

Проф. Б. М. Соколов.

E 117
S

801-18
1877

р 1-80
11002

Очерки

развития новейшей русской
п о э з и и.

I
В преддверии
символизма.

Изд. В. З. Яксакова.
Саратов.
1923.

ТОГО-ЖЕ АВТОРА:

Кн. Мария Волконская и Пушкин. М. Изд. Задруга. 1922. 92 стр.

Мужики в изображении Тургенева. (В сб. „Творчество Тургенева“ под ред. И. П. Розанова и Ю. М. Соколова. М. Изд. Задруга. 1920 г.)

Гоголь—этнограф. Интересы и занятия Н. В. Гоголя этнографией. (В ж. „Этногр. Обзор.“ 1910. Кн. 81—82 и отд.)

Сказки и песни Белозерского края. Записали Борис и Юрий Соколовы. С введ. статьями, фот. снимками и географич. картой. Изд. Росс. Академии Наук. М. 1915. СXVIII+666 стр. (Удостоено Росс. Ак. Наук малой премии им. Ахматова).

Саратовский этнографический сборник. Выпуск I. Под ред. проф. Б. М. Соколова. Саратов. 1922. Изд. Мордовского подотдела Губ. отд. по делам национ. 276 стр.

Былины. Историч. очерк, тексты и комментарии. Изд. Задруга. М. 1918 г. 231 стр.

Исследования в области былин: 1) „Исторический элемент в былинах о Давиле Ловчанине“. (Из „Русс. Ф. Вест.“ 1910. и отд.), 2) Непра река в русском эпосе. („Известия Отд. Р. Яз. и Слов. Р. Ак. Наук“, 1912, кн. 3 и отд.), 3) История старин о сорока каликах со каликою („Русс. Фил. Вест.“ 1913 г. и отд.), 4) Шурин Грозного, удалой борец Мамстрюк Темгрюкович („Ж. М. Н. Пр.“ 1913, № 7 и отд.), 5) Былины об Идолище Поганом. („Ж. М. Н. Пр.“ 1916, № 5 и отд.), 6) О житийных и апокриф. мотивах в былинах („Русс. Фил. Вест.“ 1916 г. и отд.), 7) Остатки былин и исторических песен в Новг. губ. („Изв. О. Р. Яз. и Сл. Р. Ак. Н.“ 1910, кн. 2 и отд.), 8) О былинах, записанных в Саратовской губ. (Науч. прилож. к ж. „Культура“ № 1. Саратов, 1922 г.), 9) Ак. В. Ф. Миллер, как исследователь русского былевого эпоса („Живая Старина“, 1913, к. III—IV и отд.).

Сказители. Очерки. (Печат. в Госиздате. М.)

Собиратели народной песни: И. Киреевский, П. Якушкин и П. Шейн. (Сдано к печати).

Упрощение правописания. М. Изд. Задруга. 1918 г.

Приготовлено к печати:

Русская былевая поэзия. Исследование. Введение:—Итоги и ближайшие задачи изучения русских былин. Часть 1. Германорусские отношения в области эпоса. Часть 2. Средневековая легенда и русский былевой эпос. Часть 3. Из исторического эпоса Московской Руси. Часть 4. Сказания и истории XVII—XVIII вв. о богатырях (с семью неизданными текстами).

Русская народная словесность. Лекции.

Очерки развития новейшей русской поэзии. Вып. 2. Символизм.

Проф. Б. М. Соколов.

Е 117
5

Очерки развития новейшей русской поэзии.

I
В преддверии
символизма.

Изд. В. З. Яковлева.
Саратов.
1923.

Р. В. Ц.—Саратов. Исх. № 841.



7074-39



2014058194

Полиграфпром. Типо-лит. № 9.

*В преддверии
русского
символизма.*

ОГЛАВЛЕНИЕ.

| | Стр. |
|--|--------|
| Предисловие | 1—IV |
| Глава I. Об истории литературы и терминологии.—Задачи очерков. Понятие литературы, как словесного искусства.—Критика.—Поэтика.—История литературы и ее метод.—Задачи и план Очерков | 1—11 |
| Глава II. Бодлэр.—Биография.—„Цветы зла“.—Общая характеристика.—Главные мотивы.—Взгляды Бодлэра на искусство и поэзию.—Особенности поэзии и поэтики Бодлэра.—Бодлэр, как предшественник символистов | 12—27 |
| Глава III. Французские парнасцы и символисты.—Парнасцы и их школа.—Леконт-де-Лиль.—Ж. Мариа Эредиа.—Другие парнасцы.—Зарождение французского символизма.—Общая характеристика символизма.—Его главнейшие особенности.—Верлэн.—Биография.—Основные периоды его поэтического творчества.—Главенствующие мотивы и характерные черты его поэзии.—Маллармэ.—Рэмбо.—Ренэ Гиль.—Главные представители западно-европейского символизма | 28—62 |
| Глава IV. Русская поэзия 80-х годов.—Общая характеристика.—Воскрешение культа Пушкина.—А. Н. Майков.—Я. П. Полонский.—А. А. Фет.—А. Н. Апухтин.—С. А. Андреевский.—К. К. Случевский.—А. Голенищев-Кутузов.—С. Я. Надсон | 63—81 |
| Глава V. Русские предшественники символизма.—Романтики.—Ближайшие предшественники символистов.—Стихотворение А. К. Толстого „Он водил по струнам“.—Взгляды Бальмонта на предшествующую русскую поэзию.—Ф. И. Тютчев.—В. С. Соловьев.—А. А. Фет.—К. М. Фофанов.—Н. Минский.—Д. С. Мережковский.—К. К. Случевский | 82—132 |

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Составлением предлагаемых „Очерков“ автор хотел пойти на встречу тому повышенному интересу к современной поэзии и желанию разобратся в многочисленных современных литературных „направлениях“ и „школах“, какое замечается среди широких кругов, особенно учащейся молодежи. „Очерки“ явились результатом тех бесед и лекций по новейшей русской литературе, какие автору пришлось проводить за последние годы в Саратовском Университете, наряду с его занятиями по ближайшей его специальности в области истории русской литературы (преимущественно, так называемой, народной словесности).

Автор, взяв на себя смелость издать предлагаемые „Очерки“, имел ввиду наметить в главных чертах развитие новейшей русской поэзии, постепенную смену поэтических школ и их взаимную связь. Настоящие очерки совершенно не претендуют на то, чтобы заинтересовать ими лиц хорошо осведомленных в современной поэзии, тем более специалистов.

„Очерки“ имеют ввиду прежде всего тех читателей, которые желали бы получить предва-

рительное знакомство с новейшей русской поэзией, чтобы затем самостоятельно и систематически знакомиться с нею глубже и основательнее.

Имея такие пропедевтические задачи, автор сознательно помещал в „Очерках“ самые стихотворения, часто даже наиболее известные, стараясь давать их в целом виде, а не в отдельных цитатах, обычно нарушающих, а порой искажающих, целостное художественное впечатление, а то и самый смысл стихотворения. Впрочем, необходимость считаться с ограниченностью места, к сожалению, принудила автора обращаться иногда к неразделяемому им методу отрывочной цитации.

Считая, что развитие русской литературы всегда находилось и теперь находится в тесной связи с общеевропейским литературным развитием, автор полагал целесообразным и необходимым рассматривать развитие новейших русских течений в поэзии в связи с соответствующими течениями европейской литературы. Однако, такое признание тесной связи русской литературы с западно-европейской не должно заслонять и исключать несомненного органического развития русской литературы внутри ее самой.

Новые западно-европейские литературные влияния ложатся на почву, подготовленную предыдущим русским литературным развитием и ускоряют процесс литературной эволюции.

Согласно со сказанным первый выпуск предлагаемых „Очерков“, озаглавленный „В преддверии русского символизма“ имеет двойную задачу.

Первая задача заключается в том, чтобы обрисовать, хотя бы в общих чертах, поэзию французского символизма, бывшего основоположником широко распространившегося во всех странах Европы и Америки символического литературного направления. Но и характеристику французского символизма автор стремился наметить в историческом аспекте: для этого он, правда не вдаваясь в характеристику относительно далеких предков символизма—поэтов романтиков, остановился из них лишь на творчестве Бодлэра, оказавшего исключительное влияние, как на французских, так и на других символистов, затем дал краткую характеристику поэзии парнасцев, чтобы далее подробнее остановиться на творчестве французских символистов, выделив из них в особенности Верлена.

Другая задача первого выпуска состоит в том, чтобы дать понятие о том положении, в каком находилась русская поэзия накануне появления у нас символической поэзии и выяснить, каких из русских поэтов второй половины XIX века можно рассматривать как предвестников будущей поэзии символистов.

Этим объясняется наличие особой главы говорящей о русской поэзии 80-х годов, и другой главы, посвященной предшественникам русского

символизма, из которых автор подробнее останавливается на Тютчеве, Вл. Соловьеве и Фете.

Следующие выпуски будут посвящены главным направлениям современной русской поэзии: символизму, футуризму, имажинизму, акмеизму, неонародничеству и др.

В издаваемых „Очерках“ автор первый признает наличие в них существенных промахов и несомненных пропусков, но он надеется, что при отсутствии в настоящее время подобного рода популярных обзоров современной поэзии, настоящие „Очерки“ все-же могут принести некоторую пользу, особенно, широким кругам учащихся.

В заключение автор выражает горячее пожелание, чтобы в ближайшие годы лицами более компетентными была составлена исчерпывающая и вместе с тем доступная книга, посвященная той же теме.

Б. С.

Саратов, 14/II 1923 г.

Г Л А В А I.

Об истории литературы и терминологии.— Задачи очерков.

Прежде чем приступить к изложению очерков исторического развития новейшей русской поэзии нужно сговориться относительно некоторых понятий и терминов общего характера.

Что такое литература? В каком смысле мы будем понимать этот термин? Понятие „литература“—с точки зрения различных историков литературы—имеет различный смысл. На наш взгляд, литература это прежде всего—словесное искусство. Эти два слова точно определяют, какой материал будет предметом нашего внимания. Литература, следовательно, есть один из видов искусства. Это определяет наш подход к ней. Мы будем останавливаться только на произведениях нашего художественного слова. Общий и главный критерий—это тот, какой применяется вообще к искусству. Эпитет „словесное“ искусство указывает на тот материал, каким оперирует и из чего создается этот вид искусства.

Но что такое слово?—Сочетание звуков. Всяких ли звуков?—Только имеющих значение, смысл. Значит ли это, что в это понятие должны быть включены только знаки определенной, ясной, логической мысли?—Нет. Поэзия—не наука. Слово—знак для выражения как сознательного, так и подсознательного мира человека. А потому можно говорить о заумном языке, языке поэзии, но это не будет значить, что эти слова с неясным и непривычным для логики смыслом, что они

никакими знаками никакого понятия, чувства или представления не являются. В том-то и сила художественного слова, что оно способно обозначать понятия, которые не укладываются в обычные слова, сила его—в подсказывании, суггестивности, необъятной широте и способности выражать то, что другими средствами вне поэзии часто не выразимо.

Но всякий вид искусства имеет свою особенную природу, и эта оригинальность существа того или иного вида искусства зависит от матерьяла, каким оперирует этот вид искусства. В данном случае таким матерьялом является слово.

Слово, как и вообще человеческий язык,—сложное и изумительное явление духовной деятельности человека. Слово принадлежит всему народу, это как бы проявление его коллективного, сверхиндивидуального творчества, имеющее свою собственную часто тысячелетнюю историческую давность, жившее часто бесконечно длинную жизнь.

И вместе с тем слово, при всей своей часто тысячелетней, а то и более, давности, всякий раз создается, рождается в сознании отдельного индивида. Вне сознания этого индивида—слова нет; это звук пустой, как пустым звуком является для иностранца речь незнакомого ему языка. Звуки приобретают значение, осмысливаются, становятся словами лишь благодаря творческой деятельности личного сознания, которая основывается на законах психических ассоциаций. Лишь при наличии соединений звуков с теми или другими представлениями творится слово в уме человека. Но как мы ни похожи друг на друга,—у нас, у каждого свой духовный и жизненный опыт, а следовательно, и свой особый источник для возникающих ассоциаций. Отсюда всегда у каждого особенность—в оттенках мысли, понятий, чувств.

А потому в известной мере верен афоризм: „Всякое понимание есть непонимание“.

Слово всегда многозначно, насыщение слова содержанием зависит от личности. Определенность, общеприятность значения или смысла слова все же всегда условны, всегда представляют лишь некоторое приближение.

А потому как трудно сказать, чтобы быть понятым так, как хочется поэту. И потому так естественны жалобы поэтов, с тех пор как они существуют, что их не понимают. Вот это надо иметь в виду, когда говорят не только о слове, речи вообще, но и о словесном искусстве, т. е. о литературе, в особенности. Здесь субъективизм понимания еще больше. На этом основывается то, почему часто происходит коренное различие между писателем и читателем. Писатель иногда пытается давать свои разъяснения, навязывать свою мысль, свое толкование но истинным мерилom должно являться произведение само по себе. Историк литературы не должен обязательно становиться на точку зрения писателя, но должен учитывать и мнение читателей.

Из этой природы слова вообще и художественного слова в частности вытекает законность существования критики. Критик раскрывает по своему смыслу произведение и хочет приобщить читателя к своей цепи ассоциаций, возникших на основе художественного произведения и его образов. Критика вправе быть субъективной, но границы ей даются самим произведением: грех критики лишь тогда, когда она искажает, передергивает и односторонне выбирает факты из художественного произведения. Никакая критика не должна быть обязательна для читателя. Читатель тот же творец, как и творец всякий человек, наделяющий смыслом любое слово. Часто сильное в художественном отношении произведение перерастает замысел художника. И это закономерно. Сервантес не знал, как много будет значить для общества его „Дон Кихот“. Также и Гоголь „Ревизором“ и „Мертвыми Душами“, Чехов „Хмурыми людьми“ сказали больше, чем надеялись

сказать; они не ожидали такого мощного воздействия их произведений на читателей. То же, отчасти, можно сказать о Льве Толстом...

Еще одно понятие: поэтика. Здесь ближе к науке, меньше субъективизма, больше выражено стремление найти объективный критерий в анализе литературных произведений. Поэтика имеет задачей систематическое описание поэтических приемов. При этом возникает существенный и важный вопрос о форме и содержании. Раз литература—искусство, то понятно, что вне формы нет поэзии, нет литературы. И понятно такое сильное устремление в последнее время к изучению поэтической формы. Значит ли это удаление из поля зрения содержания, идеи? Нет! Форму и содержание нельзя противопоставлять друг другу. Они просто слиты. Новое содержание, поскольку оно хочет выявить себя в литературе, неизбежно влечет и новую форму. Некоторые смотрят на форму, как на что-то внешнее—сосуд, костюм. Но это упрощенное и неверное понимание соотношения формы и содержания.

Между формой и содержанием существует неделимая, нерасторжимая связь. Важно изучать литературу именно, как искусство и считаться неизменно с приемами поэзии, ее формальными признаками. Однако нужно сделать предостережение—это изучение не должно переходить в буквоедство, схоластику и т. п.

Но что же такое история литературы?

Это прежде всего—наука, и, как всякая наука, должна иметь свойственный ей идеал—нахождение объективной истины. Затем, это—история, следовательно, она изучает явления, не взятые сами по себе, а в их соединении и генетической преемственности. Поэтому отнюдь нельзя смешивать задачи критики и истории литературы.

Если критика, большей частью, занята отдельным индивидуальным фактом, то история литературы ни-

когда не рассматривает этот факт изолированно от других литературных фактов.

Иногда возражают, становятся на защиту самодовлеющей писательской личности, считают всякий подход историка литературы к тому или другому произведению или писателю в целом незаконным, даже святотатственным—посяганием на свободную, глубоко-индивидуальную, в самой себе заключенную творческую личность писателя. Никакого святотатства нет. Пусть в своем сознании писатель довлеет себе, пусть он мнит себя вне рамок времени, эпохи, места, нации. Но, ведь, это его личное самосознание. А с точки зрения историка—он—произведение своей эпохи, своего класса, современной ему литературной школы. И не может выйти он из этих условий. Ведь, сам язык, слово—этот свободный язык—всегда так же отражает на себе печать времени. А литература—словесное искусство!

История литературы интересуется каждым последующим звеном в развитии словесного искусства, ее занимают произведения того или другого писателя или группы писателей в их преемственности и связи. Перед историком литературы, изучающим литературу в ее изменениях во времени, изучающим процесс ее развития,—продукты этого личного творчества писателя должны быть рассматриваемы как исторический факт. Но так как история искусства, в частности литературы, есть, при всей специфичности своего матерьяла и приемов, все же часть единой истории культуры,—то у историка литературы всегда будет, и не может не быть, тесной кровной связи с историей культуры. Однако не надо делать подмена—историку литературы надо изучать именно историю литературы, а не историю культуры по данным истории литературы. В историческом процессе развития надо следить за сменой литературных фактов, через специфические их проявления в их форме—художественном стиле.

Как же примирить изучение личного момента, индивидуального творчества писателя с этой задачей? История литературы создается через изучение и описание отдельных литературных фактов, путем их связи друг с другом, их систематизации и установления генетической преемственности между ними.

Чем монографичнее исследование, тем более внимания уделяется отдельному факту; чем шире историко-литературная задача, чем шире обобщение, тем больше интересуется историка литературы лишь общее между отдельными фактами.

Мне припоминаются наши северные большие дороги, усаженные большими березами, которые служат вехами. Вблизи каждая береза вполне индивидуальна в своем облике — посмотришь вдаль, все эти березы, чем дальше от нас, тем больше выравниваются в одну непрерывную линию — то прямую, тогибающуюся. А их совокупность указывает путь и его уклоны, по которому мчится тройка или автомобиль.

Так и перед лицом историка литературы отдельные вехи нашего литературного развития соединяются в непрерывную цепь и знаменуют собой путь, по которому мчится авто искусства.

И так задачей историка литературы является — изучение процесса литературного развития в его непрерывности, задача историка литературы — уловить этот генетический процесс и связать разрозненные факты в их внутренней последовательности.

Но явления искусства, как квинтэссенции культуры — сложны и до бесконечности разноценны и разнообразны. Уловить законы их развития и последовательности — задача трудная. Как идти историку литературы? Единственный научный путь — путь строгой индукции.

Первый этап — описание, второй — классификация, третий — обобщение.

Путем описания мы познаем факт в его полноте и индивидуальной конкретности. Путем классификации — производим подбор по отвлекаемым нами сходным признакам, и объединяя эти факты в сходные группы путем обобщения в историческом аспекте, мы соединяем эти группы в их генетической внутренней связи.

Первым путем мы постигаем произведение писателя. Вторым — вскрываем литературную школу или направление. Третьим — устанавливаем внутренние законы, смены и преемственность этих литературных школ.

Если вообще жизнь — борьба, то та же борьба и в области духовной жизни человечества, проявлением которой является искусство и литература. Никогда литература не стоит на одном месте. Застой в литературе — показатель застоя общества и его отмирания.

В смене литературных направлений есть свои глубокие причины, свои законы. Здесь тоже борьба, тоже часто схватка не на жизнь, а на смерть. Эта смена направлений может проходить относительно спокойно, но большей частью — бурно. Типично, что всякое новое направление литературы — есть смертный бой с главенствовавшим только что.

Но откуда появляется это новое? С неба, и как *deus ex machina* сходит внезапно на сцену жизни? Нет!

Нам представляется развитие литературы как бы чередованием бурных волн. Волны бегут, сменяют друг друга, имеют свой девятый вал, но не исчезают бесследно, а уходят в море, чтобы, освежившись и собравшись, вновь вознестись и засверкать пеной и брызгами.

Литературные направления сменяют друг друга, но никогда совсем не умирают. Придет время — и снова они на вершине жизни, но, конечно, уже в новом виде, в иной окраске, согласно с духом нового времени... Посмотрите с XVIII по XX вв. Вот они перед вами: строгий героический и рационалистический классицизм, затем

его реакция (сначала робкая)—сентиментализм, а затем бурный романтизм, далее—реализм, а еще более сильная реакция против романтизма—натурализм, и снова смена—декаданс, символизм и т. д. Революция и реакция. Но каждое новое направление мнит себя революционным к прежнему, к предшественникам и большею частью, считает себя единственным выразителем истинной поэзии.

Но, когда главенствует какое-нибудь течение—школа, одновременно существуют другие течения, менее заметные, поддерживающие традицию с прежними, еще более ранними—теперь, как будто, побежденными.

Но доходит девятый вал для господствующего течения, и вновь на сцену робко, затем бурно вторгается, собравши в тиши свои силы, прежнее литературное течение, но с новым знаменем, с обновленным плакатом и в новом одеянии, в котором внимательный взгляд уловит родство с прежним, некогда бывшим....

Мы избрали в данных очерках для обозрения современную русскую литературу. Что понимать под современной литературой? Я беру творчество тех главных литературных школ, представители которых до сих пор пишут и являются еще живыми обитателями русского Парнаса....

Кладя в основу изложения формальные признаки, мы будем излагать современную литературу по жанрам. И в первую очередь остановимся на стихотворной поэзии—главным образом—лирике. Такой выбор неслучаен. Лирика—главствующий жанр нашей эпохи. Причины тому—сложность жизни, море переживаний, повышение эмоций. Это относится и к 90-м годам—годам предчувствий, и к 900-м, с первым революционным сдвигом 1905 года в центре, реакция, война, и наконец, революция—политическая, социальная и духовная, революция в психике. Люди бьются, мчатся, люди кричат, ликуют, плачут—темп жизни повышен до беспредельности; раз-

ве есть просто время к длинному роману, повести—это время отрывистого стиха, разломанного ритма, частушки..... Никогда, может быть, не было такой страстной борьбы поэтических школ, как теперь. В известной мере наша эпоха напоминает по богатству литературных направлений начало XIX в., когда вместе писали классики, сентименталисты, романтики, неоклассики, представители гражданской поэзии. Но сейчас борьба сильнее, оппозиция резче, страстности больше....

Свои очерки мы начнем со старшей из существующих у нас сейчас поэтических школ—с символизма, Но, чтобы быть верным исторической перспективе, мы должны ознакомиться с источниками нашего русского символизма—с символистами французскими. Но и французский символизм—не прихоть судьбы, у него свои предшественники.

Не удаляясь в изучение этих источников,—к школе романтиков, с которой символизм имеет очень много и внешних и внутренних связей и сходства, (ведь не даром символистов называют неоромантиками), остановимся сначала на творчестве того поэта, который был непосредственным предшественником символистов и связующим звеном их с романтизмом. Имеем в виду французского поэта Бодлэра.

Затем следующую главу мы посвятим характеристике французских символистов с Верлэном во главе и укажем на некоторых других художественных и идейных вдохновителей и предшественников русского символизма. Чтобы яснее представить условия возникновения и развития русского символизма, следующую главу отведем характеристике русской поэзии в эпоху непосредственно предшествующую русскому символизму в восьмидесятые годы и, чтобы быть верным, историко-литературной задаче, постараемся определить непосредственных русских предшественников символизма среди поэтов, не принадлежавших к этому направле-

нию, но которые своим поэтическим творчеством и его приемами подготавливали почву и были в известной мере русскими учителями следовавших за ними символистов. Этим ограничим настоящий первый выпуск очерков. Затем в дальнейших выпусках, следуя выказанному выше методу историко-литературного изучения, постараемся описать творчество представителей русского символизма в отдельности, а затем на основе полученных наблюдений, постараемся сделать общую характеристику русских символистов, художественных приемов их школы, их идеалов и устремлений и тех достижений в области искусства, какие они обнаружили. Дальше тем же порядком ознакомимся с другими направлениями в области современной поэзии: футуризмом, акмеизмом, имажинизмом, неонародничеством и т. д., стараясь всегда уяснять внутреннюю связь и преемственность между этими направлениями....

Мы сказали, что история литературы есть наука. Но было бы большим грехом, если бы мы упустили из виду, что предметом этой науки является искусство, поэзия.

Будем стараться, чтобы это изучение не выродилось в сухую безжизненную систему, где искусство утратило бы свою живую сущность и умертвилось. Очень бы хотелось не уподобиться тому доценту, в ужас от которого приходил недавно умерший поэт—Блок в своем стихотворении „Друзьям“:

Когда под забором в крапиве
Несчастные кости сгниют,
Какой-нибудь поздний историк
Напишет внушительный труд...
Вот только замучит, проклятый,
Ни в чем неповинных ребят
Годами рожденья и смерти
И ворохом скверных цитат...
Печальная доля--так сложно,

Так трудно и празднично жить,
И стать достояньем доцента,
И критиков новых плодить...
Зарыться бы в свежем бурьяне,
Забиться бы сном навсегда!
Молчите, проклятые книги!
Я вас не писал никогда!

Г Л А В А II.

Бодлэр.

Бодлэр за много лет явился предвозвестником символистов. Впоследствии он пользовался среди них особой популярностью. Он — перекидной мост от романтизма к символизму, лишнее подтверждение преемственности литературного развития.

Вот краткие сведения из биографии Бодлэра. Он сын зажиточных родителей, родился в Париже, в 1821 г. С ранних лет у него развилась меланхолия. Родители, заметив такую настроенность юноши, решили отправить его в путешествие, и вот юный Бодлэр посетил Индию, остров св. Маврикия, Мадагаскар, Цейлон, устье Ганга. Это путешествие произвело на Бодлэра сильное впечатление, оставшееся на всю жизнь и ярко отразившееся в его творчестве. Восторженное впечатление от созерцания причудливой экзотической природы, с растительностью, полной сильных запахов и со своеобразным бытом местного населения — все это наложило на его поэзию отпечаток грустной, но вместе с тем чарующей красоты и прелести. Часто и позднее он уносится своими поэтическими воспоминаниями на Восток, к юношеским впечатлениям.

По возвращении во Францию Бодлэр получает наследство, но предпочитает вести вольную жизнь, жизнь богемы. Правда, в свое время он сдал экзамен на бакалавра, но церковная деятельность не влечет его к себе. Главными его определившимися интересами являются — искусство и поэзия, к которым у него была любовь с юных лет. К этому времени относятся его статьи об искусстве. В 1848 году он увлекается политикой, его видели на баррикадах. Но вслед за этим следует охлаждение и даже нерасположение к революции и революцион-

нерам. Еще с молодых лет развивается у Бодлэра мистическая склонность к католицизму, что идет однако рядом с свободомыслием и даже богохульством в поэзии.

