгию Чулкову принадлежат воспоминания о Блоке (см. „Письма Ал. Блока". Изд. „Колос", П. 1925).

Дополнительную оценку творчества Федора Сологуба читатель найдет в „Литературных итогах 1907 г." и в „Письмах о поэзии".

7. В статье „О современной критике" (стр. 213—218)¹ Блок, относившийся отрицательно к различным критическим опытам, не только коснулся вопроса о „неблагополучии" критики, но также развил одну из

¹ По техническому недосмотру при верстке хронологический порядок был нарушен.

самых важных своих тем—о „встрече“ символистов и реалистов, о тяготе-
нии символистов к простоте и реализму.

Критика К. И. Чуковского Блок оценивал в то время не очень
высоко вследствие его „газетной легкости“, но позднее поэт установил с
ним дружелюбные отношения. Корнею Чуковскому принадлежат воспомина-
ния о Блоке. (См. „Записки мечтателей“, 1922, № 6.)

Статья была напечатана в № 61 московской газеты „Час“ от 4 де-
кабря 1907 г. Рукописный текст ее не сохранился.

8. В статье „Литературные итоги 1907 года“ (стр. 148—
173) Блок впервые подошел к литературным темам с публицистической
стороны. Отдав в период 1906—1907 г.г. некоторую дань наступившей
реакции и замкнувшись на время в узком круге индивидуалистических
настроений, Блок снова стал прислушиваться к событиям социально-поли-
тической жизни. Его стала мучить проблема взаимоотношений между интел-
лигенцией и „народом“. Об осознании Блоком ответственности писателя
перед обществом свидетельствуют его „чистосердечные признания лирика“.

Примечательно, что после Октябрьской революции Блок включил
первые две главы из „Литературных итогов“ в сборник своих публицисти-
ческих статей „Россия и интеллигенция“, подвергнув их стилистической
правке и превратив их в отдельную статью „Религиозные искания и
чарод“. (См. собрание сочинений, т. VII.)

Критическая деятельность Блока в „Золотом руне“ не встретила
добрения в окружающей его литературной среде. Неудивительно, что
явление „Литературных итогов“ было оценено враждебно большинством
интеллигенции. Еще 28 октября 1907 г. Блок писал своей матери:
„Почти все озадачены моей деятельностью в „Руне“ и, вероятно, многие
думают обо мне плохо. Приготовляюсь к тому, что начнут травить“.
(„Письма к родным“, стр. 173.) В зиму 1907—1908 г. уже наметился
разрыв Блока с той социальной группой, к которой он принадлежал.
Однако этот разрыв окончательно произошел лишь после Октябрьской
революции.

В письме к своей матери Блок писал 27 ноября 1907 г., с своеобраз-
ным сознанием культурной обреченности своего класса: „Я очень осведом-
лен в современной литературе и сделал выводы, очень решительные: за
этот год, в конечном итоге: 1) переводная литература преобладает над
оригинальной; 2) критика и комментаторство над творчеством. Так будет
еще лет 50—100, а потом явится большой писатель „из бездны народа“
и уничтожит самую память о всех нас. Забавно смотреть на крошечную
кучку русской интеллигенции, которая в течении десятка лет сменила кучу
миросозерцаний и разделилась на 50 враждебных лагерей, и на многомил-
лионный народ, который с XV века несет одну и ту же однообразную и
упорную думу о боге (о сектанстве). Письмо Клюева окончательно

открыло глаза. Итак, мы правильно сжигаем жизнь, ибо ничего от нее не сохранит „играющий случай“, разве ту большую красоту, которая теперь может брещить перед нами в похмельи, которым заражено все русское общество, умное и глупое“. („Письма к родным“, стр. 182—183.)

Николай Клюев—в то время начинающий и никому не известный крестьянский поэт, живший на Севере, неожиданно обратился к Блоку с письмом, которое сильно его взволновало. Опубликовано оно было Блоком без ведома Клюева. В дальнейшем Блок поддерживал с Клюевым переписку в „духе кающегося дворянина“ (как он сам выражался). Блок очень остро и даже болезненно стал ощущать социальную несправедливость, свое „барство“ и постоянно писал об этом Клюеву. Переписка с Клюевым, которого Блок считал одним из выразителей русской „народной души“, оказала на последнего немаловажное воздействие. (См. хотя бы Дневник Блока, т. I, стр. 50.)

„Литературные итоги“ были напечатаны в № 11—12 „Золотого руна“ за 1907 г. Рукописного текста не сохранилось.

9. Три вопроса (стр. 199—206). Повышенный интерес Блока к реалистической правде и простоте, интерес к общественным проблемам, обнаружившийся в некоторых статьях второй половины 1907 г., проявился здесь с особой силой и остротой. Впервые за все время творческой деятельности Блок довел до четкого завершения свои мысли публицистического порядка, обычно несколько расплывчатые. Поэт-символист Блок ставил вопрос об утилитарности искусства, о необходимости общественного служения.

Нетрудно установить связь идей Блока о „прекрасном долге“ с философским содержанием драм Ибсена, оказавшего огромное воздействие на блоковское творчество (поэма „Возмездие“, ряд отдельных стихотворений). Великому скандинавскому драматургу Блок посвятил неизданную до сих пор статью, прочитанную им дважды в ноябре 1908 г. в театре Комиссаржевской перед представлением „Строителя Сольнеса“. Позднее эта речь была частично переработана Блоком в статью „От Ибсена к Стриндбергу“. (См. „Труды и дни“, изд. „Мусагет“, 1912, № 2.) О Катилине, которого Блок оценивал уже в 1908 г. как „заговорщика с социалистическим духом“, Блок написал статью после Октябрьской революции (изд. „Алконост“, П. 1919).

В № 1 „Золотого руна“ за 1908 г. была напечатана статья „Тоже тенденция“ известного в то время критика, сподвижника Д. С. Мережковского и Зин. Гиппиус Д. В. Философова (впоследствии белоэмигранта), направленная против высказываний Ал. Бенуа, Корнея Чуковского и статьи Блока „О лирике“. В этой статье Д. Философов, проявлявший тогда своеобразный „общественный“ подход, упрекал их за „тенденцию бестенденциозности“, за дурной профессиональной аристократизм, эстетизм и

т. д. Упреки, адресованные к Блоку, были обоснованы лишь отчасти и во многом объяснялись неясной формой изложения Блока. Философов не уловил мало заметную самокритическую интонацию, неудовлетворенность Блока своим лирическим творчеством.

Помещая статью Философова, редакция „Золотого руна“ сделала характерное примечание: „Соглашаясь с основной точкой зрения статьи, ред., однако, не считает, чтобы формула эстетизма характеризовала точку зрения Александра Блока. Требование автономности творчества далеко не равносильно с культом профессионального аристократизма“. Блок ответил Философову в статье „Три вопроса“ (см. стр. 201).

„Три вопроса“ были напечатаны в № 2 „Золотого руна“ за 1908 г. Рукописный текст статьи в архиве Блока не сохранился. На бумажной лашке, в которую вложена журнальная корректура, рукою Блока сделана сбоку карандашная пометка: „Иск. и жизнь“.

10. Письма о поэзии (стр. 174—198). Примечательно, что, продолжая свою критико-литературную деятельность в газетах и журналах, Блок постепенно становится полемичнее, решительнее и „злее“, утрачивает прежнее спокойное благодушие. Заканчивая первую половину „Писем о поэзии“, он не без задора писал 4 августа своей матери: „Кончаю статью в Руно (о Минском и Сологубе,—первый уже выруган).“ („Письма к родным“, стр. 222.) А через три дня он писал ей о второй половине статьи: „Еще прочти, как я выругал Борю и Эллиса“¹. (Там же, стр. 224.) Литературные оценки, даваемые Блоком, стали гораздо резче и определеннее. Редакция „Золотого руна“ даже сочла необходимым сделать примечание к заметке о Бунине, содержащейся в „Письмах о поэзии“: „Редакция расходится с автором в общей оценке книги Бунина“.

Иногда Блок стал прибегать к приемам, лишенным всякой объективности. Например, сопоставление стихов С. Соловьева и П. Потемкина в заметке „Два Аякса“ было сделано искусственно и необосновано.

С. Соловьев в сборнике своих сказок и поэм „Scurifragium“ поместил особый отдел „Полемика“, содержащий „Ответ Валерию Брюсову“ и заметку „Г. Блок о земледелах, долгобородых арийцах, паре пива, обо мне и о многом другом“, являющуюся ироническим ответом на статью Блока „О лирике“ (см. наши примечания к ней).

