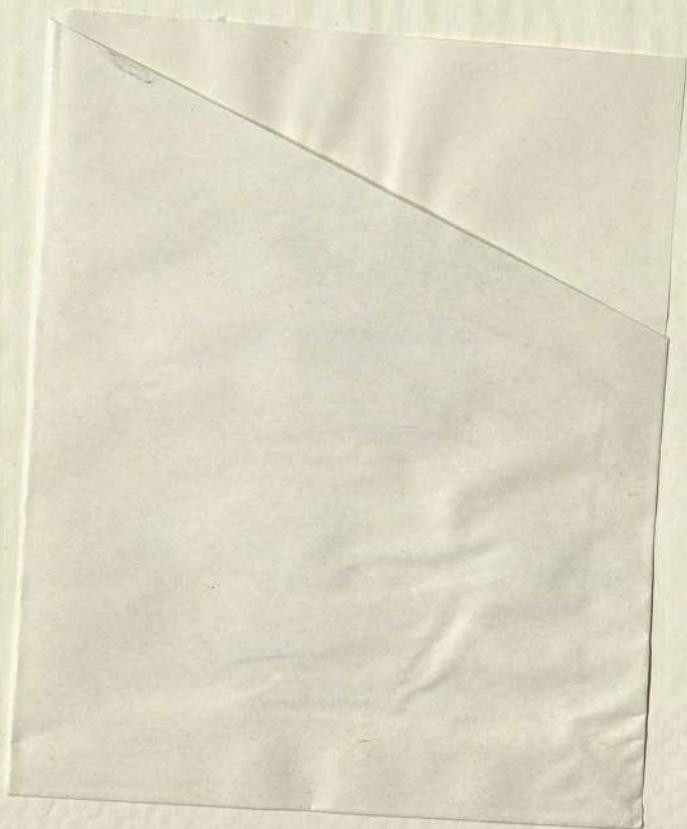


$K_{\Lambda} \frac{25}{79}$



Кл $\frac{25}{79}$

ЭЛЛИСЪ

РУССКІЕ СИМВОЛИСТЫ

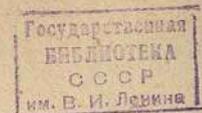
КОНСТАНТИНЪ БАЛЬМОНТЪ

ВАЛЕРІЙ БРЮСОВЪ

АНДРЕЙ БЪЛЫЙ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО «МУСАГЕТЪ»





5762-63

КНИГИ ЭЛЛИСА.

STIGMATA. Книга лирики. Книгоиздательство «Мусагетъ». (Готовится).

РУССКІЕ СИМВОЛИСТЫ. Книгоиздательство «Мусагетъ». Москва, 1910.

ФРАНЦУЗСКІЕ СИМВОЛИСТЫ. (Готовится).

ПЕРЕВОДЫ:

ШАРЛЬ БОДЛЭРЪ. Цвѣты зла. Книгоиздательство «Заратустра». Москва, 1908.

ШАРЛЬ БОДЛЭРЪ. Мое обнаженное сердце. Книгоиздательство «Дилеттантъ». Москва, 1905.

ШАРЛЬ БОДЛЭРЪ. Стихотворенія въ прозѣ. Книгоиздательство «Мусагетъ». Москва, 1910.

ЖОРЖЪ РОДЕНБАХЪ. Покрывало. Книгоиздательство «Заратустра». Москва, 1906.

РИХАРДЪ ВАГНЕРЪ. Парсифаль. Драма-мистерія. Книгоиздательство «Мусагетъ». (Готовится).

Предисловіе.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Состояніе, переживаемое самымъ знаменательнымъ идейнымъ событіемъ нашей культурной эпохи—„современнымъ символизмомъ“, обычно принято называть „кризисомъ“ его. Мы полагаемъ, что дѣйствительно для безпристрастнаго созерцанія совершенно несомнѣнны нѣкоторые острые симптомы внутренней переоцѣнки со стороны того движенія, которое съ самаго начала само опредѣлило себя въ неизгладимыхъ словахъ Фридриха Ницше, какъ „переоцѣнку всѣхъ цѣнностей“.

Значить ли это, что „современный символизмъ“, такъ недавно соединившій въ себѣ оба взаимно обусловливающія теченія: чисто эстетическое и синтетическое (опредѣляющее себя, какъ новое міросозерцаніе), отказывается отъ своей основной миссии и ищетъ возврата къ старымъ цѣностямъ и прежнимъ формамъ?

Или, быть-можетъ, всѣ эти симптомы говорятъ лишь о новыхъ внутри самаго движенія назрѣвшихъ потребностяхъ и о временномъ и лишь относительно несоотвѣтствіи между ростомъ внутренняго содержанія и начинающей застывать формой, недостаточно эластичной?

Наконецъ, возможно предположить, что состояніе кризиса, все болѣе и болѣе охватывающее символизмъ, есть указаніе на будущее неизбежное поглощеніе его какимъ-либо другимъ, отчасти родственнымъ ему, но болѣе сильнымъ и болѣе глубокимъ теченіемъ.

Другими словами: есть ли „кризисъ современнаго символизма“ предсмертная агонія, или переломъ болѣзни и

начало выздоровленія—такова основная проблема, поставленная мною въ моей работѣ „Русскіе символисты“.

Осознавая неизбежность и необходимость переоцѣнки внутри самого символизма, я полагаю, что всего лучше идти навстрѣчу этой потребности, опираясь на историческое изученіе символическаго движенія.

Эта книга пытается произвести подобную работу применительно къ Россіи. Однако, въ виду общей зависимости и даже извѣстной подчиненности развитія русскаго символизма западно-европейскому символическому движенію, я предпослалъ главной части изслѣдованія вступительную главу, кратко рисующую развитіе символизма въ Европѣ.

Заключительная глава („Символизмъ и будущее“) пытается подвести общій итогъ обоимъ теченіямъ, европейскому и русскому, и поставить на почвѣ фактической основную проблему о вѣроятномъ будущемъ величайшаго идейнаго движенія эпохи.

Несмотря на историческій характеръ моей работы, въ ней едва ли почувствуется недостатокъ въ принципиальныхъ предпосылкахъ, въ тѣхъ не подлежащихъ анализу убѣжденіяхъ, которыя предваряютъ и обусловливаютъ великое историческое изслѣдованіе. Основнымъ изъ такихъ убѣжденій была непоколебимая вѣра въ великое значеніе и побѣду тѣхъ, пока еще смутно мерцающихъ идей, которымъ служимъ и поклоняемся мы всѣ, предчувствующіе великую эру новой культуры, по существу и всесторонне противоположной нашей современной матеріалистической и позитивно-утилитаристической культурѣ.

Пусть же каждая строка моей книги будетъ предчувствіемъ новой религіозной культуры будущаго, первымъ стремленіемъ и обѣтованіемъ которой и является „современный символизмъ“, какъ великое міровое движеніе.

Эллисъ.

О сущности символизма.

О СУЩНОСТИ СИМВОЛИЗМА.

Общее опредѣленіе и обоснованіе символизма.

Въ настоящее время слово „символизмъ“ всѣми употребляется въ совершенно различныхъ смыслахъ, частью безсознательно, частью намѣренно извращенно, откуда возникаетъ невообразимая путаница понятій, неизбежная во всякомъ вопросѣ, касающемся „новаго искусства“. Поэтому мы рѣшили отвести цѣлую специальную главу для общаго опредѣленія и формальнаго обоснованія этого термина.

Итакъ, что же такое „символизмъ“?..

Здѣсь наталкиваешься съ самаго начала на одну роковую антиномію.

Обычно слово „символизмъ“ конкретно и точно обозначаетъ живое литературное и вообще идейное движеніе, возникновеніе около середины XIX в. новой художественной школы, явившейся выразительницей общаго культурнаго перелома середины прошлаго вѣка. Въ этомъ именно пониманіи символизма его сущность и форма приурочиваются, и съ полнымъ основаніемъ, къ именамъ Э. По, Бодлера, Верлена, Маллармэ, позднѣе Гюисманса—во Франціи, къ именамъ сперва Ф. Ницше, позднѣе Ст. Георгэ—въ Германіи, къ имени Г. Ибсена и Гамсуна въ Норвегіи, Мэтерлинка, Роденбаха, Жилькэна, Верхарна въ Бельгіи, Оскара Уайльда въ Англии, Мережковскаго, Бальмонта, Брюсова и А. Бѣлаго у насъ, въ Россіи *).

*) Если отнять лишь частично принадлежащаго сюда Д. Мережковскаго, то эти три имени и составятъ самый яркій лозунгъ русскаго символизма, представляя собой его первую волну.

Но даже въ этихъ тѣсныхъ рамкахъ представители современнаго символизма очень разнятся между собой въ оттѣнкахъ и индивидуальныхъ чертахъ и разнятся тѣмъ больше, чѣмъ побѣдоноснѣе и шире становится движеніе впередъ символизма.

Первоначальное единое и цѣльное зерно символизма превратилось за 50 лѣтъ его процвѣтанія въ пышное и вѣтвистое дерево, только важнѣйшія вѣтви котораго можно представить приблизительно въ видѣ слѣдующей схемы:

А) Символизмъ художественный въ собственномъ смыслѣ (какъ самоцѣль)—Э. По, Бодлэръ, Верленъ, Маллармэ и ихъ ближайшіе ученики: К. Бальмонтъ („Будемъ, какъ солнце“), В. Брюсовъ, А. Бѣлый („Золото въ лазури“, „Симфоніа“).

а) Эстетизмъ,— Гюисмансъ (какъ авторъ „A gebours“), Уайльдъ.

б) Нео-романтизмъ—Мэтерлинкъ, Роденбахъ, К. Бальмонтъ („Тишина“).

В) Символизмъ (идейный), какъ средство:

а) моралистическій (Ибсенъ),

б) метафизическій (С. Маллармэ, Р. Гиль),

с) чисто мистическій (Александръ Добролюбовъ),

д) индивидуалистическій (Ф. Ницше),

е) коллективный („соборный“, „всенародный“),

1) съ социальнымъ оттѣнкомъ (Э. Верхарнъ),

2) съ теократическимъ и религіозно-общественнымъ уклономъ (Гюисмансъ, Д. Мережковскій, В. Ивановъ).

Конечно, эта схема лишь приблизительно и имѣетъ лишь самое общее классифицирующее значеніе.

Однако, всѣхъ „символистовъ“, несмотря на рѣзкія внутреннія различія, объединяетъ нѣчто общее; всѣ ихъ развѣтвленія и многообразіе все новыхъ и новыхъ оттѣнковъ обращены къ будущему, тогда какъ въ отношеніи къ прошлому всѣ эти представители символизма объединены рѣзко-револю-

ціоннымъ отношеніемъ, принципиальнымъ переворотомъ всѣхъ цѣлей и методомъ творчества.

Какъ бы ни хотѣлось сблизить такихъ абсолютныхъ отрицателей реальности изъ семьи символистовъ, каковыми являются О. Уайльдъ, Мэтерлинкъ, Роденбахъ или К. Бальмонтъ (въ своихъ первыхъ произведеніяхъ), съ романтиками начала XIX вѣка, это желаніе оказывается призрачнымъ при строгомъ изученіи и тѣхъ, и другихъ школъ, — и достаточно перечить афоризмы О. Уайльда или сравнить со сказками Андерсена и А. Гофмана „Необычайные рассказы“ Э. По, съ лучшими лирическими вещами Шиллера или Новалиса лирику Верлена, драмы Шекспира съ „Маленькими драмами“ Мэтерлинка, съ демоническими порывами Байрона лучшія строфы „*Fleurs du mal*“, и въ результатѣ лишь станетъ еще болѣе очевидной та бездна, которую вырылъ символизмъ во второй половинѣ прошлаго вѣка, та несравнимая ни съ чѣмъ усложненность и утонченность техническихъ методовъ творчества и та неизмѣримо-большая напряженность и насыщенность, равной которой мы не знаемъ на всемъ почти протяженіи мірового художественнаго творчества. Все равно, сосредоточимъ ли мы свое вниманіе исключительно на той струѣ символизма, которая приняла его, лишь какъ методъ чисто художественнаго построенія образовъ (эстетизмъ), построивъ на этомъ базисѣ цѣльное завершенное и необычайно стройное міросозерцаніе, лозунгомъ котораго осталось исконное безуміе романтизма претворить жизнь въ сказку, а личность — въ поэму, или, говоря словами О. Уайльда: „показать жизнь сквозь призму искусства, а не искусство сквозь призму жизни“; начнемъ ли мы придавать сравнительно большее значеніе второй великой и еще болѣе сложной волнѣ символизма, понимаемаго скорѣе, какъ великое, незамѣнимое средство для цѣлей по существу лежащихъ внѣ его, какъ ~~новой формы~~ новой формы выраженія идей, коренящихся за предѣлами самаго процесса творчества символическихъ образовъ, какъ новую, условную форму проповѣди идей морали, чистой мистики, религіозной исповѣди или даже соціальной и политической пропаганды (у Э. Верхарна); примемъ ли мы символизмъ, какъ міросозерцаніе, — все равно мы придемъ къ двумъ важнымъ выводамъ.

Во - п е р в ы х ъ . Мы всегда непосредственно ощутимъ что-то новое, что-то неизвѣданное и раньше неизвѣстное, нѣчто гораздо болѣе совершенное въ самомъ построеніи и особенно взаимномъ сочетаніи художественныхъ образовъ, даже въ томъ случаѣ, когда они пріобрѣтаютъ лишь значеніе методологическое, превращаясь въ аллегоріи. Большое совершенство ихъ заключается, какъ общее правило, въ гораздо большей легкости, смѣлости и тонкости ихъ построения, въ большей притягательной силѣ каждаго изъ нихъ въ отдѣльности, въ большей искусственной сознательности владѣнія ими, въ большей виртуозности и большею изяществѣ ихъ комбинирования, что, вмѣстѣ взятое, и заставитъ насъ послѣдовательно признать за ними всеми чувство какой-то особой правды, и, кромѣ того, чувство особенной, единственной формы этой правды, то-есть чувство новаго стиля. Это „чувство стиля“ объединяетъ и держитъ вмѣстѣ даже самыя различныя формы символизма.

Во - в т о р ы х ъ . Простая справедливость заставитъ насъ признать, что „символизмъ“ съ первыхъ дней своего существованія и до настоящаго времени всегда оказывался той безконечно-чуткой, сложной и тонкой формой выявленія всѣхъ идейныхъ запросовъ, исканій и переворотовъ сознанія современнаго человѣчества, которую безъ преувеличенія мы можемъ назвать одновременно зрѣніемъ, осязаніемъ, слухомъ и даже совѣстью современной души.

Всѣ разочарованія, тайныя язвы, всѣ радости, восторги и чаянія эпохи выявлялись въ теченіе слишкомъ полу-вѣка въ этой формѣ душевной дѣятельности, все болѣе и болѣе замѣняемая созерцаніемъ цѣлостныхъ и живыхъ идей въ разрозненныхъ явленіяхъ какъ абстрактно-спекулятивный методъ ихъ познанія, такъ и построеніе міросозерцанія на основаніи эмпирическаго, чисто-научнаго изученія связи явленій.

Таково исключительное, всеобъемлющее значеніе символизма на границѣ двухъ принадлежащихъ намъ вѣковъ.

Однако, противъ такого опредѣленія и толкованія символизма выступаетъ весьма важное положеніе, сущность котораго заключается въ томъ, что оно расширяетъ значеніе термина

„символизм“ до объема понятія художественнаго творчества вообще. „Творить, создавать художественные образы — значит символизировать“ — заявляемъ это воззрѣніе устами одного изъ своихъ сторонниковъ. Съ этой точки зрѣнія всякій удачный художественный образъ есть уже ео ipso символъ, и, стало быть, критерій истинности и цѣнности художественнаго произведенія вполне покрывается критеріемъ символичности его образовъ.

Эта теорія устраняетъ всякій смыслъ опредѣленія символизма, какъ данной конкретно-исторической школы, какъ специфическаго метода, возникшаго въ опредѣленное время, и исключаетъ раздѣленіе художественныхъ произведеній на символическія и несимволическія.

Болѣе того, она стираетъ даже основную черту между реализмомъ и символизмомъ, отмѣчая лишь условное, не принципиальное различіе между ними и рассматривая то символизмъ, какъ форму реализма, то реализмъ, какъ подраздѣленіе символизма вообще.

Если „символизировать“ — значитъ интуитивно прозрѣвать въ явленіяхъ ихъ „нумены“, въ вещахъ — воплощенныя въ нихъ идеи, путемъ творческаго созерцанія, и прозрѣвать въ ограниченномъ, временномъ и конечномъ лишь разнообразныя строго координированныя формы единаго, безграничнаго и вѣчнаго, то развѣ не всегда и не всѣ художники, поэты и мистики только и дѣлали, что символизировали? Чѣмъ же въ такомъ случаѣ гордится новая символическая школа искусства?... Гдѣ же она?...

Съ перваго взгляда можетъ показаться, что оба приведенныя выше утвержденія одновременно исключаютъ другъ друга и въ то же время справедливы взятыя отдѣльно, т.-е., что мы стоимъ передъ антиноміей.

Тѣмъ не менѣе, мы считаемъ вполне возможнымъ примирить обѣ стороны даннаго противорѣчія и попробуемъ этимъ именно путемъ возможно точнѣе опредѣлить неизвѣстное, т.-е. отвѣтить на вопросъ, что такое символизмъ.

Прежде всего мы оговоримся. Именно потому, что исканіе символа, адекватнаго объекту, неизмѣнно составляетъ истинную сущность всякаго искусства, быть можетъ, даже един-

ственную цѣль его, мы видимъ въ „современномъ символизмѣ“, какъ специфическомъ по своей тонкости и сложности методѣ, какъ въ самомъ совершенномъ (при данныхъ условіяхъ) типѣ художественнаго творчества, всего легче, точнѣе и сознательнѣе отвѣчающемъ на этотъ извѣстный вопросъ, — именно поэтому мы видимъ въ немъ два исключительно крупныхъ достоинства. Во-первыхъ, тѣснѣйшую связь его съ вѣчной и послѣдней задачей искусства, съ самой сущностью его, и, во-вторыхъ, наибольшую приспособленность его для разрѣшенія именно этой основной задачи.

Не будь этого, представляй собою символизмъ нѣчто по существу враждебное и несоизмѣримое со всѣми прежними методами художественнаго творчества или допусти онъ параллельное рѣшеніе той же самой задачи съ равнымъ успѣхомъ, онъ не имѣлъ бы никакого права на существованіе.

Напротивъ, въ сложномъ аккордѣ художественнаго творчества символизмъ лишь доминанта его; въ стройномъ храмѣ всего современнаго искусства символизмъ довольствуется тѣмъ, что служить куполомъ и водруженнымъ на немъ крестомъ храма, уступая низшимъ формамъ художественности все остальное зданіе. Завоевавъ разъ навсегда доминирующее положеніе среди всѣхъ формъ искусства, символизмъ не стремится къ поглощенію низшихъ формъ, а, напротивъ, опирается на нихъ, какъ на составные элементы.

Таковъ законъ существованія каждаго аристократическаго организма, каждой завершающей цѣлое формы.

Если сущность искусства „исканіе символа“, то методъ, дающій самое полное и сознательное овладѣніе послѣднимъ, и есть торжество метода, проникновеніе въ завѣтнѣйшую изъ тайнъ творчества, есть, такъ сказать, искусство *par excellence*, всего болѣе искусство. Такимъ искусствомъ или художественнымъ творчествомъ *par excellence* и является современный символизмъ, завершающій и синтезирующій въ себѣ всѣ предшествующіе методы, опыты и формы творчества, берущій (по словамъ Т. Готье) „звуки со всѣхъ клавиатуръ и краски со всѣхъ палитръ“.