У Бодлэра рано развились нервность, неврастеченность, истерия, изоциренность и даже извращенность, склонность к наркотикам, опьянению, гашишу. Этими злоупотреблениями многие объясняют расшатанность нервов поэта. Но, на самом деле, это было не совсем так. „Чуткие нервы поэта“, говорит один из писавших о нем, „были расшатаны не физическими излишествами: не безнравственной жизнью, а глубоким и долговременным созерцанием человеческих мук, безумств, ошибок и преступлений, страстными порывами к идеалу, бессильными поисками его на земле и на небе, скукой, невзгодами и печалью разного рода“ (Сев. Вестн. 1891 г. Дек.). Т. о. наклонность к наркотикам, к вину, гашишу, объясняется, в значительной мере, стремлением уйти от пошлости, обыденности и плоскости жизни. Бодлэром написана даже целая поэма о гашише — „Искусственный рай“.

По меткому выражению русского критика Ю. А. Айхенвальда: „Искусственный рай вина или других наркотиков позволяет человеку помножить себя на себя самого и осуществить себя, как гиперболу“.

Яркий индивидуализм, с самой молодости сторонником которого был Бодлэр, естественно требовал самогиперболизации.

В такой нервной настроенности, и внутренне и внешне развитой взвинченности, приподнятости и утонченной чуткости создаются Бодлэром его знаменитые стихи, об'единенные в 1857 году в одну книгу и вышедшие под необычным заглавием: „Цветы зла“ (Fleurs du mal.)

Книга наделала много шума, сильно ополчила против себя публику, увидевшую в ней клевету на себя, а суд, разбиравший книгу, нашел ряд стихотворений без-

нравственными и велел выкинуть их из сборника. Но такие меры создали еще большую известность поэту. Правда, на него сыплется дождь обвинений—в безнравственности, в проповеди зла, в упоении сатанинскими настроениями. Все эти нападки объясняются тем, что здесь, как всегда, произошло смешение сюжетов поэтического творчества с личностью самого поэта. Только немногие современники, как Теофиль Готье, известный критик и поэт, друг Бодлэра, заступились за поэта.

Сквозь весь туман испарений, исходящих от греховной земли, о чем так много говорит поэт в своих „Цветях Зла“, неизменно вырисовывается совершенно иная личность поэта, с его тоской по добру, идеалу, красоте—чего он так мало видел вокруг и отсутствие чего так ранило его сердце.

Здесь произошла та же история, что с Мопассаном, этим исключительно чистым и морально возвышенным писателем, на которого сыпалось столько несправедливых упреков и клеветы.

Вот что говорит Теофиль Готье о Бодлэре:

— „Никто не питал более глубокого отвращения к постыдным явлениям духа и безобразиям материального мира, чем Бодлэр. В зле он видел отклонение от математической правильности, от нормы. И будучи истинным джентльменом, он презирал зло, как неприличное, мещанское и, прежде всего, неопрятное явление. Если он часто говорил о гнусном, отвратительном и болезненном, то здесь им руководило то особое внушение и ужас, которые заставляют птицу, замagnetизированную взглядом змеи, спускаться к ее смрадной пасти; но иногда, сильным взмахом крыльев развеивая чары, он высоко поднимается в синеющие дали сферы духа“.

Сам Бодлэр рассматривал зло, как известное преступление „против мирового ритма, просодии“. В этом, кстати, очень много общего с нашим Блоком, который

постигал всю жизнь через ритм, музыку и звал слушать музыку жизни.

Нужно было пройти десятилетиям, чтобы этот взгляд на Бодлэра укрепился. Вот что говорит о нем русский критик Айхенвальд:

„Он спустился в преисподнюю, чтобы собрать художественный мед с черных цветов и в красоту превратить безобразное...“

Никто до него с такой силой и сосредоточенностью не останавливался на воспроизведении мирового кошмара, никто не обладал таким богатством ядов, отравляющих и оскверняющих все человеческие идеалы, никто не находил в себе самом такой благодарной почвы для своих ужасных посевов.

А надо всем этим подымается страдание от самого себя, от собственного демонизма. Мечтая о добре, он молится и о том, чтобы ему ниспослана была сила перенести и выдержать зрелище своей физической и духовной личности“. (Айхенвальд. Этюды о зап. писат.).

Образную характеристику Бодлэра дает Бальмонт,—как и другие русские символисты, многим обязанный ему в своем творчестве:

„Les fleurs du Mal. Цветы с узорными лепестками и ядовитым дыханием. Цветы, которые заставляют сердце сжиматься с инстинктивной боязнью, если подходить к ним в минуту счастья, и радующие только тогда, когда сердце, измучившись, ищет другого измученного сердца, как одна струна звуками ищет другую, чтобы вдвоем создать гармонию тоски и певучего томленья.“

Мир мучительства над самим собой, неудержимое стремление входить в диссонансы, и вводить себя в волну противоречий. Странная прихоть поэта с таким пронзительно-ясным умом, желать, во что бы то ни стало, быть только с тем, что ранит, не убегать от боли, а приближать ее к себе“. (Бальмонт. Горные вершины. О „Цветях зла“).

В чем же основное содержание этих знаменитых „Цветов зла“, какие главные мотивы? Общий характер их определяется, хотя бы из перечня главных отделов, циклов этого стихотворного сборника: „Сплин и идеал“, „Поражение“, „Вино“, „Цветы зла“, „Смерть“, названия, говорящие сами за себя.

Основные мотивы „Цветов зла“ это—ощущение неизбывной скуки, сплина, тоски, находят свое проявление в большинстве стихотворений Бодлэра. Наиболее частые мотивы его поэзии—это именно чувство скуки, пустоты. Кратко, но сильно, передано это чувство ужаса перед скукой в стихотворении „Путешествие“.

О, знание горькое! Вот для какой науки
Должны мы странствовать, чтоб летом и зимой,
Сегодня, как вчера, встречать лишь образ свой—
Оазис ужаса в пустыне мертвой скуки...

(Пер. П. Якубовича).

Это же ощущение передано в стихотворении „Провал“.

Бодлэр вспоминает, как Паскаля всюду преследовал мучительный кошмар пропасти, провала:

„Мне чудится, что ночь—зияющий провал,
И кто в нее вступил, тот схвачен темнотою,
Сквозь каждое окно—бездонность предо мною.
Мой дух с восторгом бы в ничтожестве пропал,
Чтоб тьмой бесчувствия закрыть свои терзания.
Ах никогда не быть вне чисел, вне сознанья!“

Ужас пустоты скуки по пятам следовал за Бодлэром, их ждал он и в самой смерти, в ней не надеялся он найти чего-нибудь нового. Тоска, ужасная тоска охватывает душу поэта; особенно ярко выражает он такое настроение в стихотворении „Тоска“:

Душой подобен я забытому кладбищу,
Где черви жадные, отыскивая пищу,
Как совести укор, под насыпью могил
Терзают трупы тех, которых я любил,
Я—старый будуар, в стенах его холодных,
Среди цветов сухих, нарядов старомодных,

Благоухают лишь и говорят душе—
Рисунки бледные бессмертного Буше.
Ложатся медленно, как хлопья снеговые,
Тяжелые года. Под гнетом этих лет,
Когда ни радостей, ни любопытства нет,
И в сердце замерли вопросы роковые,
Мгновенья длинными бывают, как века,
И равной кажется бессмертию тоска.

(Пер. О. Чуминой).

Тяжесть мучительных страданий от ноющей тоски увеличивается мучительными угрызениями совести:

Возможно-ль задушить, осилить угрызенья?
В нас копошась, они в ожесточеньи
Нас гложут, точат нас, как гусеница—дуб,
Как рой червей неугомонных—труп.
Возможно-ль задушить, осилить угрызенья?

(„Угрызения“ I. Пер. О Чуминой).

Но о чем же свидетельствуют эти муки угрызения? Где их источники? Ясно, что человек, весь погруженный во зло, и не осознает его. Отличить это зло, выделить его позволяет присутствие в душе, в сознании, каких то иных велений, исканий, идеальных устремлений. И их то надо уметь подслушать и уловить в поэзии Бодлэра. Они то дают выход из того безысходного пессимизма, ужасной темной пропасти—провала, каким обычно представляется Бодлэру весь мир. А таких переживаний у Бодлэра великое множество. Прежде всего он, как и предшествовавшие ему романтики и следовавшие за ним символисты—был натурой, настроенной мистически. В земном он видел отражение небесного. В этом земном он улавливал, как он выражался, „соответствия“ (Correspondances) с небесным. Эти „соответствия“ позднейшие символисты и называют символом, придав ему значение видимых, конкретных, земных знаков потустороннему, мистическому миру. Вот, что говорит Бодлэр в своих письмах о „соответствиях“:

„Уже давно я сказал, что поэт есть самодержавный мыслитель, что он мыслитель *par excellence* и что воображение есть самая научная из человеческих способностей, т. к. только она одна постигает мировую аналогию, то, что мистическая религия называет—соответствием (*correspondance*)“ („Весы“, 1907, № 6, стр. 91).

Но ведь это „Соответствие“, как указывает Рене Гиль, самая основная формула символизма! Т. о., это лишнее доказательство того, что Бодлэр действительно является родоначальником символизма.

Идеальный мир поэта, куда он уходит весь—это красота, с ней он стремится слиться. Но, согласно существу ему пессимизму, и в красоте он видел далеко не одно только добро. Она представлялась ему как-то сфинксом, о ее каменную грудь разбивались поэты.

Для Бодлэра влечение к красоте таит не одну радость, но и гибель и, м. б., гибель по преимуществу. Это сказалось со всей определенностью в его стихотворении „Красота“:

О смертный! Как мечта из камня, я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит чередой,
Сердца художников томит любовью властно,
Подобной веществу, предвечной и немой.
В лазури царствую я сфинксом непостижным,
Как лебедь, я бела и холодна, как снег,
Презрев движение, люблюсь неподвижным,
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.
Я—строгий образец для гордых изваяний,
И с тщетной жаждою насытить глад мечтаний,—
Поэты предо мной склоняются во прах.
Но их ко мне влечет, покорных и влюбленных,
Сиянье вечности в моих глазах бессонных,
Где все прекраснее, как в чистых зеркалах.

Пер. В. Брюсова.

Взгляды Бодлэра на красоту ясны из его же слов, подчеркивающих, что в красоте он видел соответствие небесному.

„Это он, дивный, бессмертный инстинкт Красо-

ты, побуждает нас в земле и ее зрелищах видеть отражение Неба, соответствие небесному. Неутомимая жажда потустороннего, скрытого завесой жизни—самое живое свидетельство бессмертия. И именно посредством поэзии и в самой поэзии, так же, как в музыкальных созвучиях, душа, как в просвете, созерцает сияния, разлитые за могилой. Когда прекрасная поэма исторгает слезы из наших глаз, эти слезы говорят не об избытке наслаждения, а скорее о пробудившейся меланхолии, нервном порыве существа, осужденного прозябать в несовершенстве, но стремящегося сейчас-же, здесь, на земле, овладеть открывшимся раем“. Какова бы она ни была—эта роковая красота, поэт слагает ей восторженный гимн:

Будь ты дитя небес иль порожденье ада,
Будь ты чудовище иль чистая мечта,
В тебе известная, ужасная отрада.
Ты отверзаешь нам к безбрежности врата.
Ты Бог иль сатана? Ты ангел иль сирена?
Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,
Освобождаешь мир от тягостного плена,
Шлешь благовония и звуки и цвета!

„Гимн Красоте“.

(Пер. Эллиса).

Остановимся теперь на взглядах Бодлэра на призвание поэта и на поэзию вообще. Как романтики, так и Бодлэр проповедывал независимость поэзии и самодавяющее значение поэта. В этом пункте своего поэтического мирозерцания он клал фундамент, на котором будут возводить затем свое здание поэты декаденты и символисты.

Об автономности, независимости поэзии поэт не только говорил в стихах, но много и горячо писал в своих рассуждениях об искусстве:

„...Поэзия, если только мы захотим погрузиться в самих себя, вызвать воспоминания о своих восторгах, поэзия не имеет другой цели, кроме ее самой, она не

может иметь другой цели, и ни одна поэма не будет столь великой, столь благородной и столь достойной наименования поэмы, как та, которая будет написана единственно ради наслаждения написать поэму..“

В полном согласии с этим романтическим воззрением на независимость, автономность поэзии, стоит и воззрение Бодлэра на поэта, о чем он часто высказывается в своих стихах.

Таково, например, прекрасное по образности и звучности стихотворение „Альбатрос“.

Когда в морском пути тоска берет матросов,
Они в досужий час, чтоб время скоротать,
Беспечных ловят птиц—огромных альбатросов,
Что встречные суда так любят провожать.
И вот, когда царя любимого лазури
На палубе кладут, он снежных два крыла,
Умевших так легко парить навстречу бури,
Застенчиво влачит, как два больших весла.
Быстрейший из гонцов, как грузно он ступает.
Краса воздушных стран, о как он стал смешон.
Дразня, тот в клюв ему табачный дым пускает;
Тот веселит толпу, хромая, как и он.
Поэт! вот образ твой! Ты также без усилья,
Летаешь в облаках средь молний и громов,
Но исполинские тебе мешают крылья
Ходить в толпе людей средь шиканья глупцов.

(Перев. П. Якубовича).

Как видим, путь поэта—путь тяжелый, путь непризнанного, осмеянного глупцами, свободного, но попавшего в плен, альбатроса.

Но, несмотря на этот тернистый путь, ему приготовлен таинственный чудный венок, который должен увенчать его измученное чело. В стих „Поэт“ Бодлэр восклицает:

...„Он прав, твой суд дает венец нетленный:
Один лишь путь—тернистый путь тревог,
И дань нужна со всех концов вселенной,
Чтоб мой сплести таинственный венок!
„Забывший блеск прославленной Пальмиры,
Богатство гор и водной глубины,

Безвестных стран все перлы и сапфиры
Пред тем венком ничтожны и бледны.
Он будет свит не смертными руками
Из чистых струй нездешнего огня,
Того огня, перед которым пламя
Людских очей—лампада в блеске дня!..“

Говоря об основных мотивах и основном тоне поэзии Бодлэра в его знаменитом сборнике „Цветы зла“, мы должны указать, что не только обожание красоты и поэзии разрезают мрак пессимизма его поэзии, но и те ноты истинной человечности, сострадания, какие заставляют изменить представление о нем, как о поэте зла. Все увядающее, отверженное манило к себе Бодлэра и он умел видеть красоту там, где другие ее не видали. Таково его стихотворение „Маленькие старушки“—эти отцветшие жизни, эти полуживые трупы. Сколько тепла нашлось для них у поэта, отравленного ядом зла, надышавшегося ароматом злых цветов. Вот несколько строк этого исключительного стихотворения, своего рода маленькой поэмы:

II

Меня пленяют все.. Всех, всех, до слез мне жалко—
Садов-ли Тиволи то резвый мотылек,
Фраскати старого влюбленная весталка
Иль жрица Талии, чье имя знал раек.
Но сколько из них, и в горечи, печали
Умея находить благоуханный мед,
На крыльях подвига, как боги достигали
Смиренною душой заоблачных высот!
Одних родимый край поверг в пучину горя,
Других—жестокий муж скорбями удручил,
А третьим сердце сын—чудовище разбил,
И слезы всех, увы! наполнили бы море....

IV.

...Но я, мечтатель, я, привыкший каждый ваш
Неверный шаг следить тревожными очами,
Неведомый ваш друг и добровольный страж,
Я, как отец детьми, тайком люблюсь вами.
Я вижу вновь рассвет погибших ваших дней,

Неопытных страстей кипучие волненья...
 Развалины! Друзья! Свое прости вам вслед
 Торжественно я шлю при каждом расставаньи:
 О, Евы бедные восьмидесяти лет,
 Увидите-ль зари вы завтрашней сиянье...

„(Маленькие старушки“. Пер. Якубовича).

Упомянем еще, напр., о стихотворении „Вино тряпичника“, где художественно передано настроение тряпичника-этого маленького человека, под влиянием вина почувствовавшего себя свободным, полным гордых мечтаний и планов.

Бодлэр хотел вещать о добре, но мрак и ужас слишком оцепеняли его, лишали сил его голос и в этом была его трагедия, трагедия разбитого колокола:

Зимой, у камелька, в часы ночей печальных,
 С отрадой горькою в сердечной глубине,
 Ловлю я голоса воспоминаний дальних
 Сквозь гул колоколов, поющих в тишине.
 Завидую тебе я, колокол счастливый,
 С могучей глоткою! В ночную темноту
 Уверенно ты шлешь свой крик благочестивый,
 Как старый часовой, не спящий на посту!
 А я... моя душа давно разбита, смята...
 И если б песнею я вздумал, как когда-то,
 Слугнуть холодный мрак, я только б прохрипел,
 Как раненый, врагом забытый бессердечным
 В кровавом озере, под грудой мертвых тел,
 Бессильный двинуться, в усильи бесконечном.

„Разбитый колокол“. Пер. Якубовича).

К сожалению, этот мрак был слишком силен. Он давил, всюду преследовал поэта и оттого-то, что он сам уподоблялся всепроникающему солнцу (как это сделано Бодлэром в одном из его стихотворений), назойливее и нахальнее казался ему этот мир мрака, гнили, гадости. Бодлэр, действительно, умел художественно, подставить самому искусному натуралисту, замечать и описывать всю грязь, гниение жизни и природы. Пример—стих. „Падаль“.

Теперь необходимо остановиться на некоторых

оригинальных свойствах Бодлэра, как поэта. Прежде всего, это его какое-то болезненное влечение к нарочитой искусственности, изощренности, даже извращенности. Чувствуется, что Бодлэру хочется стать как можно дальше от обыденности переживаний. Безусловно правы те, которые видят в этой изощренности явление известной упадочности изживающей себя эпохи и социального строя. Бодлэр действительно был выразителем пресыщенной и испорченной культуры, безусловно нуждавшейся в обновлении и освежении. Поэтому Бодлэр чрезвычайно показателен, если мы подойдем к нему с социологическим критерием. Но подходит ли к Бодлэру с этой или с психологической точки зрения, его увлечение изощренностью, искусственностью остается фактом. Эти отношения Бодлэра к искусственному были вполне сознательны, им он пытался дать теоретическое объяснение:

„В конце концов, некоторое шарлатанство всегда позволено гению, и даже к лицу ему. Оно—как румяна на щеках женщины, прекрасной от природы, новая прикраса для духа“.

Но, отдавая дань этому болезненному влечению к искусственности, изнеженности, Бодлэр сам считал их порождением испорченной цивилизации и мучительно завидовал наивной простоте юности человечества:

То правда: у эпох изнеженных разврата
 Есть виды красоты, неведомой когда-то,
 Печать сердечных язв на молодых чертах
 И прелесть томности мечтательной в очах.
 Но эти выдумки поэтов запоздалых
 Не осчастливили народов захудалых—
 И мы завидуем с мучительной тоской
 Далекой юности, наивной и святой,
 Той светлой юности, простой и непорочной,
 Со взором голубым ясней воды проточной,
 Богатой песнями, беспечной, как цветы,
 Струившей аромат любви и красоты!...

(Пер. Якубовича).

Говоря о поэтических пристрастиях Бодлэра, мы должны подчеркнуть особенную чуткость поэта к миру запахов. Чувство обоняния было развито у него прямо исключительно. Он сам про себя говорил:

„Моя душа плавает в благоуханиях, как душа других людей плавает в музыке“.

Безусловно, большое влияние на острое развитие этого чувства оказало его юношеское путешествие на Восток, на острова и в Индию. Об этом может со всей силой свидетельствовать стихотворение „Экзотический аромат“.

Если вечером теплым осенним закрою глаза я
Близ груди твоей жаркой, вдыхая ее аромат,
Мне приснятся тотчас берега благодатного края,
Где лучи монотонного солнца так ярко горят:
Этот остров ленивый, обломок цветущего рая,
Где лучистые очи смуглянок так вольно глядят
И мужчинам атлетам дана грациозность такая.
Предо мной оживают картины счастливых годов—
Гавань, полная мачт и надутых еще парусов,
Не успевших забыть о шумевших над ними циклонах,
И напевы матросов в сиянии лазурного дня,
И томительный запах от рощ тамариндов зеленых,—
В гармоничный сливаясь аккорд, наполняют меня.

(Пер. Якубовича).

Этим введением в поэтический обиход столь относительно мало в прежней поэзии волновавшего мира запахов, Бодлэр сделал безусловное завоевание в области поэтического искусства, давшее богатые последствия в позднейшей поэзии—опять таки будущих поэтов символистов.

Но в чем особенно нужно считать Бодлэра—на ряду с вышеотмеченными чертами—в полном смысле предвозвестником символической школы—это в узаконении им поэтического и психологического приема передачи одних ощущений через посредство иных:—характеристика запахов через мир звуков, звуков через цвета и обратно. Известно, что это один из главных

приемов современной поэзии, особенно культивировавшийся поэзией декадентства или символизма. Бодлэр был в значительной мере родоначальником этого поэтического приема. То, что недосказано, а м. б. невыразимо одним чувством, поэт стремится выразить средствами другого. Лучшим показателем этому является знаменитое стихотворение Бодлэра „Correspondances“—„Соответствия“—ставшее позднее своего рода эстетическим манифестом поэзии символистов:

Природа—это храм, под сводами живыми
Здесь слышится порой нам шопот смутных слов;
Проходит человек сквозь лес неясных снов
И символов и грез, как будто меж родными.
Как дальних отзвуков свершается слиянье
В „одно“ обширное, как свет иль темнота,
Так запахи, и звуки, и цвета
Сливаются в едином сочетаньи.
— Бывает запах, как младенец свежий,
Зеленый, как луга, или звучный как гобой,
А есть другой, торжественно-душистый
Развратный и роскошный аромат:
Так амбра, мускус, ладан и бензой
Восторги чувства воспевают и кадят:

(Пер. Бажанова).

Наконец, заканчивая характеристику Бодлэра, как поэта, мы должны указать на его новаторство и большие достижения в области художественного стиля вообще. Значение истинного художника, а тем более поэта, заключается гл. о., в обновлении формы и поэтического языка. В этом отношении Бодлэр пользуется заслуженной славой эстета, творца художника, создателя новых поэтических форм. Здесь можно ограничиться характеристикой поэтического стиля Бодлэра, даваемой исследователем его творчества Теофилом Готье:

— „Поэту пришлось создать свой язык, свой ритм и свою палитру. Читатель в изумлении останавливался на этих стихах, столь не похожих на созданные доселе. Поэт,

чтобы нарисовать приводившую его в ужас картину глениа, сумел найти эти новые оттенки, болезненно богатые признаками большего или меньшего гниения, эти перламутровые и жемчужные отблески стоячих вод, румянцы чахотки, бледность девичьей немочи и желтизну разлившейся желчи, серые краски, запечатленные чумным туманом, ядовитые металлические зеленые цветы, выдыхающие зловония мышьяковой окиси меди, черные оттенки, словно дым, протянувшийся в ненастье вдоль оштукатуренных стен, пережженной смолы, покрасневшие во всех жаровнях ада, которые могли бы быть столь превосходным фоном для какой-то призрачной, багровой головы,—поэт нашел всю гамму красок отчаяния, сгущенных до последней степени: это—краски осени, солнечного заката, высшей зрелости плодов, последнего часа цивилизации“...

И для Бодлэра и для будущих символистов характерна любовь к выявлению в поэтическом творчестве неясных оттенков, трудных для передачи тонов и полутонов в различных областях человеческих чувств (зрения, слуха, обоняния и т. д.). Позднейшие поэты символисты упорно требуют этих оттенков.

Если „стиль—человек“, то нет ничего неестественного в том, что в этой утонченности стиля Бодлэра мы сразу улавливаем соответствие его личности с общим духом его поэзии. Утонченность, изощренность, нервность натуры Бодлэра нашли себе выражение и в его поэтическом стиле, богатом рифмами, подвижными цезурами, enjambement, сильным и звучным ритмом, внутренними созвучиями, (обычно он употреблял 12 и 8 стопный стих), близостью к сонету, богатством аллитераций, неоднократным повторением в стихотворении одной и той же наиболее благозвучной строки напр. ст.—„Гармония вечера“:

Приходит час: дрожат цветы предсонные
И, выдыхая фимиам, качаются...

И звуки с ароматами сплетаются—
Унылый вальс и томность опьяненная.
И, выдыхая фимиам, качаются...
Трепещет скрипка—сердце оскорбленное;
Унылый вальс и томность опьяненная,
В печальном небе звезды загораются.
Трепещет скрипка—сердце оскорбленное,
В нем, нежном, злоба к пустоте рождается...
В печальном небе звезды загораются,
Заря в крови; погасло солнце утомленное.
На сердце злоба к пустоте рождается...
Лишь в светлом прошлом—радости бездонные,
Заря в крови; погасло солнце утомленное...—
Твой образ вновь во мне, священный, озаряется.

Пер. В. Изразцова.

Особенно ново в поэтическом словаре Бодлэра это соединение тонкой изысканности слов и выражений с грубыми словами и образами, тонких или опьяняющих ароматов экзотических цветов с изображениями грубых сцен трактиров, улиц, крови, вина. Таковы оригинальность и новшество языка Бодлэра и общего стиля его поэзии. Теперь осталось упомянуть о некоторых дополнительных чертах его творчества.

Главной жемчужиной его творчества является разобраный сборник стихов—„Цветы зла“. Большое значение играют также „Маленькие поэмы в прозе“—образцы изящной прозы, где рассеяно много мыслей общего философского и теоретического характера об искусстве. Затем упомянутая поэма: „Искусственный рай“ и некоторые др. Следует особенно подчеркнуть его переводы знаменитого американского писателя Эдгара По, которым Бодлэр увлекался и которого во многом считал своим учителем. Опять таки интересно отметить, что и здесь Бодлэр явился предшественником символистов, которые возобновили упавший, было, интерес к этому оригинальному писателю, во многом бывшему сродни своим будущим почитателям. Таинственные, фантастические рассказы По, как нельзя луч-

ше соответствовали Бодлэру — поэту, так любившему все выдающееся, все экзотическое, нарушающее прозу жизни.

Умер Бодлэр в 1867 г. на 46 г. жизни. Истощенный, нервный организм не выдержал. Бодлэр остро заболел, проведя остаток своих дней в сумасшедшем доме.

Видимо, стремление человека гиперболизировать себя имеет известные пределы и природа наказывает тех, кто не хочет считаться с ограниченными ею рамками физической и духовной организации человека...

Т. о., подводя итоги характеристике творчества Бодлэра, мы должны отметить: яркий индивидуализм, мистицизм, стремление находить аналогии, соответствия между здешним и потусторонним мирами, утверждение автономности искусства, высокого призвания свободного поэта, борьба с пошлостью и земностью, стремление ввысь, тяготение к утонченности, изощренности и искусственности, редкое развитие чувства обоняния и умелая тонкая передача его в стихах, передача одних чувств средствами других (цвета, запахи, звуки), утонченность и новшества поэтического языка, увлечение музыкальностью и ритмом. Как много во всем этом общего у Бодлэра с позднейшими символистами. Вполне понятно, почему его можно считать их крестным отцом. Этим оправдывается и то обстоятельство почему нами сделан отдельный разбор его творчества, перед разбором деятельности французских и затем русских поэтов символистов.