„Письма о поэзии“ были напечатаны в два приема в № 7—9 и в № 10 „Золотого руна“ за 1908 г. Рукописного текста их не сохранилось.

11. Вечера искусств (стр. 207—212). Блок очень тяготился идейной пустотой, ничтожеством и пошлостью всякого рода литературно-

¹ Боря—Б. Н. Бугаев (Андрей Белый). Эллис (псевдоним Л. Кобылинского)—поэт и литературный критик, один из ближайших сотрудников «Весов». *Прим. ред.*

музыкальных вечеров, чрезвычайно распространенных в эпоху общественной реакции, наступившей после революции 1905 г. Показательно, что Блок не считал допустимым „приучать публику любоваться на писателей, у которых нет ореола общественного“ (разрядка Блока).

Фельетон, напечатанный 27 октября 1908 г. в № 259 газ. „Речь“, стоит в общей связи со всеми публичными выступлениями Блока на общественные темы осенью 1908 г. (см. цикл его статей „Россия и интеллигенция“ в т. XII собрания сочинений). Рукописный текст не сохранился.

12. Статья „Душа писателя“ (стр. 219—223) непосредственно связана со всеми рефератами и публицистическими статьями Блока на темы о народе и интеллигенции.

Блок все острее ощущал свой отрыв от буржуазной интеллигенции и тяготился окружавшей его литературной средой. Как раз в период написания статьи, 21 февраля 1909 г., Блок писал матери: „Оказывается, и я совершенно расстроен, как-то страшно устал, большинство людей мне дико и противно, особ[енно]—литераторов. („Письма к родным“, стр. 246.) Показательно, что Блок считал необходимым ориентироваться в творческой деятельности не на „литературную среду“, а на „голос читателя“ и стремился уловить „дуновение“ „коллективной души“.

Статья была напечатана 28 февраля 1909 г. в газ. „Слово“. Рукописный текст ее не сохранился.

13. Статья „Бальмонт“ (стр. 224—227) свидетельствуют о полном разочаровании Блока в творческих возможностях Бальмонта. Однако Блок не был удовлетворен ею. Отвечая матери, он писал 4 марта 1909 г.: „Да, статья о Бальм[онте] скверная... я написал ее утром и снес в Речь, не перечитав как следует“. („Письма к родным“, стр. 248.)

Статья была напечатана 2 марта 1909 г. в № 59 газ. „Речь“. Рукопись ее не сохранилась.

14. Противоречия (стр. 240—248). В течение целого года, с весны 1909 г. по конец зимы 1910 г., если не считать мелких и несущественных рецензий, Блок совершенно не занимался критикой и публицистикой. Его интерес к событиям социально-политической жизни чрезвычайно понизился. К тому и журнал „Золотое руно“, в котором Блок привык постоянно сотрудничать в качестве литературного критика, прекратил свое существование.

Нетрудно убедиться, что Блок утратил публицистическую четкость, проявлявшуюся неоднократно в статьях 1908 г., снова заговорил невнятным и противоречивым языком. (См. наши примечания к статье „О современном состоянии русского символизма“.)

Фельетон был напечатан в газ. „Речь“ 1 февраля 1910 г. Рукописный текст его не сохранился. В двадцать девятой записной книжке Блока (октябрь 1909—январь 1910 г.) имеется запись, представляющая кон-

спект первой главы фельетона (сопоставление Ремизова и Гнедича). (См. „Записные книжки Ал. Блока“. Изд. „Прибой“.)

15. О современном состоянии русского символизма (стр. 228—239). Сезон 1909—1910 гг., ознаменовавшийся кризисом русского символизма и первыми выступлениями „акмеистов“ во главе с Н. Гумилевым, поэт провел целиком под знаком искусства и индивидуализма, вдали от общественной жизни. Для Блока это был период длительного рецидива эстетских и мистических настроений. Немалое воздействие на Блока в этом отношении оказала поездка по Италии, предпринятая летом 1909 г. Впечатления от величайших произведений искусства настроили поэта в духе безнадежного „неприятя“ современности. Вернувшись в Петербург, Блок, по собственному признанию, „стал дичиться современной литературы“ и на время снова ушел в свои „одинокое восторги“.

И на тему о кризисе символизма Блок не очень хотел выступать публично. Вячеславу Иванову, прочитавшему 26 марта 1910 г. доклад „Заветы символизма“ в „Обществе ревнителей художественного слова“ (см. журнал „Аполлон“, 1910 г., № 8), пришлось настойчиво просить Блока выступить на следующем собрании с докладом. (Неизданное письмо от 3 апреля.) 5 апреля Блок писал матери, что он „терзается“ статьями, что ему „тошно от рассуждений, хочется быть художником, а не мистическим разговорщиком и не фельетонистом“. (Цитирую по подлиннику.) За три дня до собрания он подумывал о том, чтобы бросить „начатый фельетон и ответ Вячеславу“ (там же). А в день своего выступления 8 апреля 1910 г., Блок писал матери в неизданном письме: „Сегодня буду говорить в Академии [т. е. в О-ве ревнителей худ. слова. В. Г.]—довольно пространно, не особенно живо и надеюсь потом замолчать надолго, т. е. не писать статей и не теоретизировать“. (Цитирую по подлиннику.)

В тридцатой записной книжке Блока имеется запись от 26 марта, в которой излагается содержание доклада Вяч. Иванова („Записные книжки“, стр. 136—138). Далее идет следующий текст:

„Я задаю вопросы.

1) об ужасном искусстве—о его проклятии;

2) о том, следовательно, будет ли искусством то желаемое (теургия, миф).

3) или: нам не совладать с этим желанным (не совершить подвига), а с ним совладеет народ;

4) т. е.—только художник может ли совладать с подвигом?

(Леонардо—черный фон. Злые чары культуры. Князь мира Fallere voce diu¹. (Врубель).

¹ «Долго голосом искушать»—слова из надгробной эпитафии Фра Филиппо Липпи, сочиненной Полецианом. Среди «Итальянских стихов» Блока есть перевод этой эпитафии. Прим. ред.

Замечание Вяч. Иванова: символизм хочет говорить правду, парнасизм—под знаком *le rêve*¹.

„А что такое правда?“—спросил Кондратьев.

И Гумилев делает замечание“ (стр. 138)

Нетрудно убедиться что эти вопросы, заданные Блоком Вяч. Иванову, легли в основу его содоклада о символизме. В высшей степени показательным для Блока является сомнение в том, что человек, остающийся „только художником“, сможет совершить „подвиг“ и предположение, что совершит его народ. Очевидно, что проблема „интеллигенция и народ“ не переставала волновать Блока. Вяч. Иванов стремился убедить Блока, что весь его доклад был посвящен именно этой проблеме. В неизданном письме от 3 апреля 1910 г. он писал Блоку по поводу предстоящего выступления последнего: „Не бойтесь быть откровенным и удаляться от границ моего доклада. Ведь и я все это говорю о народе и нас“. (Цитирую по подлиннику.)

Следует отметить, что ряд впечатлений от итальянской живописи эпохи Возрождения очень ярко запечатлелся в этом докладе, определив во многих отношениях его существо. В высшей степени характерен заключительный абзац доклада, в котором Блок отводит художнику роль пассивного созерцателя происходящего. В интереснейших авторских примечаниях к III тому стихотворений (изд. „Мусагет“, М. 1912) содержатся сведения, проливающие свет на содержание этого абзаца. Блок пишет, что „художники Возрождения любили изображать себя самих на своих картинах, в качестве свидетелей или участников. Одни сладострастно подсматривают из-за занавески, как старцы за купающейся Сусанной; другие—только присутствуют в качестве равнодушных участников“ (стр. 192).

Лука Синьорелли, о котором говорит Блок, поместил самого себя на фреске Новой капеллы Орвьетского собора, изображающей свержение антихриста, в качестве спокойного свидетеля.

По поводу своих итальянских стихотворений „Девушка из Сполетто“ и „Благовещение“ Блок сообщал в тех же примечаниях, что он хотел представить художника в качестве „созерцателя спокойного и свидетеля необходимого“ (стр. 193). В определении художника как пассивного свидетеля исторических событий заключалась одна из основных мировоззренческих ошибок Блока.

