

XVI

66

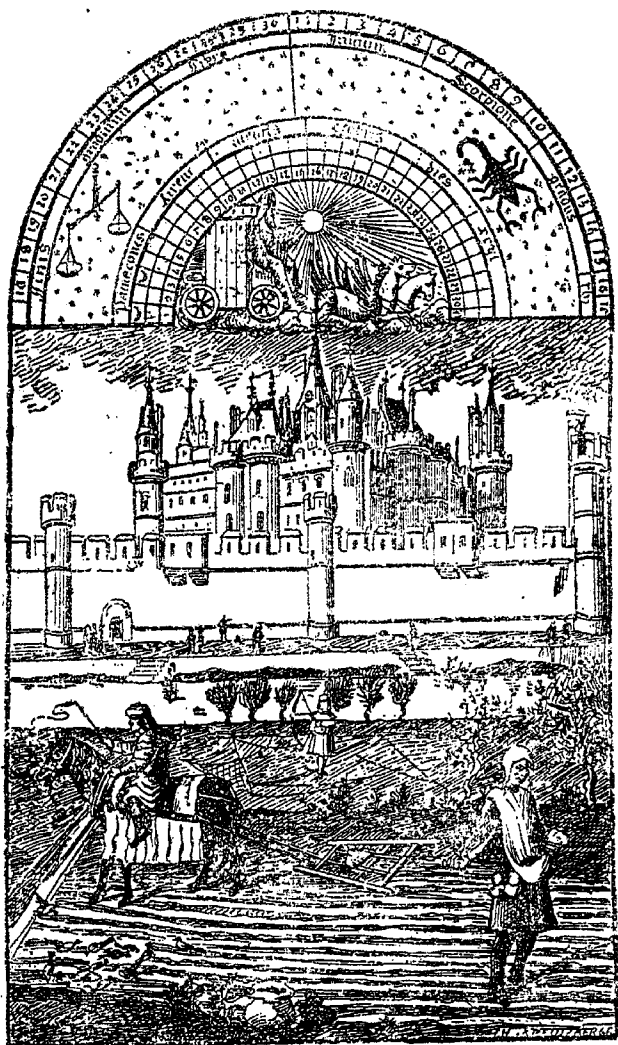
2



ВѢСЫ ☉ ОКТЯБРЬ ☉ 1908.

La Balance. Octobre. 1908.

Годъ изданія пятый. Cinquième année.



Книгоиздательство «СКОРПИОНЪ»

Москва, Театральная пл., д. Метрополь, кв. 23.

Moscou, Place du Théâtre, m. Métropole, 23.

«ВЪСЫ» ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ ИСКУССТВЪ И ЛИТЕРАТУРЫ.

Годъ изданія пятый. 1908. N 10, октябрь.

СОДЕРЖАНІЕ.

Стихи, повѣсти, драмы, статьи.

Валерій Брюсовъ. Пять стихотвореній.	7
• Э. Сологубъ. Претворившая воду въ вино. Легенда.	19
Эмиль Верхарнъ. Елена Спартанская. Дѣйств. II. Переводъ съ рукописи	24
• Андрей Бѣлый. Символизмъ и русское искусство.	38
К. Бальмонтъ. Мексиканская символика. II.	49

Литература. Русская литература.

• Эллисъ. Литературный неводъ. (Литературно-художественные аль- манахи к-ва «Шиповникъ», кн. IV и V)	81
С. Соловьевъ. Новые сборники стиховъ (А. Блокъ. Земля въ снѣгу. —С. Городецкій. Дикая воля).	87
Лео. Универсальная бібліотека.	93
Библіографія. (Левъ Шестовъ. Начала и концы.—Русская муза. Сост. П. Я.—Избранныя произведенія русской поэзіи. Сост. В. Бончъ-Бруевичъ.—Лира. Сост. М. Л. Бинштокъ. Ч. Вѣтрин- скій. Герцень.—Хрестоматія изъ писаній Льва Толстого. Сост. подъ ред. С. Сергѣенко).	96
Изъ журналовъ.	103

Иностранная литература.

Осбертъ Бердетъ. Бродяга въ литературѣ. Письмо изъ Лондона	106
Рене Гиль. Новые сборники стиховъ. (Gabriel Volland. Le Parc en- chanté.—С. М. Savarit. Comme la Soulamite. —G. Mourey. Le Miroir)	110

Искусства.

Николай Поповъ. А. П. Ленскій. Некрологъ.	117
Десятилѣтіе Московскаго Художественнаго театра.	117

СОДЕРЖАНИЕ

Рисунки.

К. Э. Юонъ. Два рисунка изъ цикла «Сотвореніе міра» I. Хаосъ
II. Да будетъ свѣтъ 59 и 61
Обложка и фронтисписы Н. Теофилактова. Общій фронтиспись —
миниатюра XIV вѣка.

Объявленія.

SOMMAIRE.

Valère Brussov. Poèmes. — F. Sologoub. Celle qui changea l'eau en vin.—Emile Verhaeren, Hélène de Sparte. Acte II. Traduit du manuscrit.—André Biely. Le Symbolisme et l'Art russe.—C. Balmont. La Symbolique Mexicaine, II.

Littérature russe. Ellis. Le Filet de la littérature. (Almanachs de la librairie «Chipovnick» IV et V).—S. Solovieff. Nouveaux recueils de poésies.—Leo. Bibliothèque universelle. — Bibliographie. (Comptes-rendus sur les livres de MM. L. Chéstoff, T. Vétrinsky et sur quelques Anthologies des poètes russes).—Les revues.

Littérature étrangère. Osbert Burdett. Un Vagabond dans la littérature. (Poésie de W. H. Davies).—René Ghil. Nouveaux recueils de poésies. (Comptes-rendus sur les livres de MM. G. Volland, C. M. Savarit et G. Mourey).

Beaux-Arts. Nicolas Popoff. A. P. Lensky. (Nécrologie).—Dixième anniversaire du Théâtre d'Art à Moscou.

Dessins. C. F. Iouon. Deux dessins tirés de la série: «La Création du Monde».

Couverture et frontispices par N. Теофилакtoff. Frontispice général—miniatur du Livre d'Heures du duc de Berri.

ОТЪ РЕДАКЦИИ.

Редакція обращаетъ вниманіе читателей, что она не считаетъ возможнымъ стѣснять своихъ постоянныхъ сотрудниковъ въ высказываніи своихъ мыслей, хотя бы онѣ и не совпадали со взглядами редакціи. Поэтому, по отдѣльнымъ, частнымъ вопросамъ и при оцѣнкѣ различныхъ частныхъ явленій, на страницахъ журнала возможно появленіе сужденій, рѣзко противорѣчивыхъ. Разумѣется, это не касается основныхъ взглядовъ редакціи, опредѣляющихъ все направленіе журнала: въ числѣ своихъ сотрудниковъ редакція можетъ считать только лицъ, этимъ взглядамъ не враждебныхъ.

✱

Рукописи, доставленныя въ редакцію, какого бы онѣ размѣра ни были, ни въ какомъ случаѣ не возвращаются, и по поводу ихъ редакція ни въ какую переписку не вступаетъ, хотя бы на отвѣтъ были приложены марки. Лица, не получившія, въ теченіе 3 мѣсяцевъ, извѣщенія, что доставленныя ими произведенія будутъ помѣщены въ журналъ, могутъ располагать ими по своему усмотрѣнію.

✱

П о п р а в к а. По недосмотру типографіи, въ пагинаціи этого N пропущены страницы 63—80.

✱

Открыта подписка на „Вѣсы“ 1909 г. (шестой годъ изданія).
Подробный проспектъ будетъ помѣщенъ въ слѣдующемъ N.

СТИХИ, РАВСКАЗЫ,
ПОВЕСТИ, ДРАМЫ



ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНІЙ.

1. ДЕДАЛЬ И ИКАРЪ.

ДЕДАЛЬ.

Мой сынъ! мой сынъ! Будь осторожень.
Спокойнѣй крылья напрягай.
Подъ вѣтромъ путь нашъ ненадеженъ,
Сырыхъ тумановъ избѣгай.

ИКАРЪ.

Отецъ! Ты далъ душѣ свободу,
Ты узы тѣла разрѣшилъ.
Что жъ медлимъ? выше! къ небосводу!
До вѣчной области свѣтилъ!

ДЕДАЛЬ.

Мой сынъ! Мы вырвались изъ плѣна,
Но пристань наша далека:
Подъ нами,—гривистая пѣна,
Надъ нами рѣютъ облака...

ИКАРЪ.

Отець! Чтò облака! Чтò море!
 Удѣль нашъ—воля мощныхъ птицъ:
 Взлетать на радостномъ просторѣ,
 Метаться въ даляхъ безъ границъ!

ДЕДАЛЪ.

Мой сынъ! Лети за мною слѣдомъ,
 И вѣрь въ мой зрѣлый, зоркій умъ.
 Мнѣ одному надъ моремъ вѣдомъ
 Воздушный путь до бѣлыхъ Кумъ.

ИКАРЪ.

Отець! кчему теперь дороги!
 Спѣши насытить счастьемъ грудь!
 Вторично не позволять боги
 До сферъ небесныхъ досягнуть!

ДЕДАЛЪ.

Мой сынъ! Не я ль уборъ пернатый
 Самъ прикрѣпилъ къ плечамъ твоимъ?
 Взлетимъ мы дважды, и трикраты,
 И сколько разъ ни захотимъ!

ИКАРЪ.

Отець! Сдержать порывъ нѣтъ силы!
 Я опьянѣлъ! я глухъ! я слѣпъ!
 Взлетаю въ высь, какъ въ глубь могилы,
 Бросаюсь къ солнцу, какъ въ Эребъ!

ДЕДАЛЬ.

Мой сынъ! мой сынъ! Лети серединой,
Межъ первымъ небомъ и землей...
Но онъ—надъ стаей журавлиной,
Но онъ—въ пучинѣ золотой!

О юноша! презрѣвъ земное,
Къ орбитѣ солнца взнесся ты.
Но крылья растопились въ зноѣ,
И въ море, вѣчно голубое,
Безумецъ рухнулъ съ высоты.

2. ОДИССЕЙ.

Пѣвцами всей земли прославленъ
Я,—хитроумный Одиссей,
Но духъ мой темень и отравленъ,
И въ памяти гнѣздится змѣй.

Я помню день—какъ щить лазурный,
И зелень водъ и бѣлость пѣнь,
Когда стремилъ насъ вѣтръ безбурный
Къ нагому острову сирень.

Ихъ угадавъ на камнѣ плоскомъ,
И различивъ прибрежный гуль,—
Въ рукахъ согрѣтымъ, мягкимъ воскомъ
Я слухъ товарищей замкнулъ.

Себя же къ мачтѣ корабельной
Я даль покорно привязать,
Чтобъ пѣсни лирной и свирѣльной
Соблазнъ опасный испытать.

И все мечта предугадала!
Когда, въ тиши морскихъ пустынь,
Вонзая сладостныя жала,
Пѣснь разлилась полубогинь,—

Вдругъ уязвленный мукой страстной,
Съ одной мечтой—спѣшить на зовъ,
Изъ тѣсныхъ узъ рвался напрасно
Я, доброволецъ межъ рабовъ!

И нашъ корабль пронесся мимо,
Сирены скрылись вдалекѣ,
Ихъ чаръ избѣгъ я невредимо...
Но нѣтъ конца моей тоскѣ!

Зачѣмъ я былъ спокойно-мудрымъ,
Провидѣлъ тайны водъ сѣдыхъ,
Не вышелъ къ дѣвамъ темнокудрымъ,
И не погибъ въ объятяхъ ихъ!

Чтобъ вновь извѣдать той отравы,
Вернуть событій колесо,
Я отдалъ бы и гимны славы,
И честь, и ложе Калипсо!

3. НАДЪ ОКЕАНОМЪ.

1. ОТЛИВЪ.

Волной, какъ щупальцемъ огромнымъ
Ты осязаешь землю. Ночь
Темнѣетъ надъ тобою, темнымъ.
Но ты съ лобзаньемъ скорбно-скромнымъ
Отъ смуглыхъ скалъ отходишь прочь.

Громадный, страшный, всемогущій!
Ты кроешь грозный видъ лица.
Отъ вѣка и до нынѣ сущій
Ты, этой ночью, бардъ, поющій
О тихой сладости конца.

Я вижу: древніе граниты
Разбиты ревностью твоей.
Я знаю: пьяный и сердитый,
Ты мечешь каменные плиты,
Какъ рѣчка груди голышей.

Но зовъ отлива полонъ ласки,
Сквозь сумракъ манитъ и томить,
И я готовъ, повѣривъ сказкѣ,
Бѣжать къ тебѣ, вмѣшаться въ пляски
Твоихъ безсмертныхъ нереидъ.

II. ПРИЛИВЪ.

Пробилъ часъ. Ты вновь безволенъ,
Вновь, взывавъ, бѣжишь къ землѣ.
Обезличенъ, обездоленъ,
Безпощадной страстью боленъ,
Тяжкой грудью льнешь къ скалѣ.

Что ты хочешь, дикій, пьяный,
Лаской бѣшенныхъ зыбей?
Что крутишь песокъ багряный?
Что вонзаешь зубы въ раны
Ты—возлюбленной своей?

Громоздя на стѣны стѣны,
Рушишь ты за валомъ валъ.
Но всегда страшась измѣны,
Покрываломъ бѣлой пѣны
Кроешь плечи смуглыхъ скалъ.

Поспѣшивъ, съ протяжнымъ ревомъ,
Въ ихъ объятъя вновь упасть,
Ты встаешь, съ усильемъ новымъ,
Все несатымъ, все готовымъ
Утолять глухую страсть.

Стой! Безъ силъ и безъ движенья
Вся земля—какъ трупъ нѣмой.
Что жъ ты, въ буйствѣ вождельня,
Мечешь ей въ лицо камня
И крушишь ее собой!

Saint-Jean-de-Luz.

4. КЪ СОБОРУ КЭМПЕРА.

Я былъ разорванъ мукой страстной,
Язвимъ извиистой тоской,
Когда, безмѣрный, но безгласный,
Во тьмѣ ты выросъ предо мной.

Созданье канувшихъ столѣтій!
Вонзая въ небо двѣ иглы,
Ты всталъ при тихомъ, звѣздномъ свѣтѣ,
Какъ властелинъ окрестной мглы.

Моимъ мечтамъ, всегда тревожнымъ,
Моей безсильной волѣ—ты
Сказалъ безъ словъ о невозможномъ
Сліяньи силы и мечты!

Меня сдвиль ты, неотступный,
Всея тяжестью былыхъ временъ,
И былъ я, жалкій и преступный,
Твоимъ величьемъ обличенъ.

И вотъ—бродяга безымянный
На темной площади поникъ
Передъ тобой, старикъ вѣнчанный,
Какъ предъ Изидой ученикъ.

Quimper.

5. КЪ КОМУ-ТО.

Фарманъ, иль Райтъ, иль кто бь ты ни будь!
Спѣши! насталь послѣдній часъ!
Корабль исканій въ гавань прибыль,
Просторы неба манятъ насъ!

Надъ поколѣніемъ пропѣла
Свой вызовъ пламенная мѣдь,
Давая знакъ, что косность тѣла
Намъ должно волей одолѣть.

Нашъ вѣкъ въ Дедала вновь повѣрилъ,
Его суровый ликъ вознесъ,
И мертвымъ циркулемъ измѣрилъ
Возможность невозможныхъ грезъ.

Осуществители, мы смѣемъ
Ловить пророчества въ быломъ,
Мы зерна древнія лелѣемъ,
Мы урожай столѣтій жнемъ.

Такъ! мы исполнимъ завѣщанье
Великихъ предковъ. Шаръ земной
Мы полно примемъ въ обладанье,
Гордясь короной четверной.

Пусть, торжествуя, вихрь могучій
Взрѣзаютъ крылья корабля,
А тамъ, внизу, въ порывахъ тучи,
Синѣетъ и скользитъ земля!

Brest.

Валерій Брюсовъ.

ПРЕТВОРИВШАЯ ВОДУ ВЪ ВИНО.

Легенда.

Молва предшествовала ему, пророку и учителю. Народъ ждалъ чуда. Разказы о чудесахъ передавались изъ устъ въ уста. Вѣрили. Мудрые же молчали. Они знали, что народъ не могъ жить дальше безъ чуда.

Маль и бѣденъ былъ городъ, куда пришелъ Учитель въ утро того дня, когда молодая чета праздновала свою свадьбу. Друзья и знакомые сошлись на пиръ. Былъ званъ и Учитель и его Мать. Грустенъ былъ Учитель, и не веселилъ его пиршественный шумъ. Печально смотрѣли на молодыхъ его очи, потому что онъ зналъ, что домъ ихъ будетъ пустъ.

Онъ зналъ, что домъ ихъ будетъ пустъ...

Уста невѣсты дрогнули сладкою нѣгою, когда упалъ на нихъ поцѣлуй жениха...

Онъ зналъ, что домъ ихъ будетъ пустъ...

Кусть алыхъ розъ осыпался, пламенѣя усталымъ цвѣтомъ у бѣднаго порога. И, смѣясь, шепталъ коварный искуситель:

— Срывающій розы, бойся острыхъ шиповъ!

Молодые и прекрасные, сидѣли новобрачные во главѣ стола, и земная веселость горѣла въ ихъ темныхъ глазахъ. Тихо сказала невѣста Учителю,—онъ сидѣлъ рядомъ:

— Учитель, для моей радости сотвори на свадьбѣ моей хорошее и не очень страшное чудо.

— У своего сердца проси чудесъ,—отвѣчала ей Учитель.

Не поняла. Ждала и молящими глазами, улыбаясь невинною улыбкою счастливицы, просила о чудѣ. И шептала Учителю:

— Вѣдь мы знаемъ, что ты дѣлалъ чудеса для другихъ, и даже, когда былъ маленькимъ, дѣлалъ ихъ для своей забавы.

Ты дѣлалъ птицъ изъ глины, и онѣ пѣли слаше соловья, и потому ты отпускалъ ихъ на волю, и онѣ улетали.

— Такъ, милая,—сказалъ ей Учитель,—мгновенно чудесное явленіе. Вотъ была глина, во тьмѣ и молчаніи лежащая,—и возникла красно-поющая птица,—и уже нѣтъ ея. И твоя радость придетъ къ тебѣ.

Опять ждала.

Длился пиръ, шумны были гости и веселы, и уже все вино было выпито. Требовали вина, и не было его. Мать Учителя сказала ему:

— У нихъ нѣтъ вина. Они бѣдные люди. Нехорошо будетъ, если осудятъ ихъ гости и скажутъ: вотъ была свадьба, и вина не хватило.

Всѣ взоры обратились къ Учителю. Онъ всталъ и вышелъ тихо на дворъ къ водоему. Омытый дождемъ, влаженъ былъ мощный камень дворъ. Вода въ водоемѣ была высока. Последнія, рѣдкія капли дождя рябили ея поверхность. Дымно-тусклый свѣтъ смоляного факела дѣлалъ блестяще-багровыми каменные края водоема, а вода казалась тяжелою и черною.

Учитель молчалъ. Изъ дома доносились шумные крики и буйный смѣхъ упившихся, но все еще жаждущихъ гостей. Распорядитель пира стоялъ рядомъ съ Учителемъ у водоема, и тамъ же были родители жениха и нѣсколько дѣвушекъ, подругъ новобрачной. Дѣвушки изъ скромности почти совсѣмъ не пили вина; онѣ много плясали, и головы ихъ кружились отъ ихъ пляски и отъ чужого опьяненія.

— Воды здѣсь много,—сказалъ распорядитель пира,—вина же у нихъ нѣтъ. Но если ты, Учитель, захочешь, эта вода обратится въ вино.

— А если я не захочу захотѣть?—спросилъ Учитель.

Омрачилось лицо у распорядителя пира, и въ глазахъ его было такое выраженіе, словно онъ услышалъ странныя и ненужныя слова. А юныя дѣвы, подруги новобрачной, восклицали ласково-звонящими голосами:

— Ты захочешь, Учитель!

— Покажи намъ чудо!

— Мы еще никогда не видали чуда!

— Обрати эту воду въ самое хорошее вино!

И съ жаднымъ любопытствомъ смотрѣли онѣ на Учителя и на воду, и ждали нетерпѣливо, захочетъ ли Учитель показать имъ чудо, и удастся ли оно. И были похожи на курсистокъ, жаждущихъ эксперимента.

Учитель медленно и какъ бы съ неохотою погрузилъ руку въ воду. Тяжело заколебалась вода, и красные отсвѣты отъ колеблющагося пламени факельнаго побѣждали по ея поверхности. Казалось, что отъ руки Учителя изливается сила, окрашивающая воду и претворяющая ее въ вино.

Зарадовались дѣвы и засмѣялись весело. Распорядитель пира зачерпнулъ воду ковшомъ, отвѣдалъ ее и сказалъ:

— Какъ была вода, такъ и осталась водою.

Дѣвы смутились. Учитель спокойно сказалъ:

— Другъ мой, вели слугамъ наполнить чаши этою водою и нести ее гостямъ. Пусть пьютъ.

Такъ и сдѣлалъ распорядитель пира. Дѣвы же не знали, что имъ думать, и не могли понять, удалось чудо или нѣтъ, или еще надо ждать его. Смущенныя, вернулись въ домъ и ждали, что будетъ.

Сидящiе за столомъ радостно закричали:

— Вотъ несутъ новое вино!

— Его много,—хватить пить до новаго дня.

— Будемъ пить за новобрачныхъ это вино и за Учителя.

И болѣе трезвые тихо передавали другъ другу вѣсть, что Учитель выходилъ къ водоему, чтобы изъ воды сдѣлать вино.

Пили. Иные хвалили и думали, что это вино лучше того, которое было въ началѣ пира. Другiе говорили, что вино слишкомъ разбавлено водою. И еще иные смѣялись и говорили, что это простая вода.

Учитель сидѣлъ и молчалъ.

И вотъ одна изъ юныхъ дѣвъ налила въ свой кубокъ этой воды, подошла къ Учителю и сказала:

— Учитель, скажи мнѣ, вино это или вода?

— Смотри сама и пей, если хочешь,—отвѣтилъ ей Учитель.

— Что же мои глаза! И что же я!—говорила дѣва.—Ангелы стоять вокругъ тебя и оберегаютъ тебя, —а я ихъ не вижу. Звѣзды, кружась въ небѣ, поютъ надъ тобою, а я не слышу ихъ гимна. Силы четырехъ стихій стекаются къ тебѣ и опять изъ тебя истекаютъ дивнымъ потокомъ, а я его не ощущаю. Что же я! Но скажи, и повѣрю.

Учитель сказалъ:

— Пей эту воду съ невинною вѣрою, и твое сердце, творящее чудеса, претворитъ ее въ живое вино, крѣпче котораго нѣтъ на свѣтѣ.

Юная дѣва выпила чашу воды до дна, и великою радостью освѣтилось ея лицо. Пьяная водою, какъ виномъ, крѣпкимъ и сладкимъ, она плакала отъ восторга и восклицала, хваля учителя и пророка, и плясала, кружась и ударяя въ ладони. Упившіеся тупо смотрѣли на ея пляски, и хлопали кое-какъ ладонями, не успѣвая за быстрымъ темпомъ ея круженій. И говорили они:

— Да, славное вино. Учитель-таки знаетъ толкъ въ винѣ

Распорядитель пира и старые трезвые гости не понимали, чему радуется упившаяся этою простою водою дѣвушка, и улыбались ея слезамъ и ея восклицаніямъ. Новобрачные, выпившіе не мало, дремали и посматривали на тяжелый темный занавѣсъ надъ входомъ въ опочивальню: онъ, молодой мужъ, уже почти ничего не видѣлъ и не слышалъ; она, молодая жена, была въ досадѣ на то, что Учитель не сдѣлалъ для нея чуда, и на то, что юная подруга ея веселится чему-то въ часъ, когда вся веселость должна принадлежать только ей.

Она не видѣла чуда, и домъ ея будетъ пустъ...

Учитель тихо оставилъ пиршество и съ Матерью своею удалился въ тотъ домъ, гдѣ его приняли на ночь. Восторженная дѣва шла за ними и пѣла, и восклицала, и плясала, и, забѣгая передъ Учителемъ, падала лицомъ на землю и цѣловала Учителю ноги, и опять плясала, и смѣялась, и плакала. Когда закрылась за Учителемъ дверь дома, восторженная дѣва съ воплями радости выбѣжала изъ города, и всю ночь лежала на мокрой и теплой травѣ у ручья, и плакала отъ несказанной радости. Сладко и звонко пѣлъ надъ нею соловей, и благоухали бѣлыя

и алыя розы, и звѣзды вели надъ нею свой вѣчный хороводъ подъ музыку высокихъ сферъ.