Г Л А В А III.

Французские парнасцы и символисты.

Переходим к ознакомлению с французскими символистами. Родиной этого течения, которое известно под именем „символизма“—является Франция. Вполне понятно, что возникло это течение не сразу. Элементы предшествовавшие этому имелись в романтизме и ближайшим образом у Бодлэра, о чем уже говорилось в предыдущей главе.

Однако раньше необходимо остановить внимание на непосредственных по времени предшественниках символистов, т. н. парнасцах, в борьбе с которыми и выявился символизм.

Деятельность их относится ко второй половине XIX в. и является протестом против крайностей позднего романтизма. Распушенность стиля и формы у поздних романтиков вызвали естественную реакцию. Парнасцы поставили в главу угла своей поэзии заботу о стиле и форме. Поэтому их часто называли „стилистами“, „формалистами“. Название свое они получили от сборника „Le Parnasse contemporain“ В этот круг поэтов парнасцев вошли Леконт-де-Лиль, Жозе Мариа Эредиа, Мендес, Сюлли Прюдом и др. Частью примыкали сюда Бодлэр, Т. Готье и будущие символисты Маллармэ и Верлэн.

Это не была литературная школа в полном смысле этого слова. Каждый из парнасцев сохранял свою индивидуальность и специально личные уклоны творчества. Но их объединяла любовь к законности и строгости поэтической формы, к чистой эстетике. Ти-

пичным для них было стремление к объективности, к спокойствию, часто граничившими с холодной скульптурностью в форме. Особенно характерен их протест против безудержного лиризма, публичного обнажения интимной жизни своей души, чем бравировали романтики. Между прочим, особенно восставал против лиризма, считая его антихудожественным Леконт-де-Лиль. В своем сонете „Les montreux“—он особенно резко выражал этот протест:

—„Подобно тому, как тащут вперед зверя жалкого запыленного с цепями вокруг шеи, ревающего под палящими лучами солнца,— пусть каждый показывает тебе свое окровавленное сердце, кровожадная чернь. Пусть, кто хочет вызвать золотую искру жизни в твоих сонных глазах, вымалывает у тебя смех или грубое сочувствие! Но я, хотя бы мне пришлось пасть в моей немой гордости, лежать без почестей в своей могиле в течении всей мрачной вечности, я никогда не стану подавать тебе моего восхищения или моего мучения, никогда не отдам тебе на посрамление мою жизнь, я не буду танцевать на твоих пошлых подмостках вместе с твоими комедиантами и проститутками“.—О поэте Леконт-де-Лиль известный датский критик Брандес говорит: „Леконт-де-Лиль самый строгий мастер стихотворства, когда-либо существовавший во Франции. Леконт-де-Лиль ни за что не согласился бы забавлять публику повествованием о своем собственном „я“, о его печалях, желаниях и радостях. Он является представителем безличного направления в поэзии“.

Это стремление к объективизации увлекает поэтов—парнасцев к описаниям. Особенно привлекает их изображение и описание местного колорита—так Леконт-де-Лиль воспевает в своих стихах Элладу, Индию, Исландию, Шотландию, свой родной остров Бурбон. Увлекается он, как и другой парнасец испанец по происхождению Эредиа—древними верованиями и культурами;

таково его стихотворение „Майя“. „Майя“ индусская богиня обмана, целью, которой является обольщение и обман людей. Увлечение мифологией, изображение бесстрастных богов соответствовало стремлению парнасцев удалиться от личного лиризма. Бесстрастие Леконт-де-Лиль особенно ярко сказалось в стих. „Явление Божества“. Прекрасным образцом умения объективно вживаться в мир далекий от современности является небольшая поэма Леконт-де-Лиль „Огненная Жертва“, говорящая об инквизиции, сожжении стойкого в своих идеях еретика.

Другим выдающимся парнасцем был, как мы уже сказали—испанец по происхождению Жозе Мариа д'Эредиа. Он отличался исключительной тщательностью отделки своего стиха—самой трудной поэтической формы—„сонета“. Над своими стихами он работал по нескольку месяцев, внимательно с любовью отделявая каждую строку.

Стих его отличался удивительной сжатостью и законченностью. Особенно удавалось Эредиа изображение различных стран, их духа и местного колорита (Греция, Сицилия, Рим, Египет, Япония, Испания, Бретань).

К Парнасцам же должен быть отнесен Сюлли Прюдом.

Это—представитель философской лирики.

Стихи его плод глубоких философских размышлений.

При всем своем скептицизме в жизни, он зовет людей к самопожертвованию, деятельности, труду, любви. Его знаменитое стих. „Le vase brisé“. „Разбитая ваза“ пользуется большой известностью. Родство с парнасцами помимо тщательной отделки стихов, еще заключается в относительном спокойствии тона. Широкой известностью пользовались и являются очень характерными для него следующие стихи: „Когда-б я богом стал“ и стих „Агония“.

К перечисленному кругу парнасцев принадлежали сначала Верлэн и Маллармэ, вскоре от них отошедшие и ставшие во главе новой поэтической школы, „декадентов“ или „символистов“.

Поэзия парнасцев слишком сузила сферу поэтического творчества. Спокойствие, невозмутимость, бесчувственность, качества которые они ставили себе в заслугу слишком сжали круг лирики. Душа человека естественно запротестовала: насыщенная сложностью и богатыми переживаниями она требовала своего выявления. Наростал протест. Если ко всему тому мы укажем, что в литературе в то время господствовал натурализм, переходивший часто в протоколизм (напр., в произвед. французского романиста Золя),—то нам станет вполне понятна естественная законность этого протеста.

Протест этот проявился в виде нового литер. течения, имя которому „декаденство“ или, как затем стали называть его, „символизм“.

От парнасцев представители новой школы усвоили себе интерес к поэтической форме и ритму. Перед ними открылись новые пути, новые перспективы и новые технические приемы, разработкой которых и занялись с молодым пафосом представители нового течения, иногда увлекаясь этим и доходя до крайности.

От парнасцев же ими был усвоен культ красоты.

Что же представляют из себя те французские поэты, которые впервые получили название „декадентов“ или „символистов“?

Мы уже видели, что ближайшего предшественника их надо видеть в Бодлэре. Сами символисты не отказывались от этой связи: они часто пользовались его творениями для выражения своих собственных идей и принципов.

Эпоха создания школы символистов падает на 70 и глав. образ. на 80 годы прсшлого века. Термин де-

кадент был яведен до некоторой степени извне. Он дан был критической статьей Викэра и Боклэра, „Les déliquescentes d'adoré Floupette poète decadent“. Этот термин привился рядом с термином „символист“.

Сами поэты, к которым был приложен этот эпитет, не отказались от него и приняли его, но вложили свой смысл. Так поэт Верлэн писал: „Нам бросили этот эпитет, как оскорбление, я его принял и сделал из него военный клич, по скольку я знаю, он не означает ничего специального. Декадент. Да разве сумерки прекрасного дня не стоят любой утренней зари? И потом, если солнце заходит—то разве оно не взойдет завтра утром?“ В дальнейшем мы увидим, что символисты, подобно Бодлэру, усматривали особенную прелесть в том, что они поэты упадочной эпохи и приравнивали себя к поэтам Рима эпохи упадка.

Сначала школа декадентов, как это всегда и бывает, не имела большой внутренней спайки. У декадентов сначала было лишь какое то внутреннее тяготение друг к другу. Общие же взгляды, принципы, типичные для всей школы создались в процессе совместной работы. Это новое поэтическое направление должно было с бою завоевывать себе положение.

Оно пыталось, хоть чем-нибудь, привлечь к себе внимание. Одним из испытанных средств, для этого оказалось, ошарашивание новизной, необычностью, задорностью тона и приемов и т. п.

Символисты между собою делились на фракции, чуть-ли не по отдельным представителям, причем каждый хотел стать во главе новой школы. Так поэт Сен-Поль-Ру признавая себя не более, не менее, как великолепным „Magnifique“—а его последователи „Манификами“, были также „эволюционные инструментисты“, „маги“ и друг. не менее оригинальные и крикливые названия.

Но среди этого задора и шумихи чувствовалось что-то действительно новое, обещающее. Критика, как это часто и бывает, встретила новую школу враждебно и насмешливо. Многие пытались видеть в декадентах ненормальных, сумасшедших людей. Немецкий писатель Макс Нордау в начале 90-годов выпустил книгу „Entartung“—„Вырождение“. Будучи последователем известного криминалиста Ломброзо, он применил его метод к освещению литер. явлений—именно французского символизма. Принимая во внимание личную биографию представителей символизма, действительно часто бывших людьми с развинченной нервной системой, он подверг анализу с психо-патологической точки зрения само творчество декадентов и пришел к суровому выводу, что в нем ярко проявилось типичное для эпохи вырождение.

Но в применении к французским поэтам в декадентстве он видел не столько даже „конец века“, сколько вырождение французской нации.

Может быть, с психологической точки зрения многое и верно, но нельзя к литературе и искусству подходить с этой точки зрения. Уже давно замечено, что грань между гениальностью и болезненностью психики очень трудно уловима, примеров—много (Врубель и другие). Вообще, очевидно, нельзя поэзию строить на основе одного обывательского здравого смысла. Надо помнить, что искусство, в частности поэзия, имеет свои собственные законы.

Так же отрицательно относились к декадентству, правда, подходя не с медицинской точки зрения, и представители господствующих литературных течений. На пример, видный представитель парнасцев Леконт-де-Лиль так ответил Гюре на вопрос о символистах: „Я решительно не понимаю ни того, что они говорят, ни того, что они хотят сказать.. Я думаю, что они тратят время и молодость на произведения, которые сами со-

жгут через несколько лет. Это удивительно и печально! Я вижу кое с кем из них,—сни говорят очень ясно, как французы и здравомыслящие люди. Но как только они берутся за перо—кончено дело: пропал французский язык, пропала ясность, пропал здравый смысл.

Это поразительно! И что за язык! Вот возьмите шапку, набросайте туда наречий, союзов, предлогов, существительных, прилагательных, вынимайте наудачу и складывайте,—выйдет символизм, декадентизм, инструментизм и вся прочая галиматья.. Это те „любители бреда“, о которых говорит Бодлэр. Он советовал подбрасывать кверху типографский шрифт, и когда он упадет вниз на бумагу, получают стихи. Символисты поверили Бодлэру.. Они толкуют о музыке! Да что же может быть менее музыкально, чем их стихи? Это неслыханная какофония!“

Также отрицательно относился к символистам и другой парнасец Прюдом: „Я не только не чувствую музыки их стихов, но и самый смысл их для меня темен“..

Более того, даже среди самих символистов еще не было достаточной устойчивости взглядов, тем более, что, как всегда бывает при новом смелом течении, к подлинным творцам нового искусства пристраивалось не мало лиц ради только рекламы, которые утрировали принципы и приемы поэтической школы.

В этом отношении характерно, например, отношение к символистам en masse самого Верлена. Мы видели, что он сам причислял себя к новому течению, тем не менее он далеко не всему в нем сочувствовал. „Знаете, сказал он Гюре, я—человек здравого смысла; может быть у меня другого ничего нет, но здравый смысл есть. Символизм? Не понимаю.. Это должно быть немецкое слово, а? Чтобы это значило? Мне впрочем наплевать! Когда я страдаю, плачу, я знаю, что это не символы.. Они мне надоели эти цимбаллисты“.

Конечно, здесь виден протест Верлена лишь против крайностей и односторонностей символизма. Однако, несмотря на подобные протесты, несмотря на негодавшие критики, новая школа все больше и больше завоевывает себе внимание и успех. Чувствовалось, что она несет что-то новое, что в ней есть какая-то сила. Она явилась протестом против господствовавшего литературного течения в то время—натурализма.

Символизм, м. быть, смутно для самих его представителей, нес что-то новое, отвечавшее потребностям жизни и времени. Это почувствовали и сами представители прежних литературных течений. Весьма характерно признание главы натурализма—Эмиля Золя: „После того удара, который нанес господствующему направлению натурализм, стала чувствоваться потребность некоторой реакции. Человек неудержимо стремится к счастью, оно постоянный предмет его желаний. При помощи положительного научного метода мы заставили его увидеть зло воочию, посмотрели на жизнь, какова она есть на самом деле. Но мы не дали ему утешения. Он благодарен нам за то, что мы делаем в интересах раскрытия правды, но он дает нам понять, что он еще не удовлетворен. Это нетерпение закономерно, но наука движется медленно и, может быть, следовало бы оказать ей некоторый кредит. Впрочем, эта реакция логична и может восторжествовать через 10—15 лет, если явится человек, который сосредоточит в себе эту жалобу века, эту оттолчку от науки. Таким именно образом может умереть натурализм“.

Что же это за новое победоносное течение? В чем его главная сущность?

Мы будем держаться нашего принципа, индуктивного исследования. Через обозрение творчества отдель-

ных представителей этой школы—будем делать обобщающие заключения.

Но все же необходимо и теперь указать некоторые общие положения символизма.

Во первых само понятие. Остановимся на некоторых определениях символизма, какие давали ему сами французские символисты. Всякое искусство, всякая поэзия символична, символичен вообще всякий художественный образ. Но символисты вкладывали в это понятие свой особый специфический смысл.

Один из главарей символизма Маллармэ говорил: „Назвать предмет значит уничтожить три четверти наслаждения, доставляемого чтением поэзии, т. к. это наслаждение составляет из постепенного угадывания. Воспринять мысль о предмете—вот чего должен добиваться поэт. Вот идеальное употребление тайны, состоящее в том, чтобы вызвать мало по малу мысль о предмете, чтобы показать известное душевное настроение. Поэзия, напротив, избрать предмет и из него вывести душевное настроение целым рядом разгадок. В поэзии должна всегда быть тайна, в этом цель литературы“. Взгляды Маллармэ на поэзию сложились под большим влиянием взглядов поэзии Бодлера—на наличие „соответствий“, „аналогий“ между здешним и потусторонним миром. Таким образом мистика и метафизика являются необходимыми предпосылками символизма.

Вполне становится понятным, почему символизм почувствовал такое родство с философией и метафизикой Шопенгауэра. Не только общее учение этого великого пессимиста было сродни символистам, но и ближайшим образом взгляды Шопенгауэра на жизнь и искусство, как нельзя больше подходили к основным уклонам символизма. Его метафизическое учение о прекрасном и о чистом созерцании идей давало философское обоснование поэзии символизма.

Предмет искусства по Шопенгауэру—„платоническая идея, об'ективированная в мире явлений. Средство познания идей— созерцание их“.

„Искусство, говорит Шопенгауэр в своем знаменитом труде „Мир, как воля и представление“, повторяет воспринятые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и непреходящее всех явлений мира“...

Познание идей его единственный источник, сообщение познания его единственная цель. Громадное значение в таком познании Шопенгауэр отводит творческой фантазии. „Познание гения было бы ограничено идеями реально предстоящих об'ектов и зависело бы от изменения обстоятельств, если бы фантазия не расширяла его горизонта далеко за пределы его опыта и не давала бы ему возможности из малого, реально подлежащего его наблюдению, восстанавливать все остальное“.

Таким образом, метафизическая философия Шопенгауэра явилась одним из существенных факторов развития и обоснования новой поэтической школы.

Из сказанного ясно видно, что мистицизм и метафизика являются философской подкладкой поэзии символистов и теоретических взглядов их на искусство.

Но в символизме есть целый ряд других существенных признаков.

„Что такое символизм? спрашивает Реми-де-Гурмон, автор статей о поэтах этой школы, почти ничего, если держаться буквального и этимологического смысла слова, если же выйти за его пределы, это может означать индивидуализм в литературе, свобода в искусстве, забвение заученных формул, стремление к тому, что ново, странно и даже необычайно; это так же может обозначать идеализм, антинатурализм, обращать внимание лишь на ту сторону, которой один человек отличается от другого“.

В этом определении важно подчеркивание индивидуализма. Действительно, в поэзии символистов индивидуализм важнейший принцип. Своя душа, личная творческая фантазия, независимость личности, неисчерпаемость личного сознания и подсознательного духовного мира—все это предметы, близкие для символизма. И в этом отношении символизм нашел себе поддержку в современной философии. Помимо Шопенгауэра мы будем все время отмечать громадное влияние философии Ницше.

Его дерзостный протест против всего установленного, категорическое требование переоценки всех ценностей и особенно учение о сверхчеловеке, как нельзя более пришлись по духу и по сердцу символистам.

Кроме того самая форма его произведений были сугубо символичны. „Все непреходящее символ“ говорил сам он. Свою знаменитую книгу, „Так говорил Заратустра“ он называл символической поэмой. Вот определение символизма и его важности, какой дает сам Ницше устами Заратустры. „Сюда приходят все вещи, ласкаясь к речи твоей и заискивая у тебя, ибо они хотят скакать верхом на спине твоей.“

Верхом на всех символах скачешь ты здесь ко всем истинам прямо, и откровенно смеешь ты говорить здесь ко всем вещам: поистине как похвала звучит в их ушах, что только один со всеми вещами говоришь прямо!“

Помимо этого индивидуализма, гордого утверждения своего свободного творческого „Я“, о котором будут громко говорить символисты всех стран и направлений что ляжет в основу их учения и поэзии, символисты выдвигали принцип целостности как человека так и искусства.

Этот лозунг явился реакцией против натурализма, утомившего всех анализом жизни. Символисты вы-

ставили своим девизом—синтез: „suggérer tout l'homme par tout l'art“.

Отсюда пристрастие символистов к выявлению синкретических состояний, слитности душевных переживаний. Способом для этого у них было выражение одних чувств и ощущений средствами другого (запах звуками, звук—светом и т. п.) Особенно ярко это проявилось в поэзии и теоретических обоснованиях у французского символиста Рэмбо.

Манифестом символизма в полном смысле этого слова явилось знаменитое стихотворение Верлэна L'art poétique, которое приводим здесь целиком.

Art poétique (Искусство поэзии).

Музыки, музыки прежде всего!
Ритм полюби в ней,—но свой, непослушный,
Странно-живой и неясно-воздушный,
Все отряхнувший, что грубо, мертво!
В выборе слов будь разборчивым строго!
Даже изысканным будь иногда:
Лучшая песня в оттенках всегда!
В ней, сквозь туманность, и тонкости много,
Словно блестит чей-то взор сквозь вуаль,
Солнце в полуденной дымке трепещет,
Звездочка искрой голубенькой блещет
В небе осеннем, где стынет печаль...
Нам ведь оттенки нужны! Краски грубы,
Красок не нужно, оттенки лови,
В них лишь сплетаются, в чуткой любви,
Грезы и призраки, флейты и трубы...
Дальше беги от иронии злой,
Прочь и рассудок сухой и бравурный,
Все, что печалит взор неба лазурный,
Все эти пряности кухни дрянной!
И красноречье: сверни ему шею!
Все, что фальшиво и вяло гони!
Рифму себе и уму подчини,
Да не запутайся с нею!
О, эта рифма! С ней тысяча мук!
Кто нас пленил побрякушкой грошевой?
Мальчик глухой или дикарь бестолковый?
Вечно „подпилка“ в ней слышится звук!

Музыки, музыки вечно и вновь!
Пусть будет стих твой—мечтой окрыленной,
Пусть он из сердца стремится, влюбленный,
К новому небу, где снова— Любви!
Пусть, как удача, как смелая греза,
Вьется он вольно, шая с ветерком,
С мятой душистой в венке полевым...
Все остальное чернила и проза!

(Пер. И. Тхоржевского).

„Et tout le reste est littérature“—презрительно заключает Верлэн.

В этом поэтическом трактате выражены основные требования символизма к творчеству. Это прежде всего требование музыкальности, передачи оттенков, новых приемов поэзии, внутренних созвучий, борьба с односторонностью прежней рифмы.

Фиксирование оттенков—показатель сложности душевных настроений и утончения самой поэзии и ее приемов. Недаром музыка становилась у символистов во главу угла поэзии. Она больше всего может справиться с задачей: передать нежное, смутное и сложное в человеке.

В связи с этим понятно увлечение символистов музыкой Вагнера, с ее хаотичностью, ее стихийностью. Еще больше привлекала она внимание поэтов символистов своим тяготением к тому синтезу, о котором мы говорили выше.

Связь музыки, поэзии и жеста в операх Вагнера чрезвычайно импонировала символистам в их стремлении к синкретичности искусства.

Таким образом из сказанного о символизме мы можем выделить наиболее характерные черты его:

- 1) Метафизическое и мистическое мирозерцание.
- 2) Стремление через символ постигнуть „вечные чистые идеи“.
- 3) Индивидуализм, отстаивание своего „Я“.
- 4) Стремление к синтезу, к целостности искусства, чем обуславливались многие технические приемы поэзии символизма.

- 5) Утонченность и изощренность в мировосприятии и соответственно этому в средствах поэтического воспроизведения. Передача оттенков и полутонов.
- 6) Жадное тяготение к музыке и провозглашение музыкальности, как главного принципа в выборе средств и приемов поэтического искусства, в связи с этим создание нового поэтического языка и стиля.

Это, конечно, только самые главные, наиболее бросающиеся в глаза черты символической поэзии. Более полное понятие о символистах мы получим в результате знакомства с творчеством отдельных представителей символизма и, хронологически прежде всего, конечно французских символистов.

Прежде всего обратимся к творчеству Верлена, безусловного вдохновителя и отца этой школы, хотя он, как видели, формально иногда отрекался от нее.

Личная жизнь этого оригинального поэта, подобно Бодлэру, весьма своеобразна, капризна и сложна. Своей личностью он давал большой повод писателям в роде Нордау подходить к нему, как к человеку ненормальному, больному. Оригинальна была, подобно жизни и поэзии, и сама внешность этого поэта. Вот что говорит о ней Гюре: „Голова состарившегося злого ангела, с нечесанною, редкой бородой и грубым носом; густые щетинистые брови, точно пучки колосьев, прикрывающие глубокие зеленые глаза; огромный продолговатый череп, совершенно голый и отличный загадочными шишками, отражают в этой физиономии странное противоречие упрямства и циклопических appetitов.

Его биография есть длинная скорбная драма; его жизнь есть неслыханная смесь острого мистифицизма и плотских грехов, завершающихся то садизмом, то угры-

зением совести и покаянием, то глубоким падением в искусственном забвении“.

И действительно, вся жизнь и поэзия Верлена были сотканы из самых ярких противоречий и беспрерывных перебоев, характеризующих сложную, болезненно-изуродованную натуру поэта.

Изложим краткую его биографию.

Поль Верлен родился в Меце в 1844 году. Уже с детства он отличался большой чувствительностью.

7 лет влюбился в девушку Матильду и вспоминал об этой идеальной любви всю жизнь.

Стихи начал писать еще на школьной скамье под влиянием запретного Бодлэра.

В юношеские годы вырабатывается у него презрение к обычной морали. По окончании образования Верлен занимает скромную служебную должность. Примыкая в начале к кружку парнасцев, он участвует в их изданиях. От них на время усваивает холодность формы, спокойствие ее, преклонение перед идеалом чистой красоты.

Первый его сборник составили „Les poèmes saturniens“. „Сатурнические поэмы“, а затем „Fetes galantes“. „Изысканные празднества“ — полные прекрасными тонкими стихами.

Во время своей необузданной жизни он вдруг находит как бы мирную пристань. Он влюбляется, становится женихом, меняет свой образ жизни.

Поэзия этого времени отражает нежную чистую влюбленность, что сказывается в мелодичных стихах сборника „La bonne chanson“ — „Милая песенка“.

Любовь завершается браком. Сначала полное счастье, но... затем привычки прежней безалаберной жизни берут верх. Семейное счастье нарушается.

Причиной этому является встреча, а затем дружба, перешедшая в несомненно нормальную привязанность к 18 летнему поэту Рэмбо.

Рэмбо отличался запальчивым, самоуверенным характером, насмешливостью; но тем не менее Верлэн глубоко привязался к новому другу. Рэмбо внес полный разлад в семейную жизнь поэта. Дело кончается разводом супругов...

Рэмбо резко нападает на парнасцев и заражает этим и Верлэна. Вскоре они оба уезжают в Англию, где ведут бродяжническую жизнь.

В это время Верлэн издает свои стихи, объединенные в сборнике „*Romances sans paroles*“ (1874 г.) „Романсы без слов“, явившиеся совершенно новым видом поэзии, предвестником нового символического движения...

У Верлэна и Рэмбо замечается разлад.

Причиной этому является то, что Рэмбо устраивает свои дела и стремится уехать от Верлэна.

На этой почве разыгрывается грубая и некрасивая сцена. Верлэн стреляет в своего друга и ранит его в руку, за что суд приговаривает его к 2 годам тюрьмы.

Здесь в тюрьме у Верлэна совершается внутренний переворот: он отдается раздумью. В душе вспыхивает религиозный экстаз.

Это настроение выливается в сборнике стихов „*La sagesse*“ („Мудрость“). Былой скептик, атеист превращается в раскаявшегося грешника. Верлэн становится правоверным католиком.

Впрочем, сложность и противоречивость натуры дают себя знать. На ряду с этим религиозным настроением бурно прорываются человеческие земные страсти, громко говорит чувственность.

По выходе из тюрьмы Верлэн обращается к скромной учительской деятельности сначала в Англии, а потом в провинции во Франции.

Около его дела был создан большой шум, и имя его для многих на родине стало одиозным.

Вскоре Верлэн начинает увлекаться таким, как будто, чуждым для него делом—сельским хозяйством. Он превращается в фермера. Снова на пути ему становится юноша, на этот раз сын крестьянина, Люсьен. Верлэн снова предается разгулу и пьянству. Уезжает в Лондон вместе с юным новым другом и ведет там отчаянную, безудержную жизнь.

Поэзия его вновь наполняется греховными, часто извращенными мотивами.

Разгульная жизнь Верлэна быстро истощает его средства, и он вынужден прибегнуть к растрате своего таланта ради денег, результатом чего является застой его поэтической деятельности, падение таланта.— Правда, уже он признанный поэт, молодежь превозглашает его „королем поэтов“, но былого Верлэна не вернуть.

Конец жизни его завершается всеобщим признанием славой и переводами на многие языки его произведений.

Но смерть караулит поэта, и он умирает в 1896 году.

Такова необычайная, полная внутренних перебоев биография Верлэна.

Уже из этих немногих данных мы можем делать заключение, что перед нами поэт со сложной, необузданной душой, необычайными противоречиями, натура мятежная, больная, изощренная и нервная.