Неслучайно именно въ современномъ символизмѣ получили небывалое выраженіе культъ музыки, этого идеальнаго

и абсолютнаго предѣла всѣхъ другихъ искусствъ, этого искусства, дошедшаго до абсолютнаго сліянія формы съ содержаниемъ.

Неслучайно также и то, что лишь въ началѣ развитія современнаго символизма, какъ новой формы и новаго метода творчества, явилось и самое слово „символизмъ“. Впервые тогда слово „символь“ (symbole) стало сознательно употребляться въ иномъ, чѣмъ прежде, специфическомъ боевомъ значеніи, оно приобрѣло даже значеніе лозунга, пароля; оно само таинственно получило то значеніе, о которомъ вѣщало, т.-е. значеніе символическое, стало своимъ собственнымъ символомъ.

Итакъ, наша задача сводится къ доказательству двухъ положеній: во-первыхъ, того, что сущность художественнаго творчества—исканіе символа, и, во-вторыхъ, того, что методъ современнаго символизма всего лучше удовлетворяетъ эту потребность художественнаго творчества. Тогда самъ собой рѣшится и третій изъ поставленныхъ нами вопросовъ: возможно ли принципиальное разграниченіе символизма и реализма въ художественномъ творествѣ?

Въ чемъ сущность художественнаго творчества вообще?

На это можно безъ затрудненія дать одинъ общій, предварительный отвѣтъ:—сущность художественнаго творчества та же, что и сущность всѣхъ высшихъ областей душевной дѣятельности, она—познаніе.

Процессъ низшаго познанія, начинающійся въ наблюденіи эмпирическаго міра, постепенно переходящій къ изученію соотношеній явленій (наука) и ихъ классификаціи, затѣмъ къ абстрактно-спекулятивному построенію общихъ законовъ бытія и установленію первичныхъ принциповъ всего сущаго (метафизика), завершается въ высшихъ формахъ познанія, познанія творческаго, активнаго, овладѣвающаго не связью явленій, не общими нормами этой связи, а самою непосредственной, живой сущностью ихъ (идеей), т.-е. въ познаніи черезъ созерцаніе, художественное творчество. Слѣдующей окончательной стадіей все того же процесса познанія явленій является непосредственное откровеніе и религіозно-мистическій опытъ, но существо

этого послѣдняго лежитъ за предѣлами анализа и даже всякой дѣятельности интеллекта вообще.

Напротивъ, на вопросъ, что же является предметомъ познанія въ художественномъ творествѣ, отвѣтить рѣшительно невозможно до тѣхъ поръ, пока не будетъ исчерпанъ до конца по существу безконечный рядъ объектовъ творческаго познанія, ибо здѣсь а priori не можетъ быть указано никакого предѣла, и эстетическое познаніе одинаково имѣетъ мѣсто, какъ въ творческомъ созерцаніи „идей“ въ реальныхъ (эмпирическихъ) объектахъ, такъ и въ постиженіи еще не данныхъ эмпирически формъ совершенно-прекраснаго, какъ въ разгадываніи и сочетаніи письменъ, уже вписанныхъ въ великую книгу бытія самой природой, такъ и въ трагическомъ исканіи черезъ высочайшее напряженіе творческаго экстаза новыхъ формъ и законовъ прекраснаго, чтобы заново вписать ихъ въ эту великую книгу, сначала воплотивъ ихъ въ исключительныя формы искусственнаго, ибо сама дѣйствительность, преображенная сквозь призму творчества, преобразуется въ себѣ, уступая таинственному воздѣйствію творческой мечты.

Даже созерцающія отрѣшенныя сферы чистаго Идеала, всѣ образы котораго воспринимаются художникомъ лишь какъ должное въ силу своего совершенства, лишь какъ существующее въ своемъ стремленіи къ воплощенію, а, стало быть, реально существующее въ иномъ мірѣ, даже поклоняясь чистой Мечтѣ, художникъ, утончая и усложняя актъ созерцанія до безграничности, совершаетъ все же актъ познанія.

Такое воззрѣніе на сущность художественнаго творчества многократно высказывалось теоретиками искусства, но оно нигдѣ не нашло себѣ столь глубокаго и прекраснаго выраженія, какъ въ ученіи о прекрасномъ А. Шопенгауэра.

Не въ первый разъ возникла у современныхъ символистовъ мысль о глубокомъ сродствѣ завѣтныхъ устремленій „новаго ученія“ съ эстетикой А. Шопенгауэра, однако почти никто не указалъ, что именно эта часть доктрины философа-символиста является третиной всего монистическаго основанія ея, въ томъ числѣ и ученія о міровой волѣ, какъ о „вещи въ себѣ“. Общее же ученіе Шопенгауэра о созерцаніи было уже неоднократно поставляемо въ связь съ тео-

ріей символизма В. Брюсовымъ въ его „Ключахъ тайнъ“ *) и А. Бѣлымъ въ его статьѣ „Критицизмъ и символизмъ“, откуда мы приведемъ для примѣра слѣдующее мѣсто: „Изъ Кантовскаго критицизма, отрицающаго существенность познанія, выходъ или въ позитивизмъ, полагающій своей задачей систематическое изслѣдованіе относительности явленій, или къ Гегелю, отождествившему дѣйствительность съ понятіемъ, т.-е. возвращеніе въ низины догматизма, или шагъ къ Шопенгауэру, стоящему на рубежѣ между критицизмомъ и символизмомъ. Но обращеніе къ догматизму, послѣ того какъ именно невозможность имъ удовлетвориться привела къ теоріи познанія, не можетъ считаться движеніемъ впередъ. Единственный путь отъ Канта къ Шопенгауэру“.

В. Брюсовъ, помимо теоретической близости къ ученію о созерцаніи Шопенгауэра, и въ своемъ непосредственномъ художественномъ творчествѣ иногда приближается къ поэтическимъ настроеніямъ и даже образамъ послѣдняго.

Такъ въ одномъ изъ сонетовъ Брюсова мы находимъ ритмически выраженнымъ то же самое знаменитое уподобленіе созерцанія радугѣ:

„Мгновенья льются, какъ потокъ безсмѣнный,
„Искусство радугой виситъ надъ нимъ“.

Обратимся же теперь къ ученію Шопенгауэра о созерцаніи.

Предметъ искусства, по Шопенгауэру, „платоническая идея“ **), объективированная въ мірѣ явленій; средство познанія идей—созерцаніе ихъ.

Самый процессъ созерцанія Шопенгауэръ опредѣляетъ слѣдующимъ образомъ:

*) Подробнѣе объ этомъ—въ отдѣлѣ „Валерій Брюсовъ“.

**) Понятно, что обычное, вѣрное само по себѣ указаніе на произвольное толкованіе ученія объ идеяхъ Платона Шопенгауэромъ въ данномъ случаѣ не имѣетъ никакой силы. Въ сущности, оно примѣнимо лишь тамъ, гдѣ идетъ рѣчь о точности самого ученія Платона; въ эстетикѣ же Шопенгауэра этотъ терминъ (платоническая идея) имѣетъ самостоятельное и вполне опредѣленное содержаніе. Здѣсь споръ о взаимномъ отношеніи Платона и Шопенгауэра былъ бы чисто терминологическимъ, т.-е. бесплоднымъ.

„Въ этомъ случаѣ мы отдаемъ всю силу нашего духа созерцанію, вполне въ него погружаемся и пополняемъ все наше сознаніе спокойнымъ лицезрѣніемъ непосредственно предстоящаго естественнаго предмета, будетъ ли то ландшафтъ, дерево, скала, строеніе или что бы то ни было, при чемъ, по глубокому выраженію, теряешь ся въ этомъ предметѣ... и остаешься лишь чистымъ субъектомъ, чистымъ зеркаломъ объекта, такъ что кажется, будто предметъ остался одинъ безъ кого-либо, кто его воспринимаетъ, и уже нельзя отдѣлать созерцающаго отъ созерцаемаго... Тогда то, что познается такимъ образомъ, ужъ не отдѣльная вещь, какъ таковая, а идея, вѣчная форма, и самъ предающійся созерцанію уже болѣе не индивидуумъ, а чистый безвольный, безболѣзненный субъектъ познанія“ *).

Созерцаніе есть временное абсолютное равновѣсіе субъекта и объекта, ихъ взаимная, проникающая другъ друга связь, чудесно побѣждающая „законъ достаточнаго основанія“ и превращающая вещи въ „идеи“, ибо отдѣльныя вещи всѣхъ временъ и пространствъ не что иное, какъ „посредствомъ закона основанія умноженныя и потому въ ихъ чистой объективности омраченныя идеи“ **).

Все „существенное каждой вещи“ и есть ея „идея“, познаніе идеи поэтому является сферой художественнаго творчества.

„Искусство повторяетъ воспріятыя чистымъ созерцаніемъ вѣчныя идеи, существенное и непреходящее всѣхъ явленій міра... Познаніе и идеи его единственный источникъ; сообщеніе этого познанія—его единственная цѣль“. Особенное свойство созерцательнаго познанія Шопенгауэръ поясняетъ гениальнымъ символическимъ сравненіемъ, уподобляя познаніе явленій въ границахъ закона основанія (черезъ опытное, научное наблюденіе ихъ) — „безчисленнымъ, сильно мятущимся брызгамъ водопада, вѣчно мѣняющимся, не отдыхающимъ ни на мгновеніе“, а познаніе идей (черезъ созерцаніе)— „радугѣ, тихо почіющей на этомъ бушующемъ смятеніи“ ***).

*) „Міръ, какъ воля и представленіе“, ст. 103.

**) Ibidem. ст. 184.

***) Ibidem. ст. 189 и 190.

Если мы прибавимъ, что Шопенгауэръ созерцаніе понималъ не только какъ познаніе „дѣйствительныхъ объектовъ“, всегда лишь адекватныхъ ихъ реальному содержанію, но также и какъ творческое, окрыленное воображеніемъ (фантазіей) видоизмѣненіе самихъ объектовъ, какъ данныхъ эмпирическаго воспріятія, то пониманіе искусства, какъ различныхъ видовъ единого, великаго процесса познанія, будетъ установлено окончательно. Шопенгауэръ, вообще отводившій психологіи гениальности центральное мѣсто въ своей метафизикѣ прекраснаго, такъ говоритъ о фантазіи, какъ о дополняющей міръ и очищающей познаніе идей дѣятельности: „Познаніе генія было бы ограничено идеями реально-предстоящихъ объектовъ и зависѣло бы отъ сдѣленія обстоятельствъ, если бы фантазія не расширяла его горизонта далеко за предѣлы его личнаго опыта и не давала бы ему возможности изъ малаго, реально-подлежащаго его наблюденію, возстановлять все остальное“.

Совершенно такое же преклоненіе передъ самымъ фактомъ бытія генія, какъ передъ высшимъ философскимъ аргументомъ, находимъ мы во всѣхъ лучшихъ мѣстахъ философіи искусства Шеллинга, въ сущности лишь внѣшнимъ методомъ и терминологіей отличающейся отъ эстетики Шопенгауэра. Несмотря на то, что для Шеллинга созерцающая космосъ и творящая міры поэтическая фантазія сама представлялась обусловленной эволюціей міра и его „историческими эпохами“, для него оправданіе, высшая цѣнность и самая сущность человѣческаго искусства заключалась въ процессѣ гениальнаго творчества, въ безсознательно-стихійномъ самораскрытіи геніемъ всѣхъ заложенныхъ въ немъ силъ, созидающихъ новый болѣе прекрасный, чѣмъ реальный міръ, космосъ черезъ посредство художественныхъ произведеній. Если даже реальный міръ по Шеллингу былъ „божественнымъ художественнымъ твореніемъ“, являясь „самораскрытіемъ Абсолюта“, то царство искусства для него являлось идеальнымъ завершеніемъ Природы слѣдующей за ней болѣе совершенной ступеню и дальнѣйшей „эпохой“ эволюціи Вселенной. Для Шеллинга творческій геній являлся какъ бы священнымъ уполномоченнымъ отъ самого Абсолюта, движимымъ сознаніемъ своей божественной миссіи раскрыть черезъ самораскрытіе самыя совершенныя и затаенныя потенціи Аб-

солюта, великимъ возстановителемъ первообразовъ и „противообразовъ“ (здѣсь намекъ на безусловный характеръ генія) божественной Идеи. Эволюція міра со ступени естественно-безсонательнаго творенія, по Шеллингу, лишь мощной силой генія возносится на ступень сознательно-художественнаго творенія. Если принять во вниманіе, что разница между художественнымъ созданіемъ и природой вполне соотвѣтствуетъ разницѣ между „платонической идеей“ и „реально-предстоящимъ объектомъ“ у Шопенгауэра, то сходство ученій обоихъ философовъ станетъ несомнѣннымъ; исключительное значеніе творческой „фантазіи“, обоснованной у Шопенгауэра субъективно и символически, Шеллингъ обосновалъ объективно и космологически.

Принимая въ общихъ чертахъ и метафизическую формулу, и символическое уподобленіе великаго пессимиста, мы, однако, не можемъ закрыть глазъ на одну существенную неполноту въ ученіи Шопенгауэра, которая вытекаетъ, съ одной стороны, изъ основной антиноміи всей его системы, съ другой, изъ несогласованности его эстетики съ его метафизикой. Эта антиномія заключается въ томъ, что, съ одной стороны, великій пессимистъ считалъ первоосновой всего сущаго и единственной „вещью въ себѣ“ — слѣпую, мятежную и постигаемую лишь, какъ роковая неизбѣжность, „міровую волю“, считая „представленіе“ лишь вторичнымъ, зависимымъ моментомъ, лишь функціей воли, иногда даже просто „мозговымъ феноменомъ“, съ другой же стороны, въ своемъ ученіи о „платоническихъ идеяхъ“ онъ считалъ возможнымъ разрѣшеніе волевыхъ порывовъ въ чистое созерцаніе, т. е. считалъ возможнымъ пересилить мятежь воли напряженностью созерцанія міра, какъ отрѣшеннаго отъ воли и закона основанія, какъ совокупность чистыхъ („платоническихъ“) идей, въ которыхъ единственно онъ и усматривалъ вѣчныя формы *).

Кромѣ того, Шопенгауэръ видѣлъ въ этой стройной системѣ „платоническихъ“ идей, особенно же въ самомъ безболѣзненномъ процессѣ ихъ построенія черезъ созерцаніе — вы-

*) Такъ, онъ говоритъ: „Сознаніе, если представить себѣ все идеи или ступени объективации воли поочереди черезъ него проходящими, собственно и составляетъ весь міръ, какъ представленіе“ (стр. 184).

сочайшія ступени и формы Прекраснаго, вѣчныя формы Красоты, лицезрѣніе которыхъ онъ вслѣдъ за Эпикуромъ называлъ „выспимъ благомъ и состояніемъ боговъ“. Очевидно, высшее, божественное наслажденіе не можетъ быть только „безболѣзненнымъ состояніемъ“, т.-е. простымъ отдыхомъ отъ напора мучительной воли, равно какъ сведеніе чувства прекраснаго исключительно къ самому процессу созерцанія, къ чисто-отрицательному состоянію, къ избавленію отъ переходящихъ волненій воли и отъ разлада между субъектомъ и объектомъ, также противорѣчить возрѣнію на „идеи“, какъ на вѣчныя формы истинно-сущаго и вѣчно-прекраснаго, т.-е. совершеннаго, и противорѣчить самому символическому изображенію ихъ въ видѣ стройнаго ряда безконечно восходящихъ ступеней.

Слѣдовательно, необходимо допустить кромѣ абсолютности Воли также и самобытное, независимое отъ нея бытіе Прекраснаго, какъ „вещи въ себѣ“, различными степенями отраженія котораго и являются „платоническія идеи“. Тогда только станетъ понятной и допустимой возможность побѣды созерцанія надъ вѣднѣіямъ. Эта роковая ошибка эстетики А. Шопенгауэра нашла свое выраженіе и въ его символическомъ сравненіи процесса созерцанія съ радугою въ водопадѣ. Во-первыхъ, въ немъ остается непонятнымъ, откуда берется эта неподвижная радуга на мятущихся брызгахъ, ей по существу противоположныхъ и изъ себя ее явить, очевидно, неспособныхъ. Во-вторыхъ, и здѣсь смѣшивается самый процесс созерцанія съ идеальнымъ объектомъ его, т.-е. съ самими „платоническими идеями“ въ ихъ цѣлостности. Вѣдъ созерцаніе не есть еще *eo ipso* „идея“. Съ другой стороны, „идея“ не содержится ни въ реальномъ объектѣ созерцанія (феноменѣ), ни въ самомъ созерцающемъ субъектѣ (индивидуумѣ). Гдѣ же она существуетъ, если сознаніе имѣетъ дѣло лишь съ блѣднымъ отблескомъ ея, лишь съ отраженіемъ, да и то временнымъ?

Продолжая сравненіе великаго символиста-философа, хочется упрекнуть его въ томъ, что онъ забылъ о Солницѣ, о томъ первичномъ источникѣ радуги („идей“), которое само по себѣ недостижимо созерцанію, какъ абсолютное, но безъ вліянія

котораго необъяснимо появленіе радуги на брызгахъ воды. Напротивъ, допустивъ существованіе незримаго, но рождающаго изъ себя, какъ свой отблескъ, радугу, Свѣтила, т.-е. потусторонняго, сверхчувственнаго, совершеннаго міра, или положительнаго бытія конечнаго объекта созерцанія, мы легко выходимъ изъ противорѣчія. Тогда объектъ созерцанія не будетъ сливаться съ самымъ процессомъ его, станетъ понятнымъ мерцающимъ — за феноменальной, видимой оболочкой объектовъ, — ихъ идеальной, безконечной сущности; станетъ окончательно понятной и возможность положительнаго содержанія въ процессѣ созерцанія, а также и конечная, освобождающая побѣда созерцанія надъ велѣніемъ.

Именно такое развитіе сдѣланнаго Шопенгауэромъ сравненія находимъ мы во II части (сцена 1-я) „Фауста“ В. Гете *), этого величайшаго поэта-мистика нашей эпохи, этого предвозвѣстника и вдохновителя всей почти современной эстетики и современнаго символизма. Позволимъ себѣ привести въ нашемъ переводѣ заключительныя слова знаменательнаго монолога Фауста, выражающаго въ нихъ не только положительное (утверждающее) ученіе о Прекрасномъ, какъ истинно-сущемъ, но и цѣльное стройное міросозерцаніе, основывающееся на мистическомъ культѣ Красоты, которое столь чудестно сближаетъ его съ самыми завѣтными ученіями и вѣрованіями „современнаго символизма“ въ лицѣ его высшихъ представителей. Напомнимъ, что и въ этой сценѣ В. Гете заставляеть Фауста стать спиной къ ослѣпляющему его зрѣнію и недостижимому его созерцанію Солнцу, игра лучей и отблесковъ котораго на струяхъ каскада, — единственная, доступная смертному взору форма созерцанія вѣчнаго. Вотъ эти вѣщія слова:

„Пусть за моей спиной пребудеть Солнца ликъ!
 „Вотъ шумный водопадъ по скаламъ ниспадаетъ,
 „Исполнивъ грудь мою восторгомъ каждый мигъ,
 „Съ уступа на уступъ онъ скачетъ, онъ кидаетъ
 „Потоковъ тысячи и, въ сѣти струй разбить,
 „За пѣной пѣну ввысь по воздуху швыряетъ,

*) Мы не поднимаемъ здѣсь чисто историческаго вопроса о вліяніи другъ на друга этихъ двухъ символическихъ сравненій.