Утромъ вернулась въ свой домъ, навѣки обрадованная и навѣки опечаленная радостью и скорбью, широкими, какъ небесныя высокія сферы. Пророчествовала объ Учителѣ и пророкѣ, смѣясь и плача. Говорили о ней:

— Безумная!

Жалѣли. Но и завидовали,—знали, что она видѣла великія тайны и дивныя чудеса, что передъ нею открывалось небо, что съ нею говорилъ Богъ.

Федоръ Сологубъ.

ЕЛЕНА СПАРТАНСКАЯ

ТРАГЕДІЯ ВЪ 4 ДѢЙСТВІЯХЪ

ЭМИЛЯ ВЕРХАРНА.

ДѢЙСТВІЕ ВТОРОЕ.

СЦЕНА I.

Елена и Менелай.

Елена къ Менелаю.

Итакъ, впервые, послѣ столькихъ лѣтъ,
Въ своемъ дому спала я безмятежно,
Безъ опасеній, безъ тревогъ ночныхъ,
И тѣло бѣдное мое, какъ прежде,
Принадлежало лишь тебѣ и мнѣ!
Не спрашивала я у глазъ твоихъ,
У рукъ, прекрасна ль я еще, И сердце,
Опять спокойное, ставъ снова вѣрнымъ,
Безсиліемъ и миромъ наслаждалось.
Да, я—твоя! и какъ я благодарна,
Что ты пришелъ туда, за даль морей,
Чтобъ вырвать красоту мою изъ Трои
И ей вернуть блескъ твоего вѣнца!

Менелай. Споръ за Елену слишкомъ былъ великъ,
Для одного меня, и всей Эллады
Онъ дѣломъ сталъ. Отъ склоновъ горъ до моря,
Охваченный однимъ порывомъ смѣлымъ,
Ея народъ поднялся мнѣ на помощь.
Ты для него была изгнанной славой,
Мысль о тебѣ въ немъ возбуждала силу,
Свѣтилась ты въ глазахъ его судьбы!
Да, ты была его завѣтнымъ, свѣтлымъ
Воспоминаямъ, гордостью его!

И корабли, владыки волнъ и вѣтра,
Черезъ моря, помчали бѣгъ къ тебѣ!

ЕЛЕНА. Не поминай, мой другъ, той мрачной славы:
Я вся дрожу при мысли о быломъ.
Пора поникнуть мнѣ подъ тяжкой тѣнью,
Чей властелинъ—молчанье, сторожъ—ночь.
О! только къ вамъ, родныя небеса,
Еще могу взводить я взоръ усталый,
Чтобъ наслаждаться радостнымъ сіяньемъ!
И лишь въ тебя, родной и чистый воздухъ,
Прозрачный, какъ хрусталь, еще хочу
Я погружаться,—чтобъ очистить тѣло!

МЕНЕЛАЙ. Здѣсь низойдетъ къ тебѣ былая ясность,
При свѣтлыхъ зоряхъ, при ночахъ прозрачныхъ,
При тихомъ говорѣ родныхъ ручьевъ.

ЕЛЕНА. Когда, бывало, вѣтеръ съ Арголиды
Въ Троядѣ вѣялъ,—я на берегу
Мечтала часто. Видѣлся мнѣ этотъ
Порогъ, ступени, весь дворецъ, гдѣ ты
Меня когда-то, въ лучшій день мой, принялъ.
Мнѣ слышался знакомый лай собакъ,
По мшистымъ камнямъ пастуховъ шаги
И пѣсни грустныя рабовъ лидійскихъ,
Ведущихъ скотъ къ его горячимъ стойламъ.
И воскресало это все во мнѣ,
Въ моей душѣ бродило, словно воры,
И сердце тосковало—по тебѣ!

МЕНЕЛАЙ. Ты никогда стать не могла троянкой!

ЕЛЕНА влечетъ Менелая къ кусту розъ, потомъ къ статуѣ сагира.

Вотъ эти розы, гордости цвѣты,
Я посадила, чтобы день отмѣтить,
Когда твой братъ возобновилъ Микены.
Онѣ цвѣтутъ подъ солнцемъ огневымъ,
Но нѣжны листья ихъ и краски кротки.
И плющъ, вотъ этотъ, узнаетъ меня:
Я обвила его вокругъ жерди гибкой

СЦЕНА II.

Касторъ и Елена.

Появляется Касторъ. Окруженный гражданами, онъ идетъ на народное собраніе. Внезапно онъ останавливается, замѣтивъ Елену, которая хочетъ войти во дворецъ. Касторъ отдѣляется отъ старѣйшинъ и направляется къ Еленѣ.

КАСТОРЪ къ своимъ спутникамъ.

Ступайте! Я сейчасъ приду въ собранье.

Къ Еленѣ.

Елена! выслушай меня. Я стражду.
Звучить въ моемъ безумномъ сердцѣ имя
Твое, и полнить кровь огнемъ и смертью!
Когда вчера увидѣлъ я тебя,
И вся толпа къ тебѣ стремилась руки,
Какъ лѣсъ живой,—я одного хотѣлъ:
Остановить и обуздать тѣ волны,
Схватить тебя и унести куда-то!
Ты населила грезами мой сонъ;
Я къ твоему челу дыханьемъ быстрымъ
Касался, страстью обжигалъ тебя,
Увы! все это—лишь до пробужденья!

ЕЛЕНА. Опомнись! Касторъ! Ты! Мой братъ! О боги!

КАСТОРЪ. Я возжелалъ тебя,
Неумолимо, вдругъ, безъ колебаній!
Я не изъ тѣхъ, кто можетъ притворяться,
То говорить, чего нѣтъ въ сердцѣ. Я
Люблю и ненавижу изступленно.
Испуганному сердцу твоему
Я, мимо проходя, кричу: ты будешь
Свободна и со мною!

ЕЛЕНА. Никогда!

КАСТОРЪ, уходя.

Тебя я пожелалъ! тебя возьму!

СЦЕНА III.

Елена. Электра.

ЕЛЕНА. Ужель, о боги, вновь покроетъ стыдъ
Мою судьбу, какъ пѣна—дали моря!
Еще какія бѣды суждены мнѣ,
Какія муки тѣлу моему!
Вернулась мирно я въ страну Атридовъ,
Скрывая грудь подъ складками плаща,
И вдругъ опять—слова любви безумной,
Признанія, разящія, какъ ножъ.

Замѣтивъ вошедшую Электру, къ ней.

Ты? Ты меня, конечно, ненавидишь.
Отецъ твой, умирая, проклиналъ
Елену. Съ яростью твой братъ безумный
Меня клянеть въ пустыняхъ. О, скорѣе,
Осыпь меня проклятьями! Я жду.

ЭЛЕКТРА. Когда ты смотришь на меня, не въ силахъ
Тебя я ненавиждѣть. Приближаясь
Къ тебѣ, тобою я побѣждена.

ЕЛЕНА. Я жизнь твою безжалостно разбила,
Твой дѣтскій плачь, твой стонъ душила я!
Я за собой влеку всѣ преступленья,
И взрывъ убійствъ и медленность измѣнъ!
Брожу, какъ ночь, какъ скорбь, какъ разрушенье
Вкругъ дома твоего,—и все жъ царю я,
Живу и существую!.. Безъ меня
Эгиста не узнала бъ мать твоя,
Отецъ твой былъ бы живъ, царя въ Микенахъ,
И близъ тебя остался бы твой братъ!
Я—смерть твоя!

ЭЛЕКТРА. Ты—жизнь моя, Елена!
Того, что было, больше я не помню.

Все, все исчезло: зависть, гордость, месть,
Но я тебя люблю и признаюсь въ томъ.

ЕЛЕНА въ ужасъ.

И ты! И ты!

ЭЛЕКТРА.

О, какъ тебя я жажду!

Съ какимъ восторгомъ слушаю твой голосъ,
Хотя бь онъ клялъ меня и отвергалъ.

ЕЛЕНА.

Уйди! Уйди!

ЭЛЕКТРА.

Онъ жжетъ меня такъ нѣжно!

Люблю его боязнъ и гордый гнѣвъ!
Мнѣ сердце зыблетъ яростная буря,
Когда я слышу голосъ твой, Елена!
Чу! вѣетъ легкій вѣтеръ... Горы, лѣсъ,
Равнины—все полно любовью нашей.

ЕЛЕНА.

Молчи! Вѣдь содрогнутся небеса,
Тебя услышавъ.

ЭЛЕКТРА.

Небеса не знаютъ

Людскихъ раздоровъ!
Свѣтила ихъ—то жгучія сердца!
Въ просторѣ вольномъ вѣтры
Другъ друга обнимаютъ, обжигаютъ!
Цвѣты—то воплощенные лобзанья!
И волны моря, вздутыя грозой,
Въ безумныхъ корчахъ
Сплетаются одна съ другой!
И въ темномъ небѣ золотыя звѣзды
Другъ съ другомъ связаны любовью вѣчной!

ЕЛЕНА.

О, что за ужасъ ожидалъ меня
На родинѣ!

ЭЛЕКТРА.

Послушай, ты—прекрасна,

А я тебѣ принадлежу вполнѣ.
Я ненавиждла тебя вчера,
Но нынче ты—единый свѣтъ, горящій
Въ моей ночи глубокой! первый просвѣтъ
Въ моемъ угрюмомъ мракѣ!
Я знаю, ты изъ тѣхъ, кто умоляетъ

И кто даруетъ. Слишкомъ много ты
Сама страдала, чтобы отвергать!

ЕЛЕНА. Несчастливая!

ЭЛЕКТРА. Мой рокъ съ твоимъ единый!

О, сколько лѣтъ брожу я по землѣ
Угрюмо, безнадежно, одиноко!
Какъ тѣло бѣдное изнемогаетъ,
Влачась подъ тяжестью воспоминаній!
Какъ страхъ и скорбь расширили мнѣ взоры,
Когда страдать училась я въ Микенахъ!
И я любить могла, подъ темнымъ небомъ,
Лишь мечь и ненависть боговъ могучихъ!

ЕЛЕНА. Испуганная, бѣдная душа!

Тебя жизнь обманула, какъ Елену.

ЭЛЕКТРА. Я сердце чувствую въ груди какъ пламя!

Оно меня палитъ, и угрызаетъ,
И ужасаетъ! О, въ ночной тиши
Шагъ эвменидъ, неровный, торопливый,
Что отдается
Въ глубинахъ тѣла моего,
Полуживого, блѣднаго!
Онѣ идутъ, подходятъ,
И топчутъ, и влекутъ меня куда-то,
И предають безумствамъ
И вотъ,
Я чувствую, во мнѣ встаетъ, алѣя,
Любовь.

Я плачу, я кричу, я умираю,

И я—люблю!

ЕЛЕНА. Ты изъ души прогонишь далеко,

Какъ волчью стаю, какъ заразу, эти

Безумныя желанья, что глубоко

Съ тобою насъ обѣихъ—оскорбляютъ.

ЭЛЕКТРА. Нѣтъ, нѣтъ! я не могу! Мои желанья

Скачками дикими опережаютъ

Мой разумъ!

Твой страшный ядъ я съ наслажденьемъ пью.
Онъ разливается огнемъ по тѣлу,
Измученному пыткой...

Ахъ, все—мракъ!

Я—дочь Атрида. Чтобъ прійти къ тебѣ,
Чтобъ прокричать тебѣ мои признанья,
Свои я растоптала слезы, я
Прошла по всѣмъ могиламъ, не внимая,
Что мертвецы изъ-подъ земли кричатъ мнѣ!
Я отреклась отъ нихъ, отъ ихъ страданій,
Отъ гордости своей, отъ жажды мести,
Отъ одинокой скорби... И бросаюсь
Я на тебя. Возьми меня, владѣй мной,
Но и прости, и сжался! Я—невинна,
И отдаюсь тебѣ—вполнѣ! вполнѣ!
ЕЛЕНА. Прочь! Никогда! Пока владѣютъ боги
Моей судьбой, не переступишь ты
Порога тѣла моего. Запомни.

Электра, послѣ этихъ словъ, обезсиленная, падаетъ на скамью, гдѣ сидѣли Менелай и Елена, и не замѣчаетъ, что входитъ Поллуксъ. Поллуксъ тоже не замѣчаетъ Электры.

СЦЕНА IV.

Поллуксъ. Электра. Елена.

Поллуксъ къ Еленѣ.

Извѣстно мнѣ, какой преступной страстью
Къ тебѣ, сестра, пылаетъ братъ. Быть можетъ,
Презрѣвъ твое значенье и мой гнѣвъ,
Въ своемъ безумствѣ онъ тебѣ признался.

ЭЛЕКТРА, вскакивая.

О, новый ужасъ! Это ль не страшнѣ,
Чѣмъ всѣ мои печальныя признанья!

Къ Еленѣ.

Вотъ почему меня ты оттолкнула!

Тебѣ нужны кровосмѣшненья? Ты
Любви убійственной и звѣрской жаждешь?

Поллуксъ. Электра!

ЕЛЕНА къ Поллуксу.

Нѣтъ, оставь! Вотъ, наконецъ,
Проклятiя, которыхъ такъ ждала я!

ЭЛЕКТРА. Объятiя мужчинъ,
Забвенiя и гордости клещи,
Въ которыхъ наше дѣвственное тѣло
Ломается и никнетъ!
Сердца мужчинъ,
Костры безумiя и преступленья!
Мужская мощь,
Которая насилуетъ любовь!
Мужскiя губы,
Которыя, какъ ножъ, вонзаютъ ласки!
И наши спазмы, трепеты и стоны,
Восторгъ постыдный нашихъ рабскихъ душъ!
И васъ, мужскiя руки,
Которымъ достаемся мы въ добычу,
—Среди войны, убійствъ, въ потокъ крови,—
Которыя сожгли твердыню Трои,
Затѣмъ, чтобъ мы на пламя ужаснулись,—
Я ненавижу васъ, я ненавижу
За то,
Что у меня вы отняли Елену
Въ свой алый сумракъ вовлекли ее,
И отягчили ей
Страданьями и ненавистью сердце!
Но пусть ея душа
Во мракъ бродить,—я люблю Елену!

Электра въ изступленiи покидаетъ сцену.

ЕЛЕНА къ Поллуксу.

Ты—старшiй между нами! Ты, бывало,
Мой дѣтскiй разумъ укрѣплять умѣлъ.
Пойми теперь мою тоску, мой страхъ,

То бремя, что гнететъ меня повсюду!
 Ахъ! Всѣ глаза, что смотрятъ на меня,
 Желаньемъ возгораются; всѣ губы,
 Что приближаются къ моимъ, пылаютъ;
 Всѣ руки, что протянуты ко мнѣ,
 Дрожатъ въ истомѣ; кажется порой мнѣ,
 Что даже вѣтеръ льнетъ ко мнѣ со страстью!
 Когда толпа идетъ за мною слѣдомъ,
 Мнѣ страшно произнестъ простое слово,
 Чтобъ въ душахъ не зажечь глухихъ желаній!
 Вотъ, наконецъ, чтобъ кровь на кровь возстала,
 Безумный пылъ туманить разумъ брата,
 И дѣвушка, свою судьбу забывъ,
 Ко мнѣ бросается, горя, какъ пламя!
 Все тяжелѣй судьбы удары! Тщетны
 И слезы гордости и стонъ страданій...
 Что жъ! Вѣчно ль будетъ Рокъ разить меня!

Поллуксъ. О, какъ измучена твоя душа!

Елена. Подумать, что я здѣсь ожить мечтала,
 Въ родной странѣ, прекрасной и простой!
 Ты оставалась для меня, Эллада,
 Моимъ невиннымъ и спокойнымъ дѣтствомъ.
 Я думала, твои лѣса и рѣки,
 Твой день и ночь, все защититъ меня,
 Все будетъ радо дать совѣтъ и помощь.
 Моя душа была единой пѣсней,
 Когда достигла береговъ твоихъ!
 Дрожала я, ступивъ на эту землю,
 Гдѣ всюду бьютъ ключи живой воды!
 Я только день на родинѣ—и что же!
 За камнемъ камень рушатся дворцы,
 Построенные въ грезахъ. Кто вернетъ мнѣ
 Мой Иліонъ и ужасъ битвъ ночныхъ,
 Въ которыхъ гибли смѣлые—безъ счета!
 Кто мнѣ вернетъ года моихъ скитаній,
 Изъ моря въ море, и мои ночлеги,

Въ чужихъ краяхъ, на ароматныхъ ложахъ,
Гдѣ тѣло грѣшное мое дремало,
Не зная страсти, но забывъ и ужась!
А здѣсь, на родинѣ, въ моей семьѣ,
Что, что нашла я, кромѣ преступленья
И страсти столь ужасной, что предъ ней
Чудовища въ испугѣ отступили бѣ!

Поллуксъ. Тебя я понялъ. Ты права, сестра.

Да! Ужась, удивленье, отвращенье—
Все, въ свой чередъ, твою язвило душу.
И если ты нуждаешься въ поддержкѣ,
Ищи ее во мнѣ. И днемъ и ночью
Свободно приходи ко мнѣ. Но развѣ
Ты помощи не ждешь отъ Менелая?

ЕЛЕНА.

О! только бѣ онъ не вѣдалъ ничего:
Онъ старъ, онъ много вынесъ, онъ измученъ.
Когда къ землѣ дорійской подходилъ
Его корабль и на родныя горы
Смотрѣлъ онъ долго влажными глазами,
Я поклялась, что больше не встревожу
Его души ничѣмъ. Пусть обо мнѣ
Царь ничего не знаетъ, и проводитъ
Дни въ тихомъ мирѣ, съ вѣрою въ любовь.
Нѣтъ, не къ нему, къ тебѣ я обращаюсь,
Ты можешь мнѣ помочь: тебѣ близка я,
Но темной страсти нѣтъ въ твоей душѣ.

Поллуксъ.

Да, я умѣю твердымъ быть; умѣю
Своимъ путемъ итти къ избранной цѣли.
Но не считай, что я душою мертвъ.
Я на тебя смотрю не безъ волненья.
Лишь напряженьемъ воли я въ душѣ
Смиряю страсть, когда такъ хочетъ гордость.

ЕЛЕНА.

Тебѣ я вѣрю,—да кому жъ и вѣрять!
Вѣдь если всѣ слова твои—обманъ,
Мнѣ не къ кому пойти! Хочу я думать,
Что въ этой жизни я не одинока!

Но я еще горда, и больше жалобъ
Ты не услышишь, больше не увидишь,
Какъ я клонюсь подъ непосильнымъ гнетомъ
Страстей, кипящихъ всюду вокругъ меня!

Въ эту минуту на сцену шумно и стремительно бросается толпа, окружающая Менелая.

СЦЕНА IV.

Поллуксъ. Елена. Менелай. Толпа.

Всѣ наперерывъ говорятъ Менелаю.

Одинъ изъ старѣйшинъ къ Менелаю.

Царя! вѣрь! Не понималъ онъ самъ, какія
Жестокія произносилъ слова.

Другой. Онъ былъ во власти ярости безумной,
И самъ захлебывался въ дикихъ крикахъ.

Третій. Хотя онъ наше дѣло защищалъ,
Мы за него стыдились.

Поллуксъ къ одному изъ старѣйшинъ.

Что случилось?

Одинъ изъ старѣйшинъ къ Поллуксу.

Царя въ собраньи Касторъ оскорбилъ.
Его внезапный крикъ, враждебный, хриплый,
Вдругъ вырвался, какъ буйный вихрь. Грозилъ онъ
Рукою, сжавъ кулакъ. Не въ силахъ были
Его остановить ни наши рѣчи,
Ни строгое спокойствіе царя...

Менелай. Я оскорбленій Кастора не слышалъ.

Я не хочу, чтобъ дни веселья были
Опалены неистовымъ огнемъ,

Что, какъ костеръ, въ его таится сердце.

Поллуксъ. Я знаю, царь, что доброта въ тебѣ

Сильнѣе справедливости. Но Касторъ
Виновенъ, и прощать теперъ не время.

Менелай. Онъ—братъ Елены. Этого довольно.

Поллуксъ. Да, Леда родила насъ всѣхъ троихъ,
 Какъ и сестру, погибшую въ Микенахъ.
 Но были зачаты подъ сѣнью крыльевъ
 Блестательнаго лебеда, что къ Ледѣ
 Сошелъ съ высотъ Олимпа,—лишь Елена
 И я. И это мой отецъ влагаетъ
 Мнѣ въ душу гордость и желанье быть
 Его достойнымъ. Онъ поможетъ мнѣ
 Повиноваться, какъ помочь мнѣ править.
 Но Касторъ не умѣетъ пригибать
 Свою свободу, словно вѣтвь въ лѣсу.
 Въ немъ слишкомъ много бѣшенства слѣпого.
 Онъ никогда предъ правомъ не склонялся.
 Онъ—сынъ Тиндара, смертнаго отца!

Менелай. Пойметъ и онъ, въ свой часъ, земную жизнь,
 Всю мудрость горя и всю алчность счастья,
 Пойметъ, какъ ненависть ведетъ къ любви,
 И почему я все ему прощаю.

Менелаю.

ы, я знаю, какъ мой братъ опасенъ,
 Какіе вихри зыблютъ духъ его.
 Но, вѣрю, въ это сумрачное сердце
 Твой кроткій свѣтъ проникнетъ, и тогда
 Онъ предъ тобой сумѣетъ преклониться.

Къ Поллуксу.

Узнать намъ надо, что за темный замыселъ
 Гнѣздится въ думахъ брата.

оллуксъ.

Попытаюсь.

Съ рукописи перев. Валерій Брюсовъ.

СИМВОЛИЗМЪ И СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО.

Рефератъ, прочитанный на засѣданіи «О-ва Свободной Эстетики», въ Москвѣ, 15-го октября 1908.

Что такое символизмъ? Что представляетъ собою современная русская литература?

Символизмъ смѣшиваютъ съ модернизмомъ. Подъ модернизмомъ же разумѣютъ многообразіе литературныхъ школъ, не имѣющихъ между собой ничего общаго. И бестіализмъ Санина, и неореализмъ, и революціонно-эротическія упражненія Сергѣева-Ценскаго, и проповѣдь свободы искусства, и Л. Андреевъ, и изящныя бездѣлушки О. Дымова, и проповѣдь Мережковскаго, и пушкинианство брюсовской школы, и т. д.—весь этотъ нестройный хоръ голосовъ въ литературѣ называемъ мы то модернизмомъ, то символизмомъ, забывая, что если Брюсовъ съ кѣмъ-нибудь связанъ, такъ это съ Баратынскимъ и Пушкинымъ, а вовсе не съ Мережковскимъ; Мережковскій — съ Достоевскимъ и Ницше, а не съ Блокомъ; Блокъ—съ ранними романтиками, а вовсе не съ Г. Чулковымъ. Но говорятъ: „Мережковскій, Брюсовъ, Блокъ это—модернисты“ и противопоставляютъ ихъ кому-то, чему-то. Слѣдовательно: опредѣляя модернизмъ, мы опредѣляемъ не школу. Что же мы опредѣляемъ? Исповѣдуемое литературой credo?

Или, быть можетъ, русскій модернизмъ есть школа, въ руслѣ которой уживаются вчера — непримиримыя, сегодня — примиренныя литературныя теченія? Въ такомъ случаѣ единообразіе модернизма вовсе не во внѣшнихъ чертахъ литературныхъ произведеній, а въ способѣ ихъ оцѣнки. Но тогда Брюсовъ для модернизма одинаково новъ, какъ и Пушкинъ, Державинъ, т. е., какъ вся русская литература. Тогда почему модернизмъ—модернизмъ?

Начиная съ „Міра Искусства“ и кончая „Вѣсами“, органы русскаго модернизма ведутъ борьбу на два фронта; съ одной стороны поддерживаютъ они молодыя дарованія, съ другой стороны—воскрешаютъ забытое прошлое: возбуждаютъ интересъ къ памятникамъ русской живописи XVIII столѣтія, возобновляютъ культъ нѣмецкихъ романтиковъ, Гёте, Данте, латинскихъ поэтовъ, приближаютъ по

новому къ намъ Пушкина, Баратынскаго, пишутъ замѣчательныя изслѣдованія о Пушкинѣ, Гоголѣ, Толстомъ, Достоевскомъ; возбуждаютъ интересъ къ Софоклу, занимаются постановкой на сценѣ Эврипида, возобновляютъ старинный театръ.

Итакъ: модернизмъ не школа. Можетъ быть, здѣсь имѣемъ мы внѣшнее совмѣщеніе разнобраанныхъ литературныхъ приѣмовъ? Но именно смѣшеніе литературныхъ школъ порождаетъ множество модернистическихъ безцвѣтностей: импрессионизмъ грубѣетъ въ рассказахъ Муйжеля, народничество грубѣетъ тоже: ни то—ни се; и всего понемногу.