Впервые доклад о символизме был напечатан в № 8 журнала „Аполлон“ за 1910 г. В архиве Блока вместо рукописи сохранилась только вырезка из журнала. В „Списке моих работ“, составленном Блоком, имеется отметка: „Мой черновик у Вяч. Иванова“.

¹ Мечта, сновидение. *Прим. ред.*

16. Фельетон „Литературный разговор“ свидетельствует о неустойчивости общественных взглядов Блока и о дальнейшем отходе его от политической действительности, продолжавшемся до второй половины 1910 г. В нем преобладают нездоровые индивидуалистические настроения.

Фельетон был напечатан в газ. „Речь“ 12 апреля 1910 г. Рукописный текст не сохранился.

17. Искусство и революция. Рихарду Вагнеру как музыканту, мыслителю и революционеру Блок и в дооктябрьский период придавал огромное значение в истории мировой культуры. Блок не только упоминал во многих статьях, дневниках и письмах имя Вагнера, но неоднократно развивал его идеи, пользовался вагнеровской терминологией. Философско-музыкальные взгляды Блока в значительной мере были основаны на музыкальной эстетике Вагнера.

Музыка Вагнера также сыграла большую роль в жизни Блока, оказывая не раз непосредственно воздействие на его творчество. Например, 16 января 1913 г. „под напевами Вагнера“ („Нюрнбергские мейстерзингеры“) Блок переложил в стихотворную форму последнюю сцену своей драмы „Роза и крест“ (Дневник, I, стр. 169).

Некоторые мысли, изложенные в статье о Вагнере (о человеке-артисте, о „гуманной“ европейской цивилизации, преследовавшей передовых мыслителей и художников), были развиты Блоком в обширной работе „Крушение гуманизма“.

Написанная в марте 1918 г. статья о Вагнере первоначально предназначалась Блоком для журнала „Наш путь“, потом—для сборника Тео Наркомпроса „Репертуар“. Напечатана в № 223—224 газеты „Жизнь искусства“ от 23—24 августа 1919 г.

18. Статья „Крушение гуманизма“ (стр. 259—281) представляет собою один из основных документов, определяющих отношение Блока к революции и историческому процессу и освещающих различные стороны его мировоззрения, и в частности—его метафизическое „музыкальное“ восприятие мира.

В высшей степени характерно его враждебное отношение к „гуманной“ цивилизации буржуазной Европы, которой он противопоставлял новую культуру народных масс. Блок правильно (хотя и неточно) отмечал, что под знаком гуманизма в XIX века шло все капиталистическое развитие Европы. Утверждение поэта, что основным признаком гуманизма является индивидуализм и что кризис гуманизма неизбежно наступил, „когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила—не личность, а масса“, можно противопоставить неудачной попытке содружества писателей „Перевал“ в 1929—1930 гг. вновь поднять вопрос о гуманизме как о необходимой форме сознания.

Содержание статьи о крушении гуманизма было буквально пережито Блоком. Обширные записи в Дневнике поэта от 27, 28, 31 марта, 1, 5 и 7 апреля 1919 г. полностью подтверждают это. (См. Дневник, II, стр. 152—162.)

Из отметки, сделанной Блоком на последней (40) странице черновой рукописи „Крушение гуманизма“, явствует, что впервые доклад был им прочитан 9 апреля 1919 г. у зав. издательством „Всемирная литература“ А. Н. Тихонова, в присутствии М. Горького, Р. В. Иванова-Разумника, А. Л. Вольнского и друг. Особенно решительно в защиту гуманизма выступал Вольнский. Вторично „Крушение гуманизма“ было прочитано Блоком 16 ноября 1919 г. на первом открытом заседании „Вольной философской ассоциации“. Впервые напечатана статья была в №№ 7—8 журнала „Знамя“ за 1921 г. В архиве Блока сохранился интересный черновик статьи.

19. О романтизме. Для позднего Блока очень характерно стремление не противопоставлять романтизм реализму, а напротив—сближать эти понятия. Поэт боролся с представлениями о романтизме, как о чем-то отрешенном от конкретных жизненных явлений. Следует напомнить, что традиции и догматы старого романтизма Блок в послеоктябрьский период даже назвал „грязью“. (См. Дневник, II, стр. 107.)

По ряду случайных обстоятельств эта статья, дважды набранная, не появилась в печати при жизни поэта. Впервые она была опубликована в т. IX берлинского собрания сочинений. Рукописный текст ее в архиве Блока не сохранился. На бумажной папке, в которую вложен корректурный оттиск, рукою Блока сделана пометка: „Читал актерам Б. др[аматического] театра“. И ниже приписано: „В октябре 1920 давал читать Жирмунскому“.

20. Статья „О назначении поэта“ (стр. 295—303), в которой Блок определяет свое отношение к Пушкину и взгляды на художественное творчество, носит также черты некоторой автобиографичности и свидетельствует о глубокой болезненной усталости самого Блока. Не будучи настоящим исследователем-пушкинистом (см. его примечания к стихотворениям Пушкина в т. I Венгеровского собрания) и не испытывая непосредственного влияния Пушкина на свое творчество, Блок неоднократно возвращался к мыслям о Пушкине в послеоктябрьские годы, мечтал о массовом издании избранных его произведений и т. д.

Статья была написана специально для выступления на торжественном собрании в Доме Литераторов, посвященном 84-й годовщине со дня смерти Пушкина—11 февраля 1921 г. Блок не сразу счел возможным выступить публично с речью о Пушкине, а приняв решение, тщательно готовил свою речь. Его дневник от 2, 6 и 7 февраля представляет собою черновую запись этой речи. (См. Дневник, II, стр. 214—219.) Вторично Блок выступил на собрании в университете. Статью необходимо сопо-

составить со стихотворением, написанным Блоком для Пушкинского Дома Академии наук.

Статья была напечатана в № 3 „Вестника литературы“ за 1921 г. и в сборнике Дома Литераторов „Пушкин. Достоевский“ (П. 1921) уже после смерти Блока. В архиве поэта рукописный текст ее сохранился.

21. Статья „Без божества, без вдохновенья“ (стр. 304—314), заостренно направленная против „Цеха поэтов“, организованного акмеистами во главе с Н. Гумилевым, является интереснейшим свидетельством о последнем этапе борьбы русского символизма и акмеизма, уже отходящих тогда в область литературного прошлого. Здесь Блок вновь проявляет враждебное отношение к формальному методу в поэтике. Мысли о неотделимости искусства и литературы от общественности следует сопоставить со статьей „Три вопроса“ и с его публицистическими статьями 1908 г.

Статья была напечатана уже после смерти Блока в сборнике „О литературе“ (П. 1923). В архиве Блока сохранился ее черновик.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН, ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ В ТЕКСТЕ