Ад и рай, восхождение на высоту и глубокие падения, вплоть до извращенных пороков. Не даром так противоречат отзывы о нем и оценки его. Одни прилагали к нему эпитеты „сатанинский“, „извращенный“, другие называли его „обожествленным“. Тот же разноречивый, наблюдаемый в жизни, наблюдаем и в поэтическом творчестве Верлэна.

Критик и биограф Верлэна Лепеллетье делит творчество поэта на три периода:

1) Подражание романтикам, а потом парнасцам. это поэзия преимущественно описательная, классическая, декламаторская.

Здесь относятся сборники: „Сатурнические поэмы“, „Изысканные празднества“ и „Милая песенка“.

Действительно, Верлэн сначала увлекся парнасцами и примкнул к ним.

Его первый сборник „Сатурнические поэмы“ отражает относительное, поскольку приложимо к Верлэну, спокойствие, об'ективность, законченность и холодность поэзии.

Здесь у него общие с парнасцами мотивы—поклонение идеалу чистой красоты, стремление бежать от людей, усталость от жизни.

Таково его стихотворение „Тоска“.

Меня не веселит ничто в тебе, Природа:
Ни хлебные поля, ни отзвук золотой
Пастушеских рогов, ни утренней порой
Заря, ни красота печального захода.
Смешно Искусство мне, и человек, и ода,
И песенка, и храм, и башни вековой
Стремленье гордое в небесный свод пустой,
И равнодушен я давно к судьбе народа.
Не верю в Бога я, приманки громких слов
Отверг,... а древняя ирония Любовь,
О пусть не говорят о ней мне ни полслова!
Я жизнью утомлен, и смерть меня страшит,
Как челн покинутый, игрушка ветра злого,
На встречу бурь душа с боязнию бежит.

(Пер. Ф. Сологуба).

2) Второй период—это переходная эпоха с знаменитыми „Romances sans paroles“, как сказано, написанными под влиянием его друга Рэмбо; это протест против существующих приемов поэзии, нашедших затем теоретическое выражение в „Art poetique“. 3) Наконец третий период характеризуется сборником „Sagesse“ „Мудрость“ представляющим как бы итог, результат его внутренней деятельности, работы души.

Но всякое деление условно, особенно в применении к творчеству таковой неустойчивой поэтической личности, как Верлэн.

Свойственное парнасцам—устранение страсти и порыва сказывается в следующих стихах Верлэна из сборника „Сатурнические поэмы“. Стихотворение „Усталость“.

Немного кротости! Смири свои порывы!
Хотя бы для того, чтоб нас развлечь порой
Должна любовница казаться нам сестрой.
Немного кротости и будем мы счастливы!
Будь нежной, заласкай до сладких сновидений!
Как стоны страстные твои, твой темный взгляд хорош.
Прекрасней трепета, об'ятий, исступлений
Твой долгий поцелуй, хотя бы был он ложь!
Но ты мне говоришь, что в сердце с звонким рогом
Идет слепая страсть по всем его дорогам...
Оставь ее трубить! Мне в руку руку дай,
К челу своим челом прильни, когда устанешь,
Опять клянись мне в том, в чем завтра же обманешь,
И до зари со мной, дитя мое, рыдай. (Пер. В. Брюсова).

Тем же настроением проникнуто стихотворение „Обет“, где имеются такие строки:

Но где же эти дни беспечных ликований,
Дни искренней любви? Увы, осенних гроз
Они не вынесли и вот царит мороз
Тоски, усталости, и нет очарований.
Теперь я одинокий, угрюмый и одинокий... (Пер. его-же).

Стремление об'ективно передавать впечатления жизни и природы проявились у Верлэна в стихах, описывающих город. В этом отношении Верлэн был предшественником поэта урбаниста Верхарна. Таково его стихотворение. „Парижский набросок“, в нем дано изображение ночного Парижа.

Луна на стены налагала пятна
Углом тупым.
Как цифра пять, согнутая обратно,
Вставал над острой крышей черный дым.
Томился ветер, словно стон фагота.
Был небосвод

Туманят мысль мою, порывы всех страстей,
И в общий обморок сливают без сознания
И эти Сумерки, и все Воспоминания.
(Пер. В. Мазуркевича).

Здесь все характерно: Воспоминания, Сумерки, Упования с прописной буквы, эти запахи цветов какими характеризуется настроение поэта, эта слитность, синкретизм, особенно в заключительных двух строках.

Но что особенно интересно так это то, что еще в парнасский период Верлен стал культивировать музыкальную сторону стиха; он уже здесь проявил себя новатором и реформатором поэтического языка, ритма и особенно эвфонии.

Достигал он этого не столько конечными рифмами, сколько многочисленными внутренними созвучиями.

Стихи Верлена уже здесь поражают своей напевностью и мелодичностью, близостью к музыке.

Судить по переводам нельзя, т. к. вся эта эвфоническая сторона пропадет и нужен большой талант, чтобы передать на чуждом языке адекватные сочетания звуков.

Поэтому я приведу в оригинале, музыкальное стихотворение, поражающее своей напевностью, „Осенняя песня“.

„Chansan d'automne“.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotonne.

Et je m'en vais
Au vent mauvais,
Qui m'emporte
Decá, delá
Pareil á la
Feuille morte.

Tout suffocant
Et bléme, quant
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.

Интересно отметить здесь созвучия перепевы, переливы звуков, которые потом мы встретим на русской почве у Бальмонта.

Приводим стихотворение в переводе, конечно совсем не претендующем на передачу музыки стиха.

Долгие вопли
Скрипок
Осени скучной
Ранят мне сердце
Тоской
Однозвучной.

Внезапный испуг,
Бледнею вдруг,
Час ударяет;
Вспомнятся годы,
Счастье, невзгоды—
Душа зарыдает.

К ветру иду я,
Он злобно дует,
Меня уносит,
Как плод перезрелый,
Как лист мертвый,
Где-нибудь бросит.—

Из следующих сборников Верлена еще 1-го периода его творчества обращает на себя внимание сборник, „Милая песенка“ „La bonne chanson“, написанный в период его влюбленности в свою будущую жену. Здесь лирика явно преобладает. Этот сборник отражает радостное, веселое чувство, связанное с любовью поэта.

Приведем одно из стихотворений.

Один дорогою проклятой
Я шел не ведая куда...
Теперь твой облик мой вожатый!
Рассвета вестница, звезда,
Едва заметная белела...
Зарю зажгла ты навсегда!
Мой только шаг в равнине целой
Звучал, и даль пуста была...
Ты мне сказала: „дальше смело!“
Я изнывал под гнетом зла
Душой пугливой, сердцем темным...
Любовь предстала и слила
Нас в счастье страшном и огромном.

(Пер. В. Брюсова).

Или вот конец другого стихотворения из того же сборника:

Невозмутимая лазурь широко
 Блестит, смеется в ней моя любовь.
 Весна прекрасна, счастлив я глубоко.
 И к цели близки все надежды вновь.
 Пускай весна пройдет, пройдет и лето,
 За осенью воротится зима.
 Мне радостны все переливы света,
 Краса воображенья и ума. (Пер. Ф. Сологуба).

Но уже настоящим проявлением новой символической поэзии были, как мы сказали, „Романсы без слов“, этот в полном смысле эстетический манифест символистов (1874).

Здесь Верлэн достигает искусства нового ритма и звуковой инструментовки, поражающей своим разнообразием и необычностью.

Стихи этого сборника достигают удивительной музыкальности, которую можно почувствовать только в подлиннике, например, начало одного из стихотворений:

„Il pleut dans mon coeur.
 Comme il pleut sur la ville“.

Все больше и больше музыкальность завоевывает свои права не только в конструкции стихов Верлэна, но и в самих сюжетах; появляются специально музыкальные темы.

Вот стихотворение по поводу игры на рояли.

Здесь необходимо обратить внимание на передачу музыкального настроения, выявление его через мир ароматов и передачу тех смутных чувств, которые вызывает музыка.

Целует клавиши прелестная рука,
 И в сером сумраке, немного розоватом,
 Они блестят; напев на крыльях мотылька
 (О, песня милая, любимая когда-то!)
 Плывет застенчиво, испуганно слегка,—
 И все полно ее пьянящим ароматом,
 И вот я чувствую, как будто колыбель
 Баюкает мой дух усталый и скорбящий.
 Что хочешь от меня ты, песни нежный хмель?
 И ты, ее припев, неясный и манящий,

Ты, замирающий, как дальняя свирель,
 В окне, растворенном на сад вечерний, спящий!
 (Пер. В. Брюсова).

Для настроения поэта этой эпохи характерным является жажда смерти, чувство тоски.

О, если бы теперь пришла ты смерть моя,
 Пока любовь колеблется с тоскою
 Меж старых снов и жизнью молодою!
 О, как бы в зыбке той неслышно умер я.
 (Пер. Ф. Сологуба).

Мистическое, полное тайны, настроение проявляется в целом ряде стихов—особенно в отделе „Забытые Арийки“. Стихи эти образчики подлинной символической поэзии.

Это—нега восхищенья,
 Это—страстные томления,
 Это—трепеты лесов,
 Свежим веяньем об'ятых,
 Это—в ветках сероватых
 Хор чуть слышных голосов.
 О прохладный, слабый ропот!
 И чириканье, и шопот,—
 Ветер веет над травой,
 Вопли нежные срывая...
 Ты сказала-б: то глухая
 Качка камней под водой.
 В этой жалобе ленивой
 Слышен плач души тоскливой:—
 Ах не нашей ли души?
 Не моя ль с твоей, скажи мне,
 Тихо млеют в кротком гимне
 Влажным вечером в тиши? (Пер. Ф. Сологуба).

Жизнь в мечте, в грезе, в вечных исканиях—что так типично для символистов, сказывается, хотя бы, в следующем стихе этого же сборника:

Сияние.

Ее манила волна морская;
 Ее опасность к себе звала.
 А ветер нежно лицо лаская,
 Шептал, чтоб дерзкой она была.
 И мы пошли, пошли за нею
 Дорогой терний под вихрем грез.

Она взяла нас красой своею
 И дивным блеском густых волос.
 Смеялось небо в лучах рассвета,
 Лаская волны ее кудрей...
 И этой лаской небес согрета,
 Она скользила, а мы за ней...
 Носились чайки по гладкой зыби...
 Белели нежно вдали суда,
 А нам встречались трава и рыбы,
 И непорочной была вода...
 На нас взглянула она тревожно—
 Мы в этом взоре прочли вопрос:
 „Ужель сомнение у вас возможно
 Во мне прекрасной царице грез?“
 Мы снова гордо свой путь держала.
 Она забыла минутный страх,
 Когда по нашим глазам узнала,
 Что мы, как прежде, в ее сетях.

(Пер. Зинаиды Ц.).

Мы не будем подробно останавливаться на позднейших сборниках Верлэна. Уже в приведенных поэт сказался в своих характерных приемах творчества и поэтических стремлениях.

Мы помним приведенное выше стихотворение „Art poétique“; в нем так ясны все теоретические предпосылки Верлэна. Отмеченным уже мистицизмом и символизмом проникнут его поздний сборник „Мудрость“—„Sagesse“.

Хотя бы следующие строки могут служить примером:

Я—колыбель; слегка
 Ее качает
 Незримая рука,
 О тише, тише! (Пер. В. Брюсова).

Или:

Вещая чайка морская,
 Скорбная дума моя!
 Ветер уносит, лаская,
 Волны качают тебя,
 Вещая чайка морская!

(Из стих. „Чайка“ пер. О. Чюминой.)

Здесь мы встречаем символ чайки, очень характерный и для позднейших русских символистов.

Свои теоретические взгляды на искусство помимо стих. „Art poétique“, Верлэн высказал в своей книге, посвященной поэтам символистам. „Les poètes maudits“—проклятые поэты. Здесь он выступил на защиту их, отмечая характерные принципы их творчества: 1) искание высших идеалов, 2) стремление к божеству, 3) полную реформу поэтики, „спасающей“ священнодействующих поэтов от толпы. Этими поэтами были Рэмбо, Маллармэ и др.

Подводя же итоги творчеству самого Верлэна, мы должны прежде всего признать у него безусловно большое дарование. Он новатор в поэзии и основоположник символизма.

Его творчество выходит за пределы тех общих черт, какие мы наметили для школы символистов, но все-таки с ней у него так много общего, что за ним установилась репутация символиста.

Из всех сторон его поэтического дарования—самой важной надо признать музыкальную инструментовку его стиха и богатство ритма.

„Душе этого больного, дикого ребенка, говорит Лепеллетье о Верлэне, часто слышится музыка, недоступная никому другому“.

Еще в 1873 г. Верлэн говорил „Я ласкаю мечту—написать книгу стихов, из которой человек совершенно был бы изгнан. Пейзажи, вещи, зло вещей, добро вещей... В них будет много музыки“.

Достиг ли Верлэн первого сказать трудно, но второго достиг вполне: он сумел превратить поэзию в музыку.

Помимо Верлэна главой французского символизма нужно считать оригинального поэта Маллармэ. († 1898 г.). Он также, как и Верлэн сначала принадлежал к парнасцам, но скоро резко порвал с этой холодной и слишком объективной для него поэзией. Маллармэ напи

сал относительно очень мало, но его влияние на современную поэзию было огромно. После Верлена он считался руководителем и верховным жрецом новой поэтической школы. Влияние Маллармэ особенно сильно в области теоретических учений символизма, которые развились из учения Бодлера о соответствиях (correspondences). Он исходил из идеи о синтезе науки, искусства и религии, каждое явление он рассматривал как символ. „Заветная цель художника, говорит о нем Эллис, построение стройной и сложной системы символов, увенчанной символическим отображением конечной идеи всего сущего, т. е. последовательной стадии богопознания, такова главная заповедь великого теоретика символизма“. Отсюда естественно у Маллармэ сочетание с символизмом мистики и метафизики. Через символ он стремился постигнуть вселенную и само божество. В своих сонетах Маллармэ пытался найти аналогии между вещами на первый взгляд совершенно далекими по своему месту в природе. Шарль Морис назвал его „символической фигурой поэта, стремящегося наиболее приблизиться к абсолюту“. В своих теоретических сочинениях о поэтическом языке (в стихах) Малларме настаивал на сознательном отдалении языка поэзии от языка толпы. Поэзия по его взглядам должна быть понятной только посвященным—поэтам. Этим объясняется в начале деятельности поэтов символистов непонятность, часто бессмысленность, их языка. Его друг Верлен в известной статье „Poètes Maudits“ превозносил Маллармэ и так характеризовал его: „Занятый исключительно красотой, М. считает ясность второстепенным качеством; и если только его стих звучен, полон красот, и где нужно, нежен и смел, он пренебрегал всем, чтобы нравиться лишь таким ценителям, среди которых он сам строже всех“. И, действительно, Маллармэ очень неохотно пускал в свет свои творения, долго вынашивал их. Поэзия для него—это прежде

всего форма—искусство размеров и рифм, музыка слова, создающая свой особый мир ощущений. На его творения, как мы видели и у многих других символистов, оказывала влияние музыка Вагнера. Как хаотична, неровна и необычна музыка Вагнера—такова для них должна быть и поэзия. И Маллармэ действительно, объявил бунт против установленной формы стиха и его обычной композиции. Самым главным считал Маллармэ свободу воображения. Фантазия для него являлась более реальным фактом, чем сама действительность. По своим устремлениям он близок к миру нюансов, неясностей, к упадку, к тому, что на грани трагичного и грустного. Лучшим его произведением считается поэма „Вечер Фавна“. (L'après midi d'un Faune), где сказывается превосходство воображения и творчества человеческой фантазии над всем остальным. Так же пользовались большим успехом его символические сонеты, как напр. Лебедь.

О лебедь царственный и девственно прекрасный,
Теперь взломаешь ли размахом белых крыл
Забвенья озеро, где белый иней скрыл
Полетов тщетных лед прозрачный и бесстрастный.
О лебедь прежних дней, безумны и напрасны
Полеты гордые, ты тот же что и был.
Но край, где жить зимой, ты в песне не сложил.
И вот блестит зимы покров тоскливый, ясный.
Пространства мертвые ты презрел бы, гордец,
Но шею белую склоняет агония,
Ты весь закован льдом, и близок твой конец.
Весь облаченный в сны презренья ледяные,
В своем изгнании, в бесплодности зимы
Ты белым призраком означен в царстве тьмы.

(Пер. Эллиса).

Здесь все имеет символическое значение: и сама любовь, и озеро забвенья, и лед тщетных полетов, и ледяные сны презрения и самый белый цвет, находящийся в контрасте с царством тьмы. Мы потом увидим в русской символической поэзии как част этот символический образ белого лебедя.

О своих наклонностях и пристрастиях говорит сам Маллармэ в одном из своих поэтических отрывков „Осенняя жалоба“: „С тех пор как Мария покинула меня, чтобы удалиться на другую звезду,—на какую? Орион, Алтаир или на тебя, зеленая Венера?,—я всегда любил уединение. Сколько дней я провел один со своею кошкой. Один—т. е. без материального существа—а моя кошка есть мистический товарищ—дух. Я могу поэтому сказать, что проводил длинные дни с моею кошкой и в одиночестве с одним из писателей времен падения Рима, потому, что с тех пор, как белого создания больше нет, я странным образом полюбил все, что резюмируется в слове падение. Из времен года я люблю больше всего последние истомленные летние дни, непосредственно предшествующие осени; из часов дня те, когда солнце исчезает перед исчезновением. Точно также и в литературе: я ищу грустного наслаждения в умирающей поэзии последних минут Рима, поскольку он однако не заражен молодым веянием варваров и не бормочет детской латыни первых христианских прозаиков“.

„Маллармэ, говорит о нем Брандес, исполнилось приблизительно 58 лет, когда он умер в 1898 г. Это был изящный и бодрый старик среднего роста с заостренной серебристой бородой, с ушами сатира и блестящими глазами. В то время никого не любили так во Франции, как Маллармэ. Все стремились к нему. В его приемные дни были толпы. Все прислушивались к его мнению. Его слово вызывало восторженное сочувствие. В нем заискивали, как в художественном воспитателе“...

Из других французских декадентов надо упомянуть *Артура Рэмбо*, бурного и задорного друга Верлэна. Он был одним из самых необузданных декадентов. Литературное творчество его близко, порой, к какому то помешательству.

Интересны его сонеты „Voyelles“ (гласные) где он создал целую цветовую гамму звуков. А—у него черное, Е—белое, И—зеленое, О—синее. В его сборнике „Les illuminations“ (изд. 1886 г.) Рэмбо пишет: „Я верил всем волшебствам. Я изобрел цвета гласных А—черное, Е—белое, У—красное, И—зеленое, О—голубое. Я определил форму и движение каждой согласной и при помощи инстинктивного ритма надеялся изобрести поэтическое слово, которое рано или поздно было бы доступно всем чувствам. Я привык к галлюцинациям. Я искренно видел мечеть на месте фабрики, коляску на небесных путях, салон на дне озера, чудовища, тайны. Заглавие водевиля вызывало передо мной ужасы. Потом я объяснял мои магические софизмы галлюцинациями слов. Я кончил тем, что признал расстройство моего ума священным!“

Верлэн высоко ставил поэзию Рэмбо—называл его стихи лучшими в мире. Издавая сборник „Illuminations“, Верлэн писал в предисловии: „Он состоит из коротких пьес тонкой прозы или обворожительно и намеренно—неправильных стихов. Главной идеи в нем нет, или, по крайней мере, мы ее не находим. Очевидная радость сознания быть великим поэтом, феерические пейзажи, прелестные наброски смутной любви и огромное, но оправданное честолюбие стилиста,—таково, кажется нам, вкратце содержание сборника. Предоставляем читателям восхищаться подробностями“. Так восхищались им и остальные французские символисты, но на большинство читателей он производил совсем обратное впечатление. Характерен отзыв нашего русского критика старой публицистической школы—Михайловского. „Если бы нам пришлось характеризовать сборник Рэмбо, я, признаюсь, не нашел бы иных слов кроме „белиберда“, „бред сумашедшего в стихах и прозе“ и т. д. Сонет Рэмбо о цветовой окраске звуков нашел бесчисленных подражателей, так Ренэ Гиль создал

целую „эволюционно-инструментитскую“ школу, привлекая к себе целую группу поэтов.

Мы уже и из предыдущего знаем о том стремлении к синкретизму, которое обнаружили поэты декаденты: стремлении выразить слитные впечатления от ощущений звука, света и запаха. Это стремление передалось и русским символистам, доказательством чего служит хотя бы книга Бальмонта „Поэзия как волшебство“.

Ренэ Гиль—проводил теории „научной поэзии“, которая должна давать широкие синтетические обобщения, основанные на данных положительного знания и творческой интуиции.

Из других французских символистов—выдавался Ж. Лафорг с его устремленностью к музыкальности стиха, к культивированию ассонансов, звуковых повторов. Главные мотивы и настроения его поэзии—пессимистические, мотивы смерти, ощущение пустоты; отсюда его ирония к существующему земному бытию и жажда вечности.

Видным поэтом-символистом был Жан Мореас, занятый так же разработкой и утончением поэтического языка, для чего он обильно пользовался другими романскими языками и искал средств поэтического выражения в достижениях средневековой литературы. Он трудился над выработкой новой гибкой ритмики. В предисловии к сборнику своих стихов Мореас говорит: „что лишь только тот насладится его стихами, кто сумеет понять, каким образом сентиментальная идеология и музыкальная пластичность оживляются в них одновременным действием“... Из других ранних французских символистов назовем Анри де Ренье, Вьелэ-Гриффин, Реми де Гурмон и др.

Перечнем этих французских декадентов или символистов можно сейчас и ограничиться.

Французам принадлежит в известной мере первенство в завоевании новой поэтической школы—но она не осталась за пределами Франции, а шагнула далеко

за ее границы, развив из французского декадентства более глубокие идеи и формы символизма.

Символизм в блестящем разнообразии своих проявлений стал главной поэтической школой всех европейских стран за последнее десятилетие 19 века и в первое десятилетие 20-го века.

Не надо забывать, что истоки символизма кроются не только во французском декадентстве, но гораздо глубже. Их надо искать еще в романтизме, не даром символистов зовут неоромантиками. Действительно, можно усмотреть общее им обоим мирозерцание—идеалистическое, часто мистическое, многие общие взгляды на искусство, горячую борьбу с устаревшими и окаменевшими формами поэзии. Но если символизм и стал, как бы, возрождением романтизма, то в иных вариациях, с иными лозунгами, с иными чертами, типичными для его поэтического стиля и поэтики вообще.

Символизм как во Франции, так и в других странах находился в тесной связи с современной ему философией (Шопенгауэр, Ницше), с достижениями в области других искусств (музыки, живописи). Кроме французских символистов в других странах мы назовем в Бельгии Меттерлинка, Роденбаха, Верхарна; в Англии—Оск. Уайльда, в Норвегии—Ибсена и Кнута Гамсуна, в Германии—Ницше и Ст. Георга, отчасти Гауптмана, в Америке помимо далекого предшественника символизма—Эдгара По, частью Уитмана, в Италии, в известной мере, Д'Аннунцио.

Все эти разноликие писатели и поэты имеют много общего между собой, главное, в их приемах творчества, в их подходе к действительности: в стремлении говорить символами, передавать не только яркое, определенное, а смутное и подсознательное, улавливать мистическую связь с потусторонним.

Говорить о их влиянии на русское искусство и русскую литературу нет нужды. Даже и теперь, когда

многих из этих поэтов нет в живых, влияние их сказывается не только через книгу, но и через театр, и др. искусства и большинству из широкой публики они известны не только по наслышке.

Об отдельных связях русских символистов с западными, придется еще говорить дальше, а теперь после долгого заграничного путешествия пора вернуться на родину.

ГЛАВА IV.

Русская поэзия 80-х годов.

Начало в России того нового литературного движения, известного под именем символизма, которое выдвинуло большое количество выдающихся поэтов надо связывать с началом 90-ых годов прошлого века.

Но прежде чем перейти к обозрению этого течения, мы должны заглянуть вглубь времени, чтобы найти его русские корни, тем более, что ни одно направление как бы революционно оно ни было, не сваливается с неба, а имеет свои зачатки и истоки в предшествующем литературном развитии. Для этого нам придется обратиться к русской литературе 80-ых годов и посмотреть, кто были обитателями русского Парнаса в это время. Мы видим, что к этому времени сошел со сцены целый ряд выдающихся русских лириков. В 1875 г. умер маститый поэт-философ Тютчев, поэзии которого в 80-х, 90-х годах суждено было воскреснуть в сознании читателей, в том числе и поэтов, на которых он оказал свое „загробное“ влияние.

В 1875 году прекратил свою жизнь светлый поэт А. Толстой. В конце 80-х годов (1877 г.) умолкла „муза гнева и печали“ Некрасова. Пропев свои скорбные „Последние песни“, ушел поэт народного горя. Таким образом, к 80-ым годам русская поэзия лишилась ряда видных своих творцов. Влияние же их, конечно, не прекращалось на читающее общество. Ведь смерть поэта служит часто моментом наиболее яркого возрождения его творчества в читающей публике. Так на наших глазах недавно произошло с поэзией **Блока.**

80-ые годы начались с воскрешения и воскресения великого русского поэта—Пушкина. Как раз 1880 год обозначен знаменитыми в истории литературы днями памяти Пушкина, с речами Достоевского, Тургенева и мн. др.

Это было знаменательно: это воскресение памяти поэта произошло после периода отрицания Пушкина (вспомним Добролюбова и особенно Писарева), отрицания, господствовавшего в предшествующее десятилетие вместе с периодом утилитарно-гражданских взглядов на литературу. Этим юбилеем как бы утвердился вновь, поколебленный было, треножник поэта.

И действительно 80-ые годы и следующее затем десятилетие характеризуются не только признанием, но и целым культом Пушкина. И как это всегда бывает, теперь выдвигались и оценивались такие стороны творчества Пушкина, которые в предшествующее время особенно унижались. Пушкин стал в глазах многих поэтов и читателей символом „чистого искусства“, „чистых звуков и молитв“ без всякой учительной и общественной устремленности. Забывалась однако другая сторона широкой всеобъемлющей поэзии и натуры великого поэта, так прекрасно выраженная в Пророке, на которого возлагается священная миссия „глаголом жечь сердца людей“.

Пушкинианцами в это время себя считали прежде всего те поэты, которые провозглашали лозунг: „искусство для искусства“. Насколько в предшествующую эпоху эти поэты вызывали пренебрежение, насмешки, а то и презрение, настолько теперь внимание публики становилось все более и более благосклонным к ним. Это факт знаменательный. Он показывал, что прежняя реалистическая литература с общественной тенденцией шла на убыль и приближалась на смену новая.

Натурализм, утилитаризм, гражданственность 60—70 г.г. сменились теперь поэзией личной, поэзией

ради поэзии, с тяготением к большему „эстетизму“, с идеалистическими философскими устремлениями. В этом отношении пора этого литер. направления подготовила умственную и художественную почву для направления резко противоположного утилитаризму и натурализму—именно символизму, со спиритуализмом и мистицизмом.