Но, можетъ быть, модернизмъ характеризуетъ углубленіе методовъ какой бы то ни было школы: методъ, углубляясь, оказывается вовсе не тѣмъ, чѣмъ казался. Это преображеніе метода встрѣчаетъ насъ, напримѣръ, у Чехова. Чеховъ отправляется отъ наивнаго реализма, но, углубляя реализмъ, начинаетъ соприкасаться то съ Матерлинкомъ, то съ Гамсуномъ. И вовсе отходить отъ приѣмовъ письма не только, напримѣръ, Писемскаго, Слѣпцова, но и Толстого. Но назовемъ ли мы Чехова модернистомъ? Брюсовъ, наоборотъ, отъ явной романтики символизма переходитъ къ все болѣе реальнымъ образамъ, наконецъ, въ „Огненномъ Ангелѣ“ онъ рисуетъ быть стариннаго Кельна. А публика и критика упорно причисляютъ Брюсова къ модернистамъ. Нѣтъ, не въ совмѣщеніи приѣмовъ письма, ни даже въ углубленіи метода работы истинная сущность модернизма.

Она, быть можетъ, въ утонченіи орудій работы, или въ обостреніи художественнаго зрѣнія, въ предѣлахъ той или иной литературной школы, въ расширеніи сферы воспріятій? И символизмъ, и реализмъ, и романтикъ, и классикъ могутъ касаться явленій цвѣтнаго слуха, утонченія памяти, раздвоенія личности и прочаго. И символизмъ, и реализмъ, и романтикъ, и классикъ, каждый по-своему, будетъ касаться этихъ явленій. Но художественные образы прошлаго не являютъ ли они порой удивительную утонченность? И, право, романтикъ Новалисъ тоньше Муйжеля; и, право, лирика Гёте тоньше лирики Сергѣя Городецкаго.

Стало быть, характеръ высказываемыхъ убѣжденій остается критеріемъ модернизма? Но: Л. Андреевъ проповѣдуетъ хаосъ жизни; Брюсовъ—философію мгновенія; Арцыбашевъ—удовлетвореніе половыхъ потребностей; Мережковскій—новое религіозное сознаніе; В. Ивановъ—мистическій анархизмъ.

Опять модернизмъ оказывается разбитымъ на множество идейныхъ теченій.

Измѣнился весь строй и порядокъ понятій о дѣйствительности подъ вліяніемъ эволюціи, происходящей въ самой наукѣ и теоріи

знанія. Измѣнился строй и порядокъ мыслей о мольбныхъ цѣнностяхъ, благодаря социологическимъ трактатамъ второй половины XIX столѣтія; углубилась антиномія между личностью и обществомъ, догматическія рѣшенія основныхъ противорѣчій жизни вновь стали проблемами и только проблемами. Въѣтъ съ этимъ измѣненіемъ пониманія вчерашнихъ догматовъ съ особенной силой выдвинуть вопросъ о творческомъ отношеніи къ жизни; прежде творческой ростъ личности связывался съ тѣмъ или инымъ религіознымъ отношеніемъ къ жизни; но самая форма выраженія этого роста—религія, утратила способность соприкасаться съ жизнью; она отошла въ область схоластики; схоластику отрицаетъ наука и философія. И сущность религіознаго воспріятія жизни перешла въ область художественнаго творчества; когда же выдвинулся вопросъ о свободной, творческой личности, выросло значеніе и область примѣненія искусства. Потребовалась переоцѣнка основныхъ представленій о существующихъ формахъ искусства; яснѣе осознали мы связь между продуктомъ творчества (произведеніемъ искусства) и самимъ творческимъ процессомъ преобразованія личности; классификацію литературныхъ произведеній чаще и чаще стали выводить изъ процессовъ творчества; такая классификація столкнулась съ старыми классификаціями взглядовъ на искусство, установленными на основаніи изученія произведеній творчества, а не на основаніи изученія самихъ процессовъ. Изученіе процессовъ познанія указываетъ намъ, что самый познавательный актъ носить характеръ творческаго утвержденія, что творчество прежде познанія; оно его предопредѣляетъ; слѣдовательно, опредѣленіе творчества системой тѣхъ или иныхъ воззрѣній, не провѣренныхъ критикой познавательныхъ способностей, не можетъ лечь въ основу сужденій объ изящномъ, а въ метафизическія, позитивныя и социологическія эстетики невольно даютъ намъ узко предвзятое освѣщеніе этихъ вопросовъ; догматы такихъ воззрѣній стоятъ въ зависимости отъ орудій анализа, а эти орудія часто не провѣрены критикой методовъ. Сужденія литературныхъ школъ о литературѣ разсматриваемъ мы теперь, какъ возможные методы отношеній къ ней, но не какъ общеобязательные догматы литературныхъ исповѣданій. Истинныя сужденія должны вытекать изъ изученія самихъ процессовъ творчества, освобожденныхъ изъ-подъ догматики любой школы; въ основѣ будущей эстетики должны лечь законы творческихъ процессовъ, соединенные съ законами воплощенія этихъ процессовъ въ форму, т. е. съ законами литературной техники; изученіе законовъ техники, стиля, ритма, формъ изобразительности—лежитъ въ области эксперимента. Эстетика будущаго одновременна и свободна (т. е. она признаетъ законѣрность самихъ процессовъ творчества, какъ само-

цѣли, а не примѣненіе этихъ процесовъ для утилитарныхъ цѣлей догматики); но она и точна, поскольку она кладетъ экспериментъ въ основу литературной техники. Такъ, предлагаетъ она свой собственный методъ, а не методъ, привнесенный изъ дисциплинъ, не имѣющихъ прямого отношенія къ творчеству.

Мнѣ возразятъ: извѣстнаго рода символизмъ присущъ любой литературной школѣ; что же особеннаго внесли современные символисты? Конечно, образами они не внесли чего-либо болѣе цѣннаго, чѣмъ Гоголь, Данте, Пушкинъ, Гете и пр. Но они осознали до конца, что искусство насквозь символично, а не въ извѣстномъ смыслѣ, и что эстетика единственно опирается на символизмъ и изъ него дѣлаетъ всѣ свои выводы; все же прочее — несущественно. А, между прочимъ, это „все прочее“ и считалось истинными критеріями оцѣнки литературныхъ произведеній.

Принципомъ классификаціи литературныхъ произведеній можетъ быть либо дѣленіе на школы, либо дѣленіе по силѣ таланта. Важно знать, каково „сгедо“ писателя и каковъ его талантъ. Если ограниченное „сгедо“ ослабляетъ могучій талантъ, мы боремся съ его „сгедо“ за него самого. Въ этомъ сущность нашего раздора съ талантливими представителями реализма и мистическаго анархизма. Мы боремся съ Горькимъ и Блокомъ, потому что ихъ цѣнимъ; мы принимаемъ „Исповѣдь“ и проходимъ мимо Чулкова.

Если я назову имена Горькаго, Андреева, Куприна, Зайцева, Муйжеля, Арцыбашева, Каменскаго, Дымова, Чирикова, Мережковскаго, Сологуба, Ремизова, Гиппіусъ, Ауслендера, Кузмина; поэтовъ: Брюсова, Блока, Бальмонта, Бунина, В. Иванова и къ нимъ приближающихся, а среди мыслителей назову Л. Шестова, Минскаго, Волынскаго, Розанова и далѣе публицистовъ: Философова, Бердяева, Аничкова, Луначарскаго и др. критиковъ, то со мной согласятся, что я коснусь современной русской литературы (я не упоминаю тѣхъ беллетристовъ-модернъ, среди которыхъ мало талантливыхъ писателей, но за то есть талантливые читатели, въ родѣ Кожевникова).

Имена эти распадаются на нѣсколько группъ. Прежде всего группа писателей изъ „Знанія“. Ихъ центръ—Горькій. Ихъ идеологи—группа критиковъ, выступившихъ когда то съ „Очерками реалистическаго міровозрѣнія“. Одинокю отъ этой группы стоятъ Арцыбашевъ и Каменскій, принимающіе нѣкоторыя черты дешеваго ницшеанства.

Та и другая группа придерживается реализма.

Затѣмъ слѣдуетъ группа, соединенная вокругъ „Шиповника“; эта группа имѣетъ какъ бы два фланга; съ одной стороны, здѣсь писатели, образующіе переходную ступень отъ реализма къ симво-

лизму, т. е. импрессионисты; лѣвый флангъ образуютъ писатели, образующіе переходъ отъ символизма къ импрессионизму; изъ этого перехода пытаются создать школы символическаго реализма и мистическаго анархизма. Группа нео-реалистовъ не имѣетъ своихъ идеологовъ; они отчасти сливаются съ реализмомъ, какъ Зайцевъ, отчасти съ символизмомъ, какъ Блокъ; мистическіе анархисты, наоборотъ, имѣютъ своихъ идеологовъ: прежде всего А. Мейеръ, единственный теоретикъ мистическаго анархизма, котораго мы понимаемъ отчасти. Затѣмъ В. Ивановъ, одиноко стоящій и издали влияющій на группу „Шиповника“, но, какъ двуликій Янусъ, обращенный и къ „Вѣсамъ“. Послѣдняя группа самая сложная, самая пестрая группа модернистовъ. Идеологія ихъ—смѣсь Бакунина, Маркса, Соловьева, Матерлинка, Ницше и даже... даже Христа, Будды, Магомета. Слѣдующую группу образуютъ—Мережковскій, Гинзбургъ и критики-публицисты—Философовъ, Бердяевъ; затѣмъ начинается уже группа писателей, разрабатывающихъ опредѣленно проблемы религіи: Волжскій, Булгаковъ, Флоренскій, Свенцицкій, Эрнъ. Тутъ встрѣчаетъ насъ религіозная проповѣдь, болѣе или менѣе революціоннаго оттѣнка. Совершенно одиноко стоитъ замѣчательный Л. Шестовъ, В. В. Розановъ и скучноватая философія мѣонизма Мисскаго. Ихъ я не буду касаться.

Наконецъ, остается послѣдняя группа собственно символистская съ центральной фигурой Валерія Брюсова; она объединена вокругъ „Вѣсовъ“. Эта группа отрицаетъ всѣ поспѣшные лозунги о преодолѣніи или разъясненіи символизма. Она сознаетъ огромную ответственность, лежащую на теоретикахъ символизма. Она признаетъ, что теорія символизма—есть выводъ многообразной работы всей культуры, и что всякая теорія символизма, появляющаяся въ наши дни, въ лучшемъ случаѣ есть лишь набросокъ плана, по которому надлежитъ выстроить зданіе; сознательность въ построеніи теоріи символизма, свобода символизации,—вотъ лозунги этой группы.

Каково же отношеніе отмѣченныхъ литературныхъ группъ къ символизму?

Какую идеологію несетъ намъ группа писателей реалистовъ?

- 1) вѣрность дѣйствительности; 2) точное изображеніе быта; 3) служеніе общественнымъ интересамъ и отсюда 4) такой подборъ бытовыхъ чертъ общества, чтобы передъ нами встала современная Россія, различныя общественныя группы, ихъ отношенія (босяки Горькаго, „Поединокъ“ Куприна, „Еврей“ Юшкевича); вездѣ тутъ сквозитъ та или иная тенденція, то народническая, то социаль-демократическая, то анархическая.

Ну, что же?

Развѣ всё эти черты отрицаетъ символизмъ? Ни каини; мы принимаемъ Некрасова, глубоко цѣнимъ реализмъ Толстого, признаемъ общественное значеніе „Ревизора“ и „Мертвыхъ душъ“, социализмъ Верхарна и т. д. И тамъ, гдѣ Горькій—художникъ, мы цѣнимъ Горькаго. Мы только протестуемъ, что задача литературы—фотографировать бытъ; мы не согласны, что искусство выражаетъ классовыя противорѣчія; цифры статистики и спеціальныя трактаты краснорѣчивѣй говорятъ намъ о социальной несправедливости, и „Исторіи германской социаль-демократіи“ Меринга вѣримъ мы болѣе, чѣмъ стихотворенію Минскаго „Пролетаріи всѣхъ странъ, соединяйтесь“. А сведеніе задачъ литературы къ иллюстраціи социологическихъ трактатовъ наивно; для человѣка съ живымъ общественнымъ темпераментомъ цифры краснорѣчивѣе всего. Сведеніе же литературы къ цифрѣ (сущность социологическаго метода) — „pompens“ искусства. И Гоголь и Боборыкинъ одинаково тутъ подводимы къ числу; тогда почему Гоголь—Гоголь, а Боборыкинъ — Боборыкинъ? И выводы социологической критики часто лишены смысла: когда мистицизмъ, пессимизмъ, символизмъ и импрессионизмъ выводятъ изъ современныхъ условій труда и капитала, мы вовсе не понимаемъ, почему же встрѣчаемъ мы мистиковъ, символистовъ и пессимистовъ въ докапиталистической культурѣ. Соціологъ правъ, подходя ко всему со своимъ методомъ, но правъ и эстетикъ, подводившій методъ социологіи подъ критику теоріи знанія въ тотъ моментъ, когда соціологъ приводитъ эстетическія цѣнности къ цифрѣ и облакаетъ свои цифры въ плащи, королевскія мантии и куртки литературныхъ героевъ. И потому-то указаніе на писателей „Знанія“, что они выражаютъ опредѣленную социальную тенденцію, не можетъ быть принято, какъ указаніе на ихъ преимущество.

Нѣтъ, если что-либо объединяетъ писателей „Знанія“, такъ это догматъ наивнаго реализма (въ духѣ Молешота, а вовсе не въ духѣ Авенаріуса); согласно этому догмату, дѣйствительность есть дѣйствительность видимыхъ предметовъ опыта. Но тогда куда же мы дѣнемъ дѣйствительность опыта переживаемаго? Сводитъ переживаемый опытъ къ физикѣ и механикѣ теперь, когда вся современная психологія и философія, наоборотъ, склонна группы виѣшняго опыта разсматривать, какъ части опыта внутренняго, невозможно; не видѣть субъективныхъ границъ виѣшняго міра немислимо: вспомнимъ лишь опыты со спектромъ, съ сиреной и т. д. А если границы объективно данной видимости неустойчивы, то мы обречены на субъективизмъ; тогда: гдѣ границы субъективности въ талантѣ? Такъ исчезаетъ опредѣленность наивнаго реализма; такъ переходитъ реализмъ въ импрессионизмъ; такъ Андреевъ изъ реалиста

превращается все въ болѣе и болѣе откровеннаго импрессиониста; нѣкоторыя страницы „Исповѣди“ Горькаго насквозь импрессионистичны. Слѣдовательно, оставаться реалистомъ въ искусствѣ нельзя; все въ искусствѣ — болѣе или менѣе реально; на болѣе или менѣе не выстроешь принциповъ школы; болѣе или менѣе — не эстетика вовсе. Реализмъ есть только видъ импрессионизма.

А импрессионизмъ, т. е. взглядъ на жизнь сквозь призму переживанія, есть уже творческій взглядъ на жизнь: переживаніе мое преобразуетъ міръ; углубляясь въ переживанія, я углубляюсь въ творчество; творчество есть одновременно и творчество переживаній, и творчество образовъ. Законы творчества — вотъ единственная эстетика импрессионизма. Но это и есть эстетика символизма. Импрессионизмъ — поверхностный символизмъ; теорія импрессионизма нуждалась бы въ предпосылкахъ, заимствованныхъ у теоріи символизма.

Теоретики реализма должны бы понимать свою задачу, какъ частную задачу; общей задачей для нихъ и для насъ — является построеніе символической теоріи; пока они не осознаютъ всей необходимости такой задачи, мы называемъ ихъ узкими догматиками, старающимися втиснуть искусство въ рамки. Крупный художникъ, слѣпо подчиняющійся догматамъ школы, напоминалъ бы намъ великана въ костюмѣ лилипута; иногда Горькій является въ такомъ нарядѣ. Къ счастью, порой разрывается на немъ узкій нарядъ наивнаго реализма и передъ нами — художникъ въ дѣйствительномъ, а не въ догматическомъ смыслѣ.

Вотъ каковы художественные завѣты догматиковъ реализма и импрессионизма.

Полуимпрессионизмъ, полуреализмъ, полуететство, полутенденціозность характеризуютъ правый флангъ писателей, сгруппированныхъ вокругъ „Шиповника“. Самымъ лѣвымъ этого крыла, конечно, является Л. Андреевъ. Лѣвый флангъ образуютъ откровенные и часто талантливые писатели, даже типичные символисты. Все же идейнымъ „сredo“ этой лѣвой группы является мистическій анархизмъ.

Что такое мистическій анархизмъ?

И вотъ передъ нами два теоретика: Г. Чулковъ и В. Ивановъ. Мнѣ неудобно высказываться о теоретическихъ взглядахъ Г. Чулкова по существу; пришлось бы сказать много горькаго; замѣчу только существенный лозунгъ Чулкова „непріятія міра“ неопредѣлененъ: для пониманія этого лозунга не хватаетъ опредѣленія понятій „непріятіе“ и „міръ“. Что такое міръ, въ какомъ смыслѣ высказывается Чулковъ — не знаю. Какъ понимать „непріятіе“ — не знаю; знаю только одно: если понимать оба понятія въ самомъ широкомъ

смыслъ, то нѣтъ ни одной теоріи, которая бы цѣликомъ принимала міръ. Всѣ же дальнѣйшіе выводы изъ „стоустых“ заявленій Чулкова имѣютъ или сто смысловъ или ни одного; что здѣсь встрѣчаютъ насъ обрывки, по крайней мѣрѣ, ста міровоззрѣній, изъ которыхъ каждое имѣетъ крупнаго основателя—не сомнѣваюсь; не сомнѣваюсь и въ томъ, что Христосъ, Ману, Будда и далѣе: Гете, Данте, Шекспиръ и далѣе: Ньютонъ, Коперникъ и т. д. для Чулкова—мистическіе анархисты; что теперь причисляетъ онъ къ своей именитой семьѣ друзей, и изгоняетъ изъ нея враговъ, не сомнѣваюсь также. Больше я рѣшительно ничего не могу сказать о теоріи Г. Чулкова.

Другой мистическій анархистъ Мейеръ почти не высказывался; есть основанія надѣяться, что въ переложеніи Мейера мы, наконецъ, оцѣнимъ непонятные для насъ философскіе опыты Чулкова.

Наиболѣе интереснымъ и серьезнымъ идеологомъ этого теченія является В. Ивановъ. Если бы мистическій анархизмъ не былъ скомпрометированъ неудачными диэирамбами Чулкова, мы серьезнѣй считались бы со словами В. Иванова; но скрытыя несовершенства во взглядахъ Иванова обнаружилъ Г. Чулковъ.

И Чулковъ и Ивановъ отправляются отъ лозунга свободы творчества; оба понимаютъ и цѣнятъ технику письма; оба заявляютъ, что пережили индивидуализмъ; оба весьма цѣнятъ Ницше; слѣдовательно: въ отправныхъ пунктахъ своего развитія оба черпаютъ идейный багажъ у символистовъ. В. Ивановъ вноситъ, по его мнѣнію, существенную поправку къ задачамъ, намѣченнымъ старшими символистами.

Какова же эта поправка?

В. Ивановъ ищетъ тотъ фокусъ въ искусствѣ, въ которомъ, такъ сказать, перекрещиваются лучи художественнаго творчества; этотъ фокусъ находитъ онъ въ драмѣ; въ драмѣ заключено начало безконечнаго расширенія искусства до области, гдѣ художественное творчество становится творчествомъ жизни. Такая роль за искусствомъ признавалась Уайльдомъ; только форма исповѣданія Уайльда иная; творчество жизни называлъ онъ ложью; недаромъ характеризуютъ его какъ пѣвца лжи; но если бы самъ Уайльдъ повѣрилъ, что созданіе образа вовсе не вымыселъ, что рядъ образовъ, связанныхъ единствомъ, предопредѣленъ какимъ-то внутреннимъ закономъ творчества, онъ призналъ бы религіозную сущность искусства; В. Ивановъ совершенно правъ, когда утверждаетъ за искусствомъ религіозный смыслъ; но, приурочивая моментъ перехода искусства въ религію съ моментомъ реформы театра и преобразованія драмы, онъ впадаетъ въ ошибку. Художественныя видѣнія для Иванова внутренне реальны; связь этихъ видѣній образуетъ мнѣ; мнѣ вырастаетъ изъ символа. Драма по преимуществу имѣетъ дѣло съ мнѣомъ; слѣдовательно, въ

ней сосредоточены начала, преобразующія формы искусства. Онъ обращается къ классификаціи формъ искусства; заставляетъ ихъ слѣдовать другъ за другомъ въ направленіи все большаго охвата жизни. Между тѣмъ, формы искусства въ условіяхъ современности—параллельны; параллельно углубляются онѣ; въ каждой заложена своя черта, религіозно углубляющая данную форму; театр—просто одна изъ формъ искусства, а вовсе не основная.

Современный символизмъ по В. Иванову не достаточно видитъ религіозную сущность искусства; поэтому неспособенъ онъ воодушевить народныя массы; символизмъ будущаго сольется съ религіозной стихіей народа.

Итакъ, утверждается: 1) за миеомъ религіозная сущность искусства; 2) утверждается происхожденіе миеа изъ символа; 3) прозрѣвается въ современной драмѣ заря новаго миеотворчества; 4) утверждается новый символическій реализмъ; 5) утверждается новое народничество.

Но: вѣдь всякое углубленіе и преобразование переживаній, составляющее истинную сущность эстетическаго отбора ихъ, предполагаетъ основу этого отбора, т. е. норму творчества; пусть эту норму не осознаетъ художникъ: она осуществляется въ условіяхъ непрерывно углубляемаго потока творчества; и художникъ, переживая свободу (будучи, такъ сказать, внѣ критеріевъ добра и зла), только глубже подчиняется вышему велѣнію того же долга. Задача теоріи символизма и заключается въ установленіи нѣкоторыхъ нормъ; другое дѣло, какъ относиться къ нормамъ; какъ теоретикъ, я могу лишь констатировать нормы; какъ практикъ, я осознаю эти нормы, какъ эстетическія или религіозныя реальности; въ первомъ случаѣ отъ меня скрыто имя Бога; во второмъ случаѣ я называю это имя. Теоретики символизма въ искусствѣ могутъ изучать процессы религіознаго творчества, какъ одной изъ формъ творчества эстетическаго, если они желаютъ остаться въ области науки объ изящномъ; при этомъ, какъ практики, они могутъ переживать устанавливаемую норму, то какъ живую, сверхъиндивидуальную связь (Бога), то какъ расширенный художественный символъ. Теорія художественнаго символизма ни отвергаетъ, ни устанавливаетъ религію; она ее изучаетъ. Это—условіе серьезности движенія, а не недостатокъ его. И потому то нападки Иванова на теорію символизма были бы съ его точки зрѣнія справедливы, если бы онъ обрушивался на эстетовъ какъ открытый проповѣдникъ опредѣленной религіи. Онъ долженъ бы былъ признать, что искусство безбожно, а свобода изученія процессовъ творчества требуетъ ограниченія, суженія опредѣленными религіозными требованіями. Но онъ ни покидаетъ почву искусства, ни является передъ нами какъ опредѣленно религіозный проповѣдникъ,

ни отказывается отъ теоріи искусства; и для насъ его призывъ къ религіозному реализму остается мертвымъ, какъ проповѣдь, и догматичнымъ, какъ теорія. Теоретически требовать религіозной практики, и практически только теоретизировать—невозможно; это—не откровенно, не безупречно честно. Религіозный реализмъ В. Иванова является для насъ, символистамъ, попыткой повергнуть область теоретическихъ изслѣдованій въ область грезъ, или, что еще хуже, изъ грезы создать новую догматику искусства, еще болѣе узкую, нежели догматику реализма и марксизма. Повѣривъ, что мистическій анархизмъ—религія, мы обманемся, не найдя въ ней Бога; повѣривъ, что мистическій анархизмъ—теорія, мы впадемъ въ догматическое сектанство.

Что касается до происхожденія мѣта изъ символа, то кто же изъ насъ отрицаетъ это или оставляетъ право переживать мѣтеическое творчество религіозно? Мы считаемъ только, что утверждать это теперь на основаніи теоріи символизма преждевременно, пока теорія символизма вся еще въ будущемъ. Нельзя увѣнчивать фундаментъ храма прямо куполомъ: куда же дѣнутся стѣны храма?