- „Но чудно стелется по небу и горитъ
 „Великолѣпная дуга на брызгахъ пѣны,
 „Лишь Солнце пѣну струй и брызги озаритъ,
- „Она свои цвѣта смѣняетъ неизмѣнно;
 „То въ ясныхъ линіяхъ, то расплываясь вдругъ,
 „Она трепещетъ вся, сіяетъ и блаженно
- „Благоуханіе и свѣжесть льетъ вокругъ.
 „Всѣхъ человѣческихъ порывовъ въ ней движеніе,
 „Впери въ нее свой взоръ, и твой постигнетъ духъ,
- „Что вся земная жизнь—лишь красокъ отраженіе“.

Едва ли возможно найти болѣе прекрасное и точное выраженіе основной идеи, которую мы неизбежно найдемъ во всякой серьезной попыткѣ опредѣлить цѣль и смыслъ творческаго созерцанія.

Ту же глубокую идею находимъ мы еще разъ повторенной и въ заключительной сценѣ „Фауста“, въ словахъ Мистическаго Хора: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss“ *); такова классическая формула В. Гете. Знаменательно, насколько она совпадаетъ во всемъ главномъ съ ученіемъ А. Шопенгауэра о созерцаніи, какъ о познаніи „идей“ въ объектахъ.

Однако, Гете не придаетъ такого исключительнаго значенія самому процессу созерцанія, а, напротивъ, точно и смѣло устанавливаетъ въ качествѣ цѣли созерцанія самостоятельный, идеальный объектъ. Если идея во всей ея цѣлостности не дана, то все-таки всякая форма бытія, каждый объектъ созерцанія, каждый мигъ жизни—цѣленъ и осмысленъ исключительно лишь въ зависимости отъ цѣнности познанія этой верховной идеи, созерцанія Прекраснаго, какъ истинно-сущаго.

*) „Все преходящее лишь символъ“. Эти слова невольно приводятъ на память замѣчательную строфу Гете, этого самаго чуткаго и тонкаго изъ предшественниковъ символизма у насъ въ Россіи:

„Все, что несется по безднамъ эира
 „И каждый лучъ плотской и безплотный
 „Твой только отблескъ, о Солнце міра,
 „И только сонъ, только сонъ мимолетный“.

В. Гете допускаетъ, какъ мистикъ, бытіе иного міра, міра совершенныхъ и вѣчныхъ формъ Прекраснаго и въ посильномъ тяготѣніи къ нему усматриваетъ единственную цѣнность и смыслъ „всѣхъ человѣческихъ порывовъ“. Однако, созерцаніе формъ этой идеи (радуги) требуетъ очищенія и напряженія всѣхъ духовныхъ силъ субъекта, что находитъ свое выраженіе въ призывѣ: „Впери въ нее свой взоръ, и твой постигнетъ духъ“, подобно тому, какъ и Шопенгауэръ считалъ условіемъ созерцанія превращеніе индивидуума въ „чистый субъектъ“ познанія.

Таковъ законъ взаимодействія субъекта и объекта.

Другимъ основнымъ закономъ созерцанія является тѣсная связь и взаимодействие двухъ міровъ, реального (Vergängliche) и идеального (Ewige), то - есть того великаго неизвѣстнаго, отраженіемъ котораго и является все преходящее.

Оба эти закона тѣснѣйшимъ образомъ связаны другъ съ другомъ. Только углубленіе въ міръ явленій даетъ возможность идеи; слѣдовательно, созерцаніе должно направляться не только отъ реального, но и сквозь реальное, сквозь конечное, видимое и проявленное къ безконечному, невидимому и непроявленному. Явленіе имѣетъ смыслъ не an sich, а лишь, какъ Gleichniss, лишь какъ отблескъ иного, таинственно-скрытаго, совершеннаго міра, лишь какъ точка отправления. Слѣдовательно, созерцательно-ищущій духъ долженъ неминуемо выйти за предѣлы эмпирически-даннаго, переступить границы опыта чувственно-ощуцаемаго.

Условіе послѣдняго — измѣненіе самаго субъекта, ибо углубленіе созерцанія и углубленіе объекта, требуютъ прежде всего очищенія и напряженія субъекта, работы надъ собой духа, то-есть самоусовершенствованія.

Такова связь этики съ эстетикой въ ученіи В. Гете.

Но зато очищеніе и метаморфоза субъекта немислимы безъ матеріала, безъ объекта, безъ того, на созерцаніи чего эта связь осуществилась бы.

Такимъ образомъ, созерцаніе есть цѣлостный, сложный процессъ всѣхъ противорѣчивыхъ и взаимно-обуславливающихъ взаимодействій субъекта и объекта, цѣлью котораго является достиженіе ими абсолютнаго развитія. Отсюда слѣдуетъ, что

теоретически невозможно установить никакихъ границъ для движенія этого процесса, а практически онѣ могутъ быть установлены лишь уровнемъ самаго субъекта, собственной метаморфозой его, говоря терминами науки, превращеніемъ созерцанія въ ясновидѣніе, духовидѣніе и теургію.

Важно отмѣтить, что съ этой точки зрѣнія далеко не всякая форма художественнаго творчества можетъ быть признана формой истиннаго созерцанія, то-есть всякая форма художественнаго творчества лишь постольку является цѣлесообразной и истинной, поскольку она соотвѣтствуетъ основному требованію, стремленію постигать вѣчное въ каждой преходящей формѣ. Чѣмъ глубже и сознательнѣе художественное творчество, тѣмъ болѣе и болѣе оно начинаетъ смотрѣть на все видимое, реальное—лишь, какъ на Gleichniss, лишь какъ на значекъ, какъ на оболочку или символъ великаго неизвѣстнаго, опредѣлить которое и представляется возможнымъ, единственно отправляясь отъ преходящаго, какъ отъ искаженной и отраженной копии Вѣчнаго. Если мы добавимъ къ этому, что основнымъ ученіемъ, основнымъ требованіемъ и убѣжденіемъ современнаго символизма является именно это самое воззрѣніе на художественное творчество, какъ на претвореніе всѣхъ реальностей въ значки, то-есть символы воплощенныхъ въ нихъ идей, то станетъ совершенно понятнымъ, почему мы считаемъ именно современный символизмъ самой сознательной и самой высшей формой искусства.

Въ лицѣ своихъ лучшихъ представителей современный символизмъ безповоротно разъ навсегда провелъ черту между созерцаніемъ „искусства сквозь призму жизни“ и „созерцаніемъ жизни сквозь призму искусства“, отдавъ рѣшительное предпочтеніе второму пути.

Никогда на міровой аренѣ художественнаго творчества не выступало одновременно столько гениевъ, давшихъ цѣлый рядъ блестящихъ теорій независимости, исключительной цѣнности и самоцѣльности художественнаго творчества, никогда столько совершенныхъ твореній не оправдывало теоретическихъ требованій.

Никогда и нигдѣ раньше мы не встрѣтимъ такой сознательности, такой ясности и такого воодушевленія, даже фана-

тизма въ построеніи небывало стройной схемы, сводящей всѣ свои послышки и выводы къ одному центральному понятію, равно какъ и въ созиданіи невиданно-сложныхъ, уточненныхъ и углубленныхъ символическихъ образовъ.

„Символь“—именно это слово было написано на знамени новой школы, а ему скоро было суждено побѣдоносно развѣваться надо всѣмъ міромъ.

Поистинѣ изумительна притягательная сила этой новой эмблемы, вокругъ которой сосредоточилось такое разнообразіе литературныхъ школъ, теченій и даже міровоззрѣній: и безумно-мудрая фантастика Э. По, которая непостижимымъ образомъ объединила крайніе полюсы воображенія съ инстинктомъ истинно-сущаго; и пластическое безуміе законодателя новой школы Ш. Бодлера, и жалостные напѣвы „бѣднаго Леліана“ (П. Верлена), этого рыцаря Дѣвы Маріи, брошеннаго враждебной планетой Сатурна въ лабиринтъ современныхъ парижскихъ вертеповъ; и божественные полеты романтической фантазіи В. де Лиль Адана, имѣвшей, однако, свои чисто-механическія пружины; и весь полный предчувствіями геніально-капризный бредъ идущей за ними плеяды „poètes maudits“*) и за ними бессмертныя творенія цѣлыхъ двухъ новыхъ, разцвѣтшихъ на той же почвѣ школъ: великой патриціанской школы Ст. Георгэ и новой бельгійской поэзіи, окрестившей себя именемъ „Молодой Бельгіи“, въ рядахъ которой выступили такіе великіе творцы, какъ Верхарнъ, Роденбахъ, Матерлинкъ, Жилькэнъ, Жиро и цѣлая плеяда прозаиковъ. То же знамя символизма развилось и надъ быстро-растущей сѣверной литературой съ Ибсеномъ и Гамсунумъ во главѣ, основ-

*) Самымъ характернымъ представителемъ этой плеяды можетъ служить странная и вся состоящая изъ однихъ противорѣчій фигура Рембо, этого типичнаго „современнаго поэта“, начавшаго писать, однако, еще съ 60 гг., одного изъ тѣхъ, о комъ принято говорить, что ихъ „характер“ и „личность“ безъ сравненія значительнѣе ихъ „генія“, одного изъ тѣхъ проповѣдниковъ новаго, вліяніе которыхъ всегда неизбѣжно распространяется не непосредственно, а черезъ другихъ, и всегда требуетъ жертвы; загадочный и вѣчно молодой Рембо, авантюристъ символизма, дезертиръ нидерландской арміи и, наконецъ, дезертиръ литературы, Рембо, имя котораго останется и тогда, когда забудутся его стихи, всегда болѣе дерзкіе, чѣмъ пламенные, похожіе на длинныя, тонкіе женскіе пальцы, нѣжныя и блѣдыя, но испещренные заусенцами и веснушками, Рембо, протянувшій свои длинныя, мальчишескія ноги въ храмъ символизма, точно въ своемъ излюбленномъ „Зеленомъ кабарѣ“.

ная тенденція которой пока идетъ къ сочетанію символизма съ изображеніемъ быта, то-есть въ обратномъ отношеніи къ бельгійской школѣ поэтовъ, приблизившихся, насколько это было возможно, къ завѣтамъ романтизма, „голубой цвѣтокъ“ котораго сталъ уже „зеленой гвоздикой“. Та же эмблема осянуетъ и гениальную попытку С. Маллармэ найти синтезъ гетелевской и вообще идеалистической метафизики съ мистикой будущаго и эстетизмомъ современности, и первую попытку Гюисманса, какъ автора „A rebours“, переоцѣнить всю бібліотеку многовѣковой литературы съ точки зрѣнія эстетическаго солипсизма, и стремленіе заговорить на символистическомъ языкѣ о научныхъ проблемахъ (Э. Верхарнъ, Р. Гиль), и дать символическую картину величайшаго изъ современныхъ общественныхъ явленій—соціализма („Города-осминоги“ Э. Верхарна), и дать новую религію Красоты, новый катехизисъ и манифестъ эстетизма (О. Уайльдъ), и титаническое дерзаніе Ф. Ницше „переоцѣнить всѣ цѣнности“ съ высоты новаго идеала, никому доселѣ невѣдомой, того самаго Ницше, который, отрицая все современное искусство, истощивъ всѣ иные методы, всѣ заповѣди свои съ неизбѣжностью воплотилъ въ символическомъ образѣ Заратустры. Всѣ наши русскія идейныя движенія и исканія, начиная съ классически-строгихъ формъ символизма и эстетизма В. Брюсова, романтическаго томленія К. Бальмонта и А. Блока, исканія всесторонняго-теоретическаго синтеза А. Бѣлымъ и кончая теократическими и догматическими доктринами Д. Мережковскаго, возросли на той же почвѣ символизма, окрѣпли и оформились подъ той же эмблемой.

Основные черты новой символической школы—ея совершенная сознательность. ✓

Уже первый пророкъ ея, Э. По, имѣлъ опредѣленные теоретическія убѣжденія. Достаточно указать хотя бы на его „Предисловіе къ Ворону“, „Поэтическій принципъ“ или его „Вѣрха“, гдѣ метафизическая точность и глубина соединены съ совершенствомъ и богатствомъ художественной формы. Основное воззрѣніе Э. По на творчество требуетъ полной сознательности, намѣренности и даже микроскопическаго рас-

чета эффектовъ, взвѣшиванія на золотыхъ вѣсахъ разума каждой риемы, аллитераціи и каждой запятой. По метафизическимъ воззрѣніямъ Э. По очень близокъ къ А. Шопенгауэру, допуская, однако, существованіе иного плана бытія, чего-то въ родѣ „астральнаго міра“ оккультистовъ, даже считая землю лишь простымъ „намекомъ“, несовершеннымъ отраженіемъ, быть можетъ, даже пародіей Небеснаго, что рѣшительно приближаетъ автора „Ворона“ уже не только къ А. Шопенгауэру, но даже и къ дуализму Платона. Ограничимся здѣсь одной цитатой изъ его знаменитой статьи, напомнимъ то мѣсто ея, гдѣ говорится о врожденномъ и безсмертномъ чувствѣ Прекраснаго: „Этотъ дивный, безсмертный инстинктъ Прекраснаго заставляетъ насъ видѣть въ землѣ и ея зрѣлищахъ лишь намекъ, лишь обликъ соотвѣтствія Небесному. Красоту и Величіе, скрытыя за могилой, душа проводитъ въ поэзіи и черезъ поэзію, въ музыкѣ и черезъ музыку. И, когда дивная поэма вызываетъ слезы на наши глаза, то слезы эти льются не отъ избытка наслажденія: онѣ говорятъ о пробужденной грусти, спиритуализаціи нервовъ, о всей природѣ, страждущей въ несовершенствѣ, которая стремится сейчасъ же, здѣсь же, на могилѣ, овладѣть отверстымъ для нея Раемъ“.

Переходя къ Ш. Бодлэру, таинственному двойнику Э. По, мы прежде всего должны категорически заявить, что считаемъ неумѣстнымъ краткій разборъ теоріи этого столь же изумительнаго мыслителя, какъ и поэта. Поэтому мы ограничимся приведеніемъ здѣсь въ нашемъ переводѣ двухъ строфъ его извѣстнаго сонета „Соотвѣтствія“ (Correspondances)*), этой квинтъ-эссенціи бодлэризма и программы всего „современнаго символизма“:

*) Этимъ сонетомъ, вмѣстѣ съ нѣсколькими другими однородными произведеніями, говорящими о мистическомъ культѣ Прекраснаго, и открывается великая книга „Цвѣты Зла“. Въ этомъ сонетѣ математическая точность формулировки сочеталась съ самымъ свободнымъ дыханіемъ лиризма. Быть можетъ, въ немъ мы имѣемъ лучшее опредѣленіе сущности символизма, его методовъ и цѣлей. По крайней мѣрѣ, для самого Бодлэра терминъ „correspondances“ сохранилъ навсегда основное, наводящее значеніе. Изъ него позднѣе развилось и извѣстное ученіе объ аналогіяхъ С. Маллармэ.

- „Природа—строгий храм, гдѣ строй живыхъ колоннъ
 „Порой чуть внятный звукъ украдкою уронить;
 „Лѣсами символовъ бредеть, въ ихъ чащахъ тонетъ
 „Смущенный человѣкъ, ихъ взглядомъ умиленъ.
 „Какъ эхо отзвуковъ въ одинъ аккордъ неясный,
 „Гдѣ все едино, свѣтъ и ночи темнота,
 „Благоуханія и звуки, и цвѣта
 „Въ ней сочетаются въ гармоніи согласной“.

Если основнымъ стимуломъ созерцанія и творчества по Бодлеру является „gout d'infini“ (влеченіе къ безконечному), то методомъ творчества служить установленіе безконечно-тонкихъ и сложныхъ рядовъ соотвѣтствій (correspondances) между явленіями видимаго міра, внутренними переживаніями поэта, соотвѣтствующими „высшимъ планамъ“ оккультизма.

Въ слѣдующей части своего цѣльнаго сонета Бодлеръ даетъ примѣры нѣсколькихъ такихъ соотвѣтствій:

- „Есть запахъ дѣвственный: какъ дугъ онъ чистъ и святъ.
 „Какъ тѣло дѣтское, высокій звукъ гобоя.
 „И есть торжественно-развратный аромат—
 „Сліянье ладана, и амбры, и бензоа,
 „Въ немъ безконечное доступно вдругъ для насъ,
 „Въ немъ высшихъ думъ восторгъ и лучшихъ чувствъ экстазъ“.

„Цвѣты Зла“ явились самымъ блестящимъ оправданіемъ, и нагляднымъ развитіемъ „теоріи соотвѣтствій“, ихъ образы всегда вырастаютъ изъ дѣйствительности, но всегда претворяются въ символы, находя соотвѣтствіе между своимъ объективнымъ бытіемъ и субъективнымъ значеніемъ въ душѣ поэта.

Изъ этого ученія о „correspondances“ *) развилось ученіе С. Маллармэ объ аналогіяхъ. Среди теоретиковъ символизма первое мѣсто, безспорно, принадлежитъ С. Маллармэ. Исходя изъ основной идеи великаго синтеза науки, искусства (то-есть „символическаго искусства“) и религіи (въ смыслѣ свободной

*) Подробное развитіе и теоретическое обоснованіе этого ученія, однако отрывочное и часто исключительно афористическое, мы находимъ въ прозаическихъ статьяхъ Ш. Бодлера, въ его статьяхъ о живописцахъ „Salon“, въ его предисловіи къ переводу Э. По, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ его дневника „Mon song mis à nu“ и нѣкоторыхъ посмертныхъ стрывкахъ и письмахъ.

экстатической мистики), С. Маллармэ требовалъ отъ художника, значеніе котораго онъ приравнивалъ къ значенію пророка и жреца, отрѣшенія отъ всякаго реалистическаго воспріятія явленій. Явленіе само по себѣ совершенно перестало существовать для этого жреца символизма. Подобно гегельянамъ чистой воды, ученіе которыхъ онъ самъ пережилъ и преодолѣлъ до конца, взирающихъ на всякую реальность исключительно какъ на форму проявленія единственно - сущаго Разума, Маллармэ довелъ свою теорію до той же чистоты и законченности, рассматривая каждое явленіе исключительно какъ символъ, объявивъ изученіе вещей, какъ таковыхъ, бесплоднымъ и пустымъ занятіемъ. Завѣтная цѣль художника— построеніе стройной и сложной системы символовъ, увѣнчанной символическимъ отображеніемъ конечной идеи всего сущаго, то-есть послѣдней стадіей богопознанія, такова основная заповѣдь великаго теоретика символизма. Онъ опредѣленно и сознательно поставилъ символическое искусство въ тѣсное сопряженіе съ метафизикой и мистикой и даже теологіей. Міръ представлялся ему въ видѣ строгой системы символовъ, іерархически подчиненной системѣ чистыхъ идей, управляемыхъ космическими законами.

Символь—обнаруженіе и видимое воплощеніе той вѣчной сущности, которую Маллармэ на своемъ полу-гегельянскомъ языкѣ называлъ „Raison centrale“. Вся Вселенная—бесконечный трактатъ, каждый предметъ ея—особая буква, совокупность всѣхъ вещей—обнаруженіе Божества; мыслящія существа постигаютъ смыслъ этого божественнаго символическаго трактата черезъ науку, искусство и религію: „Ils déchiffrent la divinité et la créent progressivement“. Вся сущность лишь, какъ средство обнаружить „idées pures“, какъ неизбѣжныхъ посредницъ между человѣческимъ сознаніемъ и Божествомъ. Ученіе Маллармэ—геніальная попытка сочетать мистицизмъ Якова Беме, Сведенборга и Эмерсона съ діалектическимъ панлогизмомъ Гегеля и субъективизмомъ Фихте. Это—своеобразная система символической метафизики, но сущность ея, тайный огонь ея—экстатическое вдохновеніе чистаго мистика, для котораго даже лирика прежде всего „Exaltations lyriques de l'homme vers sa Divinité“.