Самым типичным представителем поэтической школы „искусства для искусства“ был *А. Н. Майков* (1821—97 г.). Уже глубокий старик, Майков тем не менее обнаружил в 80-ые годы большую продуктивность. Правда, многие критики считают, что лучший период его творчества был уже позади. Но этот период был временем безусловной популярности его поэтического творчества. В эти годы выходят собрания его стихов (1879, 1884, 1893 и завершающиеся затем полным собранием в 1914 г.).

В наши прямые задачи не входит подробное рассмотрение творчества Майкова—поэта старого, а не нового века. Но бросить на его творчество беглый взгляд необходимо, чтобы яснее себе представить литературную обстановку, предшествовавшую появлению новой поэтической школы символистов. Майков был резким противником тех литературных взглядов, за которые ратовали Добролюбов, Писарев и др. Вместе с А. Толстым, Полонским, Фетом он провозглашал лозунги чистого независимого искусства, далекие от требований общественной жизни. Воплощением его эстетических идеалов служат многие его стихотворения о поэзии и призвании поэта.

Майков и его товарищи следовали завету Пушкина:

„Мы рождены для вдохновений,
Для звуков сладких и молитв“.

Таково стих. „Куда-б ни шол шумящий мир“ (1888).

Куда б ни шол шумящий мир,
Чтоб разум будничный ни строил,
На чтоб он хор послушных лир

На всех базарах ни настроил,
 Поэт, не слушай их. Пускай
 Растет их гам, кипит работа,—
 Они все в книге жизни, знай,
 Пойдут не дальше переплета:
 Святые тайны книги сей
 Раскрыты вещему лишь оку:
 Бог открывался сам пророку,
 Его-ж с премудростью своей
 Не видел гордый фарисей.
 Им только видимость—потреба,
 Тебе же—сущность, тайный смысл,
 Им только ряд бездушных числ,
 Тебе же бесконечность неба,
 Задача смерти—жизни цель,
 Не разрешимая досель,
 Но уж и в чаемом решении
 Уже в предчувствии его
 Тебе дающая прозренья
 В то, что для духа вещество
 Есть только форма и явленье.

Ту же мысль Майков неоднократно выражает и в других стихотворениях: „Искусство“, „Художник“, „Мысль поэта“ и др.

О мысль поэта: ты вольна,
 Как песня вольной гальционы!
 В тебе самой твои законы
 Сама собою ты стройна.

Муза Майкова взрощена с юных лет в упоении эллинской красотой. Античный мир—близкий, родной поэту. В этом поэт является продолжателем Батюшкова и самого Пушкина. Не даром он говорит часто размером греческой поэзии и ее образами:

Муза богиня Олимпа, вручила две звучные флейты
 Роц покровителю Пану и светлому Фебу.

И свое литературное имя Майков приобрел произведениями „в античном тоне“. Рядом с этим у него наблюдается явное предпочтение пластическим искусствам, формы которых он как бы стремится влить в свою поэзию. Особенно поддержались эти его симпатии

заграничным путешествием в Италию в Рим, где он получил величайшее наслаждение в созерцании памятников искусства.

В этих созданиях „чистой красоты“ он находил источник для своего поэтического вдохновения. Кто не знает его знаменитых стихов:

О царство вечной юности
 И вечной красоты!
 В твореньях светлых гениев
 Как чувствуешься ты!
 Сияющие мраморы,
 Лизипп и Пракситель,
 С бессмертными Мадоннами
 Счастливый Рафаэль!..
 Святая лира Пушкина,
 Его кристальный стих,
 Моцартовы мелодии,
 Все радостное в них,
 Все то не откровенья-ли
 С надзвездной высоты?
 О царство вечной юности
 И вечной красоты!

В поэзии Майкова мы видим много камня, гипса, меди и бронзы. И сами стихи он хочет как бы „чеканить“.

В миг поэт душой воспрянет
 И подхватит на лету,
 Отольет и отчеканит
 В медном образе мечту. (1890 г.)

И сама мысль ему представляется облеченной в броню:

Возвышенная мысль достойной хочет брони,
 Богиня строгая—ей нужен пьедестал,
 И храм и жертвенник, и лира, и кимвал
 И песни сладкие и волны благовоний. (1869 г.)

В обращении к близкому себе по духу—Голенищеву-Кутузову, Майков сравнивает поэта со старым ювелиром. Он просит у него стихов:

„Чтоб взволновав, мне дали мир,
 Чтоб я и плакал и смеялся
 И вместе—старый ювелир
 Их обработкой любовался. (1887 г.)

Рядом с такою пластичностью, конечно, нельзя у Майкова ждать повышенной лирической настроенности. Поэзия его—спокойное созерцание красот моря, природы. Порой она не только спокойна, но и холодна. „Чеканка“ формы напоминает нам поэзию парнасцев.

Сверстником Майкова был поэт *Я. Петр. Полонский* (1820—1898 г.). Вместе с Фетом они составляли поэтическое трио. В 1886 г. был отпразднован юбилей Полонского. Майков посвятил ему следующее стихотворение:

Тому уж больше чем полвека
 На разных русских широтах
 Три мальчика, в своих мечтах
 За высший жребий человека
 Считаю чудный дар стихов,
 Им предалась невозвратно...
 Им рано старых мастеров,
 Поэтов Греции и Рима
 Далось почуять красоты;
 Бывало, нежный луч Авроры
 Раскрытых книг осветит горы,
 Румяня ветхие листы,
 Они сидят, лоя намени,
 И их восторг растет, растет
 По мере той, как труд идет,
 И сквозь разобранные строки
 Чудесный образ восстает...
 И старики с своих высот
 На них, казалось, взирали,
 И улыбались меж собой,
 И их улыбкой ободряли!..
 Те трое были—милый мой,
 Ты понял?—Фет и мы с тобой...
 Так отблеск первых впечатлений
 И тот же стиль и тот же вид
 В порывах первых вдохновений
 Наш уготовили союз.
 Друг друга тотчас мы признали
 Почти на первых же шагах
 И той же радостью в сердцах
 Успех друг друга принимали.
 В полустолетье ж наших муз

Провозгласим мы тост примерный
 За поэтический наш верный, наш добрый
 тройственный союз.

Но несмотря на эти родственные черты у обоих поэтов, у каждого было много своего индивидуального. Полонский больше Майкова отзывался на волнения жизни. Таково его глубоко-гуманное прочувствованное стихотворение:

Что мне она, не сестра, не любовница
 И не родная мне дочь!
 Так отчего же ее доля проклятая
 Спать не дает мне всю ночь?
 Спать не дает оттого, что мне грезится
 Молодость в душной тюрьме,
 Вижу я своды, окно за решеткою
 Койку в сырой полутьме...
 С койки глядят лихорадочно-злые
 Очи без мысли и слез,
 С койки висят чуть не до полу темные
 Космы тяжелых волос.
 Не шевелятся ни губы, ни белые
 Руки на бледной груди.
 Слабо прижатые к сердцу без трепета
 И без надежд впереди...
 Что мне она? Не жена, не любовница
 И не родная мне дочь!
 Так отчего ж ее доля проклятая
 Спать не дает мне всю ночь?

В поэзии Полонского по сравнению с Майковым безусловно больше лиризма, музыкальности. Многие его стихотворения стали не только романсами, но и популярными песнями, каково напр.

„Мой костер в тумане светит“.

Общий тон поэзии Полонского оптимистический, примиренный: торжество добра над злом. Нельзя не вспомнить его „Кузнечика музыканта“, где под видом насекомых изображен человек с его добром и злом.

В 80-ых годах Полонский не только перепечатывался, но и создавал новые вещи. В 1881 г. вышел

сборник его стихов „На закате“, а в 1890 г. „Вечерний звон“.

Третьим и действительно гениальным поэтом, который жил и творил в 80-ые годы, был А. А. Фет (+1892 г.). К этому времени относится расцвет его творчества. В 1889 г. с огромным успехом был отпразднован его юбилей. Но в 60—70 г.г. он был посмешищем со стороны сторонников утилитарной школы за субъективизм его поэзии, интимность и отчужденность от современной общественной жизни. В 80-е годы вышел целый сборник вновь написанных им стихотворений. Особенно останавливаться на Фете в этой главе не будем, т. к. он большинству хорошо известен и сейчас еще читается с большим интересом. Остановимся однако на нем несколько дальше, но постольку—поскольку он был учителем и предшественником символистов.

Мы остановимся сейчас на поэтах восьмидесятых годов, м. б., менее значительных, но деятельность которых больше всего связана с этими годами, чтобы полнее представить общий фон русской поэзии этого периода и напомнить их имена, так как в наше время они менее читаемы, чем, хотя бы Фет и даже порой забыты.

Таков А. Н. Апухтин (1841—1893 г.); хотя он и печатался уже с 50-х годов, но расцвет его творчества приходится как раз на 80-е годы. Собрание его стихов появилось в печати в 1886 г. Безусловное дарование видно у Апухтина, и сказалось оно еще с детства. Но круг его мотивов очень ограничен. Муза его совершенно далека от злобы дня, общественности, политики, чем Апухтин примыкает к поэтам „чистого искусства“; его поэзия достаточно интимна, но и достаточно одноцветна. Чувство скуки в светском обществе, к которому он принадлежал, сознание безволия, мотивы любви, преимущественно несчастной и, наконец, все более сказывавшееся к старости чувство одиночества—

вот главные мотивы его поэзии. „Несчастный счастливек“ назвал его Скабичевский, разумея под „счастьем“ его обеспеченность, принадлежность к аристократическому обществу. Все эти мотивы довольно полно сказались в его стихотворной поэме „Год в монастыре“. Один светский неудачник в любви идет в монастырь, но внутренне не примиряется с религией, тем более с церковным учением и накануне пострижения бежит из монастыря к своей возлюбленной (на ее зов). Он не верит в счастье. Он знает, что кокетка будет унижать и позорить его—но он тем не менее идет на мучение.

„Но жизнь моя нужна—разгадка в этом слове.
Возьми ж ее с последней каплей крови,
С последним стоном сердца моего.
Как вольный мученик, иду я на мученье;
Тернистый путь не здесь, а там;
Там ждет меня иное отречение,
Там ждет меня иной бездушный храм“.

Характерна также его поэма „Из бумаг прокурора“—исповедь самоубийцы перед роковым шагом. Это поэма насквозь проникнута пессимизмом, сознанием безвольности—настроениями, так характерными для восьмидесятников, что особенно выразительно сказалось в поэзии Надсона. Те же мотивы и в стихотворении Апухтина „Праздникам праздник“.

„Торжественный гул не смолкает в Кремле,
Кадила дымятся, проносится стройное пенье...
Как будто, на мертвой земле совершается вновь
воскресенье!

Народные волны ликуют, куда то спеша,
Зачем в этот час меня горькая мысль ододела?
Над гнетом усталого слабого тела
Тебе не воскреснуть, разбитая жизнью душа!
Напрасно рвалася ты к свету и жаждала воли,
Конец не далек—ты как прежде в тоске и пыли;
Житейские дразги тебя искололи,
Тяжелые думы тебя извели.
И вот, утомясь, настрадавшись без меры,

Все
он
мне
не
абсо?

Позорно сдалась ты гнетущей судьбе,
 // И нет в тебе теплого места для веры,
 И нет для безверия силы в тебе.

То же и в любви: отсутствие живого трепета и полноты в осуществлениях вызывает жалобы поэта, не имевшего во время своего счастья.

Мне не жаль, что огонь закипевший в крови,
 Мое сердце сжимал и томил,
 Но мне жаль, что когда то я жил без любви,
 Но мне жаль, что я мало любил.

Люди м. б. хотят любить, но они слишком безвольны, слишком подчиняют любовь другим целям жизни... и потому—когда придет „будто бы счастье— он и она уже старики“. Вспомним стихотворение-роман „С курьерским поездом“.

И поняли они, что жалки их мечты,
 Что над туманами осеннего ненастья,
 Они—поблекшие и поздние цветы—
 Не возродятся вновь для солнца и для счастья“.

Поэту хочется любви, он рад верить ей... но типичные для людей 80-х годов сомнения и сознание безнадежности убивают душу:

О, да! поверил я. Мне верить так отрадно,
 Зачем же вновь в полночной тишине,
 Сомнения злобный червь упрямо, беспощадно
 И душу мне грызет и спать мешает мне?

И оканчивается стихотворение скорбным аккордом:
 Что сделал я тебе? Такой безумной муки
 Не пожелаешь и врагу...
 Он близок—грозный час разлуки,
 И верить должен я, и верить не могу!

Поэтому остается на долю лишь воспоминание.
 Характерны в этом отношении всем известные стихи:

„Ночи безумные, ночи бессонные,
 Речи несвязные, взоры усталые...
 Ночи последним огнем озаренные,
 Осени мертвой цветы запоздалые.

Пусть даже время рукой беспощадною
 Мне указало, что было в вас ложного,
 Все же лечу я к вам памятью жадною,
 В прошлом ответа ищу невозможного.
 Вкрадчивым шопотом вы заглушаете
 Звуки дневные, несносные шумные,
 В тихую ночь вы сон мой отгоняете, 2,1
 Ночи бессонные, ночи безумные“.

Нельзя не подчеркнуть большого лиризма в этих стихах, приемов лирического нагнетания, отрывистости фраз, полудремотных намеков, звуковой эвфонии:

Шопотом вы заглушаете... шумные

Певучесть некоторых стихов Апухтина подтверждается частью тем, что многие стихотворения его стали романсами.

В своих поэтических симпатиях Апухтин всецело был пушкинианцем... В области формы у него есть известные достижения, гладкость стиха—но вместе с тем известная скудость ~~его~~ рифм и какая то прозаичность образов, стих его приближается в этом отношении к разговорному языку. В таких случаях поэта должна спасать совершенная композиция, ритм и рифма, внутренние созвучия, но и этого у Апухтина мало. Во всяком случае Апухтина нельзя назвать новатором формы. Как типичное в его стихах, можно подчеркнуть обилие драматического элемента, что сказывается в такой любви к нему декламаторов.

В год издания собр. стихотворений Апухтина (1886) вышел в свет сборник стихов С. А. Андреевского, поэта уже немолодого, с теми же лозунгами, что и у всех восьмидесятников. Впрочем в юные годы он тоже был поэтом «гражданином». Красота—вот теперь для него идеал и законная область поэзии. В стихотворении „Сказали мы себе“ поэт раскрывается в своих прежних взглядах на искусство.

Сказали мы себе: мы дети этой глины
 И от плотских забот отныне ни на шаг!
 Довольно веровал и мучился наш предок,
 На небо возводя благочестивый взор.

Рассеять мы хотим опасный этот вздор
 Путем анализа и тщательных разведок.
 С незыблемых святынь покровы сняты прочь,
 Открыты в чудесах секретные пружины,
 Все скрыто, свергнуто, везде сияет ночь,
 Где прежде таяли волшебные картины.

По своему душевному настроению Андреевский типичный восьмидесятник. Уныние, пессимизм, порой отчаяние и во всяком случае неудовлетворенность жизнью—мотивы его поэзии:

Из долгих, долгих наблюдений
 Я вынес горестный урок,
 Что нет завидных назначений
 И нет заманчивых дорог.
 В душе пустыня—в сердце холод.
 И нынче скучно, как вчера,
 И мысли давит мне хандра
 Тяжеловесная, как молот.

Но поэт чувствует, что надо выйти из этого мрака—этому, как будто, могут помочь воспоминания о прежних впечатлениях:

Тени туманные, звуки неясные,
 Образы прошлого, вечно прекрасные,
 Вечно сокрытые мглой отдаления,
 Встаньте из мрака в лучах обновления.
 Встаньте без горечи светло-нарядные,
 В жизненном облике сердцу понятные,
 Душу воздвигните силой целебною,
 Двигайтесь образы цепью волшебною.

В критических статьях Андреевского следует отметить уже много такого, что близко будущим символистам. Ему принадлежит заслуга открытия значения философской поэзии забытого поэта Баратынского. Характерна его новая точка зрения на Достоевского, не только как на „больного писателя“, „жесточкого таланта“, как судили раньше. Показательно также критическое отношение Андреевского к публицистическим мотивам поэзии Некрасова.

В 80-ых годах возобновил и наиболее развил свою деятельность *К. К. Случевский* (1837—1904 г.).

Начав печататься еще в 50-ых годах, Случевский в 80-ых годах почувствовал, что нашел себя, как поэта. Раньше ему приходилось полемизировать с Писаревым и Чернышевским в своем труде „Явления русской жизни под критикой эстетики“ (1866—67 г.). В период 1881—90 гг. вышли в свет 4 тома его стихотворений. Он пользуется в этот период большим успехом и некоторые из его поклонников пытаются провозгласить его „королем русских поэтов“. Но единодушия в этой оценке нет.

К лучшим стихотворениям его относятся „Статуя“, „Весталка“, „Мемфисский жрец“. Но местами поэзия его поражает невыдержанностью языка и формы, что объясняется частью неумеренною плодovitостью поэта. В некоторых своих стихотворениях особенно в „Думах“ он обнаруживает родство с поэзией Тютчева. Типичной для него является тяга к тишине и вечному покою смерти.

„Я так устал, я так хочу покоя,
 Что даже мысль о полной тишине,
 Всего дороже мне и ближе“. (Баллада).

Мы слышим здесь типичные мотивы и настроения для поэтов восьмидесятников.

В глухой безвременной печали,
 И в одиночестве немом,
 Не мы одни свой век кончали
 Объяты странным полусном.
 Мы ждем, молчим и не тоскуем,
 Мы знаем, нет для нас мечты—
 Мы у прошедшего ворuem
 Его завядшие цветы. (Прежде и теперь).

Но в творчестве Случевского есть многое такое, что сближает его с поэзией эпохи символизма и что дает право говорить о нем, как об одном из предшественников последнего. По поводу этого мы позволим сказать несколько слов в следующей главе.

Я позволю себе не касаться таких поэтов, как К. Р.—причислив его всецело к поэтам „чистого искусства“. В стихотворении „Поэт“ он говорит:

Лишь тем, что свято, безупречно,
Что полно чистой красоты,
Лишь тем, что светит правдой вечной
Певец—пленяться должен ты!

Незауряден еще поэт Арсений Голенищев-Кутузов (р. 1848 г.) который в 1884 г. выпустил сборник своих стихотворений. Он также является представителем школы „искусство для искусства“, с ее аристократическим изяществом, со старательной обработкой формы.

Типичным для него является чисто буддийское отрицание жизни, ради покоя, тишины и смерти. „Глубже все в грудь проникает бесстрастья целительный холод“—говорил он.

Но вместе с тем у Голенищева-Кутузова на его палитре много разнообразных красок для воспроизведения живой жизни, и радости, и весны. Особенным успехом пользовалась его повесть в стихах „Рассвет“ Интересную и содержательную статью о поэзии Голенищева-Кутузова (1894 г.) написал Вл. Соловьев под заглавием „Буддийское настроение в поэзии“. Сопоставляя его поэмы: „Старые речи“, „Дед простил“ и „Рассвет“, Вл. Соловьев видит их смысл в апофеозе смерти. „С этим последним словом своей лирической трилогии Голенищев-Кутузов исчерпан и определен. То, что было смутно и поверхностно в первой поэме, углублено во второй и окончательно выяснено в третьей. Счастье жизни *случайно* говорят нам „Старые речи“, не только случайно, но и *греховно*, дополняет „Дед“, но ни случайность, ни преступность не мешают ему быть желательным, эту последнюю неопределенность окончательно устраняет „Рассвет“, показывая, что счастье и сама жизнь не только случайны и греховны, но и *не нужны*, что смерть есть не только ро-

ковая необходимость, но даже благо и настоящее блаженство“.

Для характеристики поэзии Кутузова-Голенищева приведем следующие строки из „Рассвета“:

Я понял тишину! Я понял чье дыханье
Мне в душу веяло прохладой неземной;
Чьей власти покаюсь, утихнуло страданье,
Я угадал, что смерть витала надо мной...
Но не было в душе ни страха, ни печали
И гостью грозную улыбкой встретил я...
Мне представлялася во мгле туманной дали
Толпою призраков теперь вся жизнь моя.
К ней ничего назад меня уж не манило:
Страданья, радости, событий пестрых рой,
И счастье, и... любовь—равно все чуждо было,
Бесследно все прошло, как ночи след пустой.
Я смерти видел взгляд. Великая отрада
Была в спокойствии ее немного взгляда;
В нем чуялся душе неслышанный привет;
Казалось дотоль я не имел понятия
Об утренней красе безоблачных небес;
Теперь весь дальний мир в рассвете там исчез.
Я неба чувствовал бесстрастные об'ятья,
Я погружался в них и становилось мне
Все беспечальнее, все легче в тишине.
Вблизи какой то шум раздался непонятный,
Какие то шаги и шопот еле внятный,
Мне было все равно: я видел пред собой
Лишь смерть с простертою на помощь мне рукой.

Таковы русские представители поэзии „чистого искусства“. Типичным для них является поклонение красоте, культ Пушкина, сознательное отчуждение от злобы дня. В их лирике много бесстрастности и сдержанности, спокойствия, преобладает какая то однотонность, окрашенная в цвета уныния, разочарования, стремление к забвению, порой тяга к покою и даже смерти. Во всяком случае мы не чувствуем молодого протеста, задора, свежести, новаторства. Вырабатывается, как бы, классический поэтический канон. Не даром у них такая тяга к античной поэзии. Пластика, живопись прева-

лирует над эмоцией и музыкой. За исключением Фета, почти нет подлинного непосредственного импрессионизма... Невольно напрашивается сравнение этих поэтов с французскими „парнасцами“. Они ведь тоже культивировали чистую красоту, они также избегали бурного лиризма, также тяготели к описанию природы и заботились о законченности формы.

Есть повидимому какая-то закономерность литературного развития и у французов и у нас: в предверии бурной революции символизма—спокойное сдержанное мастерство—затишье перед бурей...

Но если мы у перечисленных поэтов 80-х годов отмечаем реакцию против общественных мотивов—то она была все же не везде. Не таким, как все они—был восьмидесятник, больной чахоточный поэт *С. Я. Надсон*. Его поэзия является как бы отзвуком поэзии 60—70-ых годов. Муза Надсона—это больной стон души поэта-гражданина, разбившейся о железную скалу политической реакции 80-х годов. Это один из последних вздохов умирающей гражданской поэзии. Она возродится уже в наши дни, но в иных формах и с иным содержанием. Постараемся сейчас взглянуть на поэзию Надсона сквозь призму его поэтических приемов, преимущественно образов.

Главным мотивом и даже обрамлением всей поэзии Надсона является мотив „борьбы за свет против тьмы и мрака жизни“.

„Оглянись—зло вокруг черезчур уж гнетет,
Ночь вокруг, черезчур уж темна“...

„Я вновь один и вновь кругом
Все та же ночь и мрак унылый“ и т. д.

Понимание мира с означенной точки зрения, как мира тьмы, непроглядной ночи сочеталось у Надсона, поэт с нечувствительностью и даже равнодушием к зримой красоте.

Мой одинокий путь грозит суровей мглою,
Ночь черной тучею раскинулась кругом“.

Темный мир кажется поэту прямо тюрьмой. „Мрачна моя тюрьма“—„жизнь—это океан, иль тесная тюрьма“. Отсюда часто образы „цепей“, „оков“. Понятно почему его возмущает яркая красота:

„Как!... в эту ночь, окутанную мглою,
Здесь, рядом с улицей, намокшей под дождем,
Дышать таким бесстыдным торжеством,
Сиять такою наглою красотой“,

обращается он к цветам за освещенными окнами цветочного магазина.

И на всем протяжении поэзии Надсона мы наблюдаем эту нечувствительность к зрительной красоте. Этот вывод можно сделать из малочисленности и невыразительности его зрительных образов, неудачи пейзажей, отсутствия игры цветов, из признания поэта о трудности рядить впечатления „в радугу красок“, из преобладания темного, черного колорита в образах и сравнениях (ночь, тюрьма, угол, могила), эпитетах (темный, черный, мрачный). У него мало солнца—и если оно есть—то не несет поэту радости и света—наоборот, оно причиняет лишь страдания, оно жжет, палит:

„Путь суров—раскаленное солнце палит
Раскаленные камни дороги,
О горячий песок и об острый гранит
Ты изранил усталые ноги“...

„Дальше, дальше и дальше, под зноем лучей
Раскаленной безвестной дорогой своей,
Мимолетный соблазн презирая“...

Отдаленность его от зрительной красоты чувствуется во многих стихотворениях, в частности в стихотворениях, говорящих о красочном юге.

„Да, не тянет меня красота этой чудной природы,
Не зовет эта даль, не пьянит этот воздух морской,
И, как узник в тюрьме жаждет света и жаждет свободы,
Так я жажду отчизны, отчизны моей дорогой“.

Или:

„На роскошь изнеженной южной природы
Глядел я с холодной тоской,

И город богатства, тщеславья и моды
Казался мне душной тюрьмой.

О бедности красок в своих стихах Надсон прямо говорит:

„Это не песни, это намеки,
Песни не вмошь мне сложить,
Некогда мне эти беглые строки
В радугу красок рядить“.

Недостаток зрительной впечатлительности восполняется у поэта Надсона слуховыми восприятиями, что сочеталось и с его природными музыкальными способностями. Надсон любит в своих стихах описывать впечатление музыкального исполнения, любит прибегать к сравнениям из мира звуков: в изображении природы главное место у него занимает передача звуковых впечатлений. Вспомним хотя бы его стихотворение „Reverie“ или стих. „С пожелтевших клавиш плачущей рояли“. Когда Надсон описывает природу, то непременно проникают в его стихи звуки:

„Только ласточки с криками носятся,
Только пчолы гудят на душистых цветах,
Да оттуда, где косы сверкают в лугах,
Отдаленные звуки доносятся“ и т. д.

Или:

„В долине бродил серебристый туман,
Бессонное море, как мощный орган,
Как хор величавый,
Под сводами храма звучащий мольбой
Гремел, вздымая волну за волной,
Глухою октавой“.

И эти звуковые образы не только явно преобладают над зрительными в количестве, но, главное, и в выразительности. Даже сны у Надсона облакаются не в зрительные, а в слуховые образы.

Другой источник его поэтических образов—это мир обоняния, мир запахов. Запахи у него тесно сливаются со звуками. „Ароматный“, „душистый“ в применении к цветам, растениям, ночи, весне—любимые и, можно

сказать, „постоянные“ эпитеты у поэта. Но впечатлительный к миру запахов, Надсон не умеет достаточно тонко их описать, не находит подходящих слов и выражений.