Въ современной драмѣ есть движеніе въ сторону мистеріи; но строить мистерію на неопредѣленной художественной мистикѣ нельзя: мистерія—богослуженіе; какому же богу будутъ служить въ театрѣ: Аполлону, Діонису? Помилуй Богъ, какія шутки! „Аполлонъ“, „Діонисъ“—художественные символы и только: а если это символы религіозные, дайте намъ открытое имя символизируемаго Бога. Кто Діонисъ? Христосъ, Магометъ, Будда? Или самъ Сатана? Соединять людей, у которыхъ съ діонистическимъ переживаніемъ связаны разныя божества, значитъ: устраивать паноптикумъ изъ боговъ или... (что еще хуже) — устраивать изъ религіи спиритическій сеансъ. „Пикантно, интересно“, скажутъ модники и модницы всѣхъ фасоновъ, и примутъ безъ оговорокъ мистическій анархизмъ.

Но можемъ ли мы, символисты, для которыхъ способъ рѣшенія вопроса въ ту или иную сторону есть вопросъ жизни, мы—среди которыхъ есть люди, тайно исповѣдующіе имя одного Бога, а не всѣхъ боговъ вмѣстѣ—можемъ ли мы относиться къ теоріи, бросающей насъ въ объятія неожиданностей, безъ чувства крайняго раздраженія и боли? Тутъ упрекаютъ насъ въ полемикѣ, въ страстности: но, проявивъ мы улыбающуюся легкость во всѣхъ поднятыхъ вопросахъ, мы были бы „гробы поваленные“, безъ Бога, безъ долга.

В. Ивановъ утверждаетъ новый символическій реализмъ, забывая, что тотъ художникъ, для котораго художественный образъ внутренне не реаленъ,—не художникъ; иллюзионистами въ буквальномъ смыслѣ того слова могутъ назвать себя только шарлатаны; для иллюзионистовъ типа Эдгара По иллюзионизмъ уже форма исповѣданія. Символи-

ческой реализмъ есть возведеніе въ квадратъ единицы; если Ивановъ способенъ дѣлать истинныхъ художниковъ на реалистовъ и иллюзионистовъ, то онъ занимается пустымъ дѣломъ: единица и въ квадратъ равна единицѣ. Тщетное занятіе!

Мы знаемъ, что тутъ и тамъ съ лозунгомъ народничества связана опредѣленная общественная программа; символизмъ проведеть рѣзкую грань между политическимъ убѣжденіемъ художника и его творчествомъ, для того, чтобы искусство не туманило намъ область экономической борьбы, а эта послѣдняя не убивала бы въ художникѣ художника. Когда дразнятъ насъ многосмысленнымъ лозунгомъ соединенія съ народомъ въ художественномъ творствѣ, намъ все кажется, что одинаково хотятъ насъ сдѣлать утопистами и въ области политики, и въ области эстетической теоріи.

Утопизмъ и тутъ, и тамъ—опасенъ.

Символисты по опыту знаютъ весь вредъ какъ догматизма, такъ и беспочвеннаго утопизма въ сферѣ теоріи искусствъ. Они хотятъ трезвой теоріи; они знаютъ, что только упорный рядъ изслѣдованій подведетъ подъ эстетику прочный фундаментъ. И если ставить они вопросъ надъ теоріями разнообразныхъ художественныхъ школъ только потому, что теоріи эти предопредѣлены методомъ, не лежащемъ въ существѣ эстетики, то, конечно, не задумаются они вырвать плевелы смутныхъ гаданій объ искусствѣ, всходящія въ ихъ средѣ. Вотъ основаніе ихъ непримиримости къ теоріямъ мистическаго анархизма; все положительное въ этихъ теоріяхъ заключено въ символизмъ; все специфическое—плевелы, которые они должны вырвать.

Откровенное требованіе о подчиненіи теоріи символизма религіозной догматикѣ они будутъ оспаривать, но способны они уважать лишь тѣхъ, кто предъявляетъ такое требованіе отъ имени опредѣленной религіи; тамъ, гдѣ исповѣданіе религіозныхъ убѣжденій не направлено прстивъ искусства, мы то отъединяемся, то соединяемся съ этимъ исповѣданіемъ въ зависимости отъ того, религіозны мы или нѣтъ; въ зависимости отъ того, какую религію исповѣдуемъ. „Исповѣданіе“—наше „Privat-Sache“, пока мы теоретики искусства. Изъ этихъ словъ ясно, какое положеніе занимаемъ мы относительно религіознаго движенія, проявившагося въ русской литературѣ, начиная съ Соловьева и кончая Мережковскимъ. Я лично во многомъ отпавляюсь отъ В. Соловьева, во многомъ присоединяюсь къ Мережковскому; иные изъ соратниковъ моихъ по искусству — нѣтъ; это расхожденіе за предѣлами той области, гдѣ отстаиваемъ мы символизмъ.

А н д р е й Б ѣ л ы й.

МЕКСИКАНСКАЯ СИМВОЛИКА.

Лепестки Пламцаѣта.

II.

Владыка Сѣвера и сѣни смертной, Миктлантекутли, имѣлъ своимъ символомъ паука. Въ мировой символикѣ паукъ является также символомъ центральной Мировой Силы, вѣчно прядущей нити жизни. Извѣстно пристрастіе къ пауку, бывшее одной изъ отличительныхъ личныхъ чертъ великаго Европейскаго пантеиста, Спинозы.

*

На небѣ Мексиканскомъ нѣкогда былъ богъ Цитлаль-Тонакъ, Звѣзда Сіяющая, и богиня Цитлаль-Куэ, она, что—въ рубахѣ звѣздной. Эта звѣздная богиня родила странное существо—кремневый ножъ. Другія ихъ дѣти, пораженные этимъ страннымъ порожденіемъ, сошвырнули его съ неба. Кремневый ножъ упалъ, разбился на мелкіе кусочки, и среди искръ возникли 1.600 боговъ и богинь.

*

Самая священная изъ всѣхъ плясокъ исполнялась въ праздникъ Мексиканскаго бога Огня одними жрецами. Во время этого праздника они выступали съ лицами, загримированными въ черный цвѣтъ, воплощая въ себѣ тьму и ночь. Въ каждой рукѣ у нихъ было по два факела. Сперва они сидѣли, потомъ начинали медленное круговое движеніе вкругъ божественной жаровни. Свершивъ танецъ, они бросали свои факелы въ это огненное жерло. Обрядъ свершался въ глубокомъ молчаніи, на вершинѣ пирамиды. А внизу стояла молчащая благоговѣйная толпа.

*

Пляска вообще считалась въ Мексикѣ священной, и танцамъ учились съ дѣтства подъ особымъ руководствомъ жрецовъ.

*

Въ Мексиканскомъ цвѣтномъ писъмѣ лица женщинъ обыкновенно раскрашены въ желтый цвѣтъ — краска Заката. Сочетаніе тьмы и сокровенной тайны съ женскимъ началомъ образно выражалось, между прочимъ, тѣмъ, что въ оградѣ великаго теокалли города

Мехико былъ Домъ Тьмы, посвященный Матери - Землѣ, чье имя Цигуакоатль, Женщина - Змѣя. Другіе храмы этой богини описываются какъ подземные, темные, погребные, съ однимъ низкимъ входомъ, изваяннымъ иногда въ видѣ змѣиной челюсти. Лишь жрецы допускались въ эти потаенныя святилища, въ которыхъ совершались сокровенные обряды и поддерживался священный огонь.

*

Какъ рассказываетъ Берналь Діазъ, образъ Тецкатлипоки, Дразнителя Двухъ Сторонъ, находившійся въ великомъ теокалли въ Мехико, поражалъ своими сіяющими глазами. Въмѣсто глазъ у него были металлическія зеркала. Этотъ богъ видѣлъ міръ чрезъ отраженіе. Вѣчно наталкивая, магическими ухищреньями, правую сторону жизни на лѣвую ея сторону, онъ услаждался бореньемъ, и видѣлъ міровую жизнь какъ непрерывную панораму смѣняющихся тѣней.

*

Владыка сіяющаго обсидіановаго зеркала, чаровникъ, обольстившій Кветцалькоатля, Тецкатлипока, воплощалъ въ себѣ Ночь и ночное Небо, съ его мірадами звѣздныхъ зеркалъ. Такъ, Ночь побѣждаетъ Вечернюю Звѣзду, втягивая ее въ свои черныя таинства. И освѣженная сумракомъ, вдвойнѣ возвратившись къ себѣ черезъ временное пребываніе въ тѣневыхъ тайнахъ, Вечерняя Звѣзда вдвойнѣ свѣтла, когда она восходитъ какъ Утренняя.

*

Въ то время, какъ обсидіановое зеркало было символомъ звѣзднаго культа, зеркало изъ полированного кремня надлежало культу солнечному. Кремневымъ зеркаломъ жрецы пользовались для концентраціи солнечныхъ лучей при возженіи священнаго огня, въ часъ полдня, въ дни весенняго равноденствія и лѣтняго солнцестоянія.

*

На языкѣ Нагуатлей океанъ есть *il huica-ati*, небесная вода. Дождь и Океанъ принадлежали мужскому началу, Небу, тогда какъ колодцы, озера, ручьи, и рѣки—началу женскому, Землѣ.

*

Голова змѣи была у Майевъ символомъ Моря. Океанъ по-Майски *Сапаһ*, могучая змѣя. При входѣ въ Майскіе храмы были двѣ колонны, кончавшіяся внизу огромными изваяніями змѣиныхъ головъ, съ разъятыми пастьми.

Египтяне считали равносторонній треугольникъ символомъ Природы, такъ же, какъ Индусы и Халдеи. У Христіанъ равносторонній треугольникъ, содержащій въ себѣ глазъ, есть символъ Божества. У Майевъ, какъ и въ Европейскомъ оккультизмѣ, равносторонній треугольникъ вершиною вверхъ означаетъ Огонь, вершиною внизъ — означаетъ Воду. Нутталъ указываетъ, что такимъ образомъ одинъ изъ сохранившихся въ развалинахъ Майскихъ храмовъ, такъ называемый Храмъ голубятни въ Уксмалѣ, съ многократными украшениями въ видѣ равностороннихъ треугольниковъ, есть какъ бы великая зодческая молитва о дождѣ. Строительный гимнъ богу Влаги и богу Огня.

*

Голубой это въ Майѣ траурный цвѣтъ, но не цвѣтъ скорби, а цвѣтъ тихой радости — освобожденіе отъ путъ вещества, приближеніе къ Небу.

*

С h a c — по-Майски красный, с h a c — гроза, громъ, даятель дождя, богъ Плодородія, хранитель полей. Символомъ этого бога былъ крестъ. Въ честь него былъ праздникъ погашенія огня.

*

Крестъ тау былъ въ Майѣ символомъ созвѣздія Южнаго Креста. Какъ указываетъ Лё-Пленжонъ, знаменитый изслѣдователь Майи, когда въ началѣ мая это созвѣздіе восходитъ отвѣсно надъ горизонтомъ, земледѣлецъ знаетъ, что близится время дождей, и готовитъ посѣвъ. Этотъ знакъ возрожденія, вмѣстѣ съ завершающимъ его кружкомъ, помѣщался въ Египтѣ въ рукахъ и на груди у мумій. Созвѣздіе Южнаго Креста и созвѣздіе Большой Медвѣдицы владѣютъ ночнымъ Майскимъ небомъ, и особенно четко выдѣляются среди другихъ созвѣздій.

*

Смыслъ Майскаго T-i-h a-u (наименованіе знака T) — „Это — для воды“.

*

Сохранившееся Майское воззваніе къ богу Дождя гласитъ:—

Когда Повелитель встаетъ на Востокѣ,
Четыре стороны Неба,
Четыре угла Земли
Потрясены,
И напѣвы мои,
Разорвавшись,
Падаютъ въ руки Владыки.
Когда гуча встаетъ на Востокѣ

И идетъ, восходя, къ средоточью,
 Гдѣ сидитъ Устроитель
 Тринадцати грядь облаковъ,
 Царь Атцоланъ,
 Разрыватель,
 Желтый Громъ,
 Тамъ, гдѣ владыки, что рвутъ,
 Пришествія жлуть Атцолана,
 Тогда хранитель сосудовъ,
 Гдѣ бродитъ священный напитокъ,
 Полный любви къ разрывателямъ,
 Хранителямъ жатвъ и посѣвовъ,
 Святыя даетъ приношенія,
 Чтобъ ихъ принести предъ Всевышняго.

*

Майи изображали Землю въ видѣ старика, съ лицомъ, обращеннымъ къ Востоку, держащимъ въ рукѣ духъ жизни, огонь первичную основу вещественнаго міра.

*

Майи представляли себѣ Вселенную какъ безграничную тьму, въ которой пребываетъ непознаваемая Воля. Символомъ Вселенной они избрали кругъ, который называли Vol (Воля). Кругъ, пересѣченный вертикальнымъ діаметромъ, они называли L a h n (Всепроницающій). Какъ въ кругѣ—андрогинная безпредѣльность, такъ въ вертикально-пересѣченномъ кругѣ — пробужденіе сознанія, мужское начало. это—декада, вѣнчанное 10, рождающееся изъ слитности 3-хъ и 7-ми. Кругъ, пересѣченный вертикальнымъ и горизонтальнымъ діаметромъ, назывался C a n o b (Священное 4), символъ Четырехъ Строителей Мірозданія.

*

Майи считали Огонь дыханіемъ Ку, Мірового Разума.

*

Стефенсъ, одинъ изъ современныхъ путешественниковъ по Юкатанскому полуострову (половина 19-го вѣка), говоритъ, что, когда кто-нибудь изъ Майевъ чувствуетъ приближеніе смерти, онъ говоритъ съ великимъ спокойствіемъ: „Отдыхать иду“.

*

Излюбленные цвѣта Майевъ—красный, зеленый, желтый, и голубой. Цвѣтъ страсти, цвѣтъ жизни, цвѣтъ разумъня, цвѣтъ благоговѣнія.

*

Мексиканскіе жрецы возжигали благовонія передъ своими богами четырижды въ сутки: на разсвѣтъ, въ полдень, въ сумерки, и въ полночь.

*

Одно изъ правилъ, которыя въ Мексикѣ преподавались дѣтямъ родителями: „Не давай яда никому, ибо Вышняго оскорбишь въ Его твореніи, и отъ того же погибнешь“. И еще: „Не лги никому, ибо тебя видятъ“.

*

Чичимеки называли отцомъ своимъ Солнце, а матерью своей — Землю. И говорятъ, что болѣе боговъ не знали.

*

Какъ свидѣтельствуемъ Гомара, въ Мексикѣ было до 2,000 боговъ. И, какъ говоритъ нѣкій благоговѣйный Фраи Педро де Ганте, демоны въ Мексикѣ (разумѣй — боги) столь были численны, что сами *indios* не знали ихъ числа.—у cadaго предмета былъ свой богъ.

*

У Аптековъ былъ обрядъ причащенія тѣла бога Вицлипохтли, бога Войны и національнаго бога Мексики. Изъ тѣста дѣлали изваяніе бога Вицлипохтли и затѣмъ, въ присутствіи царя, четырехъ главныхъ жрецовъ и четырехъ главныхъ воспитателей юношества, человекъ, называвшійся Кветцалькоатлемъ, бросалъ въ Вицлипохтли дротикъ съ каменнымъ наконечникомъ и пронзалъ ему сердце. Послѣ этого тѣло Вицлипохтли дѣлили на части, сердце отдавали царю, а все тѣло, раздѣленное поровну на мелкія части, раздавалось правовѣрнымъ Мехико и Тлальтелюлько. Обрядъ этотъ былъ ежегодный.

*

Почитатели Кветцалькоатля были великіе искусники какъ ювелиры. Ихъ специальность была — зеленые камни — чальчивитли, серебро, издѣлія изъ красныхъ раковинъ и бѣлыхъ, изъ дерева, изъ бирюзы, и изъ блестящихъ перьевъ. Легенды гласятъ, что слуги Кветцалькоатля были необыкновенно легки и подвижны, а глашатаи, когда возвѣщали его волю съ Горы Воскликновеній, обнимали своимъ голосомъ далекія пространства, и слова ихъ были слышны за сто миль. И когда Кветцалькоатль царилъ невозбранно, всюду было изобиліе и всюду былъ расцвѣтъ. Тыквы и колосья маиса были размѣровъ огромныхъ, злаки были такъ высоки и толсты, что на нихъ карабкались, какъ на деревья, хлопокъ рождался всѣхъ цвѣтовъ, розовый, красный, желтый, зеленый, коричневый, оранжевый, пятнистый. Птицы были съ изумрудными перьями и съ голосомъ нѣжнымъ и сладкимъ. Великое было множество разноцвѣтныхъ деревьевъ

какао. И маисъ даже часто не ѣли, а только топили имъ бани. Самъ же Кветцалькоатль благосклонно смотрѣлъ на вѣрныхъ, свершаль благоговѣнное служеніе, пронзая себя остріями магея и роняя очистительныя капли своей крови, а въ полночь купался въ священномъ источникѣ и смотрѣлъ на звѣзды.

*

Говорять, что, когда Кветцалькоатль отходилъ изъ Мексики, онъ встрѣтилъ въ горахъ великое древо; великою стрѣлой онъ пронзилъ его -- и получился крестъ. Онъ совершилъ также много другихъ удивительныхъ дѣяній въ это время. Такъ, въ одномъ мѣстѣ въ горахъ, гдѣ люди далеки отъ плоскости, онъ воздвигъ великій камень, который, если человѣкъ прошелъ ступени благоговѣнности, можно сдвинуть мизинцемъ. Но если изъ простаго любопытства соберется великая толпа людей и будетъ пытаться его сдвинуть, — на волосокъ не подвинется.

*

Фрай Бернардино де Саагунъ такъ описываетъ приношеніе жертвенной крови, совершавшееся въ древней Мексикѣ. Изливали кровь на теокалли днемъ и ночью, убивая мужчинъ и женщинъ передъ статуями демоновъ, во многихъ мѣстахъ. Изливали ее также передъ демонами, изъ почитанія ихъ, въ дни означенные, и дѣлали это слѣдующимъ образомъ. Ежели хотѣли излить кровь изъ своего языка, пронзали его остріемъ ножа и черезъ образовавшееся отверстіе проводили толстыя соломенки, сообразно съ усердіемъ каждаго: нѣкоторые связывали соломенки вмѣстѣ и тянули ихъ, какъ тотъ, кто тянетъ веревку, проводя ихъ черезъ отверстіе въ языкъ; другіе соломенка за соломенкой, проводили ихъ множество черезъ языкъ и оставляли ихъ тамъ окровавленными передъ демономъ, или на дорогахъ, или въ урнахъ, и то же самое дѣлали съ руками и съ ногами. Изливали также кровь жрецы въ храмовъ пирамидныхъ, на горахъ и въ пещерахъ, изъ усердія своего ночного, и дѣлали это слѣдующимъ образомъ: брали зеленыя тростинки и колючки магея и, окровавивъ ихъ кровью, добытой изъ ногъ своихъ, изъ переднихъ ихъ частей, ночью шли, обнаженные, въ горы, гдѣ пребывали въ молитвенности, и тамъ окровавленными оставляли ихъ на подстилкѣ изъ листьевъ камыша, и дѣлали это въ четырехъ или въ пяти мѣстахъ, сообразно съ усердіемъ каждаго. Изливали также кровь люди за пять дней до пришествія главнаго праздника, что свершался чрезъ каждое двадцатидневіе по благочестію ихъ. Дѣлали надрѣзы въ ухахъ, откуда доставали кровь, и ею умащали лица, означая на нихъ кровавыя полосы: женщины дѣлали кругъ, а мужчины — прямую черту отъ брови до челюсти. Женщины также

усердствовали, принося эту кровь въ теченіе восьмидесяти дней, дѣлая себѣ надрѣзы каждые три или четыре дня все это время. Приносили также въ жертву кровь птицъ передъ демонами по усердію своему, особливо передъ Витцлипохтли, и во время праздниковъ покупали перепеловъ, и отрывали имъ головы передъ иделомъ, и кровь проливали тамъ, а тѣло бросали на землю, и тамъ оно вращалось кругами, пока не умирало. Когда убивали раба или плѣнника, владыка его собиралъ кровь въ чашу, и опускалъ туда бѣлую бумагу, и подходилъ потомъ ко всѣмъ статуямъ демоновъ, и умащали имъ ротъ бумагою окровавленной, иные же палку опускали въ кровь и касались ею рта изваянія.

*

Кромѣ боговъ и богинь всѣхъ стихій, общихъ у Мексиканцевъ съ другими народами, также имѣвшими своихъ боговъ Влаги, и Вѣтра, и Земли, и Огня, были еще боги Мексиканскіе, совершенно особенные. Такова, напримѣръ, Цигуалипитли, богиня роженищъ, умиравшихъ при первыхъ родахъ. Такія матери цѣнились Ацтеками наравнѣ съ храбрыми воинами, погибшими во время битвы. Очень также интересна богиня Тлакультеутль, богиня тѣлесныхъ наслажденій. Звалась она также Иксуина, младшая сестрица изъ четырехъ сестеръ. И еще—Тлаклькуани, поѣдательница вещей нечистыхъ. Эта богиня внушала людямъ сладострастіе и, въ чемъ бы они ей ни исповѣдывались, всѣ грѣхи имъ отпускались. Любопытенъ богъ пьянственности, Тецкатцонкатль. Этотъ богъ, какъ говоритъ Саагунъ, былъ родственникъ или братъ другихъ боговъ вина, и, насчитавъ ихъ по именамъ до тринадцати, онъ восклицаетъ: „Сколько божествъ покровительственныхъ имѣли пьяницы!“

*

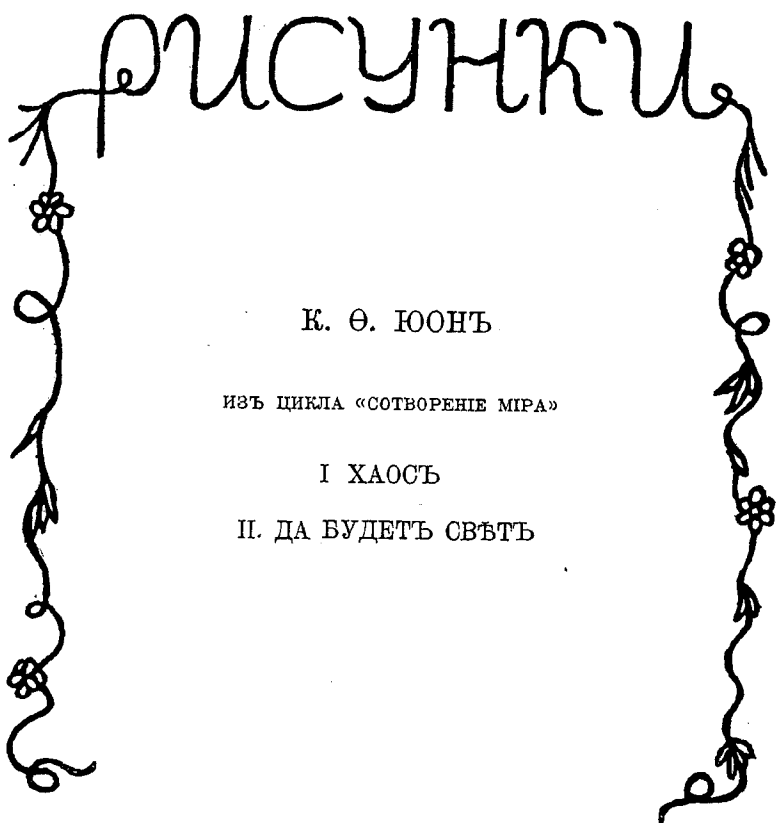
При свершеніи брачнаго обряда въ Мексикѣ жениха и невѣсту, между прочимъ, сажали на одну пыновку и край одежды невѣсты связывали съ краемъ одежды жениха,—это было важнымъ моментомъ обряда. Былъ также мигъ, когда невѣста кружилась вокругъ огня, и послѣ этого они оба возжигали душистый копаль въ честь боговъ. И первыя четыре ночи они спали на тонкихъ цыновкахъ изъ камышей, а легкія ихъ покрывала были украшены блестящими перьями, посрединѣ же—зеленый чальчивитль. И на четырехъ углахъ постели—зеленые тростники и колючки агавъ, дабы проливать въ честь боговъ капли крови. И до четвертой ночи бракъ еще не свершался, и это возвѣщало несчастіе, если не давали истечь должному сроку. По истеченіи же четвертой ночи новобрачные купались и одѣвались въ новыя одежды, головы имъ украшали бѣлыми уборами, и руки и ноги красными перьями.