- А в в а к у м, протопоп, вождь раскольнического движения XVII века.—312.
- А й х е н в а л ь д, Ю. И., (1873.—1929), буржуазный критик-импрессионист.—158, 215.
- А к с а к о в, К. (1817—1860), известный публицист, вождь славянофилов.—158.
- А л к е й (род. около 640 г. до нашей эры), греческий лирик, создатель т. н. «алкеевой строфы».—45.
- А н д р е е в, Л. Н. (1871—1919), известный писатель.—21, 55—56, 59—63, 69, 71, 79, 123, 126, 136—143, 156, 160, 163—164, 168, 175, 214—215, 219, 242, 318.
- А н д р е е в и ч (Соловьев, Евгений) см. Соловьев, Евгений.
- А н и ч к о в, Е. В. (род. в 1886 г.), профессор, историк литературы и критик. Ныне эмигрант.—94, 159.
- А н н е н с к и й, И. Ф. (1856—1909 г.), известный поэт и классический филолог.—157, 215.
- А н н у н ц и о, Габриэль (род. в 1862 г.), известный итальянский писатель и общественный деятель.—114.
- А р а б а ж и н, буржуазный критик, представляющий собою образец непонимания Блока.—18.
- А р д о в, Т., поэт.—169.
- А р ц ы б а ш е в, М. П. (род. в 1878 г.), писатель. В настоящее время эмигрант.—68, 70—72, 76—77, 168.
- А х м а т о в а, А. А. (род. в 1895 г.), известная поэтесса - акмеистка.—310.
- Б а й р о н, Д. Г. (1788—1824), лорд, знаменитый английский поэт.—8, 157, 193, 246.
- Б а к с т, Л е о н (1866—1924), европейски известный художник и теат-
- ральный деятель, участник «Мира искусств».—163.
- Б а к у н и н, М. А. (1814—1876), знаменитый русский анархист. О Бакунине Блок написал в 1907 г. статью в «Перевале» (№ 4).—255.
- Б а л ь м о н т, К. Д. (род. в 1867 г.), один из «зачинателей» русского символизма, ставший белоэмигрантом после Октябрьской революции.—19, 23, 89—94, 110, 157, 162, 170—172, 213—214, 216, 224—227, 239, 252, 318, 324.
- Б а н г, Г е р м а н (1858—1912), датский писатель.—160.
- Б а ш к и н, В. В. (1880—1909), поэт и беллетрист.—113.
- Б е а т о, А н д ж е л и к о (1387—1455), замечательный итальянский художник эпохи Возрождения, доминиканский монах.—239.
- Б е д е к е р, К а р л (1801—1859) известный составитель путеводителей.—229.
- Б е д ь и й, Д е м ь я н (псевдоним Е. А. Придворова, род. в 1883 г.), известный пролетарский поэт.—314.
- Б е к е т о в а, М. А., писательница, тетка поэта.—12.
- Б е к л и н, А р н о л ь д (1827—1901), известный немецкий художник.—43.
- Б е л и н с к и й, В. Г. (1811—1848), знаменитый критик.—14—16, 157—158, 302.
- Б е л л и н и, Д ж о в а н н и (1428—1516), знаменитый итальянский художник эпохи Возрождения.—239.
- Б е л ы й, А н д р е й (псевдоним Б. Н. Бугаева, род. в 1880 г.), поэт, прозаик и теоретик русского символизма, в течение многих лет бывший другом Блока.—20, 25, 59—60, 87, 154, 165, 196—197, 200, 218, 237, 323.

- Бенкендорф, А. Х., граф (1783—1844), шеф жандармов, реакционер, гонитель Пушкина.—14, 297, 302.
- Бенуа, А. Н. (род. в 1870 г.), известный художник и искусствовед, один из основателей «Мира искусств»,—163—164, 323.
- Бер, Б. В., поэт.—113.
- Бердслей, О. В. (1872—1898), знаменитый английский график.—135.
- Бердяев, Н. А. (род. в 1874), философ и публицист, бывший марксист, ставший идеалистом и реакционером.—38, 315.
- Бирюков, П. И. (1860—1931), биограф Л. Н. Толстого.—155.
- Битовт, Ю., библиограф.—159.
- Блок, Л. Д., вдова поэта, дочь Д. И. Менделеева.—3, 315.
- Бодлер, Шарль (1821—1867), знаменитый французский поэт, предшественник символизма.—113.
- Боккаччо, Дж. (1313—1375), знаменитый итальянский писатель эпохи Возрождения, автор «Декамерона».—259—260.
- Бонди, Вл. (Вальди), поэт.—165.
- Боратынский, Е. А. (1800—1844), замечательный поэт пушкинской поры.—182, 197.
- Бороздин, А. К. (1863—1919), историк литературы.—158.
- Де-Боулье, драматург.—164.
- Брандес, Георг (1842—1927), знаменитый датский историк литературы и критик.—286.
- Бруно, Джордано (1548—1600), философ эпохи Возрождения, борющийся с католицизмом, сожженный на костре инквизиции за свои «еретические» убеждения.—195.
- Брюсов, В. Я. (1873—1924), поэт, прозаик, филолог, вождь русского символизма.—8, 20, 33, 87, 91, 119, 131, 158, 162, 164, 172, 175, 194—195, 197, 199, 202, 216, 236, 308, 323.
- Бугаев, Борис—см. Белый, Андрей.
- Булгаков, С. Н. (род. в 1871 г.), философ и экономист, бывший марксист, ставший идеалистом и реакционером.—38, 315.
- Булгарин, Ф. В. (1789—1859), публицист и беллетрист, издатель «Северной пчелы», враг Пушкина.—297.
- Бунин, И. А. (род. в 1870), поэт и прозаик, академик, ставший эмигрантом после Октябрьской революции.—94—98, 110, 112, 193—196, 250, 318.
- Буренин, В. П. (1841—1926), известный критик-реакционер, сотрудник «Нового времени».—18, 215.
- Вавич, поэт.—210.
- Вагнер, Рихард (1813—1883), величайший немецкий композитор и философ.—254—258, 262, 273—275, 278, 281, 293, 327.
- Вальцель, У. (род. в 1864 г.), известный немецкий филолог.—286.
- Василевский, Н. М., издатель.—65.
- Ведекнд, Франк (1864—1918), известный немецкий драматург.—157.
- Венгеров, С. А. (1855—1920), профессор, историк литературы и библиограф.—157—158.
- Вересаев, В. В. (псевдоним Смядовича, род. в 1867 г.), писатель-реалист.—169.
- Верлен, Поль (1844—1896), знаменитый французский поэт-символист, оказавший огромное влияние на русскую поэзию.—167, 183.
- Верхарн, Эмиль (1855—1916), знаменитый бельгийский поэт-символист, оказавший огромное влияние на русскую поэзию. Блоком переведено его стихотворение «Шаги».—172.
- Веселовский, Александр Ник. (1838—1906), известный филолог и историк литературы.—158.
- Веселовский, Алексей Ник. (1843—1918), историк литературы.—158.
- Виллон, Франсуа (1431—умер не ранее 1463), замечательный французский поэт.—309.
- Вильгельм, П. (род. в 1859 г.), германский император, низложенный в ноябре 1918 г.—257.
- Вильде, писатель.—251.
- Да Винчи, Леонардо (1452—1519), гениальный художник и ученый эпохи Возрождения.—34, 45, 180, 237.
- Волошин, М. А. (род. в 1877 г.), поэт и художник.—162.

- В о л ш н с к и й (псевдоним А. Л. Флек-
сера — 1863 — 1926), литературный
критик и искусствовед, редактор «Се-
верного вестника». — 24, 151, 180, 328.
- В о л ь т е р (1694—1778), знаменитый
поэт, философ-энциклопедист. — 158,
246.
- В р у б е л ь, М. А. (1856—1910), заме-
чательный русский художник, ока-
завший влияние на творчество Блока.
На его похоронах Блок произнес
речь. — 84, 231, 233—234, 236—237.
- В я т к и н, Г. А. (род. в 1885 г.), поэт
и критик. В настоящее время один
из руководителей ж. «Сибирские
огни» (Новосибирск). — 169.
- Г а й м, Рудольф (1821—1901), не-
мецкий историк литературы. — 286.
- Г а л у н о в, Александр, белле-
трист, ставший белоэмигрантом по-
сле Октябрьской революции. — 165.
- Г а м с у н, Кнут (род. в 1859 г.), зна-
менитый норвежский писатель. — 73,
157, 160.
- Г а н с о н, Ола (1860—1925), извест-
ный шведский лирик, новеллист и
критик. — 160.
- Г а р и н, Н. (псевдоним Н. Г. Михай-
ловского, 1852—1906), писатель, автор
«Детства Темы». — 163.
- Г а р ш и н, В. М. (1885—1888), извест-
ный писатель. — 175.
- Г а у п т м а н, Герхард (род. в
1862 г.), известный немецкий писа-
тель. — 114.
- Г е й н е, Генрих (1797—1856), зна-
менитый немецкий поэт, «расстрига»
романтизма, друг К. Маркса. — 8,
262, 274, 286.
- Г е р а к л и т, Эфесский (конец VI и
начало V в. до нашей эры), знаме-
нитый греческий философ. — 111.
- Г е р ц е н, А. И. (1812—1870), зна-
менитый публицист, редактор «Ко-
локола». — 157.
- Г е т е (1749—1832), величайший пи-
сатель Германии. — 52, 158, 261—262,
285.
- Г и п п и у с, Э. Н. (род. в 1867 г.),
известная поэтесса, занимавшаяся
критической деятельностью под псе-
вдонимом Антон Крайний, жена
Д. С. Мережковского. — 24, 67, 181,
205, 322.
- Г л и н к а, М. И. (1804—1857), знаме-
нитый композитор. — 305.
- Г л ю к (1714—1787), немецкий компо-
зитор. — 293.
- Г н е д и ч, П. П. (1855—1927), белле-
трист, драматург и историк искус-
ства. — 243—245, 325.
- Г о г о л ь, Н. В. (1809—1862). — 16,
158, 182, 237, 275, 281, 305.
- Г о г е н, Поль (1848—1903), знамени-
тый французский художник, автор
замечательной книги об острове Та-
ити «Нова-Нова». — 49.
- Г о л ь д о н и, К. (1707—1793), знаме-
нитый итальянский драматург. — 313.
- Г о л ь ц е в, В. А. (1850—1906), обще-
ственный деятель и публицист, ре-
дактор «Русской мысли». — 51.
- Г о м е р, великий древнегреческий
поэт, автор «Одиссеи» и «Илиа-
ды». — 313.
- Г о н е г г е р, И. И., немецкий исто-
рик. — 262—264.
- Г о н ч а р е н к о, Юрий, поэт. — 169.
- Г о р а ц и й Ф л а к к (65—68 до нашей
э.), знаменитый римский поэт. — 35,
197.
- Г о р и ф е л ь д, А. Г. (род. в 1867 г.),
литературный критик и публицист. —
51, — 54, 78—81, 158.
- Г о р о д е ц к и й, С. М. (род. в
1884 г.), поэт и прозаик, один из
вождей акмеизма. — 48, 87, 98—104,
110, 162, 194—195, 208, 215, 245—
248, 306, 308, — 309, 311, 318—319.
- Г о р ь к и й, М а к с и м (псевдоним А. М.
Пешкова, род. в 1869 г.), крупней-
ший пролетарский писатель. — 29,
51—55, 62, 64, 85, 121, 123—126,
136, 156, 158, 160, 214, 317—318, 328.
- Г о т ь е, Т е о ф и л ь (1811—1872), из-
вестный французский писатель, ока-
завший большое влияние на рус-
ских акмеистов. — 309.
- Г о ф м а н, М. Л., историк литературы,
пушкинист, поэт. — 151, 158, 173,
217.
- Г о ф м а н с т а л ь, Г у г о (1874—1929),
австрийский поэт и драматург. — 114.
- Г р и б о е д о в, А. С. (1795—1829). —
14, 118.
- Г р и г о р ь е в, А. (1822—1864),
поэт и критик, оказавший большое
влияние на Блока. — 13, 16, 21, 157, 316