Безсмертная заслуга Маллармэ, сблизившаго болѣе всѣхъ мыслителей идею съ символомъ, метафизику съ эстетикой, пронизанной самыми сокровенными мистическими переживаниями, заслуга, которая и теперь еще едва сознается представителями философскаго сознанія, столь же касается искусства, углубленнаго и утонченнаго артистическими построениями, чисто-интеллектуальными, сколько простирается и на метафизику, которую онъ первый освободилъ отъ ледяной, схоластической скорлупы и согрѣлъ, заставилъ дышать и звучать своимъ экстагическимъ мистицизмомъ.

Методъ построения символовъ—радость угадыванія, подыскиваніе аналогій между всѣми вещами, какъ іерархически-координированными элементами единой космической системы, единой мистической книги Божественной мудрости. Въ своихъ знаменитыхъ сонетахъ *) Маллармэ далъ примѣры построения аналогій даже между вещами, совершенно далекими по значенію и своему естественному мѣсту въ природѣ; такое божественно-возвышенное пониманіе символизма заставило Маллармэ предъявить необычайныя по строгости требованія и къ

*) Приведемъ здѣсь для примѣра въ нашемъ переводѣ одинъ изъ самыхъ законченныхъ и самыхъ извѣстныхъ его сонетовъ, отмѣтивъ, что выравнированный имъ символъ замерзающаго лебедя должно отнести къ тѣмъ исключительно-птичьимъ и совершеннымъ созданіямъ, которыя, подобно „Ворону“ Э. По или „Соотвѣтствіямъ“ Ш. Бодлера, навсегда останутся не только самыми прекрасными образцами истинно-символическаго творчества, но и вѣчными эмблемами самой сокровенной сущности великаго „символическаго движенія“, будучи вмѣстѣ съ тѣмъ и трогательнымъ признаніемъ трагизма, лично отмѣтившаго всѣхъ великихъ основателей, всѣхъ первыхъ борцовъ за него:

„О лебедь царственный и дѣвственно-прекрасный,
 „Теперь взломаешь ли размахомъ бѣлыхъ крылъ
 „Забвенья озеро, гдѣ мертвый иней скрылъ
 „Полетовъ тщетныхъ ледъ прозрачный и безстрастный?”

„О лебедь прежнихъ дней, безумны и напрасны
 „Полеты гордые, ты тотъ же, что и былъ,
 „Но край, гдѣ жить зимой, ты въ лѣснѣ не сложила,—
 „И вотъ блеститъ зимы покровъ тоскливо-ясный.

„Пространства мертвыя ты презрѣла бы, гордецъ,
 „Но шею бѣлую склоняешь агонія,
 „Ты весь закованъ льдомъ, и близокъ твой конецъ.

„Весь облаченный въ сны презрѣньяле дьяны,
 „Въ своемъ изгнаніи, въ бесплодности зимы
 „Ты бѣлымъ призракомъ означенъ въ царствѣ тьмы“.

самоу поэтическому языку, который онъ пытался превратить въ литургическій, въ специальный языкъ посвященныхъ жрецовъ, вовсе чуждый всякой жизненной обычности.

Отсюда получила начало теорія и практика инструментализаціи поэтической рѣчи. Предѣлъ и идеаль лирики—музыка, поэтому техника стиха должна стать особаго рода контрапунктомъ, и Маллармэ требовалъ этого отъ „символическаго искусства“. Въ его глазахъ красная строка и знаки препинанія получили значеніе музыкальной паузы, гласныя разной звучности уподобились дѣзамъ и бемолямъ, самая „окраска гласныхъ“, сочетаніе шипящихъ, гортанныхъ согласныхъ, длина каждаго стиха и всѣ условія, даже капризные случайности ритма возвысились въ его глазахъ до вопросовъ цѣлой новой музыкальной теоріи стиха, до специально-научныхъ вопросовъ новой стилистики, синтаксиса и даже грамматики. Не меньше требованій совершенства ставилъ онъ и художественной прозѣ. Тѣмъ же духомъ проникнуто и его ученіе объ „идеальномъ театрѣ“, на которомъ ярко сказалось вообще сильно отразившееся на немъ фантастическое ученіе Р. Вагнера, однимъ изъ первыхъ адептовъ котораго былъ онъ.

Напротивъ, у Ф. Ницше мы не находимъ вовсе попытокъ теоретически обосновать методъ символизаціи. Ницше, быть можетъ, удивился бы, услыхавъ, что его сравниваютъ съ такъ называемыми „символистами“. Извѣстны его рѣзкіе отзывы по адресу нѣкоторыхъ „декадентовъ“ (о Бодлерѣ) въ посмертной перепискѣ. Его задачи были чисто практическія, его завѣтныя скрижали были за тысячу верстъ отъ всякой „эстетики“, и, тѣмъ не менѣе, съ неизбежностью его форма творчества и проповѣди, его художественная цѣнность прежде всего въ символизмѣ, и всѣ почти его образы—суть символы въ самомъ строгомъ значеніи этого слова. Такъ, величайшей цѣнностью среди всего созданнаго имъ является, безспорно, образъ Заратустры, многократно символически воплотившій основную идею Ф. Ницше о будущемъ спасеніи гибнущаго человѣчества черезъ явленіе сверхъ-человѣка. Однако, и Ницше иногда бросалъ отдѣльныя выраженія, смыслъ которыхъ вполне очевидно показываетъ, что у него было

ясное представлѣніе о томъ художественно-интуитивномъ постиженіи міра, которое и является сущностью символизма, какъ мы то старались показать выше.

„Все непреходящее символъ!“—говорилъ Ницше, перевертывая лишь словесно знаменитую формулу Гете. И далѣе:

„Символы суть имена добраго и злого: они не говорятъ, они только киваютъ. Глупецъ тотъ, кто хочетъ узнать отъ нихъ что-либо“. И далѣе: „Ахъ, люди, для меня въ камнѣ спитъ образъ, образъ моихъ образовъ“ *).

Ницше знаетъ уже и всѣ крайности эстетизма.

„Пусть для меня будетъ незапятнаннымъ познаніемъ всѣхъ вещей то, что я ничего не хочу отъ вещей, кромѣ того, какъ лежать предъ ними, подобно стоглазому зеркалу“, такъ формулируетъ Ницше одинъ изъ самыхъ страшныхъ соблазновъ,—соблазнъ шопенгауэровской эстетики, соблазнъ чистаго созерцанія, самымъ прекраснымъ представителемъ котораго такъ часто служить онъ самъ.

Примѣчательно, что даже самую завѣтную свою книгу „Also sprach Zarathustra“ онъ самъ назвалъ „символической поэмой“.

Что же касается опредѣленія и выясненія самого процесса построения символа, то никто изъ „символистовъ“ въ тѣсномъ значеніи этого слова (въ смыслѣ школы) не далъ даже приблизительнаго описанія, могущаго соперничать съ нѣсколькими строками автора „Заратустры“, столь же личными и субъективными, сколь и проникновенно-безусловными, столь же трепетными, конвульсивно-живыми и непосредственными, сколь универсальными.

Эти золотыя строки, открывая на мгновенье сокровеннѣйшія глубины творящаго духа, одержимаго священнымъ паэосомъ безумія, въ то же самое время отмѣчены такой несравненной мѣткостью выраженія и точностью группировки переживаній, что являются самой строгой и самой совершенной формулой динамической сущности процесса созиданія символа. Въ нихъ всего болѣе интимное признаніе ге-

*) „Такъ говорилъ Заратустра“.

нія превращается незамѣтно для него самого просто въ силу внѣшняго, интуитивнаго богатства въ магическую формулу процесса символизаціи. Вотъ эти строки: „Сюда приходять всѣ вещи, ласкаясь къ рѣчи твоей и занскивая у тебя, ибо онѣ хотять скакать верхомъ на спинѣ твоей. Верхомъ на всѣхъ символахъ скачешь ты здѣсь ко всѣмъ истинамъ. Прямо и откровенно смѣешь ты говорить здѣсь ко всѣмъ вещамъ: и поистинѣ, какъ похвала, звучить въ ихъ ушахъ, что только одинъ со всѣми вещами—говоришь прямо!“ *). Способность символа сразу связывать нѣсколько образовъ, метафорически сочетая ихъ существенно и раскалывая ихъ оболочки—здѣсь, какъ и вообще, особенно подчеркнута Ф. Ницше.

Ограничиваясь этими немногими, рѣшительно-необходимыми примѣрами „процесса символизаціи“, мы позволяемъ себѣ одну весьма существенную оговорку.

Насъ могутъ обвинить въ томъ, что опредѣляя „символизмъ“ и даже бѣгло характеризуя его, мы, почти всегда ограничивались образнымъ языкомъ и не затрогивали вопросовъ чистой теоріи, не столько доказывая, сколько просто показывая свои основныя положенія.

Мы дѣлали это не потому, что считаемъ обоснованіе научное и гносеологическое нашихъ воззрѣній на сущность современнаго символизма излишнимъ или невозможнымъ. Напротивъ, мы съ надеждой ждемъ того счастливаго мига, когда двѣ туннели, съ разныхъ сторонъ пробивающія твердыню „наивнаго реализма“, наконецъ, сойдутся,—и ученіе современнаго символизма, неизмѣнное во всѣхъ своихъ пропорціяхъ, окажется подпертымъ солиднымъ фундаментомъ, чисто интеллектуальнымъ; но, несмотря на это, а быть можетъ, именно благодаря большому уваженію къ этому, мы видимъ себя вынужденными на неопредѣленное время отказаться отъ докучнаго и бесплоднаго смѣшенія стилей, отъ смѣшанія художественныхъ образовъ со специально-метафизическими терминами, отъ переплетенія традиціоннаго языка символизма съ сухими абстрактными терминами, однимъ словомъ, отъ всѣхъ

*) „Такъ говорилъ Заратустра“, „Возвращеніе“.

тѣхъ многократныхъ попытокъ дать невозможный и преждевременный всеобщій синтезъ, которыя явно осуждены исторіей.

Кромѣ того, вопросы теоретическаго анализа и всесторонней философской разработки основъ символизма — предметъ, требующій специальной работы.

Наша же задача заключается въ томъ, чтобы сжато и ярко намѣтить, по возможности, лишь самые существенные элементы въ сложномъ и все болѣе и болѣе растущемъ въ своей сложности процессѣ развитія современнаго символизма.

Однако, прежде, чѣмъ перейти къ этой главной темѣ, мы должны остановиться на двухъ частныхъ вопросахъ. Мы должны сказать о двухъ опасностяхъ символизма, о Спиллѣ и Харрибдѣ этого самаго свободнаго и живого вида творчества-познанія. Эти двѣ опасности—возвратъ къ реализму (въ какой бы то ни было формѣ) и смерть въ догматизмѣ.

Исторія предостерегаетъ насъ въ этихъ обоихъ случаяхъ весьма недумьсленно.

Гибель и вырожденіе романтизма, этого старшаго брата современнаго символизма, не произошли ли именно этими двумя путями,—омертвѣніемъ въ догматикѣ католической церковности и размѣномъ въ цѣломъ рядѣ компромиссовъ съ той или иной формой жизненной дѣйствительности, общественности и тому подобному, по существу чуждому высотамъ художественнаго творчества.

Для всякаго, согласнаго съ нашимъ основнымъ взглядомъ на символизмъ, какъ на самую совершенную форму созерцанія, а на творческое созерцаніе, какъ на единственный методъ познанія живой сущности явленій, само собою очевидно, что до тѣхъ поръ, пока самый методъ созерцанія не извращенъ и не поколебленъ, то-есть его направленіе, по существу всегда одно и то же, неизмѣнно устремляется сквозь реально-эмпирическое въ неизвѣстное, сверхчувственное, но единственно Истинно-сущее, до тѣхъ поръ, пока основное требованіе символизации—созерцать явленія, не какъ такковыя, а лишь какъ средства, какъ брызги водопада, важныя лишь, какъ среда, отражающая лучи солнца, не нарушено, творческій взоръ, брошенный въ безбрежность съ поверхности покрова Майи, никогда, ни при какихъ условіяхъ, не

можетъ, не измѣняя себѣ, остановиться на второй реальности того же плана, второй эмпирической поверхности.

Напротивъ, неизмѣнно углубляясь въ бездну истинно-сущаго, въ безконечность созерцанія, неизбѣжно отрѣшаясь отъ первичной грубой реальности и, что особенно важно, все болѣе и болѣе преображаясь и одухотворяясь, субъектъ созерцанія неминуемо начинаетъ видѣть въ феноменахъ лишь призраки, лишь фантомы, и самъ уподобляется живымъ существамъ иныхъ сферъ, то-есть таинственно и чудесно преображаться, что является высочайшимъ смысломъ, оправданіемъ и самой священной миссіей этического вліянія художественнаго творчества.

Здѣсь-то и возникаетъ вторая, еще болѣе ужасная опасность для творческой души, уже вознесенной надъ сферой непосредственно-чувственного, реального. Здѣсь душа можетъ утратить языкъ; въ моменты высочайшаго блаженства и передъ ликомъ лучезарнѣйшихъ видѣній преображенный духъ, отрѣшенный окончательно отъ чувственныхъ явленій и сферы опыта, долженъ испытать величайшую попытку отъ невозможности выразить на понятномъ для другихъ языкѣ свои прозрѣнія и откровенія, ибо никакое художественное творчество немислимо безъ формы, а форма—безъ чувственного матеріала.

Тогда-то и является сатанинское искушеніе догматизировать, то-есть условно, аллегорически и безапелляціонно фиксировать свои переживанія, данныя своего внутреннего опыта. Тогда символизмъ превращается въ догматы положительной религіи, въ сектантство, въ условно-скомбинированные, чуждые всякой свободной, художественной и даже творческой вообще цѣнности тезисы катехизиса, которые одновременно вѣщаютъ своимъ мертвымъ языкомъ и слишкомъ много, и слишкомъ мало, все и ничего. Иногда же попытки запечатлѣть въ художественныхъ формахъ послѣднія откровенія приводятъ къ необычайно-туманному и расплывчатому языку символовъ, гдѣ все растекается въ одинъ общій паробразный сумракъ и гдѣ на выручку являются неизбѣжныя аллегоріи, абстрактныя понятія съ большой буквы или условныя „абсолютно“, словно ждущія за кулисами желаннаго момента для того, чтобы окончательно погубить все.

Тогда аллегорія, эта абстракція сердца, и абстракція, эта аллегорія разума, тѣсно обнимають другъ друга и наступаетъ конецъ всякому искусству. Эта опасность особенно знакома чистому романтизму, то-есть художественному созерцанію, дерзко отрѣшившемуся отъ послѣднихъ формъ осязательности и презрѣвшему пышность пестрой радуги жизни въ надеждѣ стать лицомъ къ лицу съ самимъ Свѣтиломъ и... не ослѣпнуть отъ этого.

Не менѣе понятнымъ для всякаго станетъ и наше рѣзко отрицательное отношеніе ко всякой „общественности“, „соборности“ и „народности“ въ искусствѣ, когда подъ этими словами разумѣется большее, чѣмъ обращеніе къ общественной психологіи и народной стихіи, какъ къ простымъ объектамъ художественнаго творчества, какъ къ простому матеріалу символизаціи.

Если сущность всякаго художественнаго творчества коренится въ созерцаніи, а даръ послѣдняго—удѣлъ лишь немногихъ исключительныхъ душъ, то о какомъ же общественномъ значеніи, тѣмъ болѣе „коллективномъ творествѣ“, можетъ быть рѣчь въ данномъ случаѣ? Умѣстно здѣсь вспомнить суровыя слова Шопенгауэра, умѣвшаго и смѣвшаго всегда героически защищать сокровенное отъ толпы.

„Обыкновенный человѣкъ, этотъ фабричный товаръ природы, какихъ она ежедневно производитъ тысячами, совершенно неспособенъ на продолжительное, въ полномъ смыслѣ не заинтересованное наблюденіе, составляющее собственно созерцательность... Поэтому-то онъ такъ скоро управляется со всѣмъ—съ произведеніями искусства, прекрасными произведеніями природы и съ созерцаніемъ жизни, всюду и во всѣхъ своихъ сенахъ исполненомъ значительности“.

Всякій общественный взглядъ на предметъ созерцанія всегда обратенъ истинѣ, вульгаренъ и даже кощунственъ. Искусство по существу—дѣло немногихъ и для немногихъ. Отсюда вытекаетъ великое достоинство отверженности каждаго художника и его абсолютная бесполезность въ утилитарномъ смыслѣ.

Здѣсь умѣстно спросить, возможна ли мистическая общественность безъ реальнаго общества и народность безъ реаль-

наго народа, а затѣмъ уже рѣшать нетрудный вопросъ о томъ, насколько всякое реальное общество способно къ созерцанію, а реальный народъ къ коллективному творчеству. Это не значитъ, однако, что общественныя отношенія не могутъ являться предметомъ созерцанія, а слѣдовательно, и символизациі.

Еще болѣе отрицательное отношеніе питаемъ мы къ такъ называемой проповѣди „соборнаго дѣйства“, во-первыхъ, потому, что до сихъ поръ еще нигдѣ не нашлось теоретика, взявшаго на себя трудъ дать сколько-нибудь опредѣленный отвѣтъ на это, а, во-вторыхъ, и потому, что возможность коллективнаго „религіознаго дѣйства“ тамъ, гдѣ немислимо даже коллективное созерцаніе, болѣе, чѣмъ немислима.

Мы полагаемъ, что истинный символизмъ одинаково чуждъ всѣмъ этимъ смертельнымъ опасностямъ, ибо его сущность—свободная, творческая работа высшаго познанія, его форма неизбѣжно и всегда аристократична и индивидуалистична.

Именно въ сочетаніи этихъ двухъ принциповъ мы видимъ одно изъ существенныхъ отличій символизма отъ другихъ, низшихъ, не уничтожаемыхъ имъ, но подчиняемыхъ формъ творчества. Этотъ аристократическій индивидуализмъ является самымъ горячимъ и самымъ яркимъ завѣтомъ всѣхъ безъ исключенія основателей и первыхъ борниковъ символизма, нашего самаго крайняго и самаго прекраснаго выразителя въ лицѣ Фридриха Ницше.

Аристократическій индивидуализмъ—первая и послѣдняя заповѣдь символизма, самый живой изъ его лозунговъ, самое новое слово изъ всѣхъ сказанныхъ имъ новыхъ словъ!

Только ставъ на небывалой высотѣ и не утративъ изъ вида всей картины прошлаго и настоящаго, было возможно бросить тотъ ужащающій своей пронизательностью взглядъ въ будущее, который бросилъ современный символизмъ въ лицѣ Ф. Ницше — въ будущее человѣка, въ чудовищныхъ фантазіяхъ Э. Верхарна — въ будущее человѣчества. Только отыскавъ точку непоколебимой опоры на этой высотѣ, современный символизмъ смѣлъ и могъ превратить исканіе новыхъ эстетическихъ формъ и новыхъ настроеній во всеобъемлющую проблему „переоцѣнки всѣхъ цѣнностей“, то-есть

въ послѣдній по своему значенію вопросъ о созданіи новаго типа личности и новаго стиля всей культуры. Такъ изъ исканія „свободнаго стиха“ символизмъ сдѣлался исканіемъ „свободной личности“!..

Только устойчивость на высотѣ сдѣлала „современныхъ символистовъ“ судьями прошлаго, созидателями настоящаго и предвозвѣстниками будущаго!..