*

При свершеніи похоронныхъ обрядовъ въ Мексикѣ умершему раскрашивали лобъ въ голубую краску, ибо онъ удалялся въ Небо, и клали въ руку посохъ,—да свершаетъ легко свой путь. Ставили около умершаго кружку съ водой, дабы пить въ сѣни смертной, и въ разные часы давали ему разныя записи, въ которыхъ было точно означено ихъ назначеніе. Кладя мертвому первую записъ, говорили: „Съ этимъ пройдеши безъ опасности между двухъ бьющихся горъ“. Кладя вторую, говорили: „Съ этимъ пройдеши безпрепятственно по пути, возбраненному великимъ Змѣемъ“. Кладя третью, говорили: „Съ этимъ пройдеши достовѣрно черезъ мѣсто, гдѣ крокодилъ“. Четвертая записъ проводила умершаго черезъ восемь пустынь. Пятая—черезъ восемь горъ. Шестая — черезъ вѣтеръ, такой порывистый и острый, что разламывалъ скалы и рѣзалъ, какъ ножъ. (Подробность, совпадающая съ тѣмъ, что рассказываетъ Кальдеронъ въ своей драмѣ „Чистилище святого Патрика“). Тѣло въ иныхъ случаяхъ сжигали и хоронили прахъ въ вазѣ, въ другихъ хоронили, въ третьихъ бальзамировали. Въ вазу, содержащую прахъ умершаго, клали какой-нибудь драгоценный камень, для лицъ знатныхъ всегда—чальчивитль изумрудный, дабы драгоценный камень служилъ покойнику сердцемъ въ иномъ мѣрѣ.

Bretagne. La Baule. Les Osillets.
1908. VII. 13.

К. В а л ь м о н т ь



РИСУНКИ

К. Ө. ЮОНЪ

ИЗЪ ЦИКЛА «СОТВОРЕНІЕ МІРА»

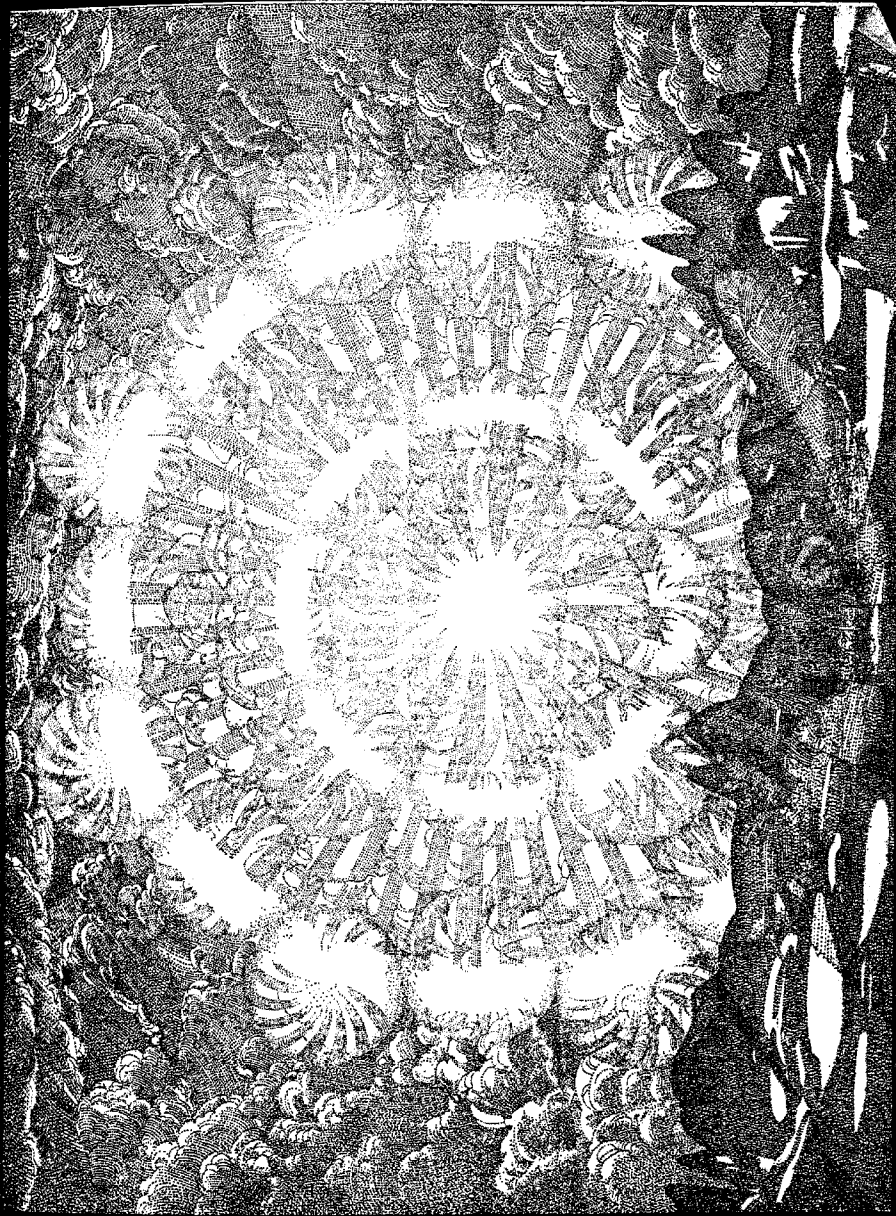
I ХАОСЪ

II. ДА БУДЕТЬ СВѢТЪ











Литература





Разъ онъ въ море закинулъ неводъ.

А Пушкинъ

Литературно-художественные альманахи к-ва „Шиповникъ“. Книжки четвертая и пятая. Спб. 1908.

Альманахи „Шиповника“, совершенно такъ же, какъ и всѣ вообще изданія этого популярнаго и любезнаго „среднему читателю“ предпріятія, обладаютъ весьма многими недостатками.

Однако, въ той же мѣрѣ всѣ они обладаютъ однимъ безусловнымъ, рѣдкимъ въ наши дни и огромнымъ достоинствомъ. Оно заключается въ откровенномъ, лишенномъ всякой внѣшней маски, твердо-проведенномъ принципѣ, объединяющемъ и объясняющемъ всѣ шаги, всѣ приемы и всѣ плоды молодого издательства.

Принципъ этотъ—коммерческое и только коммерческое отношеніе къ литературѣ. Спасибо за это!

Въ то время, когда насъ мучительно обступаютъ „нерожденныя“ души исключительно идейныхъ организмовъ, судьба которыхъ, быть можетъ, никогда не воплотится, когда, съ другой стороны, стала обычнымъ недоразумѣніемъ противоестественная связь плохо скрытаго расчета съ выставленной напоказъ „идейной“ рекламой, коммерческое литературное предпріятіе съ явнымъ и исключительнымъ характеромъ обширнаго производства на вѣрныи спросъ едва ли заслуживаетъ порицанія, хотя бы уже потому, что оно никого не введетъ въ обманъ...

Для того, кто сталъ бы, подобно намъ, въ началѣ нашего знакомства съ альманахами „Шиповника“, искать ид-йнаго единства, внутренней связи содержимаго, даже просто „направленія“ въ механической мѣшанинѣ каждаго отдѣльнаго альманаха, само собою понятно, осталось бы непостижимымъ, какъ и во имя чего мистическая кухарка Зайцева, Аграфена, шествуетъ впереди истинно-романтической, подобной „сладкому сну“ Гертруды Вал. Брюсова. Во имя чего искреннее, глубоко художественное и поразительно-цѣльное (теперь рѣдкое свойство у Блока) стихотвореніе А. Блока, „Клеопатра“ непосредственно замыкается нелѣпой вариацией Л. Андреева на нелѣпую его „Жизнь Человѣка“, единственное достоинство которой въ томъ, что изъ введенія къ сей вариации мы узнаемъ, какъ

самъ авторъ, наконецъ, устыдился „вторженія въ драму относительно случайнаго элемента въ лицѣ пьяницъ“ (стр. 257). (Ахъ, можно ли говорить о какомъ бы то ни было „лицѣ“ послѣднихъ, даже въ переносномъ смыслѣ!) Во имя чего больно ударяющій по сердцу и сдержанный, какъ послѣднее отчаянье, ритмъ стиховъ Блока вдругъ смѣняется попотомъ и репликами, выдержанными въ стилѣ склоненій и спряженій, подсказываемыхъ на экзаменѣ,—андреевскихъ „наслѣдниковъ“, „родственниковъ“, которые въ сущности стоятъ его мистическихъ и макабрически-символическихъ (на дѣлѣ же марionеточныхъ) „пьяницъ“...

Но мы не удивляемся болѣе, что изъ 273 страницъ четвертаго альманаха около 170 посвящено самому скучному, самому нечитаемому и—о, ужасъ!—все-таки незаконченному роману С. Юпкевича, „Похожденія Леона Дрея“, реализмъ и цинизмъ котораго такъ не гармонируетъ съ возвышенной органной фугой *, разыгранной Б. Зайцевымъ, фугой романтическихъ и міровыхъ страданій и достижений нѣкоей міровой и символической кухарки, Аграфены. Русская, деревенская и въ то же время міровая душа этой кухарки чудесно и таинственно воплотила въ себѣ всю поэтику вѣчно-женственнаго, совокупно явивъ въ бытовой и ультрареальной обстановкѣ до сихъ поръ лишь замысленныя романтически и очертанныя фантастически образы-символы Беатриче и Лауры, соединяя къ тому же и грустную грацію всѣхъ шекспировскихъ женщинъ, нѣжныя очертанія которыхъ изваяны двумя самыми строгими художниками, Смертью и Любовью, и вокругъ чела которыхъ неизмѣнно мерцаетъ (по словамъ Бодлера) блѣдно-лучистый ореолъ, подобный тонкимъ, овальнымъ золотымъ вѣнчикамъ надъ головами католическихъ святыхъ и мучениковъ... Если вы прибавите къ этому, соединивъ вмѣстѣ, всѣ мистическія откровенія и стигматическіе экстазы святыхъ подвижниковъ средневѣковья и значительное количество священныхъ лицъ нашихъ святыхъ, то, пожалуй, получите приблизительное представленіе о міровой, бездонной и святой душѣ зайцевской кухарки, Аграфены, вся жизнь которой была фатальнымъ и провиденціальнымъ осуществленіемъ свыше истекающихъ и благодатью Господа ниспослаемыхъ, апокалиптическихъ знаменій. Торжественно, религіозно, согласно предустановленной небесной гармоніи и въ ритмъ съ мелодіей звѣздныхъ сферъ, мистическая и въ то же самое время вполне бытовая кухарка Аграфена, то „могуче спящая“ на сѣновалѣ, то „хмуро ворочаясь“ на сѣнникѣ, совершаетъ

*; Заимствую на память это сравненіе изъ одного изъ толстыхъ журналовъ, умѣренныхъ политическія тенденціи котораго находимъ въ немъ умѣреннопримы- рительное отношеніе даже къ „гибнущему, но смертельно-стоящему за себя сим- волизму“.

свои мистеріи и цѣлуется съ молодымъ бариниомъ, случайно встрѣтись съ нимъ у рѣки, въ то время, когда кругомъ вся природа ликуеть совершенно такъ же, какъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ, когда А. Бѣлый проходилъ въ той же самой мѣстности и писалъ свою „симфонію“.

Надо полагать, впрочемъ, что Аграфена еще въ ту пору, когда была Грушей, уже знала наизусть симфонію Бѣлаго и даже могла цитировать „Тишину“ Бальмонта. Во всякомъ случаѣ думала и чувствовала Аграфена не менѣе тонко, мистично и эстетично, чѣмъ оба послѣдніе, вмѣстѣ взятые. „Она вся замлѣвала въ туманномъ трепетѣ“, баринъ снился ей не иначе, чѣмъ „въ синѣющей дымкѣ“ (10), „просыпалась она въ свѣтломъ туманѣ, измученная отъ неадѣшняго счастья и дрожи“; поцѣловавшій ее студентъ былъ для нея „безмѣрно далека, какъ блѣдная чудесная звѣзда на горизонтѣ“. „Подъ тихую жвачку (жеребца) Прахоннаго умолкали ихъ души“ (стр. 13). Бѣгая по улицамъ, кухарка Аграфена пила „зимній духъ, какъ дивное вино“ (стр. 15). Затѣмъ по-верхарновски кухарка Аграфена полюбила Петьку. Она знала, что Петька, не „продъ“, не „лисица, чтобы лжу лаять“ (21) и потому, валяясь съ нимъ по сараямъ и сѣноваламъ, не смотря на то, что надъ ней „зубоскалили“ (20), переживала съ Петькой всѣ сонеты Бодлера, ямбы и хорей В. Брюсова и любила своего Петьку, ибо онъ „сплевывалъ гениально“ (18). „Плакала она ручьями“ (18), „изъ огненной чаши пила“ и, подобно автору „Fleurs du mal“, испытывъ и „пламень объятий и любовную борьбу, торжественное, буйное богослуженіе“ (???) (стр. 19).. „вся полна бывала собой, кровавой своей любовью“ (стр. 19). Когда Петька, жрецъ ея богослуженій, оказался, говоря настоящимъ народнымъ стилемъ, не Бодлеромъ, а „сукинымъ сыномъ“, кухарка, испытывъ ужасы и муки Захера Мазоха (стр. 23), забывъ о Петькѣ, познала „за переломомъ бытія еще огни и печали передвечерія“ (26). Увидавъ у господъ гимназиста довольно страшнаго вида, ибо онъ имѣлъ „неопредѣленный и полуневидящій видъ“ (стр. 27), но зато въ весьма соблазнительной позѣ,—онъ сидѣлъ безъ штановъ на кровати (28), „тоненькій, бѣлый, какъ молодой голубочекъ“,—кухарка бросилась на него, воспользовавшись его способностью полуневидѣть и... „на постели лежало измученное тѣло—бѣлый цвѣтъ (?) и дикій, теплый запахъ звѣрей стоялъ“!..

Такова вся странная, едва ли серьезно-написанная повѣсть г. Зайцева. Что сказать о ней?

О, счастливая, веселая, благодатная страна Россія, гдѣ даже кухарки и деревенскія дѣвки утончились до чуткости и сложности психики французскихъ декадентовъ, о, культурная изъ культур-

нѣйшихъ и чудеснѣйшая изъ всѣхъ странъ, гдѣ, вырождаясь отъ голода, сифилиса и непосильнаго труда, не зная грамоты и не умѣя бороться за свое зоологическое существованіе, прекрасныя пейзажечки и пейзажечики, родные внучата карамзинскихъ „селянъ“ и подобіе его „швейцаровъ“, чувствуютъ и любятъ по-декадентски, воркуютъ какъ голубки Блока, цѣлуются, какъ принцессы Метерлинка,—и самъ Господь печется объ ихъ судьбѣ!

Одно серьезное значеніе есть у разсказа Б. Зайцева. Прочитавъ „Аграфену“, нельзя не ужаснуться до отчаянья, до послѣдней степени оскорбленности и негодованія, на то, во что превращены нашими „мистическими реалистами“ великіе и вѣчные, ими случайно подслушанные, завѣты европейскаго символизма,—тѣ роковые вопросы, которые поставлены послѣдней эпохой міровой культуры и которыхъ никогда раньше не осмѣливались такъ поставить ни одна культура, ни одна эпоха! Бросая шутковской тоной, грустно и серьезно спрашиваемъ мы, почему въ Россіи можно безнаказанно оскорблять божественныя тѣни, почему въ Россіи литературная фальсификація всегда почитается послѣднимъ словомъ истиннаго творчества, и почему, съ другой стороны, великая трагедія русской революціи не научила насъ подходить къ народной душѣ, народной жизни и народному горю иначе, чѣмъ съ барскими повадочками и модернь-словечками.

Смѣшеніе стилей—самая страшная и самая странная болѣзнь нашего литературнаго сегодня. Послѣ Б. Зайцева самый печальный, самый роковой примѣръ ея—Л. Андреевъ.

Не будемъ много говорить, не будемъ доказывать, какъ безнадежно боленъ послѣдній этой роковой болѣзвью. „Смерть Человѣка“, являясь дополненіемъ къ „Жизни Человѣка“, наследственно заражена ею, а о безстильности послѣдней уже достаточно сказано и А. Крайнимъ и Аврелиемъ. Не хочется говорить объ этомъ тѣмъ болѣе, что въ одномъ изъ своихъ послѣднихъ произведеній, (я говорю о „Семи повѣшенныхъ“) Андреевъ значительно освободился отъ смѣшенія стилей. вмѣстѣ съ тѣмъ эта послѣдняя его вещь и является лучшимъ его произведеніемъ.

Это замѣчательно. Реалистъ по природѣ, бытовой наблюдатель и воспроизводитель дѣйствительности, Л. Андреевъ вѣренъ себѣ и художественной правдѣ только тогда, когда онъ разсказываетъ, а не изобрѣтаетъ, вновь переживаетъ пережитое, а не умудряется, дополняетъ видѣнное, а не нашиваетъ чуждый ему и заимствованный изъ далекой его душѣ Европы замысловато-аляповатый узоръ.

Сфера Андреева—общечеловѣческое во всей его необъятной широтѣ, во всей его осязаемой и прочной реальности. Описывая и раздумывая надъ описаннымъ, Андреевъ—художникъ-психологъ, родной

по методу (хотя и уступающій по степени дарованія) Л. Толстому, А. Чехову, изъ европейскихъ писателей—Г. де-Мопассану, Золя и др.

„Разсказъ о семи повѣщенныхъ“—наиболѣе реальное, наиболѣе жизненное, наиболѣе пережитое изъ всего, что написано имъ за послѣднее время. Вотъ почему это—наиболѣе глубокое, правдивое и яркое его произведеніе. Вотъ почему въ художественныхъ образахъ этого разсказа сквозить то глубоко-человѣческое, интимное и хватающее за сердце чувство, которое сообщается читателю потрясаетъ его и неизбежно подготавливаетъ въ немъ освобождающій душу *катарсис*.

Разсказъ Л. Андреева имѣетъ достоинства (безпристрастность, вѣдшее спокойствіе, объективное постиженіе мотивовъ героевъ повѣсти) эпического произведенія. Это даетъ ему силу выдержать почти вездѣ безпартійно-художественную позицію, что является почти невѣроятной трудностью, если мы примемъ во вниманіе, что въ данномъ случаѣ автору приходилось имѣть дѣло съ такимъ объектомъ, проклятая, дьявольская жизненность котораго совершенно исключительна.

Мы не хотимъ умолчать о крупныхъ художественныхъ промахахъ разсказа Андреева, который не до конца отрѣшился отъ метода смѣшенія стилей, но намъ кажется страннымъ подробно останавливаться на нихъ, если принять во вниманіе, что непосредственно рядомъ съ его разсказомъ дразнить читателя „драматическій пейзажъ“ г. Ценскаго, являющій собой такой перлъ безстильности, что передъ подобнымъ чудовищнымъ цвѣткомъ должны поблѣкнуть всѣ цвѣты, возросшіе на самыхъ нелѣпыхъ страницахъ юмористическихъ журналовъ и повѣствованій о подвигахъ сыщиковъ. Г. Ценскій хочетъ быть нелѣпѣе нелѣпаго, безумнѣе безумнаго и страннѣе страннаго... Въ сущности же онъ убійственно-скученъ.

Представьте себѣ, что вы встрѣтились на самой прозаической улицѣ, среди самыхъ банальныхъ котелковъ и платочковъ, среди бѣла дня, самаго обыкновеннаго человѣка, самой „средней наружности“, который, аккуратно докуривъ папиросу и лѣниво прочитавъ двѣ-три вывѣски, вдругъ бы на вашъ самый обыденный вопросъ сталъ бы совершенно спокойно и не безъ зѣвоты говорить приблизительно въ такомъ родѣ: „У него было лицо, какъ широкая, захламленная улица днемъ, лѣтомъ. На такихъ улицахъ не бываетъ мостовыхъ,—пыльно, мягко ногѣ. У нея лицо было, какъ сѣть узкихъ тушиковъ и переулковъ, гдѣ-нибудь на окраинахъ большого города, гдѣ любятъ тѣсниться...“ (стр. 118, „Береговое“). Если бы этотъ человѣкъ машинально говорилъ бы такъ передъ добрыхъ полъ-часа, надѣясь, что вы сами уже рѣшите, у кого было лицо лучше, у него или у нея... потомъ, вдругъ вспомнивъ, что у него можетъ сдѣ-

латься насморкъ, быстро пошелъ бы прочь, — что оставалось бы вамъ дѣлать?.. Въ такомъ точно положеніи находится и критикъ, давшій себѣ трудъ прочитать повѣсть (?) г. Ценскаго. Слова здѣсь безсилны!

„Саббатай Цеви“ III. Аша претенціозенъ и скучноватъ, какъ вообще все, что пишетъ этотъ десятистепенный писатель, нашедшій себя въ своихъ самыхъ наивныхъ, наиболѣе свѣжихъ и простыхъ по формѣ вещахъ, „Городокъ“ и др.

Много, очень много хочется сказать о „романтической поэмѣ“ Вал. Брюсова („Исполненное обѣщаніе“), хотя эта поэма и говоритъ сама за себя. Поэтъ дѣйствительно исполнилъ свое обѣщаніе: онъ далъ намъ дѣйствительно романтическую поэму съ намѣренной схематичностью типовъ, воплощающихъ собой одно основное чувство, съ вѣчной темой романтизма—тяжбой Смерти и Любви, съ неизбѣжной гибелью всѣхъ, любившихъ и преступившихъ человѣческое во имя высшаго, съ милымъ, давно знакомымъ, но неизмѣнно-живымъ и новымъ романтическимъ ужасомъ, съ конечнымъ торжествомъ чистой Мечты, нашедшей свою вѣчную эмблему въ „золотистой пряди волосъ“. Мѣткій, сдержанный и тугой, [какъ тетива, стихъ В. Брюсова въ этой поэмѣ является роднымъ отзвукомъ того, утраченнаго нами за послѣднее время, полнозвучнаго стиха, въ который отлиты лучшія поэмы Жуковскаго и гениальная исповѣдь Лермонтова „Мцыри“.

Въ заключеніе мы не можемъ удержаться отъ внезапно родившагося у насъ сравненія. Альманахи „Шишовника“ подобны случайной добычѣ невода, бросаемаго въ неизслѣдимыя глубины нашей „литературы“. Каждый такой альманахъ—литературный неводъ! Въ его сѣтяхъ съ одинаковымъ правомъ трепещетъ живая куча жирныхъ карасиковъ, цѣпляется случайно выловленная зеленая водоросль, корячится пузатый, клещастый крабъ, навивается скользкій угорь... и вдругъ сверкнетъ — да и скроется волшебная чешуя золотой, сказочной рыбки. Что же спрашивать съ рыбака, если неводъ его достаточно крѣпко сплетенъ и цѣна рыбы хотя и огульная, но невысокая, всего рубль серебромъ? Спасибо тѣмъ, кто даетъ намъ возможность за сказочное золото волшебной чешуи отдать всего на всего одну серебряную монету!.. Спасибо!..

Александръ Блокъ. Земля въ снѣгу. Третій сборникъ стиховъ. Москва. 1908. Изданіе журнала „Золотое Руно“. Цѣна 1 р. 25 к.

Сергѣй Городецкій. Дикая воля. Стихи и сказки. Спб. 1908. „Факелы“. К-во Д. К. Тихомирова. Ц. 1 р.

Появленіе новой книги Блока — событіе. Каждая книга Блока замыкаетъ въ себѣ кругъ вполне оригинальныхъ настроеній; входитъ въ сознаніе общества; направляетъ его вкусъ; вызываетъ подражанія. У Блока есть, что сказать; онъ — въ расцвѣтѣ своихъ силъ. Тѣмъ строже должны мы судить его новыя созданія.

Одинъ изъ роковыхъ недостатковъ Блока: отвращеніе отъ объективности и реализма, субъективизмъ, возведенный въ поэтическое credo. Блокъ даетъ поэзію своего я. „Я такъ хочу“ — его лозунгъ. „Такъ хочетъ нѣкто, кто — не я“ — истинный лозунгъ поэта. Если поэтъ, „потребованный къ священной жертвѣ“, еще не равнодушенъ къ своимъ скорбямъ и радостямъ, если онъ еще преслѣдуетъ какія-нибудь цѣли, кромѣ созиданія объективно-прекраснаго, все будетъ безплодно: не спасутъ ни красота отдѣльныхъ образовъ, ни музыкальность строфъ.

Замкнутая въ узкій кругъ субъективныхъ переживаній, муза Блока не видитъ жизни, съ ея сложностью и многообразіемъ. „Миръ — балаганъ, позорище. Мнѣ нѣтъ дѣла до быта, до исторіи. Розы на иконѣ Богородицы — только виньетка; мѣдный шлемъ „бѣднаго рыцаря“ — только картонная игрушка“. Здѣсь — оригинальность Блока, здѣсь — его сила. И здѣсь его осужденіе передъ лицомъ объективнаго искусства. Оно отвѣчаетъ: „мнѣ нѣтъ дѣла до тебя, какъ не было дѣла до Александра Пушкина и Аванасія Шеншина. Мнѣ не надо никакихъ фантазій; самая красивая ложь мнѣ противна. Я такъ же неумолимо, какъ наука. Если хочешь служить мнѣ, полюби истину.“

Совершенно лишенный чувства быта и исторіи, Блокъ не можетъ стать внѣ ихъ условій и быть чистымъ лирикомъ, какъ, напр., Фетъ. Поэзія Блока — не непосредственна и не искусственна. Его стихи — не вольныя пѣсни Кольцова и не изысканные пентаметры Проперція. И здѣсь Блокъ безнадежно расколотъ между торжествующимъ не-

вѣжествомъ Леонида Андреева и утонченнымъ аристократизмомъ Брюсова.