- Грильпарцер, Франц (1791—1872), австрийский писатель, автор драмы «Праматерь», переведенной Блоком.—29.
- Гумилев, Н. С. (1886—1921), известный поэт и теоретик акмеизма.—306—314, 325—326.
- Де Гурмон, Рэми (1858—1915), французский писатель, идеолог модернизма.—115—116.
- Фон-Гуттен, Ульрих (1488—1523), знаменитый германский политический деятель, гуманист.—259—260, 281.
- Данилов, Кирша (XVIII в.), собиратель русских былин и песен.—94.
- Данте Алигьери (1265—1321), величайший итальянский поэт.—36, 236, 313.
- Дантес, Жорж (1812—1895), убийца Пушкина.—302.
- Джемс Линч, псевдоним Леонида Андреева.—142.
- Диккенс, Чарльз (1812—1870), знаменитый английский романист.—275.
- Дикс, Борис, поэт и критик.—158, 173.
- Дильтей, Вильгельм (1833—1911), немецкий историк и литературовед.—286.
- Дмигирева, В. И. (1859) писательница, примыкавшая к народникам.—65.
- Добролюбов, А. М. (род. в 1876 г.), поэт и мистик-сектант, ушедший «от мира» в начале девятисотых годов. 10 апреля 1903 г. Блоком было написано о нем стихотворение.—216.
- Добролюбов, Н. А. (1836—1851), известный критик-публицист.—15.
- Добужинский, М. В. (род. в 1875 г.), известный художник, один из основных участников «Мира искусства». Им были сделаны по заказу М. Художественного театра эскизы костюмов и декораций к «Розе и кресту».—163.
- Достоевский, Ф. М. (1821—1881).—71, 79, 154, 157, 175—176, 210, 281, 303, 328.
- Дымов, Осип (псевдоним О. И. Мерельмана, род. в 1878 г.), писатель.—130, 215.
- Дюма, Александр (сын) (1824—1895), знаменитый французский романист.—117.
- Дягилев, С. П. (1872—1929), известный деятель искусства, меценат, издатель «Мира искусства».—87.
- Еврипид (483/4—407/6 до нашей э.), афинский трагический поэт.—157, 292.
- Жасминов, Алексис, граф (псевдоним В. П. Буренина).—87.
- Жирмунский, В. (род. в 1891 г.), историк литературы, специалист по романтизму, один из основателей «Формальной школы».—286.
- Жуковский, В. А. (1783—1852), знаменитый поэт.—53.
- Жуковский, Д. Е., издатель.—38.
- Журавский, И., беллетрист.—66.
- Зайцев, Б. К. (род. в 1881 г.), писатель-реалист.—77—78, 163—164.
- Зелинский, Ф. Ф. (род. в 1859 г.), известный ученый, классический филолог.—159.
- Зенкевич, В. (род. в 1888 г.), поэт.—306.
- Зиновьева-Аннибал, Л. Д. (ум. в 1907), писательница, жена Вяч. Иванова.—166, 215.
- Ибсен, Генрих (1828—1906), знаменитый норвежский писатель.—18, 26, 114, 117, 119, 122, 132, 202—204, 275, 322.
- Иванов, А. А. (1806—1858), известный художник.—305.
- Иванов, В. И. (род. в 1866 г.), поэт, драматург, историк и теоретик символизма.—6, 33—45, 119, 162, 163, 197, 214—115, 223—229, 234, 308, 315, 325—326.
- Иванов, Е. П., литератор, друг Блока.—163.
- Ивинский, Борис, беллетрист.—165.
- Измайлов, А. А. (1873—1921), критик.—18.
- Каменский, А. П. (род. в 1877 г.), беллетрист.—76, 77, 169.
- Кант, Иммануил (1724—1804), знаменитый германский философ.—267.
- Кардуччи, Джозуэ (1835—1907), итальянский поэт и литературовед.—113.
- Карпентер, В. Б. (1813—1885), английский естествоиспытатель.—169.

- Карпов, Пимен (род. в 1884 г.), писатель.—251.
- Карьер, Эжен (1849—1906), французский художник.—237.
- Квинталиан, Марк Фабий (род. около 35 г. нашей эры), знаменитый римский педагог и литературный критик.—198.
- Княжнин, В. Н., историк литературы, специалист по Ап. Григорьеву, автор книги о Блоке.—15.
- Коран, П. С. (род. 1872 г.), литературовед марксист.—158.
- Кольцов, А. В. (1809—1842), известный поэт.—197.
- Коммиссаржевская, В. Ф. (1864—1910), знаменитая артистка.—208, 237.
- Кон, О. Л., издатель.—65.
- Коневский, Иван (псевдоним И. И. Ореуса, 1877—1901), поэт, очень популярный в среде символистов.—217.
- Крайний, Антон (псевдоним Э. Н. Гиппиус).—218.
- Кречетов, Сергей (псевдоним С. А. Соколова), поэт и издатель «Грифа».—112—113.
- Кузмин, М. А. (род. в 1785 г.), поэт, прозаик и музыкант, автор музыки к «Балаганчику» Блока.—123, 132—136, 162—163, 187—193.
- Куприн, А. И. (род. в 1870 г.), писатель, ставший эмигрантом после Октябрьской революции.—163.
- Лагерлеф, Сельма (род. в 1858 г.), известная шведская писательница.—160.
- Ларусс, французский издатель.—283.
- Ленский, Владимир (псевдоним), поэт.—171—172.
- Леонтьев, К. Н. (1831—1891), философ и публицист реакционного направления.—305.
- Лермонтов, М. Ю. (1814—1841).—35, 95, 210, 237, 239, 246, 305.
- Лернео, Н. О., историк литературы, пушкинист.—158.
- Лонгфелло, Генри (1807—1882), известный американский писатель, автор «Песни о Гайавате».—193.
- Луис, Пьер, французский писатель.—192.
- Майков, А. Н. (1821—1897), поэт.—210.
- Маккиавелли, Николло (1469—1527), политический деятель и писатель эпохи Возрождения.—265.
- Маковский, С. К., искусствовед и критик, редактор «Аполлона».—176.
- Малеваный, Кондратий (конец XIX ст.), основатель украинской религиозной секты.—155.
- Мандельштам, О. Э. (род. в 1891 г.), поэт-акмеист.—306.
- Маркс, Карл.—255.
- Маяковский, В. В. (1894—1930), известный поэт.—310.
- Мей, Л. А. (1822—1862), поэт и драматург.—157.
- Мейерхольд, Вс. Э., известный деятель театра, поставивший в 1906 г. «Балаганчик» Блока.—140.
- Меньшиков, М. О. (1859—1919), публицист-реакционер, сотрудник «Нового времени».—215.
- Мережковский, Д. С. (род. в 1866), писатель и публицист, один из предшественников символизма.—24, 53—54, 62, 67, 150—151, 180—181, 206, 216, 251, 322—323.
- Метерлинка, Морис (род. в 1862 г.), известный бельгийский писатель-символист.—114—119, 139, 157, 163, 192, 208.
- Микель-Анджело, Буонаротти (1475—1564), гениальный итальянский художник эпохи Возрождения.—26.
- Минский (псевдоним Н. М. Виленкина, род. в 1855 г.), поэт и философ.—174, 176—181, 216.
- Пико дела Мирандола (1463—1494), знаменитый итальянский ученый, гуманист Эпохи Возрождения.—259.
- Мирбо, Октав (1850—1917), известный французский писатель.—157.
- Михайловский, Н. К. (1842—1904), знаменитый публицист-народник.—202—203.
- Монтень, Мишель (1533—1592), величайший французский писатель.—259.
- Мор, Томас (1478—1535), знаменитый английский государственный деятель и первый «утопист», автор