Принципъ аристократизма, понимаемый въ этомъ смыслѣ, одинаково отграничиваетъ символизмъ, какъ отъ крайней позиціи индивидуализма, утрачившаго самую точку опоры въ реальномъ, превратившаго ритмическій путь восхожденія по стройно-возвышающимся ступенямъ въ случайно-капризное паденіе, глубокой идеализмъ (точнѣе идео-реализмъ) въ иллюзионизмъ (элементы послѣдняго мы находимъ у Гюисманса, Ренье и другихъ) и даже въ своеобразный эстетическій солипсизмъ съ его культомъ своего истощеннаго и сморщенного „я“, съ его мистическимъ ужасомъ передъ „великимъ Ничто“ и его пикантной эстетикой саморазложенія.

Тотъ же принципъ идейнаго аристократизма спасалъ и спасаетъ символизмъ отъ примитивной, обратной перестановки субъекта и объекта художественнаго творчества и отъ вторичнаго впаденія въ старыя формы реализма съ его сведеніемъ Истины къ понятію „жизненной правды“—то-есть къ соотвѣтствію съ эмпирической дѣйствительностью,—съ его неуклоннымъ культомъ средняго человѣка, съ его обыденной сумеречностью и бытовой пошлостью.

Аристократическій характеръ символизма въ одинаковой степени свойствененъ ему и какъ чисто-эстетическому явленію (сюжетъ, стиль, методъ, техника), и какъ идейному и цѣльному въ своей сложности переживанію (переворотъ общаго сознанія нашей эпохи, пореоцѣнка культуры), и какъ теоретическому построенію (идеологія символизма, пореоцѣнка метафизики и науки). Даже широкой волнѣ чистомистическихъ исканій, порожденной первой эстетической борьбой за „новое“, современный символизмъ сумѣлъ передать тотъ же свободный и созерцающій съ высоты духъ, сказавшійся въ области религіозной давно невиданной ломкой догматизма и беспощадной критикой всѣхъ историческихъ, омерт-



2018814375



вѣлыхъ формъ и цѣнностей (борьба съ „историческимъ христіанствомъ“, идея религіи будущаго и чаяніе „третьяго за вѣта“, художественное оплодотвореніе тайныхъ ученій оккультизма).

Разсматриваемый съ точки зрѣнія теоретической этотъ идейный аристократизмъ представляется логически-неизбѣжно вытекающимъ изъ самой сущности символизма, изъ самыхъ основныхъ чертъ и свойствъ его, какъ цѣльнаго міросозерцанія, выросшаго и органически усложнившагося на почвѣ культивирования эстетически-познавательнаго процесса созерцанія. Выше мы изложили ученіе о „созерцаніи“ Шопенгауэра, мыслителя, оказавшаго непосредственно и особенно черезъ посредство Ф. Ницше и Р. Вагнера организующее вліяніе на теорію и движеніе всего современнаго искусства, символизма же въ особенности.

Это ученіе разсматриваетъ созерцаніе преимущественно со стороны пассивной, интеллектуально-субъективной, превращаясь въ своемъ высшемъ пунктѣ изъ метафизическаго построенія философа въ исповѣданіе гениальнаго художника, изъ философіи—въ религію творчества...

Теперь мы попытаемся взглянуть на то же явленіе съ болѣе объективной точки зрѣнія, подходя къ „процессу познанія черезъ сліяніе съ конкретными объектами“ (погруженіе въ „идею вещи“) извнѣ, логически, а не психологически. По существу не отрицая прежнихъ опредѣленій, но лишь восполняя ихъ, мы неизбѣжно увидимъ, что вопросъ о сущности символизма есть вопросъ о законахъ процесса созерцанія, а послѣдній сводится къ вопросу о сущности интуиціи. Оба эти термина („созерцаніе“ и „интуиція“) покрываютъ другъ друга, распадаясь приблизительно на тѣ же виды и рубрики, ибо мы съ одинаковымъ правомъ можемъ различать чисто-интеллектуальное созерцаніе *), художественное созерцаніе (въ смыслѣ вышеприведеннаго Шопенгауэровскаго созерцанія „платоническихъ идей“) и, наконецъ, созерцаніе въ смыслѣ непосредственнаго, мистическаго воспріятія вещей потусторонняго міра, которое вполне покрывается общепринятымъ понятіемъ

*) Какъ на лучшее оправданіе послѣдняго, мы указываемъ на построеніе всѣхъ схемъ и опредѣленій „Критики чистаго разума“.

„откровения“. Тѣ же три основныхъ типа съ неизбежностью открываются намъ и при раскрытіи нами понятія, все болѣе и болѣе становящагося базисомъ современной философіи, а именно — интуиціи.

Пониманіе интуитивнаго познанія, какъ дальнѣйшаго продолженія непосредственнаго и первично-достовернаго опыта за предѣлы чувственнаго міра, то-есть какъ мистическаго эмпиризма *), снова возвращаетъ насъ къ живому, активному, непосредственному обладанію міромъ, безгранично раздвигая при этомъ какъ предѣлы послѣдняго, такъ и познавательно-творческія способности, самыя органы субъекта.

Этотъ благотворный возвратъ переломившейся въ системѣ Гегеля абстрактно-спекулятивной мысли къ „мистическому эмпиризму“ благодѣтеленъ и въ томъ отношеніи, что онъ дѣлаетъ ненужнымъ для эмпиризма конструированіе всего безконечнаго міра изъ нѣсколькихъ элементовъ „чувственнаго опыта“. Теперь, по словамъ Лоссака, „противорѣчіе между нечувственнымъ и опытнымъ знаніемъ оказывается предразсудкомъ: сверхъ-чувственное не есть сверхъ-опытное“.

Эта точка зрѣнія одинаково чужда и конструированію міра изъ неизмѣнныхъ, внутреннихъ, „трансцендентальныхъ“ свойствъ субъекта, которое разбивается неизбежно и всегда о послѣднее неразложимое ядро нашего „я“ **), всегда подмѣняетъ вопросъ о свойствахъ объективно-сущаго („что“ объекта) вопросовъ о свойствахъ субъективно-дѣйствующаго „я“ („какъ“ субъекта), и тому „наивному реализму“, который всегда вынужденъ отказаться отъ постиженія самаго факта взаимодействія между субъектомъ и объектомъ.

Современный интуитивизмъ сближаетъ процессъ интеллектуальнаго познанія съ процессомъ художественно-созерцательнаго постиженія міра, высшей точкой котораго является символическій методъ въ искусствѣ. Два признака сближаютъ эти оба способа постиженія міра, конкретность постигаемаго объекта и признаніе многихъ одновременно-сущихъ аспектовъ

*) См. интересную книгу Лоссака „Обоснованіе интуитивизма“, особенно 3, 5 и 6 главы II-ой части.

**) Напримѣръ, произвольная и непонятная ссылка Канта на „трансцендентальную, синтетическую апперцепцію“.

бытія, какъ бы многихъ различныхъ областей безконечно-разнообразныхъ способовъ опыта. Последнее представленіе очень близко къ общему базису теоретическаго оккультизма, къ его ученію „о семи планахъ вселенной“ (физическомъ, астральномъ, душевномъ, ментальномъ, духовномъ, божественномъ и непроявленномъ) и о семи элементахъ человѣческаго существа, а также невольно заставляетъ подойти вплотную и подъ инымъ угломъ разсмотрѣть основныя начала великой „эманационной системы“ съ Каббалой во главѣ и всѣхъ построенныхъ на ней попытокъ „іерархіи духовъ“ отъ персидской магіи и до „эоновъ“ гностиковъ или даже до „магическихъ таблицъ“ нашихъ дней.

Однако попытка фиксировать въ конкретныхъ и чуждыхъ искусственно-условныхъ обозначеній формахъ всѣ постиженія сверхчувственныхъ непосредственно-прозрачаемыхъ явленій всегда приводитъ почти съ абсолютной неизбѣжностью къ многогранно-образному языку, то-есть къ символу и аллегоріи.

Тамъ, гдѣ этотъ символическій языкъ будетъ стремиться закрѣплять преимущественно само сверхчувственное переживаніе, превращая всякую форму лишь въ простое средство и подчиняя ее всецѣло внутреннему движенію души, мы будемъ имѣть дѣло съ символикой религіознаго опыта*), тамъ же, гдѣ внѣшній матеріалъ гармонически и органически сольется въ живое двуединство съ внутреннимъ сверхчувственнымъ постиженіемъ, передъ нами будетъ символика эстетическаго созерцанія или „символизмъ“ въ тѣсномъ значеніи этого термина.

Поднимаясь ритмически по безконечнымъ ступенямъ различно-проявленнаго бытія и никогда не достигая предѣла этого восхожденія, всякое непосредственное (интуитивное) постиженіе можетъ охватить и закрѣпить данныя каждаго плана, лишь достигнувъ предварительно устойчиваго и длительного обладанія предшествующимъ планомъ; символизация можетъ быть интуитивно-правильной и музыкально-совершенной лишь при условіи ритмически-выдержаннаго, планомѣрнаго восхожденія: нарушеніе послѣдняго ведетъ къ извращенію органовъ и методовъ интуитивности, къ искаженію объекта и къ распаденію субъекта.

*) Въ такомъ именно смыслѣ символами называется традиціонно-условныя обозначенія и гіератическія фигуры (змѣя, кусающая хвостъ, треугольникъ).

Поэтому современное и вообще все существующее искусство способно выявлять лишь известные, примитивные ступени потустороннего бытия, будучи роковым образом ограничено чувственным материалом воплощения, что в свою очередь обусловлено строением человеческого существа и характером элементов последнего.

Поэтому внутренне свойственное художественному творчеству влечение къ безконечному („gout d'infini“ Ш. Бодлера) органически приводит къ безконечному пути совершенствования самого живого субъекта творчества, къ вопросу о метаморфозѣ органовъ человеческой личности; другими словами: проблема искусства есть проблема гениальности.

Современный символизмъ вѣ творчествѣ и личности Ф. Ницше далъ такую постановку этой проблемы, равной которой мы не знаемъ во всей исторіи культуры.

Въ силу этого именно вѣ Ницше особенно рѣзко сказалась связь символизма, какъ современной формы художественнаго творчества, съ проблемами мистики, религіознаго откровения черезъ искусство, а также съ самыми послѣдними вопросами всей современной культуры и даже съ вопросомъ объ основаніи и цѣнности культуры вообще.

Въ этомъ смыслѣ „символическая поэма“ Ницше „Такъ говорилъ Заратустра“ и явилась совершенствомъ художественнаго символизма по формѣ, внутреннимъ мистическимъ путемъ его по инстинктивно-стихійнымъ телепатическимъ побужденіямъ его гения и той новой скрижалю всей человеческой культуры, обращенной къ безконечному будущему, той магической книгой, которую онъ съ справедливой гордостью назвалъ „второй Библией человечества“.

Такова сложная и живая связь, существующая между символическимъ искусствомъ, мистическимъ опытомъ и интуитивнымъ познаниемъ.

Такова связь между символомъ, созерцаниемъ и дѣйствованиемъ *).

Въ этомъ смыслѣ мы и возвышаемъ пониманіе символизма

*) Это синтетическое пониманіе символизма мы подробно обосновали и разработали въ послѣдней, третьей части этой работы, въ отдѣлѣ, посвященномъ общей характеристикѣ творчества Андрея Бѣлаго.

до значенія міросозерцанія, ибо въ душѣ каждаго современнаго человѣка завязанъ этотъ неразрѣшимый узелъ, какъ трагическій залогъ наступленія новой эпохи „многострунной культуры“.

Безспорнымъ историческимъ фактомъ, совершающимся на нашихъ глазахъ и въ душѣ всѣхъ первыхъ между нами, является процессъ превращенія современнаго символизма изъ новой эстетической школы, почти изъ проблемы стиля—въ новую, невыразимо-напряженную и насыщенную художественную форму, служащую все болѣе и болѣе оболочкой всего современнаго міросозерцанія, всего небывалаго перелома культуры нашей эпохи, оболочкой органически и творчески слитой со всѣмъ богатствомъ своего содержанія и при этомъ готовой еще не одинъ разъ мучительно разорваться, чтобы явить не одинъ разъ новыя и новыя оболочки еще болѣе чуткія, еще болѣе многогранныя и насыщенные.

Слѣдуетъ строго различать терминологически и исторически (мы пытаемся сдѣлать это въ настоящей работѣ) два значенія слова „символизмъ“; можно даже приблизительно установить фактическія вѣхи въ развитіи этого двойственнаго процесса символизаціи современной культуры. Но сдѣлать послѣднее тѣмъ труднѣе, чѣмъ современнѣе, чѣмъ ближе къ намъ оказывается развитіе этого процесса, быть можетъ, важнѣйшаго явленія въ жизни идей послѣднихъ столѣтій.

Въ личности и творествѣ Ф. Ницше въ Европѣ и Андрея Бѣлаго у насъ въ Россіи развитіе этого процесса становится столь сложно-цѣлостнымъ и лично-активнымъ, что съ неизбежностью вопросъ о новомъ культурномъ критеріи превращается въ вопросъ о новомъ творческомъ типѣ, о новой личности, о грядущей, новой расѣ.

Выше мы указали признакъ, отличающій символизмъ, какъ эстетически-творческій методъ, отъ болѣе широкаго толкованія этого слова, понимаемаго въ смыслѣ цѣльнаго міросозерцанія, возросшаго, какъ изъ первичнаго зерна, изъ новой эстетической школы. Этотъ признакъ мы видѣли въ подчеркиваніи созерцательнаго характера художественной символизаціи, связывая опредѣленіе послѣдняго съ именами Шопенгауэра и Гете.

Теперь, расширяя границы прежнего нашего опредѣленія „символизма“ и какъ бы очерчивая вокругъ одного круга другой кругъ большаго радіуса, но изъ того же центра, мы считаемъ необходимымъ различать двѣ преемственные линіи, иногда перегоняющія другъ друга во времени—линію развитія чисто-художественнаго пониманія и осуществленія символизма и лінію углубленія его до универсальнаго міросозерцанія. Первую лінію въ самомъ строгомъ значеніи термина и на высшей точкѣ развитія мы находимъ въ творествѣ первыхъ символистовъ („старшихъ символистовъ“)—въ творествѣ Э. По и Ш. Бодлера; эта лінія идетъ черезъ Верлена, Гюисманса и лишь въ исканіяхъ Ст. Маллармэ расширяется до попытки построенія универсальной символической доктрины до цѣльнаго ученія, примиряющаго эстетическую программу съ чисто-философскою теоріей и сокровенно-мистическою (теперь сказали бы „окультурной“) практикой. Лишь у С. Маллармэ символизмъ сталъ живой синтетической цѣлостностью, и однако онъ жаждалъ еще большаго, онъ сталъ переходить въ практику внушенія, въ невиданный до тѣхъ поръ опытъ какой-то странной эстетической магіи. Именно это сдѣлало Маллармэ одновременно и космоязычнымъ теоретикомъ, и первымъ среди посвятителемъ-символистовъ, величайшимъ среди практиковъ новаго ученія.

Жизнь и доктрина С. Маллармэ превратились въ трагически-напряженное ожиданіе послѣдняго, высочайшаго гѣратическаго жеста, долженствующаго завершить, кристаллизовать и оформить символизмъ. Здѣсь съ жречествомъ С. Маллармэ вступила въ конфликтъ его невѣроятная чисто-эстетская истонченность—и онъ не сказалъ своего „послѣдняго слова“, его гѣратическій жестъ не удался.

Это раскололо его доктрину опять на художественную практику (сонеты, художественная проза) и абстрактно-метафизическія схемы, во многомъ аналогичныя бесплоднымъ построеніямъ Фихте и особенно Гегеля.

Эти синтетическія исканія самаго вліятельнаго среди французскихъ символистовъ превратились въ рукахъ его ученика Р. Гиля въ совершенно-мертвыя, чисто теоретическія сочетанія, часто банальныя и безъ нужды запутанныя терминологическими экспериментами.

Такъ исканія и предчувствія С. Маллармэ до нашихъ дней остались непринятымъ наслѣдствомъ, нескрытымъ завѣщаніемъ, величайшей и прекраснѣйшей среди неразгаданныхъ загадокъ новой эпохи.

Другими путями — черезъ мистицизмъ Верлена, Гюпсманса и Мэтерлинка, черезъ анархизмъ и социализмъ Верхарна и многое другое — суждено было французской символической школѣ превратиться въ самоопредѣляющееся міросозерцаніе. Последнее кромѣ того совпало съ эпохой превращеніе символизма въ обще-европейское, міровое движеніе. Эта линія нашла достойное отвѣтвленіе въ школѣ бельгійскихъ символистовъ (Ж. Роденбахъ, И. Жилькэнъ) и особенно въ творествѣ величайшаго поэта нашихъ дней Ст. Георгэ и трудахъ его воинствующей и славной школы.

Съ этой эстетической линіей неоднократно пересѣкалась и въ концѣ концовъ слилась другая линія, имѣвшая противоположный исходный пунктъ.

Я говорю о процессѣ символизациі философскихъ системъ и ученій, нашедшемъ себѣ мѣсто въ послѣ-кантовской метафизикѣ.

Если этотъ процессъ незамѣтно подтачивалъ даже тѣ „системы“*), которыя, составляя единый діалектическій путь (Кантъ — Фихте — Шеллингъ — Гегель), отправляясь прежде всего отъ „Критики чистаго разума“, въ сущности даже отъ Кантовской „эстетики“, то, само собой понятно, онъ долженъ былъ безконечно сильнѣе сказаться въ философскихъ построеніяхъ, лишь внѣшнимъ образомъ связанныхъ съ духомъ, методомъ и задачами „критической философіи“, каковыми являются, на примѣръ, система Шопенгауэра, эстетики Шиллера, Зольгера, всѣ романтическія въ тѣсномъ смыслѣ слова ученія, на примѣръ, доктрина Шлегеля, въ особенности же два величайшихъ міросозерцанія, двѣ оригинальнѣйшія доктрины и вмѣстѣ съ тѣмъ и двѣ универсальныя личности, возросшія на плодо-

*) Особенно яркимъ примѣромъ этого служитъ эволюція Шеллинга отъ теоріи знанія черезъ „натуръ-философію“ къ мистикѣ и философской миеологии, то-есть къ самому чистому символизму. Религіозный итогъ метафизики Фихте и эстетика Гегеля — явно сближаютъ обонхъ этихъ мыслителей съ представителями современнаго символизма.

творной, хотя и жесткой почвѣ Шопенгауэровской „метафизики“. Я говорю, конечно, о Ницше и Р. Вагнерѣ. Если непосредственно предшествующая имъ эпоха знала двѣ универсальныя личности, двухъ „воспитателей“*) челоѣчества, В. Гете и А. Шопенгауэра, что было гениально выражено Ф. Ницше въ его сравнительной характеристикѣ двухъ психологическихъ типовъ, двухъ „образовъ челоѣка“—„Гетевского челоѣка“ и „Шопенгауэровскаго челоѣка“, этихъ живыхъ, символическихъ воплощеній обоихъ великихъ учителей, то наша эпоха до самаго послѣдняго часа живетъ, волнуется и дышетъ прежде всего въ воплощенныхъ идеяхъ, образахъ и психологическихъ типахъ, порожденныхъ другими двумя гигантами—Р. Вагнеромъ и Фр. Ницше. Поставленныя ими универсальныя проблемы и ими противопоставленные лозунги суть наши проблемы и наши лозунги, отзвуки ихъ титаническаго поединка звучать въ насъ, заглушая всѣ остальные отзвуки и кличи...

Провиденціальная, роковая связь и столь же неизбежная распря Ницше и Вагнера является кульминаціоннымъ пунктомъ отмѣченнаго нами процесса символизаціи современной культуры.