Когда Блокъ связывалъ свои переживанія съ образами византийскими, католическими и славянскими, здѣсь было нѣкоторое основаніе, хотя единственной его стихіей намъ все-таки кажется германизмъ. Потенціально весь Блокъ въ Гейне и отчасти — въ Гете. Окончательно фальшива египетская обстановка стиховъ Блока, впервые являющаяся въ разбираемой книгѣ.

Гдѣ у Вл. Соловьева и Вал. Брюсова—прозрѣніе Египта, историческое ясновидѣніе, у Блока—только декорачія и восковая кукла паноптикума. Когда Соловьевъ пишетъ:

И смутно видятся чертоги,
Гдѣ солнца жрецъ меня училъ,
И размалеванные боги,
И голубой, златистый Ниль.

или Брюсовъ:

Въ моихъ мечтахъ — твои минуты,
Твои мемеисскіе глаза.

Чувствуется перевоплощеніе, томительная греза о дѣйствительно родномъ Египтѣ. Когда же Блокъ пишетъ:

Я знаю, ты придешь опять,
Благоуханьемъ Нильскихъ Лилій
Меня плѣнять и опьянять.

слышится только запахъ дорогихъ духовъ.

Не болѣе удачны у Блока и библейскія реминесценціи, напр.:

Да, ты — родная Галилея
Мнѣ — невоскресшему Христу.

Въ непосредственной связи съ указаннымъ недостаткомъ,—отсутствіемъ чувства быта и исторіи находятся—и другіе: построеніе стихотвореній на основаніи случайныхъ ассоціацій, отсутствіе логики и неразработанный поэтический словарь. Чтобы не быть голословнымъ, разберу детально стихотвореніе на стр. 122:

освѣняя любовь.

Когда въ листьѣ сырой и ржавой
Рябины заалѣетъ гроздь;
Когда палачъ рукой костлявой
Воблѣетъ въ ладонь послѣдній гвоздь;—

Когда надъ рябью рѣкъ свинцовой,
 Въ сырой и сѣрой высотѣ,
 Предъ ликомъ родины суровой
 Я закачаюсь на крестѣ,—
 Тогда — просторно и далеко
 Смотрю сквозь кровь предсмертныхъ слезъ,
 И вижу: по рѣкѣ широкой
 Ко мнѣ плыветъ въ челнѣ Христось.
 Въ глазахъ — такія-же надежды,
 И тоже рубище на Немѣ.
 И жалко смотреть изъ одежды
 Ладонь, пробитая гвоздемъ...
 Христось! родной просторъ печалень.
 Изнемогаю на крестѣ.
 И челнѣ Твой — будетъ ли причалень
 Къ моей распятой высотѣ?

„Въ листьѣ сырой и ржавой“. Начинается съ четкаго и яркаго образа, въ первомъ стихѣ чувствуется крупный поэтъ. „Рябины заалѣветъ гроздь“—уже хуже, отвлеченно. Далѣе ассоціаціи: рябина—красная, кровь—красная, кровь—изъ ранъ, раны бываютъ отъ распятія. И вотъ, во слѣдъ ассоціаціямъ Блока, мы переносимся изъ совершенно реальныхъ условій въ какое-то неопредѣленное мѣсто, гдѣ, неизвѣстно зачѣмъ, когда, кто, кого распинаетъ. И вмѣсто правдиваго и художественнаго описанія осени мы получаемъ довольно безобразное нагроможденіе несвязанныхъ между собой образовъ. Палачъ вбиваетъ въ ладонь Блоку послѣдній гвоздь (сколько гвоздей уже вбито въ одну ладонь? Ужели не довольно одного?). Далѣе мы опять оказываемся въ Россіи, „надъ рябью рѣкъ свинцовой“. Но, на зло правдоподобію, самъ Блокъ „качается“ (почему качается, когда онъ прибитъ гвоздями?) на крестѣ, а то и на рябинѣ. Затѣмъ еще страннѣе. Ассоціаціи Блока какъ будто совершаются въ состояніи сна или опьяненія. Ходъ представленій, очевидно, таковъ: я—распятъ, Христось былъ распятъ, Христось, надо Христа,—и вотъ Христось... плыветъ въ лодочкѣ. По Сѣверной Двинѣ или Волгѣ? Но заключеніе стихотворенія всего неожиданнѣе. Блокъ, распятый на рябинѣ, обращается къ плывущему внизу Христу съ заявленіемъ: „Христось, родной просторъ печалень“. Что же Христось? Вѣроятно, принялъ къ свѣдѣнію.

Что касается поэтическаго словаря, то Блокъ часто забываетъ, что одно настроеніе требуетъ для своего выраженія однихъ словъ, а другое—другихъ. Желая быть легкимъ и простымъ, онъ не избѣгаетъ тяжеловѣсныхъ словъ, церковныхъ образовъ, славянизмовъ,

вполнѣ законныхъ въ другомъ мѣстѣ, но здѣсь недопустимыхъ. Онъ не чувствуетъ, что невозможно писать:

Крести крещеньемъ огневымъ,
О милая моя!

Невозможно потому, что „о милая моя“ — легко и просто, по-пушкински, а „крести крещеньемъ огневымъ“ — „Кощица“ „Оръ“.

Въ „Снѣжной маскѣ“ словарь Блока окончательнo смѣшанъ. „Рая дщери“, и рядомъ, — „служанка ночь“. „Въ ледяной моей пещерѣ вихрей сѣверная дочь“ — прекрасно: сжато, сильно. Ждешь сѣвера, пещеры. Вдругъ: „трехвѣчная тиара вокругъ чела“. И въ сѣверной пещерѣ сидитъ папа Левъ XIII. И снѣжинки не могутъ кружиться: ихъ тянетъ внизъ „трехвѣчная тиара“. (Роковой образъ римскаго первосвященника неотступно преслѣдуетъ Блока. Когда-то онъ прыгнулъ къ нему прямо изъ болота. Но тогда было болѣе вѣское основаніе. Римскаго папу притянула лягушиная лапа). Мы ничего не видимъ, но Блокъ говоритъ:

То горять и дремлютъ маки
Злыхъ очей.

Отчего маки? Маки — красные. А глаза — какіе угодно, только не красные. А если красные, то нужна не критика, а цинковыя капли.

И, наконецъ, я принужденъ испуганно замолчать о „снѣжной маскѣ“, узнавъ глубокую истину:

Ночь глуха.
Ночь не можетъ понимать
Пѣтуха.

Въ данномъ случаѣ критику приходится раздѣлить печальную участь „ночи“.

Болѣе свободны отъ указанныхъ недостатковъ отдѣлы „Вольныя мысли“ и „Подруга Свѣтлая“. „Вольныя мысли“ — прекрасные бѣлые ямбы, звучащіе твердо и увѣренно. Нѣкоторое самолюбованіе досадно портитъ эти классическія простыя стихотворенія.

Въ отдѣлѣ „Подруга Свѣтлая“ звучатъ дорогія намъ, забытыя напѣвы „Стиховъ о Прекрасной Дамѣ“. Тутъ есть и нѣжность, и искренность, и любовь къ чему-то, и благоуханіе дѣйствительной женственности и красоты. Особенно хорошо „На родинѣ“. Но и здѣсь не безъ смѣшенія: князь прѣзжаетъ на конѣ и въ латахъ, а уѣзжаетъ на ямщикѣ съ бубенчиками. Въ стихахъ о Маріи есть очаровательныя строфы, но и крупные промахи и противорѣчія, напр.:

Мы надъ народомъ чары дѣемъ
И Маріи свѣтлую поемъ.

Гдѣ же мы? Гдѣ мы: въ русской сказкѣ или на берегахъ Твидъ?
Но настоящей жемчужиной книги являются два стихотворенія
„Сынъ и мать“. Человѣчные стихи, глубокие, правдивые. Боль и
слезы въ стихахъ:

Сынъ не забылъ родную мать,
Сынъ возвратился умирать.

Гармонія, солнце въ стихахъ:

Я насадилъ мой свѣтлый рай
И оградилъ высокимъ тыномъ,
И въ синій воздухъ, въ дивный край
Приходитъ мать за милымъ сыномъ.

И вдругъ послѣдняя строфа все убиваетъ. Гаснетъ музыка,
меркнетъ солнце. Неясное и неумное разсужденіе въ вопросительной
формѣ.

Много въ книгѣ народническихъ стихотвореній и даже граждан-
ской скорби. Все это какъ-то не кажется искреннимъ. „Пѣсельники“,
„дѣвки“, „мѣщанки“ у Блока довольно салоннаго производства. Муза
его—не мѣщанка, а дама въ черной маскѣ „съ усталымъ шлейфомъ“,
у которой

... въ мягкихъ складкахъ женской шали
Цвѣла ночная тишина.



Искреннимъ кажется намъ народничество Сергѣя Городецкаго.
Въ его книгѣ есть очень талантливая сказка „Касьянъ“, напомина-
ющая лучшія страницы „Яри“. Много прекрасныхъ мѣстъ и въ дру-
гой сказкѣ „Лія“. Лія — славянская дріада. Здѣсь Городецкій въ
своей стихіи. Онъ пьянъ лѣсными запахами; вся сказка зеленѣетъ.
Иные стихи поражаютъ свѣжестью и сочностью, напр.:

Ротъ запачканъ нѣжно-алый синевою черники спѣлой,
Шла—вчера еще ребенокъ—нынѣ дѣвушка, услада зеленѣющихъ лѣсовъ.

И потомъ:

Ты—живое тѣло лѣса, ты сама зеленый дѣсь.
Я хочу твоихъ дремучихъ неиспытанныхъ чудесъ.

Когда поэтъ очнулся отъ своего видѣнія, то:

Птицы съ пѣснями и крикомъ въ яркой зелени метались,
И вверху—теперь я видѣлъ—небеса такъ улыбались,
Будто ясной синевою надо мной сквозь лѣсъ смѣялись.

Я лежалъ на мху измятомъ и лиловой пеленой
Верескъ съ запахомъ медовымъ стлался, впитывая зной.

Но—увы!—роковой недостатокъ всей школы Вяч. Иванова и Блока мѣшаетъ этому свѣжему таланту оформиться до настоящей поэзіи. Въ лучшемъ случаѣ стихъ Городецкаго—только прекрасный сырой матеріалъ искусства. Пишетъ онъ чуть ли не больше Бальмонта. Изъ-за одного красиваго слова сочиняетъ цѣлое стихотвореніе, набивая его банальными, ничего не значущими выраженіями.

Особенно безпомощны попытки Городецкаго на философствованіе. Философская поэма „Стихи о святой любви“ не содержитъ ни одного мало-мальски живого стиха, ни одной ясной мысли. Городецкій хочетъ быть въ этой поэмѣ простымъ и наивнымъ:

Святая славится любовь
Простымъ сплетеньемъ робкихъ словъ.

Но какъ разъ простоты и не находимъ мы въ поэмѣ. Можно ли сказать не проще, изломаннѣе и фальшивѣе, чѣмъ:

Объятія рвутся. Мигъ растетъ.
Сверкаетъ тѣло. Все—одно.
Все—глубь, достигнутое дно.
Весь міръ—живое существо,
Двойко цѣлое. И въ нихъ
Оно истратилось двоихъ.
Тамъ родилось еще родство:
Отнынѣ мужа и жены
Тѣлами души зажжены.

„Что, если это—проза? Да и дурная...“

Сергѣй Соловьевъ.

Универсальная библиотечка. Вып. 1—100. К-во „Полезн“ В. Антикъ и К°. Москва. Цѣна каждаго выпуска 10 к.

Главнымъ, безусловнымъ достоинствомъ Универсальной библиотечки является ея истинно-демократическій характеръ.

„Какъ, вы защищаете демократизацію въ искусствѣ? Значить, вы забыли вами же самими провозглашенные и тысячи разъ страстно повторенные лозунги крайняго эстетическаго индивидуализма?“

Ничего подобнаго! Мы ничего не забыли, мы не желаемъ и не можемъ ни на шагъ отступить отъ того идеала, согласно требованіямъ котораго „искусство выше жизни“, выше всякихъ общественныхъ и случайныхъ, временныхъ условий. Но даже, продолжая раздѣлять самыя крайнія формулы эстетизма, послѣдовательно доходящія до культа внѣшней формы, самой матеріальной оболочки искусства, до фетишистическаго поклоненія книгѣ, до утонченнаго обожанія всего, что такъ или иначе связано съ воплощеніемъ художественной идеи, до глубокаго и аристократическаго идолопоклонства Доріана Грея и Деа’Эссента, мы все таки не можемъ удержаться отъ сочувствія (ибо никогда и ни въ чемъ сочувствіе не вступаетъ въ коллизію съ чувствомъ обожанія) при видѣ скромной попытки сдѣлать общедоступной форму данной идеи, не измѣняя самаго направленія идеи.

Въ эпоху ложно-демократической вульгаризаціи идей, сущность которой заключается въ приспособленіи ихъ содержанія и эстетической формы къ среднему уровню обывателя-читателя, попытка демократизировать лишь форму книги, оставляя ея содержаніе неизмѣннымъ и свободнымъ отъ всякой тенденціи выбора, является чуть не единичной и во всякомъ случаѣ безусловно отрадной попыткой. Ея цѣнность еще болѣе увеличивается условіями момента ея возникновенія.

Въ то время, когда каждая газета претендуетъ на „модернизмъ“, когда каждый день, какъ грибы-поганки послѣ дождя, вырастаютъ и мгновенно гниютъ самозванные пророки, съ дѣтской и потому понятной толпѣ развязностью „низвергающіе“ то, чему сами вчера еще

поклонялись; когда, не дочитавъ до конца „Заратустру“, уже кричатъ о преодолѣннн индивидуализма, о гибели с и м в о л и з м а,—полезно, даже необходимо самое широкое ознакомленіе читателя съ тѣмъ основнымъ матеріаломъ, изъ обсужденія коего исходятъ всѣ современныя литературныя группы и школы. Другое требованіе и условіе всякой истинной демократизаціи — ея выдержанность до конца; иначе изъ народной и всеобщей она рискуетъ сдѣлаться мелко-буржуазной, словомъ, мѣщанской.

„Универсальная библіотека“ удовлетворяетъ этимъ обоимъ, существеннымъ условіямъ: выборъ ея почти всегда серьезень и удаченъ, почти вовсе лишенъ тенденціозности, доступность ея изданій вѣ сравненія, доходя до 10 коп. за каждый отдѣльный выпускъ, заключающій въ себѣ почти всегда какое-либо цѣльное, бесспорное по своей цѣнности художественное произведеніе.

Работая всего около года, „Универсальная библіотека“ успѣла выпустить уже около 100 отдѣльныхъ выпусковъ, среди которыхъ самое видное мѣсто занимаютъ имена Ибсена, Метерлинка, Уайльда, Верхарна, Гауптмана, Шницлера, Гофманстала, Гамсуна, Стриндберга и другихъ.

Эти имена говорятъ очень много. Почти каждый изъ нихъ—дозунгъ нашей эпохи, эпитафъ нашей души. Если широкая масса среднихъ читателей уже разслышала шумъ битвы за эти имена,—ея жажда уже разбужена; если ей не дадутъ возможности непосредственно бесѣдовать съ тѣми, съ именами которыхъ она привыкла соединять названіе „учитель“, „пророкъ“,—она насытитъ свой голодь суррогатами и усилить и безъ того небывалую идейную путаницу современной одновременно и индивидуалистической и демократической эпохи. Айте же толпѣ истинныя цѣнности; если она сама обойдетъ ихъ, только тогда вы будете правы въ своемъ презрѣнн. А чѣмъ до сихъ поръ кормили и кормятъ средняго читателя? Въ большую заслугу „Универсальной библіотеки“ мы ставимъ и то, что она начала съ изданія только переводныхъ произведеній, съ перловъ иностранной литературы, слѣдуя естественному пути преемства художественныхъ идей.

Мы хотѣли бы отмѣтить нѣкоторые существенные недочеты въ выборѣ авторовъ и самыхъ сюжетовъ „Универсальной библіотекой“.

Ея выборъ не лишенъ значительной пестроты, а подчасъ и случайности. Если не направленіе, то величина автора является достаточнымъ критеріемъ въ данномъ случаѣ. Между тѣмъ, въ изданіяхъ „Пользы“ среди первоклассныхъ именъ мы находимъ имена, третьестепенныя: М. Дрейера, М. Бетхера, де Амичиса, де Кюреля, Фрапана, Анценгрубера и др. Нельзя признать удачнымъ выборомъ „Фарисеевъ“ Б. Шоу, нѣкоторыхъ вещей д'Аннунціо, „Бездны“ Тет-

майера. Говоря съ еще болѣе широкой точки зрѣнія и принимая во вниманіе, что программа „Универсальной библіотеки“ лишена всякой тенденціозности, невольно хочется пожелать, чтобы впредь ея выборъ не ограничивался рамками современности, а смѣло направлялся бы на всякое истинно-художественное твореніе, не боясь условій мѣста и времени, не забывая глубокаго афоризма О. Уайльда, что всѣ великія художественныя произведенія — современны въ отношеніи другъ къ другу, Хотѣлось бы въ слѣдующихъ выпускахъ увидать имена и Гете, и Данте, и Байрона, и Мицкевича и многих, очень многихъ другихъ, имѣющихъ большее право на вниманіе, чѣмъ Жеромскій, Тетмайеръ, Ожешко или такая скучная писательница, какъ К. Фибихъ.

Что касается самаго перевода, то за краткій срокъ своего существованія „Универсальной библіотекѣ“ удалось привлечь къ сотрудничеству почти всѣхъ лучшихъ переводчиковъ, что, однако, не застраховало молодое издательство отъ цѣлаго ряда ошибокъ.

Лучшіе переводы принадлежатъ, на нашъ взглядъ, Г. Рачинскому, Ю. Балтрушайтису, С. Полякову, Н. Соболевскому, А. Чеботаревской и М. Ликиардопуло. Значительно хуже переводы Пичеты, бр. Тепловыхъ, Василевскаго и нѣкоторыхъ другихъ; хуже другихъ переводы Бронштейна и особенно плохъ переводъ „Эринній“ О. Чюминой, вообще сравнительно-удовлетворительной переводчицы.

Нельзя не пожелать также, чтобы снабженіе переводовъ вступительными замѣтками и выводными комментаріями практиковалось возможно шире.

Въ общемъ мы привѣтствуемъ молодое дѣло, уже успѣвшее пустить глубокіе корни за такой небольшой срокъ; мы надѣемся также, что въ будущемъ программа издательства включить и стихотворныя произведенія. Небольшіе, дешевые, общедоступные сборнички лучшихъ лирическихъ стихотвореній всѣхъ великихъ поэтовъ безъ различія направленія—только усилили и углубили бы педагогическое значеніе „Универсальной библіотеки“ для средняго читателя.

Левъ Шестовъ. Начала и концы. Сборникъ статей. С.-Петербургъ. 1908 года. Цѣна 1 рубль.

На всѣхъ произведеніяхъ этого мыслителя лежитъ печать глубокой вдумчивости. Не сразу проникаетъ онъ въ наше сознание: это потому, что слишкомъ легко мы стремимся подвести оригинальное творчество мысли подъ общеизвѣстный трафаретъ; оригинальное творчество всегда имѣетъ свою тѣнь; эта тѣнь — подобіе высказываемыхъ мыслей, когда подгоняемъ мы ихъ подъ общепонятный лозунгъ. Есть и у Шестова свой двойникъ: скептицизмъ. Многіе изъ насъ недостаточно оцѣнили Шестова по первымъ его книгамъ: передъ нами явилась сперва тѣнь Шестова (скептицизмъ); а потомъ самъ Шестовъ. Тѣнь его сидѣла въ редакціяхъ; съ ней имѣли дѣло его популяризаторы и критики; самъ Шестовъ одинокимъ странникомъ путешествовалъ по нивамъ русской мысли. Повторилась исторія объ одномъ странникѣ и его тѣни: тѣнь выдавала себя за странника; странникъ ускользалъ, какъ тѣнь.

Еще въ раннихъ книгахъ этого замѣчательнаго мыслителя цѣнили мы блестящія страницы (анализъ Милля, разборъ трагедіи, разборъ „подполья“ у Достоевскаго); но, опредѣляя общій „habitus“ его возрѣній на жгучія для насъ темы, мы опредѣлили этотъ „habitus“, какъ скептицизмъ: задачи, выдвинутыя символизмомъ, новымъ религіознымъ сознаниемъ казались намъ и болѣе глубокими, и болѣе сложными; съ другой стороны, скептицизмъ и адогматизмъ, какъ міропониманія, вовсе не выдерживаютъ критики съ точки зрѣнія догматовъ критической философіи, пока адогматизмъ понимаемъ мы такъ, какъ понимали его почти всѣ адогматики.

Но адогматизмъ Шестова особаго рода.

Въ послѣдней книгѣ, гдѣ собраны его статьи, въ достаточной степени даетъ онъ понять, что его адогматизмъ не имѣетъ ничего общаго съ банальными формами адогматизма и скептицизма. Въ статьѣ о Чеховѣ („Творчество изъ ничего“), въ статьяхъ

„Похвала Глупости“ и „Предпослѣднія Слова“ ярко и кратко вносятъ поправки къ своему поверхностно понятому адогматизму,—и передъ нами огненное лицо самого Шестова, озаренное какъ бы вспышками молній его правды, его догмата: появляется странникъ, расплущивая свою тѣнь на стѣнѣ.

Шестовъ утверждаетъ свободу творчества: все — сфера творчества: философія, логика, искусство, религія; правъ тотъ, кто творитъ, и творя, побѣждаетъ; истина, какъ общеобязательное сужденіе,—никому не нужна, ибо и у ней есть предпосылки. Вотъ основной лейтъ-мотивъ его книги. Но онъ вовсе не высказываетъ своего догмата; онъ все боится того, что высказываніе свяжетъ его съ необходимостью предъявить намъ сужденіе и потомъ защищать сужденіе посредствомъ общеобязательной предпосылки; а въ общеобязательность предпосылокъ разума онъ не можетъ вѣрить, будучи человѣкомъ, убѣжденнымъ въ религіозную реальность переживаемаго творчества. Вѣрить—не вѣрить, а доказать гносеологически бесплодность гносеологіи—не хочетъ, не можетъ. Вѣрнѣе всего, что его вѣра въ творчество не можетъ позволить ему пользоваться нормами познанія. Почему же онъ говоритъ съ нами формой сужденій? Вѣдь единственный способъ его обращенія къ намъ не доказательство: не можетъ онъ что-либо доказать. Онъ можетъ показатъ себя, но для этого наде быть пророкомъ, художникомъ: не можетъ или не хочетъ онъ быть—ни тѣмъ, ни другимъ. Ему остается опровергать всѣхъ: и форма его опроверженій (тѣнь Шестова)—скептицизмъ.