- романа «Утопия о будущем человечества».—259.
- Морозов, Н. А. (род. в 1854 г.), известный революционер, поэт.—211.
- Муйжель, В. В. (род. в 1880 г.), беллетрист.—163—165.
- Надсон, С. Я. (1862—1887), поэт.—174—176, 225, 314.
- Наживин, Иван, беллетрист.—168—169.
- Наживин, И. Ф., исследователь сектанства.—155.
- Найденов, С., драматург.—121, 126—128.
- Нарбут, В. И. (род. в 1880 г.), поэт-акмеист и общественный деятель.—306.
- Некрасов, Н. А. (1821—1878).—85, 153, 159, 234.
- Никитин, И. С. (1824—1851), известный поэт.—153.
- Николаев, Николай, поэт.—169.
- Николай II (1868—1918).—257.
- Ницше, Фридрих (1844—1906), знаменитый немецкий философ, оказавший влияние на Блока.—113, 272.
- Новалис (псевдоним Ф. Гарденберга, 1772—1801), вождь немецкого романтизма).—286, 288.
- Нордау, Макс (1849—1923) (псевдоним М. Зюдфельда), известный буржуазный публицист.—256.
- Овсяннико-Куликовский, Д. Н. (1853—1920), историк литературы.—158.
- Олигер, Н. Ф. (род. в 1882 г.), беллетрист.—165.
- Островский, А. Н. (1823—1886), знаменитый драматург.—119.
- Пантюхов, М. И. (1880—1910), автор повести «Тишина и старик».—165.
- П. Я. (псевдоним П. Ф. Якубовича-Мельшина, 1860—1911), поэт-революционер.—215.
- Паскаль, Блез (163—1662), французский философ и ученый.—274.
- Пецов, П. П., критик, редактор «Нового пути», автор книги «Ранний Блок».—67.
- Петрарка, Ф. (1304—1374), знаменитый итальянский поэт эпохи Возрождения.—259, 281.
- Пильский, П., беллетрист.—165.
- Пирожков, М. В., издатель.—157.
- Писарев, Д. И. (1840—1868), известный критик-шестидесятник.—15, 302.
- Платон. 427—348 (до нашей э.), знаменитый греческий философ-идеалист.—36, 291.
- Плеханов, В. К. (1846—1904), известный реакционер, министр, убитый Е. Сазоновым.—66.
- Плеханов, Г. В. (1857—1918), основоположник русского марксизма.—24.
- Плещеев, А. Н. (1825—1893), поэт.—211.
- По Эдгар (1809—1849), знаменитый американский поэт, сказавший большое влияние на русских символистов.—136, 275.
- Победоносцев, К. П. (1827—1907), знаменитый идеолог политической реакции, обер-прокурор Синода.—256.
- Полонский, Я. П. (1819—1898), поэт, оказавший некоторое влияние на Блока.—87, 95—98, 210.
- Полтавцев, А., беллетрист.—66.
- Поляков, В. Л. поэт.—245—238.
- Поляков, С. А., издатель.—24, 33.
- Попова, М., издательница.—309.
- Потебня, А. А. (1835—1891), филолог.—158.
- Потемкин, Петр, поэт.—196—198.
- Поярков, Н. Е., литературный критик.—158.
- Пругавин, А. С. (род. в 1850), публицист, специалист по сектанству.—155.
- Прутков, Кузьма (псевдоним А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых).—309.
- Пушкин, А. С. (1799—1837).—14, 35, 49, 153, 157, 160, 171, 173, 182, 194, 197, 210, 224, 246, 295—296, 298—303, 305, 328.
- Пшибышевский, Станислав (1868—1927), польско-немецкий писатель, представитель упадочной буржуазной литературы.—114, 157, 166, 241.
- Пяст (псевдоним В. А. Пестовского, род. в 1885), поэт.—158, 163.
- Рабле, Франсуа (род. около 1495—1553), знаменитый француз-

- ский писатель эпохи Возрождения.—309.
- Радищев, А. Н. (1749—1902), знаменитый писатель и общественный деятель.—157.
- Рафалович, С. Л. (род. в 1875 г.), поэт.—130—131, 175.
- Рейхлин, Иоганн (1455—1522), немецкий гуманист.—259.
- Рембрандт (1606—1669), великий голландский художник.—237.
- Ремизов, А. М. (род. в 1877 г.), писатель.—166—167, 192, 208, 241—242, 244—245, 305, 325.
- Рерих, Н. К. (род. в 1874 г.), известный художник.—163, 305.
- Роденбах, Жорж (1855—1898), бельгийский писатель.—192.
- Розанов, В. В. (1856—1919), известный философ и публицист, сотрудник «Нового времени».—55, 71, 150—151, 214—215.
- Ронсар, Пьер (1524—1585), крупнейший французский поэт эпохи Возрождения.—197.
- Рославлев, А. С. (род. в 1883 г.), поэт.—77, 172—173, 208.
- Россети, Данте-Габриэль (1827—1882), английский художник и поэт.—49.
- Роулан-Гольст, Генриетта, немецкая поэтесса-социалистка.—116.
- Рубинштейн, А. Г. (1829—1894), известный музыкант.—305.
- Рукавишников, И. С. (1877—1930), поэт и прозаик.—215.
- Руманов, журналист.—8.
- Руссо (1712—1778), знаменитый французский писатель и философ.—155.
- Рыбаев, К. Ф. (1795—1825), поэт-декабрист.—157.
- Рябушинский, Н. П., капиталист-меценат, издатель.—24.
- Саблин, В. М., издатель.—157.
- Савонаролла, Джироламо (1452—1498), знаменитый итальянский монах и проповедник.—85.
- Саводник, В. историк литературы.—158.
- Савченко, Сав., беллетрист.—66.
- Санжар, Надежда, поэтесса.—251.
- Сапфо (VII век—I-я пол. VI до нашей э.), древнегреческая поэтесса.—45.
- Северянин (псевдоним И. В. Лотарева, род. в 1887 г.), поэт «эгофутурист».—310—311.
- Семенов, Л. Д., поэт, примыкавший к символистам. Блок посвятил ему стихотворение: «Жду я смерти близ девицы»... (январь 1904 г.).—67.
- Сен-Симон, Анри (1760—1825), знаменитый французский социалист, мыслитель-утопист.—8.
- Серафимович, (псевдоним А. С. Попова, род. в 1863 г.), известный писатель-реалист.—65, 66, 163.
- Сервантес, Сааведра Мигель (1547—1616), знаменитый испанский писатель.—291.
- Сергеев-Ценский, С. Н. (род. в 1878 г.), писатель-реалист.—72, 74, 77, 163—165.
- Сикорский, проф. медицины.—155.
- Синьорелли, Лука (1450—1523), художник итальянского Возрождения.—239, 326.
- Скирмунт, С., издатель.—68.
- Скиталец (псевдоним С. Г. Петрова, род. в 1868 г.), писатель-реалист.—63—64, 214.
- Слезкин, Ю. Л. (род. в 1887 г.) писатель.—66.
- Сократ, (469—399 до нашей э.), знаменитый греческий философ.—35.
- Соловьев, Вл. С. (1853—1900), известный философ-идеалист и поэт, оказавший влияние почти на всех русских символистов.—38, 174, 230—231, 236, 247, 289.
- Соловьев-Андреевич, Е. А. (1866—1905), социолог и историк литературы.—157.
- Соловьев, С. М. (род. в 1885 г.), поэт-символист и филолог, племянник философа, бывший долгое время другом Блока.—87, 105—110, 113, 196—198, 318—319, 323.
- Сологуб (псевдоним Ф. К. Тетерникова), (1863—1927), поэт и прозаик, один из виднейших представителей символизма.—78—82, 111, 144—147, 162—164, 167, 181—186, 215, 217, 223, 320.
- Софокл (ок. 495—406 до нашей э.), знаменитый древнегреческий драматург.—265.