Если поставленная ими антиномія не разрѣшена нами, это значитъ, что самый процессъ далекъ отъ своего завершения, что вся наша сущность въ немъ. Однако, формально и генетически есть противоположность въ отношеніи ихъ обоихъ къ символизму, понимаемому универсально. Если Ф. Ницше послѣдовательно подошелъ къ символизму, отправляясь отъ философіи, филологіи и слитой съ ней мифологіи, пройдя до конца интуитивную школу Шопенгауэра и уже органически одолевъ всю современную ему эстетику и „музыку“, то, напротивъ, Р. Вагнеръ сталъ понятенъ намъ и, быть можетъ, только намъ во всей своей титанической хаотичности, со всѣми своими чудовищными утоніями, во всей своей божественной двуликости, какъ поэтъ, жаждущій голоса музыки и какъ музыкантъ, болѣе всего влекущійся къ жесту, дѣйствію, къ ритмической пластикѣ во имя магіи власти,—сталъ

*) Мы употребляемъ въ специфически-ницшевомъ значеніи этотъ терминъ. См. „Несвоевременныя разсужденія“ Фр. Ницше.

понятенъ намъ во всемъ своемъ синтетическомъ безуміи лишь тогда, когда мы нашли самоопредѣленіе въ символизмѣ, какъ міросозерцаніи.

Здѣсь мы не беремъ на себя рѣшенія такъ называемой „Ницше-Вагнеріанской проблемы“ *), мы не будемъ даже останавливаться на ней; мы хотѣли бы лишь подчеркнуть еще разъ, что и въ вопросѣ о развитіи символизма, какъ міросозерцанія, какъ эпохи новой культуры и рожденія новаго психологическаго типа, всѣ источники движенія вытекаютъ изъ того же единого водоема, изъ личности и философіи А. Шопенгауэра, этого безусловно самаго страшнаго врага старой культурной эпохи, этого единственнаго генія, достигшаго святости въ силу факта своей геніальности, этого человѣка, трагически родившагося на сто лѣтъ раньше, чѣмъ ему подобало, и тѣмъ самымъ принужденнаго стать однимъ изъ самыхъ первыхъ предвозвѣстителей новой, символической эпохи. Многое таинственно сближаетъ Шопенгауэра съ интимнѣйшими чертами нашей современности, понимаемой въ самомъ высокомъ значеніи этого слова. Многое отличаетъ его отъ всѣхъ его современниковъ, отъ всѣхъ представителей старой эпохи.

Все, чѣмъ живемъ и дышимъ мы, все, что нашло свое окончательно-совершенное выраженіе въ словахъ Ф. Ницше, въ исканіяхъ и образахъ „поэтовъ нашихъ дней“, — сумрачно, по античному строго и просто, но пророчески напряженно, таится въ нѣдрахъ Шопенгауэровскаго духа, творящаго исключительно изъ безднъ своихъ переживаній, но творящаго предъ лицомъ всего міра и только въ творческомъ созерцаніи находящаго внутренній путь. Если всѣ философы его времени создали въ своихъ „системахъ“ хаосъ изъ непримиренныхъ между собой абстрактныхъ, условно-спекулятивныхъ понятій и условно-построенныхъ, бессознательныхъ полусимволовъ, въ нужныхъ случаяхъ просто цитируя поэтовъ съ Гете во главѣ, — только одинъ Шопенгауэръ былъ и поэтомъ, и философствующимъ мудрецомъ въ одно и то же время, представляя собой

*) Мы отсылаемъ читателей по этому вопросу къ живой, глубоко-содержательной и блестящей по формѣ статьѣ г. Э. Метнера, озаглавленной „Ницше и Вагнеръ“ и помѣщенной во II томѣ „Полнаго собранія сочиненій Ницше“ Московскаго Издательства.

соединеніе античной пластической мудрости съ великимъ посвященіемъ восточной, индусской мистики. Если современная ему культура всего болѣе искала общественныхъ формъ воплощенія идеальнаго, лишь онъ первый до конца страстно и искренне выдвинулъ строго-аристократическій идеаль самоуглубленія, ставшій живымъ источникомъ индивидуализма нашей эпохи, революціонно-общественному „человѣку Руссо“ въ немъ впервые былъ противопоставленъ отшельникъ мысли и созерцатель вѣчныхъ и прекрасныхъ формъ — „Шопенгауэровскій человѣкъ“. Въ лучшихъ представителяхъ новой культуры, „культуры будущаго“ мы узнаемъ его трагическія и прекрасныя черты. Шопенгауэръ является Эмпедокломъ своего времени, первымъ изъ мучениковъ за новую культуру, построенную прежде всего на культѣ художественнаго творчества и идущаго до конца трагическаго новаго религіознаго самосозиданія. Именно въ немъ совершился великій и страшный актъ зачатія новой культуры, онъ первый далъ собой воплощеніе „новаго человѣка“, предшественника цѣлой новой расы, онъ первый въ своемъ культѣ генія предощутилъ ницшеанскую идею сверхчеловѣка, онъ первый съ нашей теперешней точки зрѣнія явился тѣмъ, кого нашъ учитель Ф. Ницше назвалъ „воспитателемъ“. Самымъ знаменательнымъ явленіемъ нашей эпохи явилось, безспорно, именно это признание со стороны Ницше себя ученикомъ Шопенгауэра.

Первымъ, сколько-нибудь разгадавшимъ Шопенгауэра, былъ Ф. Ницше, сказавшій: „Счастливы тотъ, кто, подобно Вагнеру и Шопенгауэру, чувствуетъ многообѣщающія силы и движенія въ себѣ новой культуры“.

Ницше понималъ, что является величайшей пошлостью ограничивать свое отношеніе къ создателю книги „Миръ, какъ воля и представленіе“ учитываніемъ чисто-формальныхъ, логическихъ дефектовъ, подсчитываніемъ пятенъ и морщинъ въ твореніи гениальнаго мудреца. Начиная свою проповѣдь „новой культуры“, Ницше началъ съ того, что научилъ насъ Шопенгауэру. Ницше опредѣленно поставилъ условіемъ пріобщенія высшимъ цѣнностямъ не исключительно-интеллектуальную схоластику и чудовищно-одностороннюю такъ называемую „чистую“ науку, а органически-цѣлостное и трагически-творче-

ское преодоленіе великихъ проблемъ „единой великой философіи“. Въ своей статьѣ „Шопенгауэръ, какъ воспитатель“ онъ такъ „несвоевременно разсуждалъ“ объ этомъ: „Когда же люди снова научатся измѣрять смыслъ философіи по вліянію на свое „интимнѣйшее святилище“? Это необходимо, чтобы опѣнить, чѣмъ можетъ быть для насъ послѣ Канта Шопенгауэръ—именно вождемъ, ведущимъ насъ съ высотъ скептического недовольства или критическаго отреченія на высоты трагическаго міропониманія, подъ безбрежнымъ ночнымъ небомъ съ его звѣздами, и который самъ впервые проложилъ себѣ этотъ путь. Его величіе въ томъ, что онъ стоитъ передъ картиной міра, какъ передъ цѣлымъ, и толкуетъ ее, какъ цѣлое“... Ницше первый восторженно и проникновенно противопоставилъ Шопенгауэра всѣмъ современнымъ ему „необузданнымъ діалектикамъ“ и „схоластикамъ“, уклонившимся отъ требованія всякой великой философіи, которая, какъ цѣльное, всегда вѣщаетъ лишь одно: „вотъ картина всей жизни, и изъ нея научись понимать смыслъ твоей жизни“. И наоборотъ: „Читай лишь свою жизнь и изъ нея понимай іероглифы жизни въ цѣломъ“ *).

Развѣ послѣднія слова Ницше не являются самой прекрасной формулировкой именно того великаго цѣлага, которое мы называемъ символизмомъ, какъ міросозерпаніемъ.

Изъ этихъ признаній совершенно ясно, что Ницше искалъ и нашелъ въ Шопенгауэрѣ не „метафизика“, не автора „системы“, не даже просто „философа“, а законодателя новой культурной эпохи, живое воплощеніе того самаго своего исконнаго идеала, который позже онъ нашелъ въ Р. Вагнерѣ и вообще въ философско-символическомъ образѣ генія, какъ послѣдняго намѣренія самой метафизической первосущности, **)

*) Еще раньше, работая почти исключительно надъ филологіей, Ницше уже переживалъ культъ Шопенгауэра, что видно изъ его переписки съ Дейсеномъ, также развившимся подъ всестороннимъ вліяніемъ философіи Шопенгауэра.

**) Отсюда новый, чисто индивидуалистическій критерій самой культуры, выраженный Ницше съ великолѣпной дерзостью въ словахъ: „Это основная мысль культуры—содѣйствовать созиданію философа, художника и святого въ насъ и тѣмъ трудиться надъ совершенствованіемъ природы“. И въ другомъ мѣстѣ: „Лишь когда въ нынѣшней или грядущей жизни мы сами будемъ приняты въ этотъ возвышенный орденъ философовъ, художниковъ и святыхъ, будетъ поставлена и новая цѣль нашей любви и нашей ненависти“.

еще позже въ образѣ-идеѣ (то-есть символическомъ представленіи) и, наконецъ (въ третьей и послѣдней фазѣ), въ символическомъ воплощеніи всего своего ученія—въ образѣ Заратустры. Не говоря о частностяхъ, хотя бы о значеніи эстетики и этики Шопенгауэра для „Рожденія трагедіи“, этого перваго самостоятельнаго исповѣданія Ницше современно-классическаго идеала, этого перваго художественно-символическаго выраженія всего его міросозерцанія, уже простое сопоставленіе основныхъ этаповъ пути, пройденнаго Ницше, доказываетъ, что вліяніе на него Шопенгауэра, какъ носителя цѣльнаго міросозерцанія, какъ художника-мыслителя, и говоря его же словомъ, какъ „воспитателя“, было неотразимо, многосложно и едва ли когда-либо исчезло окончательно и безслѣдно.

Шопенгауэръ былъ „первымъ культурнымъ посвященіемъ“ Ницше, а слѣды первыхъ посвященій тѣмъ неизгладимѣе, чѣмъ глубже и чище духъ посвящающаго.

Такимъ „культурнымъ посвященіемъ“ для всѣхъ насъ былъ самъ Ницше. Если Шопенгауэръ первый передъ внѣшне-ликующимъ и діалектически-побѣдоноснымъ, но въ существѣ отчаявшимся во всемъ современномъ ему обществомъ сумрачно и молчаливо, но внутренне уже вѣря, уже молясь, развернулъ „Упанишады“ и первой изъ всѣхъ интеллектуальныхъ посылокъ сдѣлалъ восточно-мистическій выводъ, то Ницше былъ первымъ, кто глубже всѣхъ былъ проникнуть этимъ выводомъ, и первый онъ самъ заговорилъ, какъ новый великій учитель съ Востока, будучи первымъ среди людей Запада.

Есть ли, и можетъ ли быть другая болѣе глубокая и болѣе завѣтная связь, чѣмъ эта преемственность отъ Шопенгауэра къ Ницше?..

Но есть и другая преемственность, берущая также начало отъ Шопенгауэра и благотворно тяготящая, часто даже безсознательно, надъ поэтами новой эпохи. Это вліяніе Шопенгауэра (и притомъ всегда всесторонне-цѣльное вліяніе) на поэтовъ сказалось не только непосредственно, примѣромъ чего можетъ служить лучшая часть лирики Фета, этого мудрѣйшаго среди нашихъ лириковъ, и притомъ (что замѣчательно) поэта, всего ближе стоящаго къ современной символи-

ческой школѣ. Мы не можемъ даже представить, каковыми вылились бы такія глубочайшія жемчужины Фетовской метафизической лирики, какъ „Смерть“, „Ничтожество“, безъ органическаго и самаго интимнаго проникновенія всего его пессимистическаго и вмѣстѣ съ тѣмъ романтическаго міросозерцанія идеями Шопенгауэровской философіи и мистики *).

Титаническій образъ перваго среди гениевъ новой эпохи личнымъ неотразимымъ влияніемъ и чуткимъ предвосхищеніемъ грядущаго царства новыхъ идей и откровеній положилъ свою печать на всѣ черты современной намъ эпохи, оказавъ существенное влияніе даже тамъ, гдѣ не можетъ быть рѣчи о непосредственномъ соприкосновеніи.

Въ сущности каждый изъ представителей новаго идейнаго движенія, первымъ краеугольнымъ камнемъ котораго явился символизмъ, заглянувъ въ нѣдра своего духа, находилъ въ себѣ прекрасныя черты все того же „Шопенгауэровскаго человѣка“, каждый, начиная съ автора „Ворона“ и кончая сѣвернымъ родоначальникомъ символизма—Генрикомъ Ибсеномъ.

И развѣ тотъ идеальный типъ новой эпохи, который служитъ до сихъ поръ самымъ полнымъ и самымъ живымъ ея воплощеніемъ въ тѣсной сферѣ чистаго искусства (и который я позволю себѣ обозначить названіемъ въ духѣ и стилѣ Ницшевской классификаціи именемъ „Бодлэровскаго человѣка“), развѣ этотъ живой символъ всѣхъ сокровенныхъ дерзаній, всѣхъ таинственныхъ язвъ современной, вскормленной горькими осенними соками души, съ его культомъ безконечнаго, съ его пессимизмомъ, переходящимъ въ демонизмъ, съ его позднимъ, усталымъ и искусственно-тонкимъ романтизмомъ и съ его изступленнымъ поклоненіемъ только Прекрасному, съ его мистическимъ служеніемъ сверхчеловѣческому дерзанію—не является роднымъ братомъ „Шопенгауэровскаго человѣка“, прибавляя къ послѣднему лишь тѣ черты большей искусственности, утон-

*) Не слѣдуетъ преуменьшать также огромнаго воспитательнаго влиянія Шопенгауэра на весь ходъ творчества Вл. Соловьева, мистическая и экстазическая поэзія котораго въ свою очередь оказала безусловное влияніе на русскій символизмъ.

ченности и болѣзненности, которыми надѣлила его слѣдующая ступень развитія? Развѣ современный намъ образъ поэта-демона не былъ порожденъ философствующимъ пессимистомъ недавняго прошлаго*)?

Пессимизмъ Шопенгауэра далъ собой съ самаго начала тотъ торжественно-строгий и аскетически-цѣломудренный фонъ, на которомъ каждое проявленіе созерцательной нѣжности и кроткой отрѣшенности казалось прекраснѣе и проникновеннѣе; онъ далъ съ самаго начала основную тонъ всѣхъ самыхъ интимныхъ признаній современной слишкомъ знающей, слишкомъ сложной и всего болѣе желающей вѣрить души. До нашихъ дней и на будущее, куда только мы смѣемъ бросить пока косвенный взглядъ, именно этотъ основной пессимистическій фонъ, влекущій къ преодолѣнію и спасающій отъ пошлости теоретическаго оптимизма и соціально-утилитарнаго эдемизма, до нашихъ дней остается самой благородной оправой всѣхъ сверкающихъ созвѣздій, по которымъ мы гадаемъ и которыя управляютъ нашими путями и сейчасъ. На этомъ фонѣ исчезла, какъ дымъ, подъ взорами Ницше теорія о мнимой „жизнерадостности“ древнихъ, растаяло банальное представленіе объ идиллической, вырѣзанной изъ золотой бумаги Элладѣ, распалась въ ничто напыщенность прежняго романтизма передъ безпощаднымъ поэтическимъ анализомъ ав-

*) Вотъ образъ—дѣлъ колечнаго достиженія, символическое изображеніе предѣльнаго человѣческаго Идеала, завершающаго все индивидуалистическое и пессимистическое ученіе Бодлера, образъ грядущаго Человѣка-Бога („L'Homme-Dieu“), этого единственнаго оправданія и сувереннаго владыки всего человечества, копошащагося въ его безплодныхъ вѣкахъ. Вотъ подлинная рѣчь Человѣка-Бога: „Для меня человечество трудилось, терзалось, отдавало себя въ жертву, чтобы послужить пищей, *rahalum*, моему ненасытному стремленію къ волнующимъ впечатлѣніямъ, къ познанію, къ прекрасному“. Далѣе Бодляръ продолжаетъ уже отъ себя: „Никому уже не покажется удивительнымъ, что послѣдняя фатальная идея всыхиваетъ вдругъ къ мозгу мечтателя: „Я сталъ Богомъ“, что безумный крикъ вырывается изъ его груди съ такой потрясающей мощью, что, если бы желанія и вѣрованія этого опьяненнаго человѣка обладали дѣйствительностью, этотъ вопль низвергъ бы Ангеловъ, блуждающихъ по небеснымъ путямъ: „Я—Богъ...“ („Paradis artificiel“). „L' Homme - Dieu“ Бодлера противоположенъ своей чудовищно-искусственной спиритуальностью реально-будущему „сверхъ-человѣку“ Ницше и одновременно родственъ ему, какъ самоовлѣбющая пѣль и конечный критерій всей культуры человечества. Безусловна также его однородность съ всепоглощающимъ образомъ гения Шопенгауэра.

тора „Цвѣтовъ зла“: въ лицѣ обоихъ патріарховъ современнаго символизма осуществилась еще разъ великая трагедія гениальности и безумія. Этотъ черный фонъ явился строгимъ нимбомъ для всѣхъ тѣхъ, кого мы называемъ (вслѣдъ за Ницше) „лучшими мужами своего времени“, этотъ черный нимбъ торжественно и сурово осѣнилъ того, кто одинъ среди всѣхъ философовъ и мудрецовъ новаго времени, никогда не произнося божественнаго имени, достигъ высокаго имени: „philosophus christianissimus“, тотъ же черный нимбъ былъ ночью, когда безуміе зажгло огромную звѣзду поэта, который одинъ среди всѣхъ современныхъ ему и изъ него рожденныхъ поэтовъ, одинъ изъ нѣдръ своего паденія, отверженства, кошунства и извращенности по праву можетъ именоваться „poeta christianissimus“ *).

Я говорю о Шопенгауэрѣ и Бодлэрѣ...

И наконецъ въ третій разъ та же ночь окутала созрѣвшую для послѣдняго прозрѣнія душу Ф. Ницше. Тогда совершилось величайшее событіе нашей эпохи, ибо была принесена будущему жертва, равной которой, можетъ быть, не приносилось никогда со времени Голгофы.

И для насъ эта послѣдняя ночь, заставившая навсегда остаться Ницше безмолвнымъ, навсегда будетъ неразрывно связанной съ обоими величайшими солнечными его видѣніями, съ золотымъ сновидѣніемъ о трагической Элладѣ и съ пророческимъ видѣніемъ будущаго новаго мессіи въ магическомъ образѣ Заратустры, и его „золотого полудня“, облеченнаго свѣтомъ новой зари, которая никогда еще не свѣтила.

Для насъ мессіанизмъ Ницше навсегда останется неразрывно связаннымъ съ роковой тайной его безумія. Раздѣлить и разгадать ихъ невозможно. Однако въ ихъ фатальномъ сочетаніи намъ данъ глубочайшій символъ, ясный намекъ.

Въ лицѣ Ницше современная культура подошла къ самой

* И это именно потому, что Бодлэръ только въ одномъ и единственномъ мѣстѣ своей книги называетъ имя Христа:

„Nous avons blasphémé Jesus,
„Des Dieux le plus incontestable!“

(См. „Fleurs du mal“, Examen de minuit, стр. 218).

последней задаче, она в символической форме спросила себя, где искать спасения, и услышала единственный ответ: в мессианизме, в ожидании нового откровения, уже посылающего свои предвестия одно за другим, не в разрешении научных и абстрактно-философских проблем, не в чистом знании, не в чистом эстетическом созерцании, а в словах посвященных *)).