В стихотворениях, говорящих о борьбе с мраком за светлое сияние любви и истины, а также и других гражданских мотивах, Надсон впадает часто в прозаизм. Нам кажется, что на основании сделанных наблюдений, психологию поэта, а также характер его поэтики, можно уяснить, сравнив поэта Надсона с героем повести Короленко „Слепой музыкант“, с его переживаниями и психическим складом.

Мы сознательно остановились главным образом на некоторых вопросах формальной стороны поэзии Надсона.—Но так как форма неотделима от содержания, то м. б. нам удалось наметить и основной тон поэзии Надсона, ее главенствующие настроения и мотивы, это как раз (несмотря на разницу направлений) общий восьмидесятикам мотив уныния, тоски, бессилия. Интересно еще отметить в надсоновском стремлении к изображению запахов и музыки—стремление к оттенкам, неясным и смутным состоянием души, стремление характерное для будущих поэтов 90-х годов. Но для истинной поэзии одной устремленности мало, нужно меньше, нужен талант,—а у Надсона их-то часто и не доставало ¹⁾.

¹⁾ Помимо Надсона в 80-е годы традицию гражданской поэзии продолжали такие маститые поэты, как А. Н. Плещеев (р. 1828—ум. 1893 г.)—поэт гуманист, и А. М. Жемчужников (р. 1826—ум. 1908 г.), обличитель общественной лжи, поэт гражданской скорби. Следует также упомянуть П. Ф. Якубовича (р. 1860—ум. 1911 г.)—поэта народовольца, писавшего под псевдонимами (П. Я., Рамшев, Гриневич. Мельшин); в 1887 г. вышел сборник его стихотворений. Позднее Якубович явился переводчиком стихотворений Бодлэра. Настроение гражданской скорби отражал в своем творчестве С. Г. Фруг (1860—1911), певец утесняемого еврейского народа; в 1885 и 1887 г.г. вышли первые книги его стихотворений, печатавшиеся до этого в разных литературных журналах. О поэте К. М. Фофанове мы скажем в следующей главе.

ГЛАВА V.

Русские предшественники символизма.

В предыдущей главе мы дали, может быть, очень беглую характеристику русской поэзии 80 г.г.

Мы остановили внимание на творчестве тех поэтов, какие еще жили в эту эпоху и в значительной мере принадлежали к группе поклонников „чистого искусства“, с умеренным лиризмом, со склонностью у многих, напр. у Майкова, к эпическому спокойствию, уравновешенности. То же явление наблюдали мы ранее у французских парнасцев, деятельность которых предшествовала символистам. Разобранные в прошлой главе поэты, как мы указывали, и явились своего рода русскими „парнасцами“.

В отношении главенствующего у них настроения на творчестве большинства этих писателей лежит отпечаток типичного для 80-х г.г. уныния, безволия, тоски, стремления к покою, и у некоторых (напр. у Голенищева-Кутузова)—прямо к нирване.

Поэзия типичного восьмидесятника,—Надсона, если и продолжает традицию поэзии гражданской, то в основном своем тоне особенно полно отражает указанный сейчас дух этой душной и мрачной эпохи...

В развитии литературных форм поэты этой эпохи примыкали к направлению „объективной“ лирики, с относительно сдержанной формой стиха, с вниманием к рифме, но с малой чуткостью к внутренней инструментке. Ритмика и композиция стихотворений не отличались большим разнообразием, соответствуя относи-

тельной однозвучности, относительной однотипности душевного уклада этих поэтов.

Мы видели, что поэты „чеканили“ свою поэтическую речь, а при таком взгляде на поэтическое творчество стих и ритм отличались, естественно, известной установленностью, порой какой-то каноничностью. Но, конечно, всякие широкие характеристики, как например, целой эпохи—будь то десятилетие—всегда могут погрешить против отдельных фактов и потому наша характеристика поэзии 80 х годов имеет, конечно, относительный характер.

Не надо забывать, что в литературе всегда одновременно существуют различные течения и направления—только одни на поверхности, другие пока-что в глубине и ждут времени для своего более яркого обнаружения и признания.

Так и в данном случае, наряду с отмеченным поэтическим направлением, с его относительной ясностью, чеканностью, а, следовательно, определенностью формы и мысли, намечались и другие течения, каким суждено будет найти себе дальнейшее развитие уже в 90-е годы в эпоху появления и постепенного роста поэзии символистов.

Как французские поэты-декаденты имели во французской поэзии своих предшественников в лице поэтов-романтиков, а затем—Бодлэра, так и русские поэты-символисты, конечно, находили и улавливали внутреннее сходство с отдельными прежними поэтами, усматривая в них своих духовных предков.

Не будем здесь говорить о русских поэтах-романтиках, о русских байронистах, среди которых имелись такие имена, как Пушкин и Лермонтов. Это слишком бы далеко увело нас. Ясно, что многие черты, свойственные поэтам романтической эпохи—с ее безграничным индивидуализмом, создавшим байронических предков позднейшего ницшеанского сверхчеловека, с

ее почти бурным лиризмом, с ее горячим протестом против устаревшей и несоответствующей их настроению литературной формы,—ясно, что многие черты романтиков русской (как и иностранной) поэзии могли у поэтов-символистов найти признание, симпатию, общность и оказать свое непосредственное или посредствующее влияние.

Мы не можем, например, не указать, что Пушкин, (но уже, может быть, иной стороной своего творчества, чем у поэтов типа Майкова), привлек к себе пристальное и любовное внимание многих поэтов-символистов,—возьмем, хотя бы Брюсова и Вячеслава Иванова, ставших одними из лучших пушкинистов и затративших не мало любовного труда на изучение творчества великого русского поэта. Не могла не привлекать, да и привлекала к себе индивидуалистическая своеобразная лирика Лермонтова... Но, я сказал, что здесь мы оставляем вопрос об этих далеких пр времени, хотя и близких сердцу символистов-поэтах....

Символисты нашли себе более близких предшественников и в известной мере учителей среди поэтов 2-й половины XIX в.

Остановимся на некоторых из них под этим углом зрения, т. е. рассмотрим достижения их поэзии, которая явилась в известной мере предчувствием новой поэзии, новых приемов и устремлений....

На что, кажется, далек от символистов и по времени и по общему характеру творчества Алексей Толстой, с его ясным восприятием жизни, с его склонностью больше к эпичности, чем лиризму, с его относительно четким рисунком, особенно в изображении природы.

Но и у этого поэта есть стихи, которые по приемам своим хочется поставить в один ряд с приемами позднейшей символической поэзии, с ее устремле-

нием к передаче смутных, неясных и тонких переживаний и восприятий.

Любопытно, что эти стихи, которые мы в данном случае имеем в виду, стремятся передать в формах поэтического слова то впечатление, какое получается от музыки, перед которой, как мы уже видели, преклонялись поэты-символисты, видя в ней самый тонкий и высокий вид искусства. Музыка способна передать не передаваемое словом, а потому поэт, когда хочет в словах выразить то, что передает музыка, должен не только, и, может быть, не столько употреблять определенные точные слова, а подыскивать такие выражения, прибегать к таким приемам стиха и поэтической речи, которые ближе всего могли бы передать вызываемое музыкой сложное и часто неуловимое чувство:

Он водил по струнам; упали
Волоса на безумные очи;
Звуки скрипки так дивно звучали,
Разливаясь в безмолвии ночи.
В них рассказ упоительно-лживый
Развивал невозможную повесть,
И змеиного цвета отливы
Соблазняли и мучили совесть.
Обвиняющий слышался голос,
И рыдали в ответ оправданья,
И бессильная воля боролась
С возрастающей бурей желанья!
И в туманных волнах рисовались
Берега позабытой отчизны,
Неземные слова раздавались
И манили назад с укоризной;
И так билось сердце тревожно,
Так ему становилось понятно
Все блаженство, что было возможно
И потеряно так невозвратно;
И к себе беспощадная бездна
Свою жертву, казалось, тянула,
А стезею лазурной и звездной
Уж полнеба луна обогнула.
Звуки пели, дрожали так звонко,
Замирали и пели сначала.

Беглым пламенем синяя жженка
Музыканта лицо освещала.

Нельзя не признать это стихотворение одним из прекрасных достижений лирической поэзии.

Вся смесь бессознательно переплетающихся впечатлений от музыки, слитность их выражены необычными для прежней поэзии приемами. Поэт употребляет взаимно исключаящие друг друга эпитеты, чем фиксируется смутность и сложность музыкального впечатления и навеваемой ею грезы:

В них рассказ упоительно-лживый
Развивал невозможную повесть.

Но уже совсем приемами декадентской поэзии отличаются следующие две строчки:

И змеиною цвета отливов
Волновали и мучили совесть.

Где имеем передачу световыми образами состояний души, взбудораженной музыкой. Разве не могут быть причислены к символической поэзии и следующие строки:

И в туманных волнах рисовались
Берега позабытой отчизны,
Неземные слова раздавались
И манили назад с укоризной.

В этом стихотворении так и чувствуется какая-то беспрерывная смена противоречивых настроений, как бы прибой и отбой, действительно, какие-то извивающиеся, как змея, отливы.

Это, между прочим, достигается в техническом отношении тем, что вторая строка двустопия (обычно двустопие составляет здесь законченный период) противопоставляется первой.

То в первой строке двустопия говорится о звуке— „так дивно звучали“,—а во второй—о безмолвии ночи, если в первом стихе—обвинение,—во 2-м—оправдание; то в 1-м стихе раздаются неземные слова, а во 2-м стихе—они манят назад с укоризной; то в 1-м стихе

кажется блаженство возможным, а во 2-м подчеркивается, что оно потеряно невозвратно; если в 1-м стихе—бессильная воля, то во 2-м—возрастающая сила желанья.

Характерно и это повышение лиризма, нарастание эмоциональности, что достигается все чаще и чаще повторяющимся усилительным „так“:

Звуки скрипки так дивно звучали,
И так билось сердце тревожно,
Так ему становилось понятно
Все блаженство, что было возможно
И потеряно так невозвратно.

И дальше: звуки „дрожали так звонко“.

Характерно также обилие повторяющегося начального *и*, служащего лирическому нагнетанию: на 28 стихов начальный союз *и* повторяется 8 раз.

Но, конечно, Ал. Толстой не может считаться учителем символистов,—он все-таки слишком далек по общему укладу своего творчества от них. Настоящий же случай должен служить примером тому, что символические приемы поэзии не явились совершенно новыми, а лишь выдвинули, подчеркнули, вызвали к новой углубленной жизни то, что в зародышах имелось в прежней поэзии, то там, то здесь.

Но мы можем назвать целую группу поэтов прежнего периода, которые ближе стоят (если не все по времени то по духу своей поэзии к символистам).

С историко-литературной точки зрения для нас важно то, что имеются на этот счет определенные свидетельства самих русских творцов символической поэзии, в которых они признаются сами, что в прежней русской поэзии у них были кровные предшественники и даже учителя.

Обращаю внимание на интересную в этом отношении довольно раннюю статью Бальмонта (позднее во-

шедшую в его сборник „Горные вершины“ 1909 г., а первоначально представлявшую лекцию, читанную в Оксфорде в 1897 г.); статья эта носит заглавие: „О русских поэтах“.

Здесь Бальмонт, вполне естественно, сначала останавливается на поэтах—романтиках, как отдаленных предках новой символической поэзии.

Он указывает, например, на поэзию Жуковского. „Главное содержание этой поэзии—невозможность любви, порванной враждебными влияниями, резигнация, стремление от земли к небу—темы которым суждено было повториться в наши дни в совершенно иной разработке“.

Эти последние слова очень показательны. И дальше Бальмонт, останавливаясь на романтической поэзии, во многом по темам своего творчества родственной символистам (Пушкин, Лермонтов), подчеркивает однако, существенную разницу в приемах творчества, что, конечно, чрезвычайно существенно для выделения и установления различия поэтических школ и направлений. „И между тем, говорит Бальмонт, ни в разнообразной поэзии Пушкина, ни в монотонной поэзии Лермонтова нет таинственности. Здесь все просто, ясно и определено. Они—романтики по темам и реалисты по исполнению. Они представители художественного натурализма, который ищет содержания вне себя, и воспроизводит природу так, как ее видит—конкретно, в разорванном частичном состоянии—не воссоздавая сложного единства ее, не угадывая мирового характера всех явлений“.

Иными являются для Бальмонта те немногие прежние (до символистов) поэты как Тютчев и Фет. Их манера творчества, в которой для символистов он находит много общего, Бальмонт называет „психологической лирикой“.

„В их поэзии, говорит Бальмонт, лишенной героического характера и берущей сюжетами просто на просто разные состояния человеческой жизни, все таинственно все исполнено стихийной значительности, окрашено художественным мистицизмом. Это—поэзия более интимная, находящая свое содержание не во внешнем мире, а в бездонном колодце человеческого „я“, созерцающая природу не как нечто декоративное, а как живую цельность“. Иллюстрируя свою мысль примерами, Бальмонт затем еще раз возвращается к контрастирующей характеристике поэзии Пушкина, а также позднейших „пушкинианцев“, (речь о которых у нас была в предыдущей главе), и „психологической лирики“ Тютчева и Фета. „Первые живут фактами, не переработанными философским сознанием, они живут конечной реальностью, которая ими властвует. Для них закрыта иная область, великая область отвлечения, область мировой символизации всего сущего; созерцая природу, проникаясь любовью, переживая те или иные душевные состояния, они преимущественно описывают и описывают в узкой определенной рамке. Земная жизнь заключена для них в резко очерченные границы.“

Для Тютчева и Фета, для представителей психологической лирики, земная жизнь есть только ряд звеньев гигантской цепи, оба края которой, и справа, и слева, и с начала, и с конца—если есть начало и конец—уходят вдаль, и принимая теневой характер, незаметно теряются в бесконечности пространства и времени“....

„Потому-то, заключает Бальмонт, так выпуклы изображения Пушкинской поэзии—она смотрит на все с близкой точки зрения; Фет и Тютчев смотрят на все издали,—и потому их изображения носят теневой характер“.....

Мы сознательно привели эту подробную цитату из статьи Бальмонта. Помимо того, что здесь довольно полно выражено основное поэтическое credo поэта-

символиста—здесь даны определенные указания, кого собственно из поэтов прежнего времени следует считать духовными учителями поэтов символистов и почему именно.

Итак, мы видим, что наиболее родственными символистам по духу и приемам творчества (последнее, быть может, важнее) Бальмонт считает прежде всего Тютчева и Фета.

Поэзия Тютчева привлекала к себе поэтов символистов и формой и своим устремлением в область вечного, религиозного, метафизического.

Мы уже видели ранее, что и французские (да и другие) декаденты и символисты внутренне тяготели к метафизике, идеалистической мистической философии (Шопенгауэр, Ницше).

Естественно, русских символистов прежде всего к себе привлекали поэты—философы... На них мы прежде всего и остановимся.

Как раз к 80—90 г.г. относится воскрешение интереса, благодаря отчасти Андреевскому, к полузабытому поэту-философу Баратынскому, который импонирует новой поэтической школе своей склонностью к рефлексии и раздумью о вечных вопросах.

Но истинным поэтом-философом был, конечно, Тютчев...

Пусть его жизнь и творчество от новой литературной школы отделены целыми десятилетиями. Он поэт, главным образом, 1-й половины XIX в. (Родился в 1803—† 1873 г., начал печататься с 1826 г.)....

Но историк литературы должен учитывать момент воскрешения поэта в сознании читателей и учитывать эпохи его наибольшего влияния. Странно бы, например, историку литературы начала XIX в. не учитывать творчества Шекспира с его огромным влиянием на всемирную литературу этой эпохи.

С этой точки зрения историк литературы нашей эпохи должен говорить и о Тютчеве, так как именно в эпоху завоевания прав поэзии символистов—началось признание этого, может быть, уже и полузабытого поэта.

Мы будем сейчас интересоваться поэзией Тютчева лишь под углом зрения его влияния на поэзию символистов. Поэтому, главным образом, остановимся на тех сторонах его поэзии, какие особенно близки по духу и форме символической литературной школе, на том, что дало возможность символистам причислять Тютчева к сонму „своих“, а не „чужих“....

Тютчев является прежде всего поэтом и философом природы и космоса. В этом отношении он занимает по праву исключительное и вполне самобытное место в нашей поэзии. В своеобразии восприятия природы, вживания в нее и ее глубокого понимания он не имеет равного,

Но и в этом он не был монолитен. Сложная душа поэта отражала противоречивость и сложность мира природы и космоса вообще. Будем основываться, помня наш принцип конкретности, на поэтических документах—его стихах.

Ничто не передало так выразительно эту двойственность поэтического восприятия природы, отражающего вместе с тем и двойственность, известную противоречивость самой души поэта, как стихотворение: „День и ночь“, могущее быть символом поэтического воззрения Тютчева на природу:

День и ночь.

На мир таинственных духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов.
День—сей блистательный покров,
День, земнородных оживлень,
Души болящей исцеленье,

Друг человеков и богов!
Но меркнет день, настала ночь;
Пришла—и с мира рокового
Ткань благодатную покрова,
Сорвав, отбрасывает прочь....
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ней и нами:
Вот отчего нам ночь страшна!

День и ночь! Эти два вечных антагониста.

День — блистательный покров, день — земнородных оживление, день — исцеление болящей души, друг людей и богов. День — символ яркости, сочности, свежести, радости, жизненности. И поэт так много уделяет внимания и любви и при этом находит такие слепительные краски для изображения торжества земной красоты. Количество стихов в таком освещении природы у Тютчева великое множество.

И поэт слагает восторженный гимн земной видимой красоте природы. Вот одно из ранних стихотворений Тютчева:

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать — земля!
Духов бесплотных сладострастья,
Твой верный сын, не жажду я.
Что пред тобой утечи рая,
Пора любви, пора весны,
Цветущее блаженство мая,
Румяный свет, золотые сны?
Весь день в бездействии глубоко
Весенний, теплый воздух пить,
На небе чистом и высоком
Порою облака следить;
Бродить без дела и без цели
И ненароком, на лету
Набрести на свежий дух синели
Или на светлую мечту?...

И Тютчев нашел бесконечное количество ярких свежих красок, полных разнообразия, радужной игры для изображения этого торжества природы во всех ее

особенно ярких, особенно слепительных проявлениях. Весна, „цветущее блаженство роз“, сияющее, жаркое лето, море, гроза.... все то, где чувствуется полнота, „избыток жизни“...

...Все то, когда
Цветущий мир природы
Избытком жизни напоен“...

Но не этим торжеством слепительной красоты и насыщенности природы привлечет Тютчев к себе сердца поэтов символистов, с их большей склонностью к мотивам ущербности, увядания, полу-тени, того, что „на грани“. Поэты — символисты особенно оценили в Тютчеве то, что было им ближе, хотя бы это в количественном отношении занимало меньше места в поэтическом наследии Тютчева.

Поэтому понятно подчеркивание в творчестве Тютчева Валерием Брюсовым (в его статье о Тютчеве) этих последних мотивов. Указывая на влечение Тютчева к мотивам „смерти“, Вал. Брюсов говорит: „может быть, этот соблазн смерти заставлял Тютчева находить правду во всяком умирании. Он видел „таинственную прелесть“ в светлости осенних вечеров, ему нравился ущерб“, „изнеможенье“, „кроткая улыбка увяданья“, „как увядающее мило“, воскликнул он однажды“. В этом отношении показательное стихотворение Тютчева „Осенний вечер“, из которого Брюсов взял только что приведенные слова:

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная, таинственная прелесть....
Зловещий блеск и пестрота деревьев,
Багряных листьев томный, легкий шелест,
Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землею,
И, как предвестье близящихся бурь,
Порывистый, холодный ветр порою;
Ущерб, изнеможенье, и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,

Что в существе разумном мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья.

Можно бы привести и еще целый ряд стихотворений в этом духе.... Напр.:

Овеян вещею дремотой,
Полураздетый лес грустит!
Из летних листьев разве сотый,
Блестя осенней позолотой,
Еще на ветке шелестит.
Гляжу с участием умиленным,
Когда, пробившись из-за туч,
Вдруг по деревьям, испещренным
Молниевидный брызнет луч.
Как увядающее мило!
Какая прелесть в нем для нас,
Когда, что так цвело и жило,
Теперь так немощно и хило,
В последний улыбнется раз.

Чтобы суметь правильно оценить глубокую и прекрасную поэзию Тютчева—этого поэта природы—нужно пристальнее вникнуть в само его „чувство природы“.

В этом отношении, как мы сказали, у Тютчева сказывается известная двойственность, говорящая лишь за богатство и сложность духовного мира поэта. Сам поэт признавался в двойственности бытия, а следовательно, и в двойственности человеческого „я“:

О, вещая душа моя,
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия.

Автор очень интересной книги „Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева“, В. Ф. Саводник, говоря о Тютчеве, намечает два начала, две стихии, лежащие в основе его восприятия и поэтического выявления этого чувства и вообще всего его мировосприятия.

„В творчестве Тютчева, говорит он, можно различать две струи: одну—аполлоновскую, светлую, жиз-

нерадостную, отражающую жизнь так, как она представляется острому и ясному взору художника; другую—диониссийскую, бьющую темной и кипучей волной из самых недр души поэта, полную мистических прозрений и холодного ужаса. Вот эта вторая струя, вполне справедливо, продолжает автор названной книги, и составляет истинную основу творческой индивидуальности Тютчева, его право на совершенно особое, самостоятельное место среди русских поэтов“....

Если первой аполлоновской струей своего творчества, на которой мы остановились вначале, этой поэзией сверкающего „дня“, Тютчев примыкает к поэтам „классикам“ пушкинианцам, то второй струей или стихией его творчества он входит в сонм и является предшественником новой поэтической школы „неоромантиков“—символистов.

Но чтобы охарактеризовать эту стихию поэтической деятельности Тютчева, мы должны прежде всего воскресить в нашей памяти основные воззрения Тютчева на природу. Здесь нельзя не подчеркнуть его глубокого и выношенного в душе взгляда на природу, как на подлинно живое, одушевленное существо, а не как на мертвую, холодную, бесчувственную материю. Лучшим выражением этого основного credo Тютчева является его знаменитое стихотворение:

„Не то, что мните Вы, природа
Не слепок, не бездушный лик:
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.
Вы зрите лист и цвет на древе,
Иль их садовник приклеил?

.....

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнца знать, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.
Лучи к ним в душу не сходили,

Весна в душе их не цвела,
 При них леса не говорили,
 И ночь в звездах нема была!
 И, языками неземными,
 Волнуя реки и леса,
 В ночи не совещалась с ними
 В беседе дружеской гроза.
 Не их вина: пойми коль может,
 Органа жизнь глухонемой!
 Увы, души в нем не встревожит
 И голос матери самой!

Таким глухонемым не был поэт. Мир природы, душа ее воспринималась его глубокой интуицией, тонким вживанием, стихийным проникновением в ее тайны.

Поэт чует эту единую всепоглощающую стихию природы и космоса, и в нем проявляется непреодолимое тяготение к полному слиянию с нею, поглощению в ней своего собственного, столь слабого перед ней, человеческого „я“.

Это настроение пронизывает многие стихотворения Тютчева, который и является одним из немногих среди наших поэтов, обнаруживавших тягу к природе, поэтом пантеистом. Эта тяга, безудержное влечение к слиянию, уничтожению себя в общем мировом космическом движении сказалось уже в ранних произведениях Тютчева.

Одним из самых прекрасных поэтических выявлений этого настроения служит чарующее своей мелодией и тонкими поэтическими приемами стихотворение „Сумерки“:

Тени сизые смешались,
 Цвет поблекнул, звук уснул;
 Жизнь, движенье разрешились
 В сумрак зыбкий, в дальний гул....
 Мотылька полет незримый
 Слышен в воздухе ночном....
 Час тоски невыразимой!
 Все во мне—и я во всем....

Сумрак тихий, сумрак сонный,
 Лейся в глубь моей души,
 Тихий, томный, благовонный,
 Все залей и утиши.
 Чувства мглой самозабвенья
 Переполни через край,
 Дай вкусить уничтоженья,
 С миром дремлющим смешай.

В этом слиянии с природой, со всем космосом Тютчев видит порой надежду достигнуть утраченного счастья человека, его „я“!

Игра и жертва жизни частной,
 Приди-ж, отвергни чувств обман
 И ринься, бодрой, самовластной,
 В сей животворный океан!
 Приди—струей его эфирной
 Омой срадальческую грудь—
 И жизни божески—всемирной
 Хотя на миг причастен будь.

Но... трагедия-то в том, что если, порой, Тютчев усматривает эту гармонию в „божески-всемирной жизни“, именно—человеческое „я“ со своим своеволием, со своим роптаньем и протестом нарушает эту гармонию. Это „созвучие“ природы. Вот поэтическое исповедание этой противоречивости природы и человека:

Певучесть есть в морских волнах,
 Гармония в стихийных спорах,
 И стройный мусийский шорох
 Струится в зыбких камышах.
 Невозмутимый строй во всем,
 Созвучье полное в природе;
 Лишь в нашей призрачной свободе
 Разлад мы с нею сознаем.
 Откуда, как разлад возник?
 И отчего же в общем хоре
 Душа не то поет, что море,
 И ропщет мыслящий тростник?

Трагедия, однако, еще больше. Не один „мыслящий тростник“ нарушает эту гармонию. Сквозь всю

организующую силу земной красоты, сквозь все „со-звучие“ природы чуткий поэт прозревал своей вещей душой, весь ужас, все клочкотанье анархических, своевольных и взаимно-непримиримых сил мирового хаоса, дезорганизующего и вот-вот готового разрушить весь этот мир кажущейся гармонии космоса.

Вот здесь-то, в этом мистически-чутком и до реальности ощутимом восприятии хаоса, одно из самых глубоких и самобытных проявлений философской поэзии Тютчева.

Здесь—уже та стихия ночи, страшной ночи, которая так ярко контрастирует с лучезарным днем.

Именно ночью, в вое ночного ветра, в неистовых его звуках улавливает чутко-настороженный и взволнованный поэт эти страшные песни о древнем хаосе. Но... несмотря на весь ужас, душа человека льнет к нему, к роковому страшному хаосу. Словно подтверждают слова другого поэта—Пушкина:

Все, что нам гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья.

Вот очень показательное для подобных настроений поэта стихотворение:

О чем ты воешь, ветр ночной,
О чем так сетуешь безумно?
Что значит странный голос твой
То глухо жалобный, то шумный?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке,
И ноешь, и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!
О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди
И с беспредельным жаждет слиться....
О, бурь заснувших не буди:
Под ними хаос шевелится.

Это ощущение хаоса одно из существенных свойств мировоззрения и поэзии Тютчева.

Впервые полно и серьезно остановил на этом внимание известный философ Вл. Соловьев в своей статье о поэзии Тютчева (1895. Собр. соч. Т. X. Поэзия Ф. И. Тютчева, гл. V).