- Столыпин, П. А. (1862—1911), премьер-министр и реакционер.—152.
 Стражев, Виктор, поэт.—111.
 Стриндберг, Август (1849—1912), известный шведский писатель, оказавший большое влияние на Блока.—18, 160, 275, 322.
 Струве, П. Б. (род. в 1870 г.), экономист и публицист, бывший марксист, ставший идеалистом и реакционером.—51.
 Суриков, В. И. (1848—1916), известный художник.—153.
 Сухово-Кобылин, А. В. (1820—1903), драматург.—119.
 Сытин, И. Д. (род. в 1851 г.), издатель.—94.
 Табасов, Евгений, поэт.—170—171.
 Тацит (ок. 55—120), римский историк.—269.
 Телешов, Н. Д. (род. в 1867 г.),— беллетрист.—66.
 Теннисон, Альфред (1809—1892), английский поэт.—193.
 Терещенко, М. И., миллионер и меценат, министр Временного правительства.—24—26.
 Тетмайер, Казимир (род. в 1866 г.) польский писатель.—157, 164.
 Тик, Людвиг (1773—1853), немецкий писатель-романтик.—286.
 Тимковский, Н. О., цензор, на которого в 1824 г. была написана Пушкиным эпиграмма.—297.
 Тихонравов, Н. С. (1832—1893), историк русской литературы.—93.
 Товарищ Герман (псевдоним Э. Н. Гиппиус и отчасти—В. Я. Брюсова).—218.
 Толстая, С. А., жена Льва Толстого.—71.
 Толстой, Алексей К. (1817—1875), поэт.—171.
 Толстой, Л. Н. (1828—1910).—8, 15, 54, 67, 119—120, 155, 281, 304—305.
 Тютчев, Ф. И. (1803—1873), известный поэт, оказавший некоторое влияние на Блока.—34—35, 37—38, 83, 97—98, 182, 305.
 Уайльд, Оскар (1856—1900), известный английский писатель.—157, 239.
 Уитман, Уот (1819—1892), американский поэт.—213—214.
 Успенский, Г. И. (1840—1902), писатель-народник.—175.
 Федоров, А. М., поэт и беллетрист.—112, 165, 169.
 Фет, А. А. (1820—1892), известный поэт, оказавший большое влияние на раннее творчество Блока.—87, 154, 188, 228, 246, 301, 305.
 Философов, Д. В., критик и публицист, сподвижник Д. С. Мережковского.—51—55, 59—60, 79, 87, 201, 322, 323.
 Флобер, Густав (1821—1880), знаменитый французский писатель.—75.
 Фомин, А. Г., библиограф.—159.
 Фофанов, К. М. (1862—1911), поэт.—181, 250.
 Фрейлиграт, Фердинанд (1810—1876), немецкий поэт.—8.
 Френкель, М. беллетрист.—66.
 Хомяков, А. С. (1804—1860), писатель, виднейший представитель славянофильства.—38.
 Цензор, Д. М. (род. в 1879 г.), поэт.—15, 112.
 Чайковский, П. И. (1840—1893) композитор.—305.
 Чернобаев, Евгений, поэт.—169.
 Чернышевский, Н. Г. (1828—1889), знаменитый критик и публицист-шестидесятник.—139, 157.
 Чехов, А. П. (1860—1904).—54—55, 62, 69—72, 118, 122—123, 126, 130, 160, 220, 304.
 Чириков, Е. Н. (род. в 1864 г.) беллетрист, ставший эмигрантом после Октябрьской революции.—118, 129, 214.
 Чуковский, К. И. (род. в 1882 г.) литературный критик.—213—214, 321, 322.
 Чулков, Г. И. (род. в 1889 г.), поэт и прозаик.—118, 131, 151, 162—163, 217, 319, 320.
 Шатобриан, Ф. (1769—1848), французский писатель и реакционный деятель.—8.
 Шахов, А. А. (1830—1877), историк литературы.—158.
 Шекспир (1564—1616), знаменитый английский писатель.—113, 119—120, 157, 277, 291, 309.

- Шелли, П. Б. (1792—1822), замечательный английский поэт.—8, 113, 157, 213.
- Шеллинг, Ф. В. (1775—1854), знаменитый немецкий философ, представитель идеализма.—286.
- Шиллер, Ф. (1759—1805), знаменитый немецкий писатель.—157, 261—262, 266, 279, 285—286, 302.
- Шлегели, братья: Август-Вильгельм (1767—1845), знаменитый немецкий критик и историк литературы, и Фридрих (1772—1829), выдающийся критик и филолог.—119, 286.
- Шлеермахер, Ф. Э. (1768—1834), немецкий философ.—286.
- Шницлер, Артур (1862—1931), австрийский писатель.—114.
- Шолом-Аш, известный еврейский писатель.—130.
- Шопенгауэр, Артур (1788—1860), известный немецкий философ.—142.
- Щедрин-Салтыков, М. Е. (1826—1889), знаменитый писатель-сатирик.—157.
- Щербина, Н. Ф. (1821—1869), поэт.—37, 157.
- Эллис (псевдоним Л. А. Кобылинского), поэт и литературный критик.—160, 196, 198, 323.
- Энгельгардт, Николай (род. в 1886 г.), историк литературы.—157.
- Энгельс, Фридрих (1820—1895), 255.
- Эразм Роттердамский (1467—1536), знаменитый гуманист.—259.
- Эредиа, Ж. М. (1842—1905), французский поэт парнасской школы, ученик Лаконта де Лиля.—113.
- Эскил (522—456 г. до нашей э.), знаменитый греческий драматург.—26, 292.
- Юрьев, С. А. (1821—1888), историк литературы, первый редактор «Русской мысли».—51.
- Юшкевич, С. С. (род. в 1868 г.), беллетрист.—128—129.
- Якобсен, И. П. (1848—1885), датский писатель.—160.

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
От редактора	3
Предисловие П. С. Когана	5
Александр Блок как литературный критик. Вступительная статья В. В. Гольцева	11
—	
Творчество Вячеслава Иванова	33
Краски и слова	46
О реалистах	51
О лирике	83
О драме	114
Творчество Федора Сологуба	144
Литературные итоги 1907 года	148
Письма о поэзии	174
Три вопроса	199
Вечера «искусств»	207
О современной критике	213
Душа писателя	219
Бальмонт	224
О современном состоянии русского символизма	228
Противоречия	240
Литературный разговор	249
Искусство и революция	254
Крушение гуманизма	259
О романтизме	282
О назначении поэта	295
«Без божества, без вдохновенья»	304
—	
Комментарии	315
Указатель имен	330