Мы тоже исповѣдуемъ примать творчества надъ познаніемъ; но мы выносимъ творчество изъ области теоріи творчества; теорія творчества для насъ вовсе не догматъ, а пріемъ доказательствъ свободы творчества отъ противнаго; въ терминахъ любого метода подбираемся мы къ предѣлу любого метода; говоримъ: „здѣсь стѣна“; „+“ любого метода сводимъ на „—“; системой минусовъ огораживаемся отъ условныхъ плюсовъ; система минусовъ и есть теорія званія; предопредѣляя эту послѣднюю творчествомъ, мы присоединяемъ къ первому минусу минусъ второй: „—“ на „—“ = +. Вотъ какъ доказываемъ мы условность познанія въ условіяхъ познанія. Если Шестовъ упрекаетъ насъ въ теоретизированіи (т. е. въ догматизмѣ), то развѣ не понимаетъ онъ, что, поступаи мы иначе, мы всѣ не имѣли бы права ничего утверждать; мы должны были бы только творить. Быть можетъ, онъ и правъ; но до тѣхъ поръ, пока не возьметъ перо въ руки; развѣ взявъ перо и пишетъ статью, то обязанъ надѣть маску догматизма. „Минусъ на минусъ = плюсъ: вѣдь этотъ плюсъ — постулатъ“. Да, но пусть обратится онъ къ образамъ Ницше, Ибсена: развѣ здѣсь не было творчества? Въ предѣлахъ познанія условно позволяемъ себѣ мы строить условные

догматы; но догматы эти не являются ли намеками на то, что внѣшнія сферы бытія, гдѣ всѣ заснули, пробуждаемъ мы къ внутреннему. Туда зовемъ, туда. А призывъ Шестова долетаетъ до многихъ лишь какъ скептической догматъ, удаляющей самого Шестова въ сторону, противоположную его устремленію. Шестовъ, какъ колдунъ изъ „Страшной Мести“, вскакиваетъ на своего коня (скептицизмъ), чтобъ умчаться прочь отъ Карпатовъ догматики; а Карпаты (догматизмъ)—все ближе и ближе отъ него: онъ уже на Карпатахъ; передъ нимъ — Страшный Мститель, котораго самъ Шестовъ спихнулъ въ пропасть когда то: это — творчество жизни. Быть можетъ, летитъ на Карпаты тѣнь Шестова (опять этотъ странникъ продвѣлалъ съ нами свой фокусъ!), а самъ онъ удалился отъ насъ въ свое творческое молчаніе? Что подъ молчаніемъ? Ницше молчаливо намъ улыбался. По улыбкѣ догадывались мы о Ницше практикѣ (о томъ факирѣ, про котораго самъ Шестовъ выражается, будто этотъ факиръ гналъ въ сторону отъ истины: мы называемъ такой способъ дѣйствія подчиненіемъ истины образу цѣнности: что образъ цѣнности у факира есть,—въ этомъ, надѣюсь, и Шестовъ не усомнится). Итакъ Ницше изъ молчанія намъ подавалъ знакъ творческимъ жестомъ: Шестовъ окаменѣлъ передъ нами безъ жеста, надѣвъ маску скептической суетливости, окаменѣлъ, а пишетъ книгу за книгой. Книги его замѣчательны—это безспорно. Но все же книги — книги. Слѣдовательно, самъ Шестовъ не факиръ. Тогда творчество его подчинено формальнымъ истинамъ логики; логическое же отрицаніе логическихъ путей есть отрицаніе извнѣ: Шестовъ гетерономенъ въ отрицаніи.

Шестовъ, или тѣнь Шестова?

Все это—въ сторону автора. А вотъ въ сторону публики.

Шестовъ замѣчательно предостерегаетъ насъ отъ поверхностныхъ способовъ утвержденія цѣнности. Становясь отрицателемъ (въ отношеніи къ Мережковскому звучитъ эта нота), онъ теряетъ свою глубину и силу. Становясь отрицателемъ Канта, онъ попадаетъ въ странное положеніе. „Уайльдъ и Ницше, съ одной стороны... нео-кантіанцы... съ другой открыто проповѣдуютъ ложь“. (Страница VII). „Даже просто истина ничего не говоритъ уху“ замѣчаетъ онъ на страницѣ 197. Выводъ: Шестову должны говорить нео-кантіанцы, ибо они не говорятъ объ истинѣ. Далѣе Шестовъ зоветъ къ освобожденію отъ истины: „Нужно найти способъ вырваться изъ власти всякаго рода истинъ. Въ эту сторону гнали факиры“. Итакъ: нужно быть... нео-кантіанцемъ? „Нѣтъ“, скажетъ Шестовъ, „нужно быть факиромъ“. А что если кантіанцы — факиры?.. „Не вижу, чтобы это было такъ“ возразитъ мнѣ Шестовъ. А вотъ я не вижу,

чтобы Шестовъ былъ факиромъ: слѣдовательно, если бы даже я согласился съ необходимостью лжи, я не могъ бы согласиться съ Шестовымъ, подозрѣвая его въ намѣреніи подъ видомъ отрицанія всякаго рода „истинъ“, утвердить какую-нибудь изъ нихъ... контрабандой. Но ложь мнѣ не необходима, и я охотно прислушиваюсь къ молчаливому утвержденію Шестова, что только живое творчество истинно. У меня есть для этого особое словечко (да простить мнѣ Шестовъ!), словечко это: „символизмъ“. Но вѣдь и у Шестова въ свою очередь есть такое же словечко: „адогматизмъ“; и изъ него вырастаетъ тѣнь Шестова (скептицизмъ), мчащаяся къ Карпатамъ догматизма.

На Карпатахъ есть пропасть; въ нее пролетаетъ тѣнь Шестова. Эта пропасть заключается въ догматъ, будто истина=не истинѣ, а не истина=истинѣ.

Надѣюсь, что самъ Шестовъ благополучно избѣгнетъ пропасти.

Андрей Бѣлый.

Русская Муза. Художественно-историческая хрестоматія. Составилъ П. Я. Переработанное и дополненное изданіе. Спб. 1908. Ц. 1 р. 75 к.

Первое изданіе „Русской Музы“ появилось въ 1904 г., и мы, въ свое время („Вѣсы“, 1904 г. № 5), не могли не указать на отрицательныя стороны этого изданія. Кое-что, казавшееся намъ недостаткомъ, теперь исправлено составителемъ. Такъ, г. П. Я. ввелъ въ сборникъ цѣлый рядъ новыхъ именъ, въ томъ числѣ З. Гиппиусъ и Ѳ. Сологуба, которымъ не нашлось мѣста въ первомъ изданіи, увеличилъ число приводимыхъ стихотвореній у многихъ поэтовъ, напр., у К. Бальмонта и В. Брюсова, смягчилъ нѣкоторыя свои характеристики и т. под. Но попрежнему мы не можемъ примириться съ самымъ методомъ, по которому составлена книга.

Г. П. Я. въ предисловіи увѣряетъ, что его цѣлью было „дать какъ бы живую исторію нашей лирики“, но что, желая согласовать два элемента, историческій и чисто художественный, онъ жертвовалъ первымъ въ пользу второго. На дѣлѣ, однако, и исторія и художественность часто приносились г. П. Я. въ жертву третьему: опредѣленной общественной тенденціи. Если искать въ „Русской Музѣ“ истеріи, непростительнымъ будетъ пропускъ такихъ поэтовъ, какъ Подолинскій, Тяплековъ, К. Павлова, а изъ новыхъ гр. Бутурлинъ, В. Величко, С. Сафоновъ, И. Коневской, Андрей Бѣлый, В. Ивановъ, А. Блокъ. Если же ссылаться на художественность, непонятно будетъ присутствіе въ книгѣ стиховъ г. С. Синегуба, Ф. Вольховскаго, А. Ленцевича, В. Фигнеръ,—лицъ весьма достойныхъ вниманія, но поэтовъ весьма слабыхъ, а тѣмъ болѣе виршей совсѣмъ ни-

чѣмъ не примѣчательныхъ гг. Шрейтеровъ, Вяткиныхъ, Райковыхъ, Вербицкихъ. Г. П. Я. не чуждъ чутья поэзіи, умѣетъ цѣнить Тютчева и Фета (хотя не понимаетъ „Вечернихъ огней“), но все же оказывается совершенно беззащитнымъ противъ обаянія тѣхъ стиховъ,—какъ бы они въ художественномъ отношеніи ни были плохи,—гдѣ въ тысячу первый разъ повторены любезныя ему мысли. (Единственное исключеніе: суровый приговоръ г. П. Я. политическимъ стихамъ К. Бальмонта). Достаточно сказать, что изъ М. Михайлова (поэта не бездарнаго, но далеко не первокласснаго) взято г. П. Я. много больше страницъ, чѣмъ изъ Тютчева и Фета! Впрочемъ, въ „Русской Музѣ“ стихамъ самого г. П. Я. отведено 6½ страницъ, тогда какъ стихамъ К. Бальмонта всего 2½ стр., а Ѳ. Сологуба и З. Гиппиусъ и того меньше!

Но если тенденціозность и произволь въбора образцовъ до нѣкоторой степени смягчены тѣмъ, что изъ первоклассныхъ поэтовъ (Жуковский, Пушкинъ, Баратынский, Лермонтовъ, Тютчевъ, Фетъ, Некрасовъ) все же дано значительное число стихотвореній, и притомъ изъ числа ихъ лучшихъ созданій, то есть въ книгѣ другой основной недостатокъ, рѣшительно ничѣмъ не оправдаемый. Мы говоримъ о тѣхъ чудовищныхъ предисловіяхъ, которыя г. П. Я. почель нужнымъ предпосылать стихамъ каждаго поэта. Какихъ поясненій можно ждать отъ хрестоматіи, подобной „Русской Музѣ“?—Конечно, чисто фактическихъ. Составитель оказалъ бы услугу читателямъ, сообщивъ имъ годы рожденія и смерти поэта, основныя данныя его біографіи и самыя необходимыя свѣдѣнія по бібліографіи его произведеній. Такъ, въ свое время, понялъ свою задачу Н. Гербель. Такъ понимаютъ ее всѣ составители аналогичныхъ хрестоматій на Западѣ. Г. П. Я. не пожелалъ довольствоваться такой скромной ролью. Ему показалось мало, что онъ навязалъ свой вкусъ читателю самымъ выборомъ стихотвореній. Онъ пожелалъ все время стоять надъ читателемъ съ указкой, все время наставлять и поучать его. Предисловія г. П. Я.—маленькія критическія статьи, написанныя съ развязной самоувѣренностью газетнаго фельетониста и съ тупой пристрастностью рядового своей партіи. Изъ этихъ предисловій читатель можетъ узнать, что антологическія стихотворенія Батюшкова и Щербины внушаютъ „отвращеніе“, что „со времени Лермонтова русская поэзія положительно (!) не знала такого красиваго, музыкальнаго стиха“, какъ у Надсона (помилуй Богъ! а Тютчевъ, Фетъ, Майковъ, Полонскій?), что „первыя декадентскія потуги“, „въ видѣ теорій эстетическаго идеализма, символизма и пр.“ это — „сорныя травы, пышно распускавшіяся на огромномъ пустырѣ російской дѣйствительности“ (ну, а во Франціи и Германіи отчего они то же „распукались“?), что З. Гиппиусъ, „смотря по требованію моды (!), отъ культа дьявола

безъ малѣйшаго труда (откуда это знаетъ г. П. Я.?) переходила къ воспѣванію Бога“ и т. д. и т. д. Одна фраза изъ одного изъ предисловія г. П. Я. можетъ почитаться классической: это наивное изумленіе критика, что во Вл. Соловьевѣ „мистикъ-аскетъ удивительнымъ образомъ сочетался со свободнымъ мыслителемъ“. Какъ мало надо понимать слова „мистикъ“ и „аскетъ“, чтобы написать такую фразу!

Текстъ стиховъ, даваемыхъ „Русской Музой“, не безукоризненъ и мѣстами искаженъ произвольными сокращеніями (напр., стр. 48, 55, 88, 198, 202 и мн. др.).

Л. Р.

Избранныя произведенія русской поэзіи. Составилъ Владиміръ Бончъ-Бруевичъ. Изданіе пятое. С.-Петербургъ. 1909. Цѣна 2 рубля.

Лириа. Сборникъ произведеній русской художественной лирики Собрали и составилъ М. Л. Бинштокъ. Спб. 1908. Цѣна 1 руб.

Пятымъ изданіемъ выходитъ книга, одинъ фактъ появленія которой свидѣтельствуетъ о чудовищномъ безвкусіи широкихъ круговъ читателей. Все, что есть въ русской поэзіи тенденціознаго и направленскаго, слабаго, бездарнаго и фальшиваго — все это заботливо подобрано составителемъ, снабжено бланкомъ политической благонадежности и выдано за „избранныя произведенія“. Серьезно разбирать эту книгу, конечно, невозможно. Укажемъ лишь, что изъ Пушкина взято всего 12 наименѣе значительныхъ (кромѣ „Пророка“) стихотвореній, а изъ г. Якубовича цѣлыхъ 25 объемистыхъ стишинъ; что всю книгу пестрятъ никому невѣдомые Метты, Анчаровы, Микульчики, Фегедины, Шрейтеры, Шерры, Бескины, Гаднеры, Билиты, Леры etc. etc., имъ же нѣтъ конца — и совершенно отсутствуетъ Феть!

Въ сравненіи съ пѣсенникомъ г. Бруевича книга г. Бинштока производитъ куда болѣе отрадное впечатлѣніе. Недаромъ она и выходитъ за семь лѣтъ всего вторымъ изданіемъ. Какъ видно изъ предисловія, художественная цѣнность стиховъ заключается для составителя не въ гражданскомъ благородствѣ поэта, а въ неотдѣлимости формы отъ содержанія, представляющей органическое цѣлое. Старые поэты, въ большинствѣ случаевъ, представлены хорошо. Не совсѣмъ удобны только пропуски въ такихъ пьесахъ Пушкина, какъ „Воспоминаніе“ и „Осень“; лишними кажутся и многочисленные переводы Михайлова и Вейнберга. Въ стихотвореніи Валерія Брюсова „У себя“ опущено заглавіе и недоконченъ послѣдній стихъ, что рѣзко нарушаетъ общую гармонію. Непонятно также, почему составитель включилъ въ свою книгу г-жу Галину и

гг. Башкина, Рукавишникова и Волкенштейна, пропустивъ безъ вниманія Вячеслава Иванова, Бѣлаго и Блока.

Б. С.

Ч. Вѣтринскій. Герценъ. Библіотека „Свѣточа“. Приложеніе: Библіографія произведеній Герцена и литературы о немъ. Спб. 1908.

Г. Вѣтринскій долго, серьезно и любовно поработалъ надъ Герценомъ. Онъ далъ первую попытку полной біографіи А. И., его „жизни, мыслей, дѣятельности“, и этимъ заполнилъ весьма существенный пробѣлъ въ нашей литературѣ. Въ этомъ большая заслуга его изящно изданной книги. И все же она оставляетъ въ читателѣ чувство неудовлетворенности. Отъ характеристики такого мыслителя и стилиста, какъ Герценъ, невольно ждешь и требуешь тонкости и глубины анализа, синтеза, стиля. Между тѣмъ, анализъ и синтезъ г. Вѣтринскаго поверхностны и шаблонны, стиль вялъ и безцвѣтенъ. Получается слишкомъ бьющее въ глаза несоотвѣтствіе между формой и содержаніемъ; многочисленныя (можетъ быть, слишкомъ многочисленныя) цитаты изъ Герцена на сѣромъ фонѣ рѣчи г. Вѣтринскаго выступаютъ, какъ „яркія заплаты на ветхомъ рубищѣ“. Добросовѣстный сводъ печатныхъ данныхъ о Герценѣ мало вводитъ во внутренній процессъ развитія одного изъ величайшихъ русскихъ умовъ XIX вѣка. Откуда у Герцена его молодой „отвлеченный революціонизмъ“, почему онъ прошелъ черезъ стадію мистицизма, какъ и почему сложился рационализмъ его послѣдняго періода? Г. Вѣтринскій сыплеть цитатами, даетъ чисто внѣшнія объясненія, ничего по существу не объясняющія, но отъ этого внутренній обликъ Герцена не дѣлается болѣе понятнымъ и близкимъ намъ: онъ мерещится въ какомъ то туманѣ.

Будемъ благодарны г. Вѣтринскому за то, что онъ далъ—добросовѣстно составленную внѣшнюю канву біографіи Герцена. Но это только первый шагъ къ изученію великаго писателя.

Вл. Каллашъ.

Хрестоматія изъ писаній Льва Толстого. Съ иллюстраціями. Составлена группой дѣтей подъ редакціей П. А. Сергѣенко. М. 1908.

Отъ „писаній“, „составлена группой дѣтей“, „думы и мысли Толстого“ и пр. отдастъ въ этой книгѣ претенціозностью, которая такъ плохо вяжется съ общимъ духомъ толстовскихъ изреченій и произведеній. Г. Сергѣенку удалось получить согласіе на перепечатку отрывковъ изъ „Войны и мира“, „Дѣтство и отрочество“ и, такимъ образомъ, сдѣлать ихъ достояніемъ школы и широкихъ общественныхъ круговъ, которымъ покупка полного собранія сочиненій Толстого была бы не подъ силу. Выборъ въ общемъ удаченъ, ду-

ховный обликъ Льва Николаевича выступаетъ ярко изъ хрестоматіи. Приведены и отрывки изъ его воспоминаній и писемъ. Одинъ изъ нихъ, взятый въ видѣ эпиграфа, особенно хорошъ: „Если бы мнѣ дали выбрать: населить землю такими святыми, какихъ я только могу вообразить себѣ, но только, чтобы не было дѣтей; или такими людьми, какъ: теперь, но съ постоянно прибывающими свѣжими отъ Бога людьми,—я бы выбралъ послѣднее“.

Цѣна книги высока: рубль за 396 маленькиихъ страницъ перепечатокъ.

Вл. Каллашъ.

ИЗЪ ЖУРНАЛОВЪ.

Отъ времени до времени „Золотое Руно“ предпринимаетъ выпады по адресу „Вѣсовъ“. Чаше всего въ этихъ выпадахъ слышны ноты личной уязвленности. Иногда же теоретики „Золотого Руна“ обращаются къ философіи. Всякій разъ получаютъ забавные инциденты. Вотъ одинъ изъ образчиковъ того, какъ полемизируютъ съ нами наши, съ позволенія сказать, противники:

„Золотое Руно“ пытается снять маску съ „Вѣсовъ“ въ статьѣ Эмпирика. (О Чистомъ Символизмѣ, теургизмѣ и нигилизмѣ. № 5. 1908 года). Подъ эффектной позой г. Эмпирикъ усматриваетъ въ идейномъ „сredo“ „Вѣсовъ“ готовую формулу „чистый символизмъ“, и принимается анализировать эту формулу. „Чистый символизмъ — т. е. символизмъ кастрированный, лишенный полета и вдохновлявшаго его огня, превратившійся въ сознательный рецептъ для производства символовъ“... Такъ опредѣляетъ формулу чистаго символизма г. Эмпирикъ. Судя по ироническимъ замѣчаніямъ о неокантіанствѣ Бѣлаго, рѣчь идетъ о рецензій въ № 4-омъ „Вѣсовъ“ на брошюру Христіансена, гдѣ инсинируемый писатель приглашаетъ въ Марбургъ теоретиковъ символизма. Ну, что жъ? Теоретику полезно поучиться логикѣ; всякая теорія, какъ-никакъ, а опирается на логику, или по крайней мѣрѣ высказывается членораздѣльно. Но какое же отношеніе все это имѣетъ къ

символизму? Символизмъ—творчество; теорія символизма—эстетика, т. е. наука объ изящномъ. Вѣдь не утверждаетъ же г. Эмпирикъ, будто теорія символизма и есть символизмъ! Мы все-таки вѣримъ, что г. Эмпирикъ хоть чему-нибудь учился, чтобы не дѣлать невѣжественныхъ ошибокъ. И простиительно ли, „живая“ на А. Бѣлаго, не замѣтить, что во всѣхъ статьяхъ этого послѣдняго, подчеркивается пропасть между теоріей и символизмомъ. Въ № 4-омъ „Вѣсовъ“ Бѣлый пишетъ прямо по адресу гг. Эмпириковъ: „Наконецъ, иные неизбежно смѣшаютъ самое творчество съ теоріей творчества... („Вѣсы“ № 4, стр. 55).

Но, если въ формулѣ чистаго символизма г. Эмпирикъ усматриваетъ смѣшеніе теоріи и творчества, естественно думать, что самъ г. Эмпирикъ такого смѣшенія избѣгаетъ. Между тѣмъ, въ той же замѣткѣ, гдѣ утверждается явная неправда о „Вѣсахъ“, г-нъ Эмпирикъ раздражается фразой, будто „каждая позиція въ искусствѣ зиждется на извѣстномъ моральномъ и религиозно-философскомъ базисѣ... („Золотое Руно“ № 5 стр. 77). Какъ понимать эту фразу? Разумѣть ли г. Эмпирикъ подъ позиціей въ искусствѣ сумму произведеній искусства или сумму теорій о искусствѣ? Г-нъ Эмпирикъ не проводитъ грани между теоріей и творчествомъ.

Но всего изумительнѣе, что въ томъ же № „Руна“, гдѣ высмѣивается формула чистаго символизма, г. Г. Чулковъ, теоретикъ „Руна“, въ статьѣ „Покрывало Изиды“ зоветъ къ тому же чистому символизму.

„Методъ реалистическаго символизма — чистая символика“, заявляетъ онъ. Но есть реальность символа; есть идеализмъ и реализмъ въ отношеніи къ символу. Теоретикъ не можетъ отказаться отъ формъ; а всякая форма — идеалистична; художникъ не можетъ отказаться отъ содержанія; содержаніе же реально. Не знаю, на чемъ собирается строить г. Чулковъ цѣльную эстетику, но знаемъ, что само понятіе о цѣлостности—категоріально; слѣдовательно, и цѣлостная эстетика, какъ наука не можетъ не быть идеалистичной. Г. Чулковъ не желаетъ мириться во имя долгаго съ даннымъ; но что же есть долженствованіе, какъ не норма? Теорія не можетъ не быть либо апостериорна (позитивна), либо апріорна (идеалистична, гносеологична); творчество — всегда имѣетъ реальность. Фраза г. Чулкова: „въ мірѣ происходитъ борьба между нормативностью и свободой“ глубоко безграмотна: нормативна теорія, нормативны — императивы морали, а не сама мораль. Въ призывѣ къ чистой символикѣ, къ цѣльной эстетикѣ, „Руно“ заимствуетъ изъ „Вѣсовъ“

свой идейный багажъ: далѣе начинается философское невѣжество „Руна“, украшаемое грубою бранью по нашему адресу. Она тѣмъ смѣшнѣе, что позиція, которую защищаетъ „Руно“ (цѣльная эстетика и чистая символика)—лозунги наши. Только цѣльную эстетику мы считаемъ теоріей, а чистую символику—практикой.

А вотъ „Руно“, смѣшивая теорію творчества съ творчествомъ, какъ будто желаетъ теоріи въ практикѣ, и практики въ теоріи. Печальное желаніе: такъ получается „мозгологія“—вмѣсто творчества, и „сине матографъ“ вмѣсто теоріи.

Эта „мозгологія“ и этотъ „сине матографъ“ преподносятся намъ въ видѣ реалистическаго символизма.

В. Выховъ.

P.S. Кстати. Въ № 7—9 „Руно“ приводитъ въ одной статьѣ два стиха В. Брюсова, и оба невѣрно. Вмѣсто „Кончено! Кончено!“ напечатано „Конечно! Конечно! вмѣсто „Я знаю“—„Я узнаю“. Врядъ ли такія корректурныя небрежности извинительны.

БРОДЯГА ВЪ ЛИТЕРАТУРЪ.

Письмо изъ Лондона.

W. H. Davies. The autobiography of a Super-tramp. With a preface by Bernard Shaw. A. C. Fifield. 6/ — W. H. Davies. The Soul's Destroyer and other Poems. To be obtained from the author.—W. H. Davies. New Poems. Elkin Mathews. 1/—

Въ то время, когда большинство людей охотно признаетъ, что автобіографія—наиболѣе привлекательная форма разсказа, не лишено будетъ любопытства отмѣтить, что хорошія автобіографіи писали только отщепенцы общества, люди, которые могутъ разсказать самыя невѣроятныя исторіи. Бенвенуто Челлини, этотъ великолѣпный разбойникъ эпохи Возрожденія,—такой же скиталець, какъ и множество художниковъ; Руссо — эмигрантъ и нищій; Казанова — европейскій авантюристъ. Вотъ три наиболѣе яркихъ примѣра. Къ этому списку прибавимъ теперь автобіографію бродяги. Въ наши дни художникъ сталъ осѣдлымъ, актеры получаютъ графскіе титулы, а Богемія стала столь же респектабельной, какъ и лучшіе кварталы въ Лондонѣ. Только одинъ классъ людей сохраняетъ высокое безуміе отщепенца; не художникъ, а бродяга—бунтовщикъ современности.

Если мы примемъ во вниманіе огромное давленіе, производимое современнымъ обществомъ на личность, или вспомнимъ, какъ стоитъ часовой голода у каждаго выхода изъ рядовъ тружениковъ, обреченныхъ работать до конца жизни ради жалованія, насладиться которымъ имъ никогда не будетъ времени, мы согласимся, что человѣкъ, возносящійся надъ этимъ давленіемъ, есть явленіе притягательнаго и исключительнаго интереса. Онъ отвергаетъ всѣ доктрины, выработанныя людьми, онъ смѣется надъ всѣми угрозами, предупреждающими о печальныхъ послѣдствіяхъ, которыя явятся слѣдствіемъ непослушанія, онъ живетъ своей собственной жизнью—и, несмотря на все презрѣніе къ нему общества, мы не можемъ отрицать въ немъ доли героическаго.