„Хаос, т. е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного—вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания. Космический процесс вводит эту мировую стихию в пределы всеобщего строя, подчиняет ее разумным законам, постепенно воплощая в ней идеальное содержание бытия, давая этой дикой жизни смысл и красоту. Но, и введенный в пределы всемирного строя, хаос дает о себе знать мятежными движениями и порывами. Это присутствие хаотического иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которой не было бы и самой силы и красоты. Жизнь и красота в природе—это борьба и торжество света над тьмою, но этим необходимо предполагается, что тьма есть действительная сила. И для красоты вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии: достаточно, чтобы светлое начало овладело ею, подчинило ее себе, до известной степени воплотилось в ней, ограничивая, но не упраздняя ее свободу и противоборство. Так безбрежное море в своем бурном волнении прекрасно, как проявление и образ материальной жизни, гигантского порыва стихийных сил, введенных, однако, в незыблемые пределы, не могущих расторгнуть общей связи мироздания и нарушить его строя, а только наполняющих его движением, блеском и громом:

Как хорошо ты, о море ночное,
Здесь лучезарно, там сизо-черно!

В лунном сиянии, словно живое,
 Ходит, и дышит, и блещет оно.
 На бесконечном, на вольном просторе
 Блеск и движение, грохот и гром....
 Тусклым сияньем облитое море,
 Как хорошо ты в безлюдьи ночном!
 Зыбь ты великая, зыбь ты морская,
 Чей это праздник так празднуешь ты?
 Волны несутся, гремя и сверкая,
 Чуткие звезды глядят с высоты.

Хаос, т. е. само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическое значение таких явлений, как бурное море или ночная гроза, зависит именно от того, „что под ними хаос шевелится“. В изображении всех этих явлений природы, где яснее чувствуется ее темная основа, Тютчев не имеет себе равных...“.

И, действительно, Тютчев многое множество раз возвращается к этому ощущению хаоса. В умени слышать то, что другие не слышат, видеть сквозь видимое то, что скрыто от обычных взоров, чуют в хоре земных голосов—общее, мировое, подпочвенное и заоблачное Тютчев не имеет равного в литературе XIX века. Вот его стихотворение „Ночные голоса“:

Как сладко дремлет сад темнозеленый,
 Объятый негой ночи голубой;
 Сквозь яблони, цветами убеленный,
 Как сладко светит мѣсяц золотой!
 Таинственно, как в первый день созданья,
 В беззвездном небе звездный сонм горит;
 Музыки бальной слышны восклицанья,
 Соседний ключ слышнее говорит.
 На мир дневной спустилася завеса;
 Изнемогло движенье, труд уснул;
 Над спящим градом, как в вершинах леса,
 Проснулся чудный, еженочный гул...
 Откуда он, сей гул непостижимый?
 Иль смертных дум, освобожденных сном,
 Мир бестелесный, слышный, но незримый,
 Теперь роится в воздухе ночном?..

Может быть, для Тютчева показательно, что как раз в эти минуты осознанья этого мирового хаоса и его господства находит на поэта истинное пророческое вдохновение, рождаемое этим касанием царству ночного хаоса.

В стихотворении „Видение“ поэт рисует такое состояние:

Есть некий час в ночи всемирного молчанья,
 И в оный час явлений и чудес
 Живая колесница мирозданья
 Открыто катится в святилище небес.
 Тогда густеет ночь, как хаос на водах;
 Беспамяństwo, как Атлас, давит сушу,
 Лишь музы девственную душу
 В пророческих тревожат боги снах.

Этим улавливанием нездешних звуков, способностью прозревать за видимой земной оболочкой мир более обширный, сверхчувственный, незримый Тютчев естественно стал близким и родным по духу поэтам символистам.

Разве нельзя сразу почувствовать это сродство души и поэзии Тютчева с поэзией недавно умершего Александра Блока, этого поэта космических стихий?..

Близок символистам Тютчев и своими частыми мотивами пессимизма, несмотря на многие стихи обратного типа, несмотря на не раз выявляемую им христианскую религиозность. Да, ведь, иначе и не могло быть. Раз мир и природа, это вечное движение, проявление изначального и вот—вот готового прорваться наружу хаоса, раз все уносится во времени, раз слабая хотя и порой своевольная человеческая личность неудержимо сливается со всей космической стихией, раз все поглощает поток времени,—то где же здесь найти опору для оптимистического утверждения своего „я“, этого „мыслящего тростника“.

И потому-то за всей красотой мира всюду разлит зло, всюду чуется смерть. И, может быть, счастье

людей в том, что эта смерть—последняя мука—скрашивается звуками, благоуханием цветов и голосами.

Вот знаменитые стихи Тютчева: „Mal'aria“, которые так и просятся в „Цветы зла“ Бодлера.

Люблю сей Божий гнев! Люблю сие незримо
Во всем разлитое таинственное зло—
В цветах, в источнике, прозрачном, как стекло,
И радужных лучах, и в самом небе Римал
Все та ж высокая, безоблачная твердь,
Все так же грудь твоя легко и сладко дышит,
Все тот же теплый ветер верхи деревьев колышет,
Все тот же запах роз... и это все—есть смерть.
Как ведать? Может быть и есть в природе звуки,
Благоухания, цветы и голоса—
Предвестники для нас последнего часа
И усладители последней муки.
И ими-то судеб посланник роковой,
Когда сынов земли из жизни вызывает,
Как тканью легкою свой образ прикрывает,
Да утаит от них приход ужасный свой.

Что жизнь? Какая ей цена, если она есть лишь проявление единой космической стихии. Разве не становится жизнь человека в этом вечном чередовании прибой и отбой тревожно-пустым призраком?

Дума за думой, волна за волной
Два проявления стихии одной!
В сердце ли тесном, в безбрежном ли море,
Здесь в заключеньи, там на просторе:
Тот же все вечный прибой и отбой,
Тот же все призрак тревожно-пустой.

Такова в главных чертах поэзия Тютчева в отношении ее настроений, устремлений, мотивов, что мы обычно называем содержанием. Содержание это сложно, утончено, углублено, пророчески проникновенно. Во многом здесь мы отметили духовную близость Тютчева к новой поэзии символизма. Но всякое поэтическое содержание ищет себе адекватной поэтической формы. Иначе нет истинной поэзии.

Посмотрим теперь, насколько поэзия Тютчева, как мы видели, достаточно оригинальная и самобытная, во многом далеко отходящая от поэтических направлений XIX в., а потому мало тогда понятая и мало признанная, опередила и в отношении формы свою эпоху и предназначала новые поэтические приемы и средства словесного художественного творчества...

Великий поэт—всегда новатор формы.

Вполне станет понятным, почему в этом отношении Тютчева считают своего рода революционером в области искусства. О предворении им многих поэтических приемов, какие станут потом культивироваться в новой русской поэзии конца 19 и начала 20 в. лучше всего скажут наблюдения самих поэтов-символистов,—им легче обнаружить в поэзии Тютчева близкие и родственные им художественные мотивы и приемы.

Так, Бальмонт в поэзии Тютчева обнаруживает особенно близкие символистам приемы творчества:

„Кто умеет смотреть на природу пристальным взглядом, тому она внушает особые сочетания звуков, невидимые другим. Эти звуки сплетаются в лучистую ткань, вы смотрите и видите за переменчивыми красками и за очевидными чертами еще, что-то другое, красоту полураскрытую, целый мир намеков, понятных сердцу, почти всецело убегающих от возможности быть выраженными в словах.

Как дымный столб светлеет в вышине,
Как тень в низу скользит неуловимо!
„Вот наша жизнь, промолвила ты мне,
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма“.

Другой поэт-символист—Брюсов, положивший не мало труда на изучение творчества Тютчева и много сделавший в этой области, подвергает его поэзию и формальному анализу.

Из отдельных приемов творчества Тютчева он отмечает любовь к проведению полной параллели между жизнью природы и состоянием души, — то, что, говоря языком современной поэтики, мы бы назвали символическим параллелизмом. Таково, например, только что приведенное стихотворение „Дума за думой“, и хотя бы еще столь всем известное стихотворение—импровизация „Слезы людские, о, слезы людские“.

Существенным в творчестве Тютчева Бальмонт и Брюсов считают „импрессионизм“, т. е. стремление определять предметы по впечатлению, какое они производят в данный миг.

В. Брюсов приводит тому целый ряд примеров из Тютчева: „всемирный благовест лучей“, „румяное, громкое восклицание“ утреннего луча, „живые благовония бродят в сумрачной тиши“.

Характерными импрессионистскими с точки зрения Брюсова являются и многие эпитеты Тютчева— „звезды чуткие“, „тьма гремящая“, голос жаворонка— „гибкий“, „сон— волшебнo-немой“ и др.

Тем же импрессионизмом отличаются и некоторые необычные выражения: „деревья поют“, „воздух растворен любовью“, „лазурь льется“, луна „очаровывает мглу“.

К близким к символизму поэтическим приемам у Тютчева следует отнести сопоставления предметов, по видимому, совершенно разнородных, хотя бы в стихотворении „Mal'aria“...

Оригинальным был Тютчев и в метрике.

Метры и ритмы его изысканы и необычны, Большую изысканность, по наблюдениям Брюсова, проявил Тютчев и в звуковой инструментовке, в эфоническом построении стиха. Он отмечает у Тютчева употребление внутренних рифм и ассонансов.

„И ветры свистели и выли валы...
„В какой-то неге онеменья“...

Обилие анафор, порой прямое звукоподражание. „Кругом, как кимвалы, звучали скалы“ и др.

Мы не будем подробно останавливаться на этом, но мы нарочно привели свидетельства и наблюдения самих поэтов символистов о форме стихов Тютчева. При этом нам легче установить то притяжение, какое испытала поэзия давно умершего поэта к творчеству поэтов символистов. Нам становится вполне ясным, почему Тютчева можно считать, как бы прямым духовным предком русского символизма, подобно тому, как Бодлэр был таковым для французских декадентов.

Кстати говоря, мы уже указали даже на некоторую духовную близость этих различных друг от друга поэтов—Бодлэра и Тютчева, когда говорили о стихотворении последнего „Mal'aria“.

Любопытно, что даже в подробностях, в способах выражения наблюдается близость, но близость совершенно независимая друг от друга. На эту частность обратил, между прочим, внимание Бальмонт. Слова Тютчева „может быть есть в природе звуки, благоухания, цветы и голоса“ можно сравнить с знаменитой строкой из „Correspondances“ Бодлэра „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent“; стихотворение Тютчева, между тем, написано раньше стих. Бодлэра.

После всего сказанного очевидно, почему наши поэты-символисты считали по праву Тютчева своим учителем и зачислял и его в свой сонм поэтов-символистов.

Так Бальмонт говорил в 1900 г. в статье „Элементарные слова о символической поэзии“:

„Все наиболее талантливые поэты современной России—Брюсов, Сологуб, З. Гиппиус, Мережковский и др. (и, конечно, в том числе и сам Бальмонт) видят в Тютчеве лучшего своего учителя“. А Вал. Брюсов так определяет значение Тютчева в истории нашей поэзии: „Рядом с Пушкиным, создателем у нас истинно-

классической поэзии, Тютчев стоит, как великий мастер и родоначальник поэзии намеков. У Тютчева не было настоящих преемников, можно назвать лишь одного Фета, который, впрочем, развился без его непосредственного влияния. Только в конце XIX в. нашлись у Тютчева истинные последователи, которые восприняли его заветы и попытались приблизиться к совершенству ими созданных образцов“.

Ясно, что под этими последователями В. Брюсов разумеет себя и своих соратников—поэтов символистов.

Говоря о предшественниках и учителях символистов мы не имеем права обойти молчанием известного философа и поэта Вл. Соловьева (р. 1853 ум. 1900).

Его философские концепции, основанные на метафизике, его мистическая устремленность оказали, как увидим, громадное влияние на мировоззрение и поэтическое творчество русских символистов, особенно младшего поколения с А. Белым и А. Блоком во главе.

Понимание их творчества и взглядов вне знакомства с Вл. Соловьевым невозможно.

Вл. Соловьев оказывал свое влияние не только своей философией, но он сам был поэтом и его стихотворения (хотя и не столь многочисленные) особенно должны учитываться при изложении судеб русского символизма.

Писал и печатал Вл. Соловьев свои стихи с 70 годов; целый ряд их был написан уже в последнее десятилетие его жизни, совпавшее с возникновением и развитием русского символизма. Правда, Вл. Соловьев далеко себя не причислял к поэтам декадентам и даже написал свои известные критические и сатирические статьи о декадентах, где между прочим привел свои добродушные пародии на необычное еще для того времени творчество декадентов.

В этих статьях он говорил: „Г.г. символисты укоряют меня в том, что я увлекаюсь желанием позабавить публику; но они могут видеть, что это увлечение приводит меня только к простому воспроизведению их собственных перлов.“

Должно заметить, что одно стихотворение в этом сборнике („Русские символисты“) имеет несомненный и ясный смысл, оно очень коротко,—всего одна строчка:

„О, закрой свои бледные ноги“.

Для полной ясности следовало бы, пожалуй, прибавить: „ибо иначе простудишься“, но и без этого совет г. Брюсова, обращенный очевидно к особе, страдающей малокровием, есть самое осмысленное произведение всей символической литературы, не только русской, но и иностранной. Из образчиков этой последней, переведенных в настоящем выпуске, заслуживает внимания следующий шедевр знаменитого Метерлинка:

Моя душа больна весь день,
Моя душа больна прощаньем,
Моя душа в борьбе с молчаньем,
Глаза мои встречают тень.
И под кнутом воспоминанья
Я вижу призраки охот.
Полузабытый след ведет
Собак секретного желанья
Во глубь забывших лесов
Лиловых грез несутся своры,
И стрелы желтые—укоры—
Казнят оленей лживых снов.
Увы, увы! везде желанья,
Везде вернувшиеся сны,
И слишком синее дыханье...
На сердце меркнет лик луны.

Быть может, у иного строгого читателя уже давно „залаяли в сердце собаки секретного желанья“, именно, того желанья, чтобы авторы и переводчики таких стихотворений писали впредь не только „под кнутом воспоминанья“, а и „под воспоминанием кну-

та "... Но моя собственная критическая свора отличается более „резвостью“, чем „злостью“, и „синее дыхание“ вызвало во мне только оранжевую охоту к лиловому сочинению желтых стихов, а павлин побуждает меня поделиться с публикою тремя образчиками моего гри-де-перлевого, вер-де-мерного и фель-мортного вдохновения. Теперь по крайней мере г.г. В. Брюсов и Ко имеют действительно право обвинять меня в напечатании символических стихотворений“.

Приведем один из этих трех образцов:

На небесах горят паникадила
 А снизу тьма.
 Ходила ль ты к нему, иль не ходила
 Смажи сама!
 Но не дразни гиену подозренья,
 Мышей тоски!
 Не то смотри, как леопарды мщенья
 Острых клыки!
 И не зови сову благоразумья
 Ты в эту ночь!
 Ослы терпенья и слоны раздумья
 Бежали прочь.
 Своей судьбы родила крокодила
 Ты здесь сама.
 Пусть в небесах горят паникадила—
 В могиле—тьма.

Но все же Вл. Соловьев порой соединялся с кругом поэтов символистов и даже печатался в их журналах—„Северном Вестнике“ и „Мире Искусства“. И если истые русские символисты, как Белый и Блок, видели во Вл. Соловьеве учителя своего, не только как мыслителя, но и как поэта, то для этого есть полные основания.

Главные мотивы поэзии Вл. Соловьева вытекали из основ его мистического философского мирозерцания. Таковы: идеи победы Вечности над временем, победы ее над Смертью, вера в конечное торжество Добра над Злом путем проявления божественного на-

чала в человеке,—Любви, отображающей Вечную женственность, а в связи с этим мистическая убежденность в возможность преодоления ограничивающей человека „земности“ и устремление его „в высь“.

Не имея возможности подробно остановиться на поэзии Вл. Соловьева, приведем ряд стихотворений, в которых легко можно уловить известную общность воззрения, настроений и формальных признаков с символической поэзией. Разве не близко символизму следующее стихотворение, где все видимое представляется только отблеском и тенью от незримого очами:

Милый друг, иль ты не видишь,
 Что все видимое нами—
 Только отблеск, только тени
 От незримого очами?
 Милый друг, иль ты не слышишь,
 Что житейский шум трескучий—
 Только отклик искаженный
 Торжествующих созвучий?
 Милый друг, иль ты не чувствуешь,
 Что одно на белом свете—
 Только то, что сердце к сердцу
 Говорит в немом привете?

*то отблеск!
 то отблеск!*

Таким же чисто символическим характером отличается одно из ранних стихотворений Вл. Соловьева:

У царицы моей есть высокий дворец,
 О семи он столбах золотых,
 У царицы моей семигранный венец,
 В нем без счету камней дорогих.
 И в зеленом саду у царицы моей
 Роз и лилий краса расцвела,
 И в прозрачной волне серебристый ручей
 Ловит отблеск кудрей и чела.
 Но не слышит царица, что шепчет ручей,
 На цветы и не взглянет она:
 Ей туманит печаль свет лазурных очей
 И мечта ее скорби полна.
 Она видит: далеко, в полночном краю,
 Среде морозных туманов и вьюг,

С злою силою тьмы в одиночном бою
 Гибнет ею покинутый друг.
 И бросает она свой лазурный венец,
 Оставляет чертог золотой
 И к неверному другу,—нежданный пришлец—
 Благодатной стучится рукой.
 И над мрачной зимой молодая весна,
 Вся сияя, склонилась над ним
 И покрыла его, тихой ласки полна,
 Лучезарным покровом своим.
 И низринуты темные силы во прах,
 Чистым пламенем весь он горит,
 И с любовью вечной в лазурных очах
 Тихо другу она говорит:
 „Знаю, воля твоя волн морских не вернет,
 „Ты мне верность клялся сохранить,—
 „Клятве ты изменил, но изменой своей
 „Мог ли сердце мое изменить?“

Как много общего усматривается здесь с позднейшей символической поэзией, хотя бы Блока. Эта таинственная без'имянная царица—как она напоминает мистическую Прекрасную Даму Блока. Тот же символический образ находим мы в полных мистического пророчества стихах Вл. Соловьева „Три свидания“, имеющих кстати, подлинное биографическое значение для поэта.

Разве не показательна также символика белой лилии и красной розы в следующих стихах Соловьева:

Белую лилию с розой,
 С алою розой мы сочетаем.
 Тайной пророческой грезой
 Вечную истину мы обретаем.
 Вещее слово скажите!
 Жемчуг свой в чашу бросайте скорее!
 Нашу голубку свяжите
 Новыми кольцами древнего змея.
 Вольному сердцу не больно...
 Ей ли бояться огня Прометея?
 Чистой голубке привольно
 В пламенных кольцах могучего змея.
 Пойте про ярые грозы!
 В ярой грозе мы покой обретаем...
 Белую лилию с розой
 С алою розой мы сочетаем.

И понятно, почему наши позднейшие символисты признавали этого поэта-философа своим учителем жизни и поэзии. При внимательном сравнении их поэзии с поэзией Вл. Соловьева этот факт становится вполне понятным. Да этому есть бездна признаний самих поэтов символистов. В доказательство того, как духовно близок был к позднейшим символистам Вл. Соловьев сошлемся, хотя бы, на А. Белого. Такое признание встречаем в его недавнем романе „Я“, напечатанном в сборнике „Записки Мечтателей“. (М. 1919 г.)

„Все то впервые восстало мне в те далекие времена, в миги чтения Соловьева; стояло, вперяясь в меня, за словами, которыми мы обменялись; Владимир Сергеевич попросил поскорее принести мой отрывок мистерии-драмы „Пришедший“, хотел его выслушать (был уже первый час ночи); и мы отложили до осени чтение; и прощаясь пожал он мне ласково руку:

— „До осени“.

Летом угас он; но разговор неоконченный—продолжался, в годах моей жизни; он длился в Норвегии, при постройке Иоаннова здания; и при закладке его, совпадающей часом и днем, с днем и часом открытия нашего Московского Общества, в помещении которого я пишу эти строки; портрет Соловьева глядит на меня; и лицо дорогого учителя, высказавшего о Соловьеве такие большие слова.

Он продолжился,—неоконченный разговор с Соловьевым, он длился всю жизнь; путь вел меня: от Соловьева к „Иоаннову Зданию“.

И в своей недавно вышедшей стихотворной поэме „Первое свидание“ А. Белый неоднократно вспоминает Вл. Соловьева:

Кто там, всклокоченный шинелью,
 Скрыв озабоченный свой взор,
 Прошел пророческой метелью
 (Седую головой в бобер),
 Взвиваясь в вой седоволосый,

Своей косою пурговой,
 Снегами сеющий вопросы
 На нас из Вечности самой.
 А вихри свистами софистик
 Заклокотали в кругозор,
 Взвизжали: „Вот великий мистик!“
 И усвистали за забор....

В свое время, говоря о русских символистах, нам придется не раз обращаться к учению и поэзии Вл. Соловьева и к тем отзывам о нем, какие в изобилии имеются в произведениях символистов.

В отношении стихотворной формы, некоторые, как например В. Я. Брюсов, считают Владимира Соловьева учеником и последователем Фета (Брюсов „Далекие и близкие“).

Фет же во многих отношениях должен быть сочтен непосредственным предтечей русских символистов.

А. А. Фет как и Тютчев, поэт целиком XIX в. (род. 1820†1892 г., печатался с 1840 г. когда вышел первый сборник его стихотворений).

Мы не будем давать полной характеристики творчества Фета, тем более не будем останавливаться на его биографии. Не будем говорить о проявлениях его творчества, какие стоят в стороне от интересующего нас в данном случае вопроса. Таков его „классицизм“, многочисленные подражания и переводы античных поэтов. Не будем говорить о его принадлежности к группе поэтов „искусства для искусства“, о чем у нас была речь раньше, с ее поклонением чистой красоте, отказом и протестом против вторжения в поэзию гражданских, политических мотивов. Надо сказать, что Фет был одним из самых главных представителей этой школы, разделяя с ней ее положительные и отрицательные стороны, и ту, в конце концов, тоже тенденциозную аполитичность, за которой чувствовалось определенное консервативное общественное мирозерцание.

В данном случае нас интересует не это...

Нам важнее ответить на вопрос, в чем поэзия Фета явилась предшественницей новой поэтической школы конца XIX и начала XX в., в чем собственно поэты символисты по праву видели в Фете своего учителя.

Мы уже знаем, что декаденты и символисты французские, а затем и русские, тесно связывали свое поэтическое мирозерцание с общими философскими учениями, и поэзия их—особенно позднейших символистов—в значительной степени является, хотя бы по устремлению, поэзией философской. Поэтом-философом в этом смысле был и Фет. Его идеалистическое, метафизическое, с большим уклоном в мистику, мирозерцание нашло себе полное выражение в его стихах.

К тому же Фет был поклонником того философа, который так был близок и оказал такое влияние на иностранных и русских новых поэтов-символистов. Мы говорим о Шопенгауэре. Фет не только любил его, но был его усердным переводчиком, и ему во многом русское общество обязано знакомством с этим оригинальным мыслителем..

Фет был поэтом природы, как и Тютчев, но восприятие ее, ее понимание было у него свое собственное. Мир природы глубочайшими нитями сплетался с внутренним миром человеческого бездонного „Я“. Но своеобразие поэтического выявления этих общих для всех поэтов стихий заключалось в какой-то утонченной, трепетно-чуткой проникновенности, в стремлении уловить все изгибы, все оттенки, полусмутные их зовы и намеки.

Поэтому-то Фет и был поэтом „импрессионистом“ прежде всего, поэтом тонких намеков, еле слышимых звуков и едва заметных оттенков. В этом он прямой предшественник декадентов, символистов. Это сознали сразу же сами эти поэты.

Приводя стих. Фета „Каждое чувство бывает понятней мне ночью, и каждый образ пугливо-немой

дольше трепещет во мне“, Бальмонт замечает, что „это стих., написано более полустолетия тому назад, а тем не менее настолько отмечено печатью современного символизма, что как будто это цветок, раскрывшийся сегодня утром“. (Горные вершины, стр. 92).

Тот же Бальмонт так характеризует поэзию Фета: „Волны, облака, снежинки и цветы, деревья, облака, полосы света, и волны, эти перепевные, смутные, вечно-повторные, вечно новые сплетения отдельных воплощений Красоты без конца опьяняют Фета, он смотрит на мир просветленным взглядом, на губах его возникают мелодические слова, и прозрачная невеста, одухотворенная Природа, вступает в бестелесный брак с влюбленной душой поэта.

Это поэзия нюансов, тонких, еле зримых, но видных и существующих. Есть улыбки, они еще не возникли, но вы их уже видите, вот-вот сейчас они блеснут. Но нет, они исчезли не возникнув,—и все же вы могли их почувствовать“...

И действительно, поэзия Фета—это очень часто поэзия оттенка, поэзия намека. Разве не таково стихотворение:

Я тебе ничего не скажу
И тебя не встревожу ничуть,
И о том, что я молча твержу,
Не решусь ни за что намекнуть.
Целый день спят ночные цветы,
Но, лишь солнце за рощу зайдет,
Раскрываются тихо листы,
И я слышу, как сердце цветет.
И в больную, усталую грудь
Веет влагой ночной... Я дрожу,
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу.

Разве не дышит все это стихотворение приемами новой поэзии? Разве образы и выражения, как, например, „и я слышу, как сердце цветет“—относятся к объективной и относительно строгой поэзии XIX в., а не

служат проявлением прихотливой, тонкой, смутно-противоречивой поэзии символистов?

Но для того, чтобы дать простор новому содержанию поэзии, поэту нужно было выработать новые, адекватные ему формы. И потому вопрос поэтического стиля, художественной формы в творчестве Фета должен привлечь наше особое внимание...

Как всякий истинный поэт в своем стремлении, как можно полнее и глубже передать на словах то, что мыслится, а тем более чувствуется, во всей сложности и тонкости переживаний, Фет испытывал порой тяжелые и острые муки слова. Может быть ни у одного поэта нет таких откровенных мучительных признаний в этом, в неустанных поисках нужного слова—порой трагического отказа от него, как именно у Фета.

Ю. И. Айхенвальд так и начинает свой „Силуэт“ о Фете:

„Стихотворения Фета прежде всего говорят о том, что он—поэт, отказавшийся от слова. Ни один писатель не выражает так часто, как он, своей неудовлетворенности человеческими словами“. Потому-то так и понятен тот крик неудовлетворенной в своих поэтических исканиях души поэта, который выражен словами

О, если б без слова
Сказаться душой было можно.

Потому-то Фет так часто обманут звуками:

Стихом моим незвучным и упорным
Напрасно я высказывать хочу
Порыв души, не звуком непокорным
Обманутый, душой к тебе лечу.