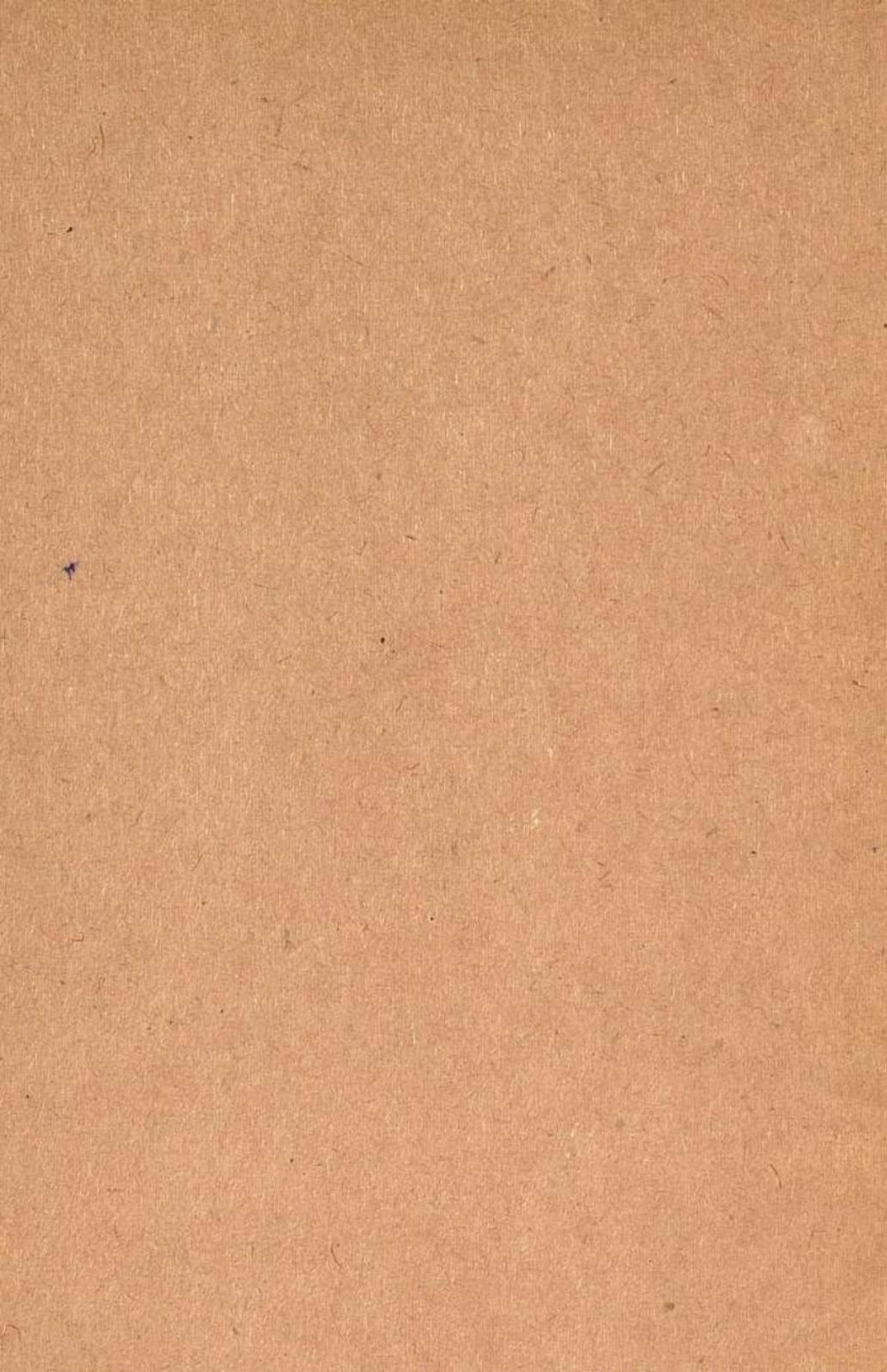
ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

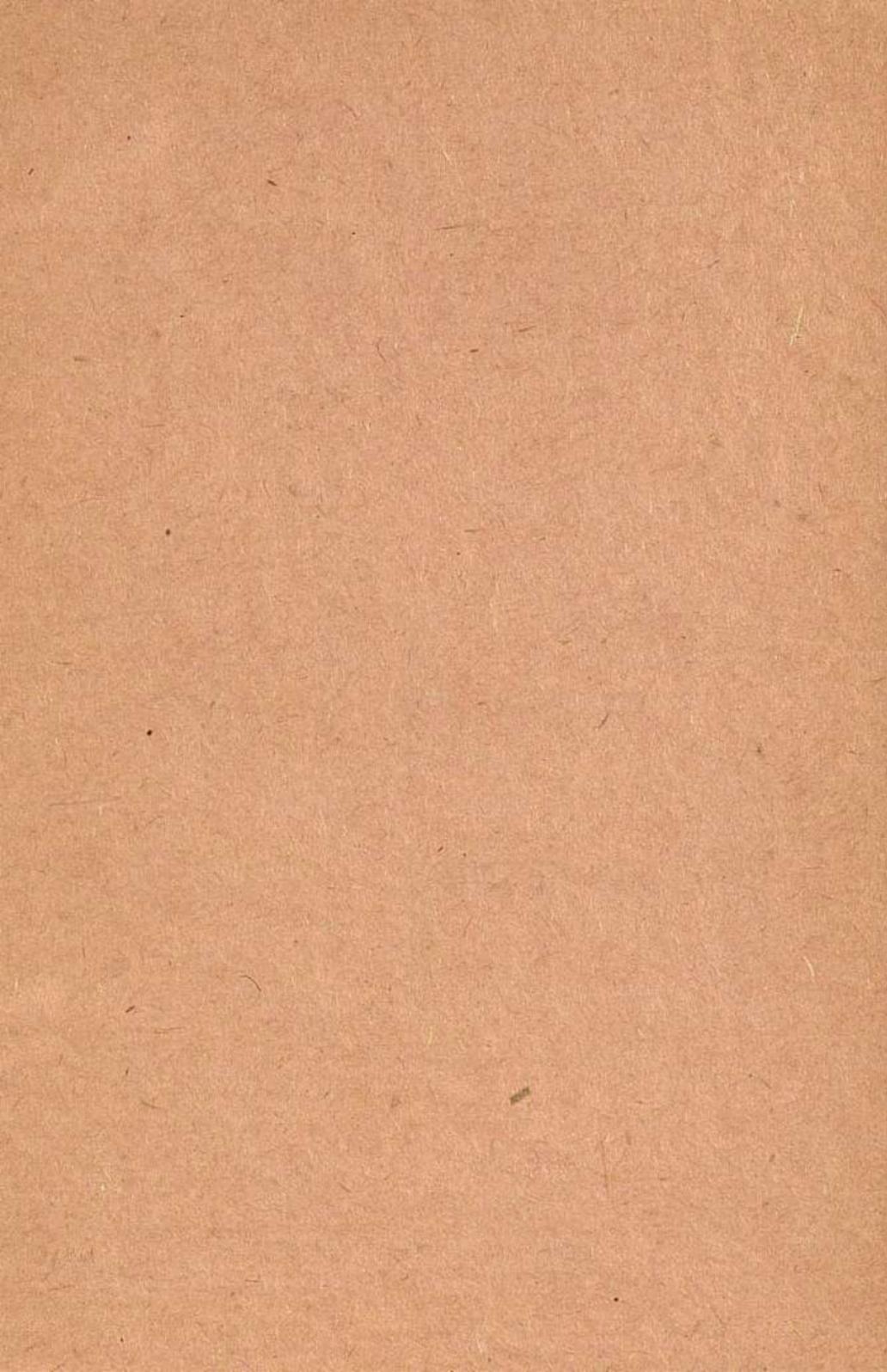
Напечатано:

Следует читать:

Стр. 60 под сноской выпала отметка «Прим. ред.»	
Стр. 77, строка 9—10 сверху Сергеев-Цепенский	Сергеев-Цепенский
Стр. 90, строка 3 снизу Скорпион	Скорпион
Стр. 117, строка 1 снизу выпала закрывающаяся скобка	
Стр. 131, строка 10 снизу любовь	Любовь
Стр. 139, строка 6 снизу Метерника	Метерлинка
Стр. 145, строка 21 сверху В тяжелых снах»	В «Тяжелых снах»
Стр. 150, строка 7 сверху лозг	лоск
Стр. 163, строка 10 снизу Мужейлю	Муйжелю
Стр. 165, строка 20 сверху Сергеев-Цепенский	Сергеев-Цепенский
Стр. 173 выпала дата 1907 под статьей	
Стр. 197, строка 8 сверху Сольвьева	Соловьева
Стр. 199, строка 4 снизу Orqi	Orbi
Стр. 199, строка 2 снизу Urbī	Urbi
Стр. 212 выпала дата 1907 под статьей	
Стр. 213, строка 15 сверху года	год
Стр. 218 выпала дата 1907 под статьей	
Стр. 238—239. Дата 1910 должна стоять в конце статьи	
Стр. 283, строка 2 снизу encyclopédiqu	encyclopédique









2010513393