Правда, бродяга уже появлялся и раньше въ английской литературѣ. „Лавенгро“ и „Романи Рай“—автобіографическіе портреты Джорджа Борроу. Но хотя Борроу странствовалъ по Англии и Уэльсу въ обществѣ английскихъ цыганъ, никто не обладалъ больше, чѣмъ онъ, сильнѣйшимъ тяготѣніемъ къ „респектабельности“; онъ всегда былъ скорѣе наблюдателемъ жизни цыганъ, чѣмъ членомъ ихъ табора. Мы также не должны забывать, что странствованія Борроу по Испаніи явились всецѣло результатомъ его положенія, какъ миссіонера, командированнаго туда нѣкоторыми религіозными обществами. Съ Дэвисомъ дѣло обстоитъ не такъ: онъ вѣзбутовался въ дни юности. Литература и искусство привлекали его съ раннихъ лѣтъ, но отдаться имъ помѣшали обстоятельства. Онъ поѣхалъ въ Америку въ поискахъ за счастьемъ и вмѣсто него наткнулся на рядъ приключеній. Онъ обошелъ пѣшкомъ почти весь Новый Свѣтъ, нѣсколько разъ переѣзжалъ черезъ океанъ на пароходѣ для скота, затѣмъ вернулся въ Англію, исходилъ пѣшкомъ южныя и среднія графства, все больше и больше тяготѣя къ столицѣ, и, наконецъ, добился возможности издать свои стихи и сдѣлаться литераторомъ только-что вышедшимъ изданіемъ своей автобіографіи, предисловіе къ которой написалъ Бернардъ Шоу.

Это была дѣйствительно мятежная жизнь, и, если мнѣ могутъ возразить, что конечной цѣлью стремленій Дэвиса всегда былъ уютный деревенскій коттеджъ и свободное время, чтобы читать и писать книги, то это лишь доказываетъ доведенную до конца мятежность натуры. Міръ книгъ и литературы—самый праздный изъ всѣхъ міровъ—какъ гдѣ-то говоритъ намъ В. Шоу—ибо тотъ, кто входитъ въ бібліотеку, неизбѣжно поворачиваетъ спину міру. Большая дорога и книжная полка—единственные пути избавиться отъ одной и той-же необходимости, и человекъ, испробовавши оба,—самый неисправимый отщепенецъ.

Дни бродяжничества Дэвиса не были романтичными: жизнь ради куска хлѣба никогда не бываетъ таковой; но они были и бываютъ крайне интересными. Автобіографія Дэвиса, подобно роману Балзака, огромный ломоть жизни, отрѣзанный и вставленный для насъ въ переплетъ книги; это—жизнь, а не литература; истинный, точный реализмъ, въ которомъ литература совершенно скрыта. Жизнь и въ наши дни, какъ и въ былые, все такъ же полна приключеній для того, кто самъ захочетъ искать въ ней своего счастья; въ наши дни вполне возможно прожить цѣлое лѣто безъ копейки денегъ въ карманѣ и на нѣсколько рублей въ недѣлю зимой, а развѣ времена романтизма давали когда-либо больше?

Бенвенуто Челлини писалъ на языкѣ улицъ Флоренціи и, слѣдовательно, владѣлъ живымъ картиннымъ стилемъ, стилемъ, сдѣлав-

шимся всеобщимъ, разговорнымъ. Дэвисъ пишетъ крайне просто, истиннымъ разговорнымъ языкомъ, не прибѣгая къ тому „арго“, который въ гостиныхъ приписываютъ бродягамъ. Ни одна повѣсть не передавалась до сихъ поръ такъ просто и ни одна не была до сихъ поръ менѣе подражательна. Дэвисъ сумѣлъ достичь того, въ чемъ большинство изъ насъ терпитъ крушеніе: онъ приобрѣлъ опытность зрѣлости, не утративъ воображенія ребенка. Обладать здравымъ смысломъ, умѣть находить дорогу въ жизни и въ то-же время сохранить свои сны не разбитыми, свое воображеніе не притупленнымъ, это значить—быть поэтомъ, обладающимъ одновременно и фантазіей, и умомъ. Оба эти качества имѣются какъ въ его прозѣ, такъ и въ его стихахъ; но было бы ошибочно предполагать, что Дэвисъ со-всѣмъ не читалъ книгъ и что творчество его—божественная случайность. Немыслимо умѣть хорошо писать, не начитавшись хорошо. Бесплатныя публичныя бібліотеки поглощали свободныя минуты Дэвиса. Страсть къ литературѣ и борьба за существованіе были двумя главнѣйшими факторами въ его жизни; иногда надъ нимъ бралъ верхъ первый, иногда второй.

Дэвисъ изучилъ, главнымъ образомъ, поэтовъ; по крайней мѣрѣ, ихъ имена цитируетъ онъ чаще всего: Шелли, Байрона, Уодсуоръ, Китса. Если проза его обладаетъ главнымъ достоинствомъ прозы—ясностью, то что сказать о его стихахъ? Онъ не проповѣдуетъ какого-нибудь credo, у него нѣтъ опредѣленной философіи, вколоченной въ собраніе пословицъ, или растянутой въ длинную поему. Иногда онъ пишетъ прекрасныя лирическія пьески, изъ которыхъ лучшимъ образцомъ является обращеніе „Къ буквицѣ“ въ его „New Poems“. Но онъ поетъ и о другомъ, онъ пишетъ о своихъ товарищахъ по ночлежнымъ домамъ, съ ихъ странными прозвищами—ибо бродяги, какъ дѣти, имѣютъ время исправлять жизнь и придумывать имена болѣе выразительныя, чѣмъ тѣ случайные ярлыки, которые даются намъ при крещеніи—и онъ раскрываетъ намъ эти странные уголки жизни. Онъ идетъ къ жизни и не затрудняетъ ее вопросами: она приходитъ къ нему сама и онъ описываетъ то, что видитъ и чувствуетъ. Онъ пріемлетъ вещи такими, какими онѣ есть, и довольствуется радостью и страданіемъ жить:

Let others praise thy parts, sweet Nature,
Who cannot know the barley from the oats,
Nor call the bird by note, nor name a star,
Claim thy heart's fulness the face of things.

Въ каждой маленькой случайности для Дэвиса есть всегда нѣчто значительное, и онъ смѣло записываетъ все подслушанное, иногда въ совершенно невѣроятномъ видѣ, но всегда совершенно просто:

The motor car goes humming down the road
Like some huge bee that warns us from its way.

Эта готовность къ пріятію всего далеко не обычна въ наши дни, по крайней мѣрѣ, среди интеллигенціи. Намъ многое озадачиваетъ и смущаетъ. Дэвисъ всегда готовъ принять всякое готовое явленіе, которое ему подноситъ природа, но онъ терпѣливъ и позволяетъ ей говорить на ея собственномъ языкѣ въ наиболѣе удобное для нея время.

Однако, если онъ просто доволенъ возможностью жить, то чѣмъ объяснить тѣ серьезныя ноты, что по временамъ звучатъ въ его стихахъ? Мнѣ кажется, что эти раздумья, полупечальные, полусерьезные, которые вспоминаешь, лишь отложивъ въ сторону книгу его стиховъ, не будучи въ состояніи точно указать строфу, въ которой они встрѣчаются,—это моменты, когда воображеніе, а не разумъ, задаетъ вопросъ. Мысль Дэвиса работаетъ странно; когда онъ думаетъ, ею управляетъ его воображеніе. Въ Дэвисѣ есть нѣкоторая неожиданность и непосредственность, которыя сами по себѣ очаровательны, какъ очарователенъ ребенокъ, устаивающій насъ своимъ довѣріемъ. Но всѣ эти чисто дѣтскія качества затянуты дымкой задумчивости, и какъ они не похожи на тотъ духъ радости, на ту чистую любовь къ жизни, которую мы находимъ въ „Пѣсняхъ Невинности“ у Вилліама Блэка, въ его пѣсняхъ о раѣ, о томъ отрицательномъ состояніи, ни добромъ, ни зломъ, въ которомъ пребывалъ Адамъ до грѣхопаденія!

Наконецъ, развѣ стихи Дэвиса не таковы, какихъ мы могли ожидать отъ человѣка, стоявшаго очень близко къ природѣ и элементарнымъ потребностямъ жизни?

Osbert Bardett.

Gabriel Volland. Le Parc enchanté. Poèmes. Mercure de France.—С. М. Savarit. Comme la Sulamite. Poème. Edition de la revue „l'Europe politique“.—Gabriel Mourey. Le Miroir. Poèmes. Mercure de France.

Книгъ Габріэля Воллана досталась въ этомъ году премія въ три тысячи франковъ, которую Министерство Внутреннихъ Дѣлъ и Изыщныхъ Искусствъ присуждаетъ каждые два года за „Поэзію“, довѣряясь просвѣщенности литературнаго комитета, по составу весьма страннаго, что, впрочемъ, объясняется эклектизмомъ. Эклектизмъ теперь очень въ модѣ!

Впрочемъ, всѣхъ, какъ кажется, объединяетъ въ этотъ комитетъ одно общее стремленіе: увѣнчать своей мудростью талантъ честной посредственности. Задача не изъ легкихъ. Не потому, что трудно найти такого рода талантъ, а потому, что онъ слишкомъ расплодился въ наши дни. Такой талантъ, не заботящійся ни о своей личности, ни о мысли, ни объ искусствѣ, очень свойствененъ большинству современныхъ поэтовъ, и тѣ, что имъ обладаютъ не въ достаточной мѣрѣ, всегда стараются овладѣть имъ вполне. О! такимъ образомъ можно надѣяться получить одну изъ безчисленныхъ премій,—награда, достойная высокиихъ стремленій! Можно будетъ увидать свой портретъ въ какомъ-нибудь журналѣ, гдѣ литература, моды и спортъ уживаются рядкомъ, въ журналѣ типа „Femina“ и „Je sais tout“. И кто знаетъ! вчерашній лауреатъ, увѣнчанный господами Доршанъ, Фаге и Мендесомъ, быть можетъ удостоится даже чести видѣть ежемѣсячно одно свое стихотвореніе напечатаннымъ на четвертой или пятой страницѣ „Journal“, между двумя рассказами о похожденияхъ апашей.

Я получилъ „Le Parc enchanté“ Воллана, лично мнѣ совершенно неизвѣстнаго, еще до оффиціального увѣнчанія книги. Я прочиталъ ее и ничто въ ней не побуждало меня говорить о ней. Но такъ какъ изъ трехъ или четырехъ поэтовъ, обивавшихъ пороги членовъ жюри, этотъ оказался избраннымъ, подобаешь все-таки сказать нѣсколько словъ о его книгѣ.

Это большею частью—короткіе стихотворенія и сонеты, сгруппированные подъ разными общими заглавіями, причѣмъ совершенно непонятно, почему такіе-то стихи отнесены къ одному отдѣлу, а не къ другому. Но вѣдь такимъ раздѣленіемъ на отдѣлы можно заставить повѣрить, что поэтъ думалъ и о цѣльности своей книги. Часто случается, что въ книгѣ поэта новаго поколѣнія звучитъ эхо его предшественниковъ: но въ книгѣ г. Воллана эхо крайне монотонно, авторъ ея былъ мало любознательнъ; онъ мнѣ кажется прекраснымъ представителемъ того нео-романтизма, который Э. Фагэ и его присные стараются пробудить къ жизни, на славу истинно-французской поэзіи. Ибо, по мнѣнію этихъ господъ, двойное движеніе, съ одной стороны символизма, съ другой—научной поэзіи, не приноситъ Франціи славы. Разумѣется!

Говоря прямо, Волланъ въ своемъ „Зачарованномъ Паркѣ“ просто перепѣваетъ темы романтиковъ и парнасцевъ. Что же касается какой-нибудь философской идеи, сосредоточенной, хотя бы смутно, въ поэтическомъ „я“ автора, мы ея не нашли. Или же, какъ сущность міросозерцанія автора, надо принять слѣдующую строфу, лишь наивная убогость которой поразительна:

Mon coeur connait le fond de la souffrance humaine!
 Si je sais des baisers, je connais les sanglots
 Et ces pleurs douloureux qui brûlent les yeux clos,
 Mais je sais que la vie est éphémère et vaine!

Изъ приведенныхъ стиховъ ясно, какова ихъ техника; всякій человѣкъ, обладающій элементарными литературными познаніями, можетъ въ часъ досуга написать такіе же, или еще лучше.

Ш. М. Савари воспѣваетъ Женщину, Невѣсту, воспѣваетъ Сула-мию „Пѣсни Пѣсней“. Раньше я зналъ двѣ другія книги Савари: человѣка философскаго и научнаго склада ума, два очень интересныхъ трактата: „Философію Воспитанія“ и „Философію Права“ (третій „Философія Наукъ“ готовится). Я зналъ также нѣсколько его стихотвореній, въ которыхъ преобладала мысль, но въ которыхъ не было достаточно чувства и умѣнія. Поэтому я былъ крайне обрадованъ, найдя въ этомъ маленькомъ томѣ въ 60 страницъ, въ этой первой поэмѣ изъ серіи, которая будетъ появляться каждые три мѣсяца, то, чего, казалось мнѣ, недоставало въ творествѣ этого поэта, нѣжное, но напряженное чувство, выраженное въ болѣе обработанной, въ болѣе гибкой формѣ, чѣмъ до сихъ поръ. Но, какъ и прежде, серьезная мысль проникаетъ у г. Савари чувственное воспріятіе вещей, создавая торжественную пѣснь, молитвенно признающую пантеистическую энергію любви:

C'est l'amour, mon enfant, l'amour cruel et fort,
 Qui mêle les parfums de la vie et la mort,
 Le grand tourbillon qui traîne les mondes
 Dans une multiple et mystique ronde..

Опьяненный образами, видѣніями безплотныхъ ласкъ, окруженный цвѣтами, ароматами, свѣтомъ и звѣздами, подходитъ поэтъ въ страстной непорочности къ Невѣстѣ съ опечаленнымъ сердцемъ. И я не знаю въ современной поэзіи болѣе прекрасной и нѣжной пѣсни къ Невѣстѣ. (А, между тѣмъ, чуть не въ любой книгѣ стиховъ есть непременно стихи къ Невѣстѣ, болѣею частью оказывающіеся растянutoй риторикой, иногда не очень умной). Но хотя въ поэмѣ Савари слова любви столь пряны, словно они, чтобы достичь Любимой, прошли черезъ восточные сады, все же поэтъ умѣетъ подняться надъ личнымъ чувствомъ до высоты общечеловѣческихъ раздумій. И онъ говорить:

La douleur d'enfanter est douce aux coeurs pieux:
 Le Rêve du futur chante au plus haut du cieux!..
 La vie est le jardin splendide où tu t'acheves,
 Fleur transparante, Intelligence radieuse!..
 La grandeur de souffrir est saintement joyeuse
 A l'âme de désirs, que sa puissance élève..

Цѣломудренно обнявшись среди полупрозрачной ночи, влюбленные мечтаютъ о всемъ человѣчествѣ, о всѣхъ живыхъ людяхъ, ожидающихъ на городскихъ площадяхъ слова, которыя они должны познать:

Et nos yeux étonnés ont des pleurs,
 Comme s'ils ne pouvaient contenir nos tendresses
 Et les devaient répandre ainsi qu'un ciel, que presse
 La plainte des moissons, des vignes et des pleurs!

Страницы, заканчивающія такимъ образомъ книгу, придаютъ какое-то особое величіе всей книгѣ и дѣлаютъ ее въ широкомъ смыслѣ слова всечеловѣческимъ гимномъ.

Я охарактеризовалъ бы прекрасно книгу въ двадцать стихотвореній Габріэля Мурея „Le Miroir“, приведя слѣдующіе стихи изъ одного изъ его „Пейзажей“:

Rien d'excessif ici ni de heurté:
 Des jeux de lignes et de nuances
 Créant une sorte de beauté
 Toute en grâce et douceur, exquise..

Дѣйствительно, очень характерно, что поэтъ употребляетъ крайне упрощенный синтаксисъ, синтаксисъ обыденнаго разговора, можно сказать, прозаической рѣчи. Но мы этого не скажемъ, такъ какъ въ бѣглыхъ фразахъ г. Мурей есть такая музыкальность ритма, что стихи его становятся на устахъ нашихъ звучной мелодіей.

Книга посвящена Эмилю Верхарну. Насъ это совсѣмъ не удивило, такъ какъ очевидно, что Габріэль Мурей чувствуетъ въ себѣ отблески видѣній и переживаній великаго фламандскаго поэта. Не Верхарна „*Forces tumultueuses*“, а поэта-пѣвца маленькихъ забытыхъ жизней подъ дырявыми крышами убогихъ хижинъ, пѣвца легендъ очень неясныхъ и очень сладостныхъ, пѣвца ясныхъ часовъ, окрашенныхъ печалью. Но ясновидѣнія Верхарна мы не находимъ въ стихахъ „Зеркала“. Если нѣкоторые изъ нихъ напоминаютъ намъ творчество Верхарна, какъ: „Старыя крыши“, „Окна“, „Сидѣлки“, то только тѣмъ же обостреннымъ чувствомъ какого-то фатализма, только тѣмъ же впечатлѣніемъ одиночества, да еще, пожалуй, употребленіемъ тѣхъ же образовъ для изображенія вещей:

Il est des fenêtres qui pleurent,
Solitaires dans la nudité des murs morts,
Est-ce de regrets ou de remords,
Ou pleurent-elles sans savoir pourquoi,
Comme les enfants pleurent?..

Я не люблю эти антропоморфическіе образы. А, напримѣръ, въ „Смерти Розы“, я совсѣмъ не могу принять опредѣленій, извращающихъ и смыслъ, и чувство. Поэтъ обращается къ розѣ, умирающей въ оранжерей:

En vain je cherche où fut ta bouche de lumière
Pour y poser mes lèvres une fois encore,
Où les pétales adorés de tes paupières,
Pour les clore
Sur le dernier regard odorant de tes yeux!..

Здѣсь нѣжность превратилась въ жеманство, и есть какая-то аффектація, слишкомъ напоминающая Фр. Жамса.

Но у Мурей есть яркая индивидуальность, которая заключается, какъ въ сверкающей роскоши красокъ, такъ и въ особаго рода пантеизмѣ, которымъ исполнены всѣ его стихи. Проникая глубины Природы, поэтъ какъ будто стремится самъ разлиться по ея клѣткамъ всѣми своими чувственными и радостными молекулами. Я понялъ и почувствовалъ это, и поэтъ захватилъ меня своимъ опьяненіемъ, еще до того, какъ я натолкнулся при чтеніи книги на послѣднее стихотвореніе „Зеркало“ (по которому и названа вся книга), въ которомъ есть такіа строки:

Et plus tu t'abandonnes, plus tu te disperses,
 Plus tu parviens à te faire innombrable,
 Insecte, fleur, rayon, goutte d'eau, grain de sable,
 Poudre d'atome emportée à travers
 Le courant d'énergie invisible et diverse
 Du prodigieux univers,
 Mieux tu prendras possession et conscience
 De toi-même, et de ce qu'on nomme ton destin...
 La Vie est toute à tous; la Mort, c'est d'être seul...

Габріэль Мурей — колористъ, только не въ томъ смыслѣ, какъ Верхарнъ; онъ художникъ нѣжныхъ тоновъ и переходовъ этихъ тоновъ въ тончайшіе оттѣнки. Рисунокъ г. Мурей отличается тонкой рѣзкой и ритмъ его изысканъ, но слѣдуетъ прибавить нѣсколько словъ о природѣ этой ритмики. Г. Мурей употребляетъ „свободный стихъ“, въ манерѣ Г. Кана и Вьеле-Гриффина: но изъ того, что мы сказали о его колористическомъ чутьѣ, ясно, что онъ — поэтъ зрительныхъ образовъ, и задача его стиха — рисовать, описывать. Такъ, напр., описываетъ онъ дома, подъ ихъ старыми крышами похожихъ

En silhouette
 Sur l'horizon
 A des gôelettes
 Toujours prêtes
 A prendre le vent de la saison

Здѣсь стихами образъ вырисовывается передъ глазами читателя. То же самое дѣлаетъ Верхарнъ и все другіе, прибѣгающіе къ техникѣ „свободнаго стиха“. Такимъ образомъ, этотъ ритмъ созданъ не энергіей мысли, которая сама творила бы изъ глубины чувства размѣры и ритмы для своего вылощенія, — что одно и должно быть основаніемъ истинной ритмики.

René Ghil.

УКРЫСТВА





13-го октября скончался Александръ Павловичъ Ленскій...

Въ его лицѣ русскій театръ потерялъ художника исключительнаго, возвышавшагося временами въ своихъ созданіяхъ до гениальности.

Художественныя убѣжденія его, сложившіяся въ опредѣленную эпоху, не мѣшали ему никогда чутко прислушиваться къ новымъ голосамъ, и онъ съ пылкостью юноши до самаго конца шелъ навстрѣчу всему, что въ той или иной области искусства являлось выраженіемъ искренняго творчества.

Самая форма, въ которую выливается сценическое творчество, исключаетъ возможность безсмертія его, но сила впечатлѣнія отъ созданій А. П. Ленскаго такъ велика даже у современниковъ самаго ранняго періода его дѣятельности, что созданные имъ образы еще долго будутъ живы.

Искусство было для него выше личныхъ интересовъ, и онъ, патріархъ среди русскихъ актеровъ, считалъ себя созданнымъ только для ансамбля и нигдѣ не появлялся какъ гастролеръ, оставаясь лишь достояніемъ сцены Малаго театра...

Николай Поповъ.

ДЕСЯТИЛѢТІЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА.

14-го октября текущаго года Московскій Художественный Театръ праздновалъ десятилѣтіе своей дѣятельности. Въ этотъ день труппу и дирекцію театра торжественно чествовало нѣсколько сотъ учреждений и частныхъ лицъ. Въ числѣ другихъ привѣтствій представителями редакціи „Вѣсовъ“ и „Скорпіона“ гг. Андреемъ Бѣлымъ и М. Ликиардопуло, былъ поднесенъ адресъ слѣдующаго содержания:

„Редакція журнала „Вѣсы“ и к-ва „Скорпионъ“ рада сегодня случаю привѣтствовать въ лицѣ Московскаго Художественнаго Театра первую попытку пробудить, десять лѣтъ тому назадъ, русскій театръ отъ состоянія безсознательности и соннаго покоя рутинны.

Въ борьбѣ съ мертвой, ходульной условностью, являвшейся слѣдствіемъ не сознательнаго упрощенія неизбѣжныхъ задачъ техническаго воплощенія всякаго драматическаго произведенія, а результатомъ легкомысленнаго и небрежнаго отношенія къ Искусству — Московскій Художественный Театръ, длиннымъ рядомъ своихъ тщательно и любовно обдуманыхъ постановокъ, совершилъ переворотъ въ исторіи русскаго театра. Его десятилѣтняя дѣятельность углубила и обострила вопросы, связанные съ общемировымъ кризисомъ современнаго театра, и очистила путь для предвѣстниковъ Театра Будущаго. До Художественнаго Театра мертвая условность господствовала на русской сценѣ. Художественный Театръ, отвергнувъ такую условность, не могъ не прийти къ предѣламъ возможно-полнѣйшей иллюзіи дѣйствительности, къ максимуму реализма, допускаемаго сценой. И съ тѣмъ большей ясностью увидѣли мы, что этотъ максимумъ реализма есть все та же условность. Тѣмъ яснѣе и нагляднѣе прониклись мы сознаниемъ, что реализмъ на сценѣ — лишь призречень, и что путь реализма неминуемо ведетъ театръ къ сознательной условности.

Дойдя до крайнихъ предѣловъ возможнаго реализма, въ прекрасныхъ постановкахъ пьесъ Чехова, утончившаго въ своихъ драмахъ реальность до символа, Художественный Театръ невольно соприкоснулся съ Символизмомъ въ Искусствѣ. Отъ Чехова онъ обратился къ нѣкоторымъ драмамъ Ибсена, Матерлинка и Гамсуна. Сознавъ непригодность для воплощенія символической драмы примѣняемаго имъ до сихъ поръ исключительнаго метода реализма, — Художественный Театръ смѣло вступилъ на путь исканій новыхъ принциповъ постановки.

Хотя „Вѣсы“ неоднократно выступали, какъ идейные противники методовъ Художественнаго Театра, однако, мы всегда глубоко цѣнили и преклонялись передъ энергіей и беззаветной преданностью Искусству дѣятелей этого Театра. Мы твердо вѣримъ, что разными, быть-можетъ противоположными, путями, мы вмѣстѣ стремимся, черезъ Искусство, къ одной общей цѣли, къ Лучшему Будущему, къ новымъ формамъ обновленной и свободной Жизни. И, искренно желая Московскому Художественному Театру успешной и многолѣтней дѣятельности, мы хотимъ надѣяться, что въ скоромъ будущемъ пути наши сольются въ единственный возможный путь Искусства — Символизмъ“.

Редакторъ-издатель С. А. ПОЛЯКОВЪ.