Когда Фет называет свой тонкий и изысканный стих „незвучным и упорным“,—нам кажется это клеветой его на самого себя. Но эти же слова подчеркивают лишь неустанную тягу поэта к все большему и большему утончению поэтического языка, говорят об его творческих исканиях. Здесь трагедия взыскательного поэта. Высо-

кая лирическая настроенность поэта бьется в муках для своего словесного выявления. А человеческий язык так неподвижен, так груб и беден. И с уст поэта срываются горькие сетования:

Как беден наш язык: хочу и не могу!...
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачною волною:
Напрасно вечное томление сердец!
И клонит голову, маститую мудрец
Пред этой ложью роковою.

И сознает поэт, что эти муки слова,—вечные муки для всех истинных поэтов всех времен:

Не нами
Безсиле изведено слов к выраженью желаний:
Безмолвные муки сказались людям веками,
Но очередь наша, и кончится ряд испытаний
Не нами.

Пусть так!

Но тем признательнее должны мы быть поэту за те его творческие победы над косностью слова, за те его достижения в области поэтического искусства, какими он одарил нас.

Необычайность новой импрессионистской лирики, искренней волнующейся и ускользающей в смене эмоций, этой лирики намеков и полусознательных, полуживых настроений и впечатлений, требовала нового поэтического языка, нового стиля. Естественно Фету приходилось ломать обычную канонизированную поэтическую речь, изыскивать новый подходящий к строю души стиль. Этой ведь ломкой прежнего языка знаменуется всякое поистине новое и значительное достижение в области словесного искусства. Как ярко это сказалось в наши дни у поэтов футуристов, имажинистов, кубистов—ве говоря уже оставших для нас теперь привычными—символистах...

В своих устремлениях к нахождению новых форм лирического стиха Фет естественно делает ошибки, по-

грешности. И сколько горьких упреков пришлось ему выдержать, сколько грубых придинок, нападков принять на свою голову! Вот хотя бы, еще относительно мягкая, цитата из одной критической статьи о Фете (Гриневича-Якубовича), „Туманности, двусмысленности, вульгаризмы, несуществующие слова и ударения действительно довольно щедро рассыпаны в стихах Фета (особенно позднейшего периода) и нередко безнадежно портят самые красивые и грациозные вещи. У него есть „греч“ вместо „греча“, „распускные цветы“, „раздающийся соловей“, „пахучая страсть“, „овдовевшая лазурь“...

Но, заметим мы, критики часто близоруки. Что сейчас им кажется ошибкой, погрешностью, нелепостью—затем будет признано, как достижение, как предвестие новых форм искусства и его приемов...

Не вдаваясь поэтому в изыскание погрешностей, памятуя об относительности таких оценок в области поэзии и поэтического языка, мы обратимся к характеристике поэтического стиля и формы Фета. Критик Никольский так говорит о стиле Фета, при чем также не отказываясь от упреков Фету в погрешностях: „Великий лирик грешил всеми слабостями своих достоинств. Порывистость его вдохновений зачастую выражалась у него в необычных и темных оборотах речи, сжатость изложения обуславливала нередко чудовищные скачки, говорящие нам беглыми намеками, отрывочными восклицаниями, а не связанною, хотя бы и поэтической речью, не солнечными лучами, а зарницами. Стих его изумительно музыкален, выразителен, образен, но небрежен и невыдержан до крайности!“...

Там, однако, еще раз добавим мы, где критики видят небрежность, невыдержанность, можно часто усмотреть специфическое соответствие стиля взволнованной, напряженной эмоциональности поэта-лирика.

Что нам до выдержанности стиля, если отрывистостью, кажущейся невыдержанностью его поэт как раз сумеет передать тот трепет жизни и душевных состояний, какие не передаваемы другими, может быть, и более логически и синтаксически правильными построениями речи.

Что нам в том, если почти все стихотворение соткано из одних отрывочных слов, без всякого предложения—без одного глагола.

Шопот. Робкое дыханье. Трели соловья.
Серебро и колыханье сонного ручья.
Свет ночной. Ночные тени,—
Тени без конца!
Ряд волшебных изменений
Милого лица.
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы—
И заря, заря!...

Надо помнить, что Фет лирик, прежде всего и главное всего лирик.

А что такое истинная лирика? Владимир Соловьев, говоря о Фете, дает такое верное определение особенностей лирического произведения:

— „Что же касается особенности лирического произведения, то она состоит в совершенной слитности содержания и словесного выражения. В истинно-лирическом стихотворении нет вовсе содержания, отдельного от формы, чего нельзя сказать о других родах поэзии. Стихотворение, которого содержание может быть толково и связно рассказано своими словами в прозе, или не принадлежит к чистой лирике, или никуда не годится („О лирической поэзии“ 1890 г. С. Соч. т. VI).

Потому-то, скажем мы, нигде проблема формы так не важна, так не заострена, как именно в лирическом искусстве. И достижения Фета в этой области поистине огромны. Особенно там, где поэт стремится

передать нечто беспредметное, неподдающееся, так сказать матерьяльному осязанию.

Здесь сила в ритме, в музыке, в мелодии, в передаче тончайших сочетаний самых слитных, неразделимых ощущений. В этой области беспредметной лирики Фет часто исключителен. Эфирность, какая-то прозрачность и беспредметность многих стихотворений Фета вместе с тем передают реальное, нами осознаваемое явление нашего духовного мира. Эта легкость и прозрачность стиха достигается Фетом мелодикой и ритмом, и умелым подбором соответствующих трепетных слов, образов, тонов и полутонов. Таково следующее стихотворение:

Сны и тени—
Сновиденья,
В сумрак трепетно манящие,
Все ступени
Усыпленья
Легким роем преходящие.
Не мешайте
Мне спускаться
К переходу сокровенному,
Дайте, дайте
Мне умчаться
С вами к свету отдаленному,
Только минем
Сумрак свода,
Тени станем мы прозрачные
И покинем там у входа
Покрывала наши мрачные.

Ясно, что при таком направлении и основном тоне лирики Фета вполне объяснимо его тяготение и страстное влечение к миру звуков и музыки. Музыка полнее передает то, чего нельзя выразить словами. Сам Фет признается в этом не раз:

Поделись живыми снами,
Говори душе моей,—
Что не выскажешь словами,
Звуком на душу навей.

Потому-то Фет так сближает свои стихи с музыкой. Иные отдельные его стихи так и называются ме-

лодиями. Потому-то в его стихах так много музыки и так много о музыке. Таково хотя бы стихотворение:

Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали
 Лучи у наших ног в гостиной без огней.
 Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
 Как и в сердцах у нас, за песнею твоей.
 Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
 Что ты—одна любовь, что нет любви иной,—
 И так хотелось жить, чтоб звуков не роняя,
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой...
 И много лет прошло, томительных и скучных,
 И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь—
 И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
 Что ты одна—вся жизнь, что ты одна любовь,
 Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
 А жизни нет конца и цели нет иной,
 Как только веровать в рыдающие звуки,
 Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

Музыкальность поэзии Фета достигалась ритмикой его стихотворений. Здесь нет места подробно останавливаться на этом; отошлем читателя к статьям поэта-символиста А. Белого, в которых он подвергает сравнительному научному изучению ритмику наших поэтов, между прочим и Фета. (А. Белый. Символизм).

Его наблюдения говорят за то, что ритмика Фета богата, своеобразна и далеко опережает свою эпоху. Интересно для нас наблюдение Белого, что ритмика Фета близка символистам и легла между прочим в основу ритмики поэта-символиста Сологуба.

Не будем здесь мы касаться и анализа мелодики стихов Фета в широком смысле слова. Отошлю и здесь к интересной книге Б. Эйхенбаума „Мелодика русского лирического стиха“, где обширная глава отведена специально Фету.

Эйхенбаум подчеркивает, совместно с другими, эмоциональную напевность стиха Фета, и видит ее романсовую основу, чем, между прочим, и объясняется огромное количество музыкальных переложений стихотворений Фета. Напевности этой Фет достигает осо-

быми самобытными приемами. Интонация Фета окрашена наивысшей эмоцией.

Для нашей задачи любопытны заключения Эйхенбаума о звуковой инструментовке стиха Фета. „Здесь Фет открывает дорогу Бальмонту... Бальмонт сильнее всего связан именно с этим направлением фетовской лирики—в его стихе фоника гораздо богаче мелодики“.

Сам Бальмонт в своей книге „Поэзия как волшебство“, останавливаясь на стихотворении Фета „Буря на небе вечернем“,—так превозносит Фета за его искусство и волшебство в области звуковых сочетаний в стихе: „Но в то самое время, когда юный кудесник, Эдгар По, переходя от юности к молодости, созидал символизм напевной, выразительно-звуковой поэзии в области русского стиха, из первоисточков русской речи, возник совершенно самостоятельно, в первоначатках, символический стих. Поэт, который знаменит, и однако по существу, мало известен, описывая в 1844 году впечатление от музыки на реке, говорит, точно играя по нотам:

„Струйки вьются, песни льются,
 Вторит эхо вдалеке“.

Еще на два года раньше, описывая гадание, он говорит:

„Зеркало в зеркало с трепетным лепетом
 Я при свечах навела“.

В том же 1842 году он пропел:

Буря на море вечернем,
 Моря сердитого шум,
 Буря на море и думы,
 Много мучительных дум.
 Буря на море и думы,
 Хор возрастающих дум.
 Черная туча за тучей,
 Моря сердитого шум.

Это магическое песнопение так же построено все на Б, Р, и в особенности на немеющем М, как первый

запев „Рейнского золота“, где волшебник северного моря, Вагнер, угадывает голос влаги, построенный на В...

Русский волшебник стиха, который одновременно с Эдгаром По, слушая нашу метель, понял колдовство каждого отдельного звука в стихе и у Музы которого—

„Отрывистая речь была полна печали
И женской прихоти и серебристых грез“—

волшебник, говорящий о ней—

„Какой-то негою томительной волнуем,
Я слушал, как слова встречались с поцелуем,
И долго без нее душа была больна“,

этот волшебник, сладостный чародей стиха, был Фет-
чье имя, как вешний сад, наполненный кликами радостных птиц. Это светлое имя я возношу, как имя первосоздателя, как имя провозвестника тех звуковых гаданий и угаданий стиха, которые через десятки лет воплотились в книгах „Тишина“, „Горящие здания“, „Будем как солнце“, и будут длиться через „Зарево зорь“.

Но Фет стал близким символистам не только отмеченными чертами своей художественной формы. Их влекло к нему это характерное для Фета стремление заглянуть за грани бытия, уловить в конечном—бесконечное, в видимом -невидимое. Для Фета всюду намек, всюду отзвук чего-то большего, чем здешний мир. И именно в поэзии открывается эта возможность заглянуть туда, в неизвестное, но влекущее к себе душу поэта. В глубине своей души человек может обрести все мироздание:

И как в росинке чуть заметной
Весь солнца луч ты узнаешь,
Так слитно в глубине заветной
Все мирозданье ты найдешь.

На высях творения, в созданиях поэзии, у поэтов Фет верит, что он найдет откровение, правду всего существующего:

Сердце трепещет отрадно и больно,
Подняты очи и руки воздеты,

Здесь на коленях я снова невольно,
Как и бывало пред вами поэты.
В ваших чертах мой дух окрылился,
Правду провидит он с выси творенья,
Этот листок, что иссох и свалился,
Золотом вечным горит в песнопеньи.
Только у вас мимолетные грезы
Старыми в душу глядятся друзьями,
Только у вас благовонные розы
Вечно восторга блистают слезами.
С торжищ житейских, бесцветных и душных
Видеть так радостно тонкие краски;
В радугах ваших прозрачно-воздушных
Неба родного мне чудятся ласки.

Именно в порыве поэтического вдохновения верит поэт, что тогда-то он сможет уноситься за пределы бренного бытия—„в небо“. Таково стихотворение:

Я потрясен, когда кругом
Гудят леса, грохочет гром;
И в блеск огней гляжу я снизу.
Когда, испугом обуян,
На скалы мечет океан
Свою серебряную ризу.
Но просветленный и немой,
Овеян властью неземной,
Стою не в этот миг тяжелый,
А в час, когда как бы во сне
Твой светлый ангел шепчет мне
Неизреченные глаголы.
Я загораюсь и горю,
Я порываюсь и парю
В томленьях крайнего усилья
И верю сердцем, что растут
И тотчас в небо унесут
Меня раскинутые крылья.

Привлекала поэзия Фета и своими приемами изображения природы, отдельных миг в жизни ее и человеческой души. В его кратких двухстрочных стихах часто столько верности изображения и вместе с тем какого-то намек, вопроса, устремленности вдаль, незавершенности и призывности.

Кажется, вот простая картинка—наш русский перекресток, а вместе с тем сколько суггестивности, под-сказывания, безусловной символичности в следующем стихотворении:

Перекресток, где ракета
И стоит и спит...
Тихо ветхая калитка
За плетнем скрипит;
Кто-то крадется сторонкой;
Санки пробегут,
И вопрос раздастся звонкий,
„Как тебя зовут“?

Или вот известное восьмистишие:

Чудная картина
Как ты мне родна!
Белая равнина,
Полная луна,
Свет небес высоких
И блестящий снег,
И саней далеких
Одинокий бег.

Здесь статичность разрешается в какую-то устремленность; одним образом, одним намеком этого одинокого бега далеких саней, создается настроение сиротливого зова, влечения куда-то, к чему то.

Хотелось бы выделить еще одну черту в поэзии Фета, какая опять-таки станет близкой для будущих поэтов-символистов.

Это—исключительное пристрастие Фета к запахам, ароматам. Фет открыл для русской поэзии новый мир ощущений и поэтических наслаждений. Но мало сознавать очарование ароматов, надо суметь найти художественные приемы для их передачи, воплотить их в слова. Мы видели, что это не удалось Надсону. Фет в этом отношении вышел победителем. У нас нет места останавливаться на этом сейчас подробнее. Интересующихся отошлем во многих отношениях к ценной книге В. Федина „А. А. Фет. Материалы к характеристике. Петр.

1915“. Там есть целая обширная глава, посвященная этой теме.

Там дано бесчисленное количество примеров тому, как остро было у Фета чувство обоняния и сколько красоты нашел он в мире запахов и ароматов. Ограничимся из них немногим. Фет как бы постигал всю душу цветов и научился понимать язык их ароматов. Ароматы для него часто были более значимы и понятны, чем слова. Запахи—это понятные и близкие ему символы. Приведем стихотворение:

Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник,—
У дыханья цветов есть понятный язык:
Если ночь унесла много грез, много слез,
Окружусь я тогда горькой сладостью роз;
Если тихо у нас и не веет грозой,
Я безмолвно о том намекну резедой;
Если нежно ко мне приласкалась мать,
Я с утра уже буду фиалкой дышать;
Если ж скажет отец: „Не грусти, я готов“,—
С благовоньем войду апельсиновых цветов.

С наименьшей силой об этом поэтическом влечении Фета к ароматами свидетельствует следующее стихотворение:

Ночь лазурная смотрит на скошенный дуг,
Запах роз под балконом и сена вокруг,
Но за то-ль, что отрады не жду впереди,—
Благодарности нет в истомленной груди.
Все далекий, давнишний мне чудится сад...
Там и звезды крупней и сильнее аромат,
И ночных благовоний живая волна
Там доходит до сердца истомы полна.
Точно в нежном дыханьи трав и цветов
С ароматом знакомый доносится зов,
И как будто вот-вот кто-то милый опять
О восторге свиданья готов прошептать.

В этом устремлении поэта к ароматам и в желании обонятельными ощущениями передать несказуемое обычными образами Фет напоминает знакомого нам Бодлэра. Но есть существенная разница: Бодлэр куль-

тивировал экзотические запахи, у Фета постоянно встречаем запахи наших простых полей и садов....

Спрашивается теперь, нужно ли подводить сказанному итогу, чтобы ответить на поставленный выше вопрос о близости поэзии Фета позднейшим поэтам-символистам? Ясно одно, что Фета мы по праву должны причислить не только к предшественникам, но и учителям русских символистов.

Прежде чем перейти к характеристике русских символистов, начиная с Бальмонта, следует сказать всего несколько слов еще о некоторых из тех поэтов, которые и по времени и отчасти по духу являются также непосредственными предшественниками новой поэзии. Это Фофанов и Минский. Для нас важно, что сами символисты считали их в известной мере своими. Так Мережковский, в своей важной в историко-литературном отношении статье 1893 г. „О причинах упадка современной литературы“ (о ней мы ниже скажем), определенно относит поэзию обоих названных поэтов к „новым веяниям“.

О поэзии *К. М. Фофанова* Мережковский говорит: „Фофанов, подобно Гаршину, мученической любовью полюбил красоту и поэзию, для него это был вопрос жизни и смерти. Если вы ищете здоровья в искусстве, вам не надо заглядывать в произведения Фофанова. Я не знаю в русской литературе поэта, более нервного, болезненного, впечатлительного“.

У Фофанова безусловно много слабых, неотделанных стихов, но рядом с ними встречаются проблески высокого вдохновения. Это поэзия резких и мучительных диссонансов. Это поэт города—порождение тех самых безнадежных петербургских туманов, из которых вышли полубезумные герои Достоевского.

В Брюсов; характеризуя поэзию Фофанова, которого он причисляет к поэтам импрессионистам, делает такой обобщающий вывод: „Через всю поэзию Фофа-

нова проходит борьба двух начал: романтизма, зовущего поэта укрыться в „гrotах фантазий“, и человека наших дней, смутно сознающего все величие, всю силу, все грозное очарование современного мира. В этой борьбе—истинный пафос поэзии Фофанова“. (Брюсов. „Далекое и близкое“).

Близость поэзии Фофанова к новому символическому искусству названный нами Мережковский усматривает, между прочим, в том, что „все предметы, все явления для него в высшей степени прозрачны. Он смотрит на них, как на одушевленные иероглифы, как на живые символы, в которых скрыта божественная тайна мира“.

Творчество Фофанова является во многом близким будущим символистам. Лирика его искренняя, он тонко замечает и отражает в поэзии запахи, звуки, оттенки красок. Многие стихи его прозрачны, легки. Он погружается в мир снов и видений, произведения его окрашиваются томностью и нежной печалью. Как образец, можно привести стихотворение „Сны одиночества“:

Уснули и травы и волны,
Уснули и чудному внемлют,
И статуи дремлют безмолвны,
Как призраки дремлют.
И полночь крылом утомленным
Трепещет легко и пугливо
По липам, по кленам зеленым,
По глади залива.
Сквозь ветки луна молодая
Бросает снопы позолоты,
Ревнивым лучом проникая
В прохладные гроты.
И бродят в серебряном мраке
Толпою стыдливые грезы,
Роняя на сонные маки
Прозрачные слезы.
Заслушалась роза тюльпана,
Жасмин приклонился к лилее,
И эхо задумалось странно
В душистой аллее.

Фофанов близок будущим символистам не только этими настроениями и тягой к оттенкам, не только импрессионизмом, но и по отдельным формальным приемам его поэзия стояла на пути к символизму.

Все это особенно ярко сказалось в шедевре его поэзии „Звезды ясные“:

Звезды ясные, звезды прекрасные,
Нашептали цветам сказки чудные,
Лепестки улыбнулись атласные,
Задрожали листы изумрудные.
И цветы, опьяненные росами,
Рассказали ветрам сказки нежные—
И распели их ветры мятежные
Над землей, над волной, над утесами.
И земля, под весенними ласками
Наряжаясь тканью зеленою,
Переполнила звездными сказками
Мою душу безумно влюбленную.
И теперь в эти дни многотрудные,
В эти темные ночи ненастные,
Отдаю я вам, звезды прекрасные,
Ваши сказки задумчиво—чудные.

Какой типичный прием для символистов вот эти, переполнившие душу поэта звездные сказки!.. Говоря о Фофанове, хотелось бы упомянуть, что он в значительной части своих стихотворений явился одним из немногих наших поэтов урбанистов, поэтов города (вспомни Брюсова). Город, именно северная столица Петербург—с его дымом, стуком колес, уличными криками—встает в его поэзии, во всей своей типичности. По своему происхождению Фофанов сын и внук Олонецкого крестьянина. Север—с поэтической настроенностью его жителей, дал много поэтов и певцов в народе. Многие из них в наши дни вошли в книгу. Творчество Фофанова прекрасный пример поэтических сил, которыми так богат наш народ.

Фофанов род. в 1862 г., ум. в 1911 г. Печататься начал с конца 80-ых годов. Главное его творчество падает на 90-е годы.

Другой поэт, которого необходимо упомянуть среди предшественников символизма, был М и н с к и й, который затем с зарождения новой символической школы примкнул к ней.

Н. Минский (собств. Вилейкин), род. в 1855 г. Как поэт, он обратил на себя внимание в 1887 году сборником своих стихотворений.

Минский поэт—философ и темы его поэзии по преимуществу философские.

По умонастроению он мистик, что с особенной силой сказалось в его книге, многим показавшейся загадочной—„При свете Совесть“. В развитии русского мистицизма и мистики книга эта имеет свое историческое значение.

Общий тон поэзии Минского в его творчестве за 80—90 г.г.—пессимистический. Во многом он являлся учеником Надсона. Все стихи окрашены чувством неизбывной тоски и даже отчаяния. Об общем характере его устремлений в это время м. б. скажут след. строфы:

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 чуждо тленья...
.....
Но всех бессмертен тот, кому сквозь прах
земли
Какой—то новый мир мерещится вдали
Несуществующий и вечный,
Кто цели неземной так жаждал и страдал,
Кто силой жажды сам мираж себе создал,
Среди пустыни бесконечной.

Дальнейшей поэтической деятельности Минского нам придется коснуться в следующем выпуске наших „Очерков“, посвященном поэзии символистов.

Точно также до следующего выпуска мы оставим характеристику ранних стихотворений Д. С. Мережковского, появившихся в 1888 г. в которых Мережковский еще не выявляет себя, как поэт символист, но в которых, несмотря, на их надсоновский тон, уже чувствуются некоторые предрасположения в явлениях формы и стиха к будущей символической поэзии.

В заключение этой главы о предшественниках русского символизма хотелось бы добавить несколько слов о том поэте, о котором мы уже кратко упомянули в предыдущей главе. Имеем сейчас ввиду К. К. Случевского. Если Случевский по общему тону и характеру своей поэзии является в общем представителем поэзии 80-х годов, то все же в его стихах не мало и таких особенностей, которые делали его близким поэзии символизма. Сюда нужно бы причислить его стремления к „мечте“, к „незримым обликам“, склонность к передаче „оттенков“, неуловимых настроений.

В мотивах и образах его поэзии находится не мало таких, какие окрашены в полном смысле слова символическим колоритом. (Особенно поэма „Элоа“). В самом мировоззрении Случевского, „исполненном внутренних противоречий и противоборствий, непримиренных между собой сил, несогласных хором, диссонансы которых образуют иногда, как бы случайно, неожиданную, еще неузнанную гармонию“ (слова В. Брюсова. „Далекие и близкие“) — поэты символисты находили для себя не мало общего.

К. Д. Бальмонт не затруднялся даже причислить Случевского к сонму поэтов символистов. Главное достоинство поэзии Случевского Бальмонт м. пр. видит „в глубине философских настроений, которыми отмечены его символические стихотворения. полные оригинальности и смелости“. (Бальмонт. Горные вершины).

И Брюсов и Бальмонт особенно выделяют стихотворение „После казни в Женеве“, с его „страшным

скрытым значением“. Брюсов подчеркивает в этом стихотворении то, что „здесь ужас перед пыткой переходит в сладострастие страданий, а славословие творцу сливается с проклиниванием творения“. Эти мотивы, как видим в своем месте, часто звучат в стихотворениях самого Брюсова.

Приведем само стихотворение:

Тяжелый день... Ты уходил так вяло....
Я видел казнь: багровый эшафот
Давил, как будто бы, сбежавшийся народ,
И солнце ярко на топор сияло.
Казнили. Голова отпрянула, как мяч!
Стер полотенцем кровь с обеих рук палач,
А красный эшафот пспешно разобрали,
И увезли, и площадь поливали.
Тяжелый день... Ты уходил так вяло...
Мне снилось: я лежал на страшном колесе,
Меня коробило, меня на части рвало,
И мышцы лопались, ломались кости все,
И я вытягивался в пытке небывалой...
И, став звенящею, чувствительной струной,
К какой то схимнице, больной и исхудалой,
На балалайку вдруг попал я чуть живой!
Старуха страшная меня облюбовала
И, нервным пальцем дергая меня,
„Коль славен наш Господь“ тоскливо напевала,
И, ей я вторил—жалобно звеня!...

„В этом мучительном и прекрасном стихотворении, говорит Бальмонт, мы видим повторение явления, общего всей символической поэзии. Конкретные факты, помимо непосредственной своей красоты, приобретают здесь какие то фантастические очертания, и говорят о скрытом философском смысле всего, что происходит“.

Сравнивая эти стихи Случевского с аналогичными стихами бельгийского поэта символиста Эмиля Верхарна, написанными десятки лет спустя после стихотворения Случевского, Бальмонт находит, что „мы лишний раз можем подивиться на свою национальную скромность, и на несправедливое наше пристрастие к поэтам, пишущим на французском языке“.

Только что приведенные слова основоположника русского символизма Бальмонта лишней раз подчеркивают то, что наряду с иностранным, преимущественно французским литературным влиянием, поэзия русского символизма имела свою подготовленную почву в предшествующем развитии русского художественного слова. Это и стремилась показать заканчиваемая сейчас глава наших Очерков.

Саратов, ул. Республики № 7—9.

ДЕТСКИЕ КНИГИ В КРАСКАХ.

- 1) Бабушка и Козлик (Рис. Ястребовой).
- 2) Хитрая Лисица (Рис. ее же).
- 3) Красная Шапочка (Рис. З. С.).
- 4) Басни I (Рисунки П-ва).
- 5) Басни II (Рисунки П-ва).
- 6) Царевна лягушка (Рис. А. А. Сапожникова). Текст в стихах А. Селверстова.
- 7) Детки (Сборник рассказов и стихотворений).
- 8) Стихи Тани Невельской (произведения 10-летней девочки).

- 1) Уголовный Кодекс Р. С. Ф. С. Р. с последними изменениями, раз'яснениями и Алфавитно-предметным указателем.
 - 2) Земельный Кодекс Р. С. Ф. С. Р. с Алфавитно-предм. указателем.
 - 3) Проф. Н. Н. Фиолетов—Церковь и Государство по Советскому праву.
 - 4) Проф. Н. Н. Фиолетов—Союз Советских С. Республик, Автономных Республик и Областей.
 - 5) С. И. Быстров—Поморское согласие в Саратовском Крае.
-