Таким „посвященным“ Ницше считал себя самого. В этом одновременно было и его откровение, и его безумие, его высшее благословение и смертельное проклятие: откровение, ибо он воистину один знал то, что вѣдают „ученики Бога“, безумие, ибо он был (и называл себя) сам своим посвятителем, ибо он самовольно проник в последнее. Если Ницше сам посвятил себя, то он должен был и сам принести себя в жертву „невѣдомому Богу“. Это откровение и это безумие, этот восторг посвящения, ужас саможертвы и смѣх безумия, неразрывно-слитые, звучат в вѣщих, танцующих словах Заратустры, которыми он закончил свое предисловие к „Рождению трагедии“:

„Этот вѣнок из смѣха, этот вѣнок из розъ, я сам возложил его на себя, я сам освятил свой смѣх. Никого другого не нашел я теперь достаточно сильным для этого.

„Заратустра плясунъ. Заратустра легконогий, машущий крыльями, готовый летѣть, связывающій всѣх птицъ, проворный, божественно-легкій.

„Заратустра прорицатель. Заратустра смѣющійся, ни нетерпѣливый, ни нетерпимый, возлюбившій прыжки въ сторону: я сам возложил на себя этот вѣнок.

„Этот вѣнок из смѣха, этот вѣнок из розъ: вамъ, братья мои, бросаю я этот вѣнокъ. Смѣхъ освятилъ я: О, высшіе люди, учитесь же у меня смѣяться.

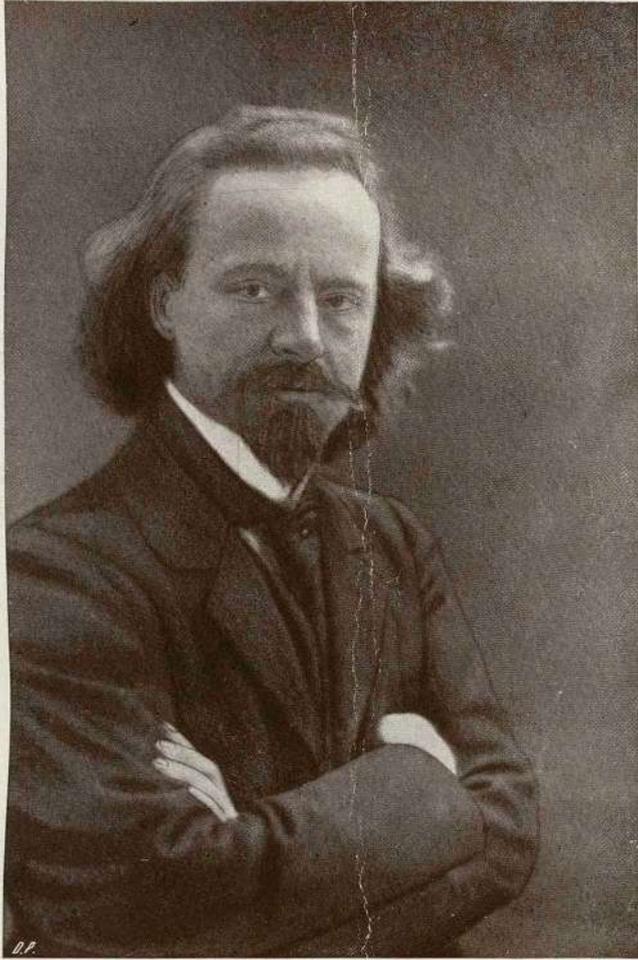
*) Безусловно Ницше считал себя самого таким „посвященным“, болѣе того, именно в этом видѣлъ весь смысл своего учения. В предисловии к „Рождению трагедии“, написанномъ въ Сильс-Маріи, въ августѣ 1886 г. онъ прямо заявляетъ: „Въ ней (въ книгѣ „Рождение трагедии“) говоритъ слышанный голосъ, ученикъ „еще невѣдомаго Бога“, скрывшійся на время подъ плащомъ ученаго. Въ ней говоритъ „познающій“, посвятившій себя Богу, ученикъ Его.“

„Я самъ возложилъ на себя этотъ вѣнокъ — вотъ высочайшее дерзновеніе и самое ужасное безуміе, восторгъ и смѣхъ“...

Это—послѣдняя, неразрѣшимая тайна ученія и личности Ф. Ницше, а вмѣстѣ съ тѣмъ и всего нашего будущаго...

Эти слова—послѣдняя грань, достигнутая символизмомъ, который вмѣстѣ съ тѣмъ сталъ уже мессіанизмомъ, глаголомъ о новомъ Богѣ, великой религіей будущаго.

Константи́нъ Бальмонть.



КОНСТАНТИНЪ БАЛЬМОНТЪ.

„Межъ прошлымъ и будущимъ нить
„Я тку неустанно проворной рукою“.
Бальмонтъ.

I.

Первое выступленіе Бальмонта было тѣмъ болѣе поразительнымъ и блестящимъ, чѣмъ неблагопріятнѣ были окружающія условія.

Это время кажется намъ уже странно далекимъ, уже отошедшимъ въ другую эпоху, но незабвеннымъ и глубоко знаменательнымъ.

Заставимъ же его снова говорить съ нами!

Самый ранній литературный опытъ К. Бальмонта относится къ 1894 г., не считая его „Ярославскаго сборника“, болѣе чѣмъ на половину переводнаго и изъятаго изъ обращенія самимъ авторомъ; первымъ оригинальнымъ творческимъ выступленіемъ К. Бальмонта, какъ лирика, должно, безспорно, считать „Подъ сѣвернымъ небомъ“. Это воистину его juvenilia. Это первая ласточка новой весны, зябкій букетъ первыхъ подснежниковъ!

Вмѣстѣ съ тѣмъ эта маленькая, простенькая на видъ, имѣющая всего-на-всего 80 страничекъ, книжечка была книгой истинной поэзіи. Эта черта отличаетъ ее отъ всѣхъ одновременныхъ и болѣе раннихъ однородныхъ съ ней попытокъ заговорить на новомъ языкѣ, вступить на путь новыхъ, смутныхъ исканій. Если первый боевой лозунгъ, первый пароль и былъ брошенъ не Бальмонтомъ, а Валеріемъ Брюсовымъ въшедшей за нѣсколько мѣсяцевъ раньше и начинавшей уже производить небывалый до того времени шумъ литературнаго скандала книгѣ „Русскіе символисты“, если въ первый разъ слово „символь“, какъ нѣчто новое, исполненное предчувствій и уже говорящее о чемъ-то большемъ, чѣмъ „чистое искус-

ство“, былъ употребленъ еще ранѣе въ сборникѣ стиховъ Д. Мережковскаго „Символы“ *), тѣмъ не менѣе этотъ сборникъ К. Бальмонта рѣшительно отличается отъ этихъ своихъ литературныхъ сверстниковъ тѣмъ, что, насколько въ нихъ смутныя предчувствія, страстная до безумія жажда новыхъ исканій и борьбы за новое сredo преобладали надъ ихъ чисто-поэтической, бессознательной, внутренне-музыкальной цѣнностью, настолько же этотъ опытъ Бальмонта былъ прежде всего книгой поэзіи, обладалъ преимущественно достоинствами истинно-поэтической, цѣнной безотносительно къ направленіямъ и лозунгамъ прелестью, ароматомъ впервые для вѣчности расцвѣтающей поэтической души. Въ этой его книгѣ весьма относительно всѣ специально-новыя вѣянія и специфически-„декадентскіе“ приемы, какъ въ смыслѣ техники и формы, такъ и въ смыслѣ наростанія смѣны и выбора самыхъ мотивовъ лирики, самыхъ индивидуальныхъ переживаній поэта. Если уже подбирать ходячія названія для опредѣленія этой книги, то я скорѣе всего представилъ бы ее окруженной исконно-романтическимъ ореоломъ, лишь кое-гдѣ вспыхивающимъ небольшими снопами свѣта странныхъ невиданныхъ оттѣнковъ. Если въ этой книгѣ наши критики въ свое время искали „ужасовъ декаданса“, находя чуть ли не преступленіемъ невинныя во всѣхъ отношеніяхъ строки, въ родѣ слѣдующихъ:

„Какъ эльфъ, качаюсь въ сѣткѣ изъ лучей...
 „Я слушаю, какъ говорить молчанье...
 „Людей родныхъ мнѣ далеко страданье!“...

Если даже частая аллитерація заставляла коситься на молодого, начинающаго поэта, то причину всему этому слѣдуетъ искать тамъ же, гдѣ лежатъ причины и современнаго лико-

*) Однако своеобразное, расходящееся съ пониманіемъ французской школы, а затѣмъ уже и всей Европой слова „символь“, какое-то славянское толкованіе этого слова сказывается уже и въ этой, первой книгѣ Мережковскаго. Эта книга Мережковскаго однако насыщена предчувствіями будущаго; объ этомъ говорятъ даже самыя эпитафии ея. Одинъ изъ нихъ представляетъ собой цитату знаменитаго Гетевского афоризма, который является лучшей формулой символизма. Другой эпитаграфъ говоритъ словами „Дѣяній Апостоловъ“ о почитаніи „Невѣдомаго Бога“. Все это было очень и очень знаменательно.

ванія по поводу „кризиса символизма“ или опредѣленія „новой литературы“, какъ литературнаго „распада“, т.-е. въ исконномъ невѣжествѣ и недобросовѣстности нашей „критики“. Какъ встрѣтили „декадентство“, такъ же его и провожаютъ, несмотря на то, что въ первый моментъ травли этому новорожденному „чудовищу“ было уже за 50 лѣтъ, а въ моментъ теперешнихъ отпѣваній и похоронъ символизмъ только начинаетъ осознать себя, какъ мировое событіе.

Перечитывая теперь критическія статьи по поводу первыхъ проблесковъ символизма въ Россіи, ничему не удивляясь, но просто желая добиться пониманія азарта этихъ полемическихъ атакъ, невольно получаешь разгадку въ томъ, что даже въ девяностыхъ годахъ, т.-е. въ то время, когда на Западѣ символизмъ пустилъ всюду самые прочные корни, существуя уже болѣе 50 лѣтъ, когда со смерти Э. По прошло 45 лѣтъ, съ выхода въ свѣтъ „Fleurs du mal“—37 лѣтъ, когда уже цѣлое десятилѣтіе длилось роковое молчаніе Фридриха Ницше,—въ это самое время наши критики и огромное большинство читателей судило о „декадентствѣ“ чуть ли не исключительно по даннымъ, почерпнутымъ изъ „Вырожденія“ Макса Нордау, тѣмъ болѣе, что русскій переводъ этой патентованной пошлости вышелъ какъ разъ кстати, а именно въ концѣ 1893 г. *).

Трудно понять намъ теперь въ эпоху хотя бы вишняго, формальнаго признанія новой школы и, скажемъ не безъ основанія, вмѣстѣ съ тѣмъ и единственной, всѣ тѣ нескончаемыя недоразумѣнія, которыя породили первые опыты Бальмонта, ибо въ нихъ для насъ особенно цѣнно и дорого именно ихъ исконно-романтическое, вѣчно-поэтическое значеніе. Для насъ переломъ въ творествѣ Бальмонта, превратившій его въ лирика всѣхъ интимныхъ изгибовъ современной души, начинается

*) Любопытно отмѣтить, что самыя характерныя вещи Э. По въ родѣ „Колодезь и маятникъ“, „Чортъ въ ратушѣ“ и т. п. были давно переведены на русскій языкъ и печатались въ 1838, 53, 56, 61 годахъ и позже во многихъ русскихъ самыхъ солидныхъ журналахъ, даже въ „Отечественныхъ Запискахъ“. Не взирая на это, самыхъ робкихъ и отдаленныхъ его учениковъ безъ суда и слѣдствія записывали въ „декаденты“ и клеймили, какъ литературныхъ хулигановъ.

значительно позже — лишь съ появленія „Горящихъ зданій“, или даже самой значительной и полнозвучной изъ всѣхъ его книгъ, книги, носящей въ самомъ своемъ названіи близкій новой душѣ діонисической призывъ: „Будемъ, какъ солнце.“

Эпиграфъ, предпосланный К. Бальмонтомъ его первой книгѣ, можетъ вмѣстѣ съ тѣмъ служить эпиграфомъ всей первой половины его творчества. Не случайно этотъ эпиграфъ взять у Ленау, не случайно онъ содержитъ въ себѣ самую основную формулу и идею того полу-пессимистическаго, полумистическаго воззрѣнія на міръ, которое отъ вѣка и навсегда начертано надъ вратами романтизма.

Двойственное противопоставленіе дѣйствительности и Мечты, смутнаго и грустнаго безсилія „здѣсь“ и безконечнаго полета „тамъ“, горькаго одиночества на землѣ и молитвеннаго исканія христіанскаго неба; довѣрчивая, дѣтски-чистая и безграничная преклоненность передъ Мечтой, едва замѣтно переходящая въ робкій молитвенный шопотъ, ночное, тревожное исканіе всюду, въ природѣ, въ сокровенныхъ душевныхъ движеніяхъ чего-то необычайнаго, волшебнаго, сказочнаго, чего-то совершенно-противоположнаго всему окружающему *), болѣзненно-чуткое прислушиваніе къ той внутренней музыкѣ всѣхъ вещей, которая доступна лишь въ рѣдкіе моменты экстаза, когда душа начинаетъ смутно ощущать невоплощенныя части каждой вещи, жажда невыразимой и „безъ улыбки, безъ слова“ убѣдительно гармоніи, таинственно разлитой надъ міромъ — вотъ, въ двухъ словахъ, самые существенные мотивы лирики Бальмонта въ его первой книгѣ, лирики по существу романтической. Эта книга является какъ бы продолженіемъ романтической лирики величайшаго изъ нашихъ лириковъ — Фета, при этомъ самомъ характерной и самой интимной струи его

*) „Межъ прошлымъ и будущимъ нить
„Я тку неустанной, проворной рукою:
„Хочу для грядущихъ столѣтій покорно и честно служить“...

* * *

„Тоскую о томъ, чего нѣтъ,
„Что дремлетъ пока, какъ цвѣтокъ надъ водою,
„О томъ, что проснется чрезъ многія тысячи лѣтъ,
„Чтобъ всныхнуть падуцей звѣздой“.

(„Подъ сѣвернымъ небомъ“ „Нить Аріадны“).

лирики, сущность которой заключается въ таинственномъ общеніи съ царствомъ чистыхъ призраковъ, тѣней и обликовъ, только по временамъ сливающихся съ міромъ явленій, въ общеніи съ міромъ существъ, которымъ нѣтъ названія и которыя постижимы лишь для нечеловѣчески-обостренного духовнаго взора, находя свой особый поэтический языкъ и средства выраженія почти исключительно въ ритмической выразительности и чисто звуковой изобразительности слова. Отмѣчая эту преимственность, мы хотимъ тѣмъ болѣе подчеркнуть огромную поэтическую цѣнность первыхъ лирическихъ созданій Бальмонта, особенно съ ихъ словесно-музыкальной стороны, которая такъ важна во всякой романтической лирикѣ. Этимъ мы невольно противопоставляемъ Бальмонта другой великой волнѣ нашей поэзіи, которая явилась какъ бы первымъ глубокимъ вздохомъ и прообразомъ лирики строго символической (въ тѣсномъ смыслѣ слова), т.-е. лирикѣ Ѳ. Тютчева, преимственно связанной съ музой Вал. Брюсова.

Болѣе мужественная, болѣе пластичная, болѣе космическая и какъ бы говорящая на всѣхъ языкахъ, вѣщая лирика Тютчева и позднѣе Брюсова стоитъ много ближе къ тому типу „лирики созерцанія“, объектомъ которой является вся вселенная, а методомъ—исканіе соотвѣтствій („соггезп-dances“) и аналогій между двумя мірами, которыя, какъ мы старались доказать, и являются символическимъ постиженіемъ міра.

Напротивъ, музыка тѣней, невоплощенныхъ и полу-воплощенныхъ обликовъ, тревожное желаніе, созерцающая, высвободиться изъ-подъ опеки вещей и постичь безконечное на иномъ планѣ, чѣмъ міръ конечныхъ явленій, желаніе не столько познать, сколько любить вселенную, умѣніе съ какой-то почти дѣтской, трогательной искренностью, съ какой-то женственностью, этой музыкой нѣжности, коснуться каждаго цвѣтка и все-таки оставаться грустнымъ и обманутымъ—всѣ эти типичныя для каждаго истиннаго романтика черты сближаются въ самыхъ интимныхъ созвучіяхъ и линіяхъ лирики Бальмонта и Фета.

Другимъ его учителемъ и вдохновителемъ въ эту эпоху является, безспорно, Шелли, надъ изученіемъ и переводомъ

лирическихъ пьесъ котораго тогда уже работалъ Бальмонтъ. Характерная черта Шелли — всегда претворять символизацию явленій въ чисто субъективную романтическую музыку полутѣней, всегда снова и снова возвращаться къ созерцанію чистаго идеала, — была унаслѣдована юнымъ Бальмонтомъ и еще болѣе укрѣпила въ его душѣ стремленія крайне романтическія. И грусть, какая-то неземная, серафимическая грусть Шелли порой дышетъ и дрожитъ въ самыхъ лучшихъ строфахъ элегій и сонетовъ Бальмонта; вообще Шелли не утратилъ своего вліянія на родственнаго ему русскаго поэта, который и самъ неоднократно признавалъ на себѣ его вліяніе со всей его плодотворностью *).

До губительнаго вліянія Ш. Бодлэра, смертоносный ядъ котораго никогда не удалось Бальмонту претворить и усвоить, до вліянія потрясающихъ и всегда исполненныхъ слишкомъ рѣзкихъ свѣтотѣней видѣній Э. По, навсегда лишившихъ хрупкую душу Бальмонта равновѣсія и его творчество чувства мѣры, задолго до паденія Бальмонта передъ культомъ чувственности и болѣзненнаго восторга его передъ живописью и скульптурой уродства, Бальмонтъ могъ быть и былъ чистымъ романтикомъ, нѣжнымъ, но прочнымъ соединительнымъ звеномъ между двумя великими эпохами русскаго поэзіи, эпохой Фета, Полонскаго, Тютчева и эпохой русскаго символизма, однимъ изъ главныхъ представителей котораго и сталъ самъ Бальмонтъ въ своихъ позднѣйшихъ произведеніяхъ.

Эту постепенность перехода Бальмонта къ „новому искусству“, перехода, превратившагося въ безконечный рядъ полутоновъ, оттѣнковъ и музыкальныхъ нюансовъ, мы считаемъ фактомъ огромной важности и цѣнности. Она доказываетъ, что эта эволюція Бальмонта не была только литературной, но и внутренней, была, такъ сказать, неизбежной метаморфозой

*) Въ „Тихинѣ“ (1897 г.) мы находимъ отдѣльное стихотвореніе „Къ Шелли“, гдѣ поэтъ такъ говоритъ о себѣ и своемъ Ангелѣ-Хранителѣ, англійскомъ лирикѣ:

„Мой лучшій братъ, мой свѣтлый геній,
 „Съ тобою слился я въ одно,
 „Межь нами цѣпь однихъ мученій,
 „Однихъ небесныхъ заблужденій
 „Всегда лучистое звено“.

всей личности поэта. Немного прошло времени, и мы научились по достоинству цѣнить мгновенные переломы, безчисленные переходы въ лагерь „новаго искусства“ вчерашнихъ изступленныхъ палачей и хулителей его, мы съ нескрываемымъ позоромъ и отвращеніемъ пережили эпоху, когда подъ вліяніемъ политической реакціи на „модернизмъ“ (такъ стали называть „декадентство“ съ 1906 г. въ Россіи) набросились всѣ, не исключая даже газетъ, гдѣ рядомъ со статьями Пильскихъ и Шебуевыхъ стали печататься перлы лирики В. Брюсова и А. Бѣлаго. Тогда мы научились, грустно глядя въ прошлое, еще болѣе цѣнить такіе органически-неизбѣжные переходы, какъ едва замѣтный въ своей постепенности переходъ Бальмонта отъ романтизма къ символизму, завершившійся окончательно лишь въ его „книгѣ символовъ“ „Будемъ, какъ солнце“.

Очень печально, что на ряду съ вліяніями Фета и Шелли кое-гдѣ проскальзываетъ вліяніе Надсона.

Однако, это вліяніе ничтожно, и жажда фантастическаго, вовсе несвойственная популярнымъ въ то время поэтамъ умѣренной гуманности и обыденной мечты, всегда выводитъ Бальмонта изъ рамокъ обыденности и прозы.

Достаточно привести въ видѣ примѣра хотя бы одинъ сонетъ его, посвященный лунѣ („Лунный свѣтъ“), въ которомъ уже чувствуется какая-то новая манера, вовсе неизвѣстная до сихъ поръ нѣжная утонченность и грустная отрѣшенность, чувствуется готовность отдаться мечтѣ до конца, безъ боязни быть непонятымъ, безъ насмѣшливой улыбки, которая знаетъ, что въ одинъ мигъ весь окружающій міръ можетъ стать инымъ. Вотъ этотъ прекрасный сонетъ, вызвавшій въ свое время наибольшія нападки „критики“:

„Когда луна сверкнетъ во мглѣ ночной
 „Своимъ серпомъ блистательнымъ и нѣжнымъ,
 „Моя душа стремится въ міръ иной,
 „Плѣняясь всѣмъ далекимъ, всѣмъ безбрежнымъ.

„Къ лѣсамъ, къ горамъ, къ вершинамъ бѣлоснѣжнымъ
 „Я мчусь въ мечтахъ, какъ будто духъ больной,
 „Я бодрствую надъ міромъ безмятежнымъ
 „И сладко плачу и дышу луной.

„Впиваю это блѣдное сіянье,
 „Какъ эльфъ, качаюсь въ сѣткѣ изъ лучей,
 „Я слушаю, какъ говорить молчанье;

„Людей родныхъ мнѣ далеко страданье,
 „Чужда мнѣ вся земля съ борьбой своей,
 „Я—облачко, я—вѣтерка дыханье!“

Ритмъ и архитектура этого забытаго теперь сонета изумительны. Мгновенный свѣтъ прорѣзавшагося луннаго серпа послѣдовательно рождаетъ двѣ волны переживанія, отрѣшеніе отъ земнаго, реальнаго, тихій полетъ въ полусиѣ (первыя восемь строкъ) и сліяніе съ фосфорическимъ, блѣднымъ мерцаніемъ луны, магнетически притягивающей и направляющей этотъ полетъ, отождествленіе мечтателя съ самой мечтой („Я—облачко!“) это завѣтное „святая святыхъ“ всякаго романтика, вѣрующаго въ нисхожденіе мечты и ея виѣшнее воплощеніе. Это сліяніе (черезъ созерцаніе) съ предметами, для насъ почти непостижимое, утраченное современнымъ человѣкомъ почти безвозвратно, не является ли самымъ характернымъ настроеніемъ и лунной Фетовской лирики?

Это обожаніе луны характерно для всей первой книги К. Бальмонта; сладкая грусть луннаго луча, такъ давящаго внизу и прохладно ласкающаго тамъ, въ высотахъ, какъ бы зовущаго къ молчаливому и прозрачному полету къ холоднымъ сферамъ иного міра, эта жажда созерцать всѣ вещи сквозь прозрачныя пелены все умягчающей и смутно одухотворяющей вечерней дымки, когда даже самые реальные предметы становятся какъ бы полу-мечтой, это влеченіе къ тишинѣ и музыкѣ безмолвія, къ безмятежному успокоенію больной души въ атмосферѣ нѣжныхъ полу-тѣней, робкихъ, первыхъ предвѣстницъ смерти — составляютъ самую заповѣдную сущность романтической лиры юнаго Бальмонта.

Поэзія Луны — поэзія луны и смерти, и въ своихъ „juvenilia“ Бальмонтъ уже сложилъ въ честь Смерти не одинъ восторженный дифирамбъ.

Онъ не боится Смерти, этой черной феи, знающей послѣднюю холодную тайну.

Смерть зоветъ онъ, какъ няню, какъ родную мать, зоветъ всей своей уже уставшей душой

„Жизнь утомила меня,
 „Смерть, наклонись надо мной!
 „Въ небѣ—предчувствіе дня,
 „Сумракъ блѣднѣетъ ночной
 „Смерть, убаюкай меня!“...

Даже къ Смерти воинствующей, грозной и неумолимо-побѣдоносной, къ этому „суровому призраку, демону и всесильному духу“, поэтъ прибѣгаетъ какъ къ духу забвенья и великому владыкѣ успокоенія:

„Къ тебѣ, о царь, владыка, духъ забвенья,
 „Изъ бездны золь несется возгласъ мой:
 „Приди. Я жду. Я жажду примиренья“.

Этимъ дифирамбомъ Смерти заканчивается весь сборникъ, стихотвореніемъ „Смерть“ онъ открывается. И это первое стихотвореніе, будучи значительно ниже приведенныхъ по формѣ и сущности, тѣмъ не менѣе дышетъ все той же примиренной успокоенностью истиннаго романтика, жаждущаго откровеній и успокоенія для всей вселенной. Поэтъ молится Смерти:

„Не вѣрь тому, кто говоритъ тебѣ,
 „Что смерть есть смерть: она—начало жизни...

 „Пока ты человекъ, будь человекомъ
 „И на землѣ земное совершай,
 „Но сохрани въ душѣ огонь нетлѣнный
 „Божественной, мистической тоски“...

Читая это воззваніе, невольно вспоминаешь всѣ романтическія безчисленные восхваленія смерти вплоть до „божественной меланхоліи“ нашего перваго романтика — Жуковского.

Жажда неба—вотъ самый основной и самый сокровенный мотивъ книги „Подъ сѣвернымъ небомъ“, жажда иного, не блѣднаго, сѣвернаго неба, а вѣчнаго неба, того „неземного существованія“, того *ciel spirituel*, о которомъ мечтали и молились всѣ поэты.

Но поэтъ рожденъ подъ сѣрымъ сѣвернымъ небомъ, „съ неземной душой прикованъ къ землѣ“, поэтому его удѣлъ безконечная, невыразимая скорбь, и сама Красота является поэту лишь звѣздой на небосклонѣ печали, или какъ невозможный

на землѣ идеаль...*). Молитва здѣсь всегда граничитъ съ упреками, любовь и сновидѣніе съ забвеніемъ, порывъ въ даль съ безконечной печалью и безсиліемъ смиренія, жажда прекраснаго уводитъ поэта отъ ненавистнаго гула „гигантскихъ городовъ“ въ безмолвіе полей и шопотъ лѣса, туда, гдѣ звучитъ „музыка незримыхъ голосовъ“. Но и въ царствѣ живой природы поэтъ любить далеко не все; его манитъ только то, на чемъ печать страданья и неземной красоты. Міръ всегда для него игра полутѣней, борьба контрастовъ, но онъ прекрасенъ лишь „съ улыбкой неземной, загадочный подъ дымкою туманной“ и ни одно впечатлѣніе поэта не бываетъ цѣльнымъ, даже весна родитъ въ немъ сложный аккордъ неслитныхъ звуковъ:

„Букушки нѣжный плачь въ глуши лѣсной
 „Звучитъ мольбой тоскующей и странной;
 „Какъ весело, какъ горестно весной“...

Тайна романтизма — тайна отраженной Красоты; ликъ Красоты созерцаемый непосредственно ускользаетъ или потрясаетъ душу невыразимымъ ужасомъ; отраженный и преломленный лучъ умѣряетъ свою ослѣпительную силу, разлагается на сложныя цвѣтовые гаммы.

Это сознаніе сближаетъ романтизмъ съ символизмомъ, послѣдній становится какъ бы регулирующимъ центромъ романтизма, умѣряя безумное стремленіе романтизма стать еще въ мірѣ по ту сторону міра. Напротивъ, безбрежныя колебанія и контрасты романтизма усиливаютъ и дѣлаютъ болѣе напряженнымъ стремленіе символизма пробиться сквозь толщу реальности и возвыситься до той точки созерцанія, съ которой міровая ось кажется повернутой и всѣ вещи своими ликами обращенными къ вѣчности.

Символизация имѣетъ тенденцію превратиться въ идеализацію, напротивъ, всякій идеальный образъ долженъ органически вырасти изъ символа, адекватнаго вещи, иначе онъ окажется аллегорической условностью.

Конечно, душа поэта-романтика устремляется почти всегда къ созерцанію конечныхъ сущностей, то наввно и капризно,

*) „И забудь, что любовь невозможна для насъ,
 „Какъ отрадно мечтать и любить“.

то съ трогательной искренностью порываясь къ безбрежному, слишкомъ часто не замѣчая и не желая замѣчать „земного“; но, несмотря на это, уже въ первой книгѣ Бальмонта мы встрѣчаемъ поразительно правильные приемы построения символа, богатство образовъ, естественно и проникновенно устанавливающихъ ту „correspondance“ между ви́шнимъ и внутреннимъ мірами, которую Ш. Бодлэръ полагалъ сущностью всякой символизации. Примѣры этого разсѣяны всюду, мы укажемъ лишь на нѣкоторые, быть можетъ, случайно плѣнившіе насъ. Таковъ сонетъ „Ласточки“, гдѣ Бальмонтъ не безъ счастливаго совпаденія оказался союзникомъ Фета, одно изъ лучшихъ символическихъ стихотвореній котораго было также, какъ извѣстно, навѣяно полетомъ ласточки.

Рой своихъ воспоминаній Бальмонтъ сравниваетъ съ полетомъ ласточки.

„Встаетъ передо мной толпа воспоминаній,
 „То вдругъ отириенеть прочь, то вдругъ опять прильнетъ
 „Къ груди, исполненной несбыточныхъ мечтаній.
 „Такъ въ знойный, лѣтній день, надъ гладью водъ рѣчныхъ
 „Порою ласточка игриво пронесется,
 „За ней вслѣдъ толпа сестеръ ея живыхъ,
 „Веселыхъ спутницъ рой, какъ будто бы смѣется“...

Хотя для романтика характерно начинать процессъ символизации съ обратнаго конца, т.-е. съ внутреннего образа, послѣ уже подыскивая ему соответственный реальный образъ, необходимый для пластическаго закрѣпленія смутно-субъективнаго переживанія, тѣмъ не менѣе совершенство совпаденія, соответствія и цѣльности въ символизации этого образа внѣ всякаго сомнѣнія. Лучшие образы П. Верлена не заставятъ поблѣднѣть подобныя сравненія Бальмонта, въ которыхъ внутренней символизмъ законченно облеченъ извнѣ развитой метафорической формой.

Обратный приведенному выше методу символизации, т.-е. обычный методъ находимъ мы въ стихотвореніи „Роса“. Послѣ описанія росы, трепещущей въ чашечкѣ дремлющаго цвѣтка, поэтъ символически углубляетъ смыслъ основного художественнаго образа, черезъ одухотвореніе его однимъ только эпитетомъ: „И пала на землю влюбленная роса“, достигая

полноты эффекта параллельнымъ усиленіемъ приемы въ описаніи всей обстановки, всей растущей и усложняющейся картины сельскаго утра:

„Съ росой споръ ведя, лучъ солнца разгорался...
 „Все выше солнца дискъ въ лазури поднимался,
 „Проснувшійся цвѣтокъ взоръ поднялъ въ небеса
 „И жгучему лучу съ любовью улыбался“...

Торжество поэта въ томъ, что незамѣтно, не отклоняясь отъ основной, единой темы пробужденія увлажненаго росой цвѣтка, онъ достигъ неизмѣримо большаго, онъ далъ поэму утренней любви, поэму двухъ взаимно-воскресившихъ другъ друга душъ. Въ этомъ и заключается истинная сущность символизаціи. Почти всегда, когда поэтъ не замыкается въ сферѣ чистой грезы, лишь капризно вызванной объектомъ его воспріятія, онъ постепенно расширяетъ образъ въ символъ, одновременно органически-цѣльно сливая свое „я“ съ частицей міровой души, ощущаемой имъ въ вещи; говоря о себѣ, онъ говоритъ о природѣ, говоря о внѣшней природѣ, онъ рассказываетъ всю свою душу: „Зарница“, „Лунный свѣтъ“, „Зарождающаяся жизнь“, „Чайка“, „Картинка“, „Мечта“, „Августъ“, „Заря“, „Маргаритка“, „Цвѣтокъ“, „Два голоса“ и особенно „Кошмаръ“ — лучшія вещи сборника. Особенно удачна символизація въ „Кошмарѣ“, гдѣ изображеніе паденія души, служившей „неземной лазури“, въ отравленную бездну сладострастія исчерпано въ немногихъ строгихъ и четкихъ образахъ.

Изнѣженно-дремлющая женщина превращается въ „бездушнаго лѣснаго звѣря“, рождая въ душѣ гибнущаго поэта незримо звучація „remords“; стихотвореніе „Кошмаръ“ завершается предѣльнымъ, резюмирующимъ всѣ предшествующіе символомъ, ритмически и психологически опирающимся уже не на реальныя ощущенія, а на всѣ предыдущіе образы одновременно:

„И видѣлъ я вездѣ, вездѣ вокругъ
 „Змѣю съ полузакрытыми глазами“.

Вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ углубленный символъ есть символъ отравляющаго сладострастія вообще.

Вмѣстѣ съ пластическимъ углубленіемъ образовъ Бальмонтъ пользуется и другимъ существеннымъ методомъ символизаціи, методомъ звуковой символизаціи.

Поэтическое слово есть одновременно и психологическій значекъ, и значекъ чисто музыкальный (мелодическій и ритмическій); если въ музыкѣ самые глубокіе эстетическіе эффекты достигаются путемъ комбинацій исключительно-звуковыхъ элементовъ, то углубленіе и расширеніе художественнаго значенія слова путемъ превращенія его въ музыкальную единицу не подлежитъ никакому сомнѣнію.

Для романтически-настроеннаго поэта это рѣшительно неизбѣжно.

Мы видимъ, что Бальмонтъ и здѣсь достигаетъ съ самаго начала поразительныхъ эффектовъ, сохраняя чувство мѣры и внѣшнюю простоту поэтической техники.

Экстенсивная риѣма, рѣдкое обращеніе къ вычурнымъ ритмамъ, строгое соблюденіе рамокъ сонета, предпочтеніе классически-правильнаго ямба—вотъ общее впечатлѣніе этой первой книги Бальмонта.

Методы его болѣе внутренни, утончены и болѣе глубоки; искусное сочетаніе логическихъ, ритмическихъ и грамматическихъ удареній, комбинація строкъ различной длины въ связи съ нарастаніемъ и паденіемъ ритма настроенія, употребленіе аллитерацій, какъ своеобразнаго музыкальнаго курсива, выборъ словъ, длина и благозвучность которыхъ соответствовала бы оттѣнкамъ выражаемаго ими переживанія, и особенно сознательное и искусное пользованіе внутренней риѣмой и цезурой, этой высшей точкой ритма и построенія, ничтожное колебаніе и неустойчивость которой влечетъ къ музыкальной бессмысленности все стихотвореніе. Не будемъ приводить примѣровъ на всѣ указанные техническіе приемы. Ихъ такъ много, что пришлось бы перепечатывать чуть ли не всю книгу. Ограничимся лишь немногими ссылками. Примѣры благозвучнаго пользованія внутренней риѣмой находятся въ стихотвореніи „Фантазія“ и „Грусть“. Примѣромъ идеально-построеннаго сонета можетъ служить приведенное нами выше стихотвореніе „Лунный свѣтъ“. Оригинальное сочетаніе нарастающихъ строкъ съ растущимъ количествомъ стопъ мы находимъ въ стихотвореніи „Нить Ариадны“:

„Есть много несказанныхъ словъ
 „И много созданий, не созданныхъ нынѣ.
 „Ихъ столько же, сколько песчинокъ среди безконеч-
 ныхъ песковъ
 „Въ нѣмой Аравійской пустынѣ“.

Напротивъ, примѣръ *diminuendo* мы находимъ въ изуми-
 тельно-музыкальномъ отрывкѣ „Безъ улыбки, безъ словъ“:

„Какъ отрадно въ глубокой, полуночный часъ
 „На мгновенье всѣ скорби по-дѣтски забыть.
 „И забыть, что любовь невозможна для насъ,
 „Какъ отрадно мечтать и любить,
 „Безъ улыбки, безъ словъ,
 „Средь ночной тишины,
 „Въ царствѣ чистыхъ снѣговъ,
 „Въ царствѣ блѣдной луны“.

Но особенно проникновеннымъ и уточненнымъ ритмиче-
 скимъ строеніемъ обладаетъ стихотвореніе „Два голоса“, въ
 которомъ мы находимъ уже совершенное пользованіе „свобод-
 нымъ стихомъ“ (*vers libre*). Внутренняя, таинственная связь
 формы дуэта-діалога съ малѣйшимъ трепетомъ, вздохомъ на-
 строенія въ немъ такъ глубока и цѣльна, что это стихотвореніе
 останется навсегда однимъ изъ перловъ всей русской лирики.

„Вечерній часъ—предчувствіе полночи.
 — Въ предчувствіи полночи душа дрожить.
 „Предъ красотой минутной плачутъ очи.
 — Какъ горько плачутъ очи, какъ мигъ бѣжить“.

Много ли такихъ строфъ во всей русской лирикѣ?

Не должно закрывать глазъ на то, что и въ первой своей
 книгѣ стиховъ Бальмонтъ злоупотребляетъ время отъ времени
 отдѣльными внѣшними приѣмами техники, то напизывая без-
 цѣльныя аллитераціи, то позволяя себѣ капризно-условныя
 сравненія.

Его стихотвореніе „Пѣсня безъ словъ“, открывающаяся
 перечисленіемъ словъ на букву „л“, слишкомъ напоминаетъ
 словарь и стала классической; не менѣе печальной, хотя и
 справедливой извѣстностью пользуется и его „Челнъ томленья“.
 Однако эти немногочисленные примѣры не мѣняютъ общихъ
 выводовъ, которые сдѣланы нами.

Въ этихъ уродливостяхъ проявлялось у Бальмонта первое смутное исканіе новыхъ формъ, и мы увидимъ позднѣе, что оно почти всегда сопровождало его. Счастливая, новая комбинація обычно является у Бальмонта не какъ результатъ сложной, скрытой, предварительной работы, а какъ неожиданный элементъ на ряду съ элементами противоположными, съ уклоненіями, неудачными сочетаніями и прямыми нелѣпостями. Однако въ первой его книгѣ количество этихъ уклоненій незначительно, и критика, обратившая (какъ обычно) свое „остроумное“ вниманіе исключительно на эти три-четыре утрированныхъ примѣра, поставила себя въ весьма незавидное положеніе, ибо проглядѣла цѣлую новую эпоху русской лирики. Это однако не должно удивлять насъ, ибо подобное же отношеніе русской журналистики къ лирикѣ Фета продолжалось въ теченіе всей почти жизни этого недосягаемаго и совершеннаго среди всѣхъ нашихъ поэтовъ.

Мы глубоко убѣждены, что въ той антипатіи, которой была встрѣчена въ самомъ началѣ литературная дѣятельность Бальмонта, повиненъ не столько пугавшій всѣхъ тогда „символизмъ“, „модернизмъ“ или „декадансъ“, ибо его въ этой книгѣ было исключительно мало, а скорѣе тотъ общій романтическій тонъ сборника, который всегда непонятенъ и ненавистенъ толпѣ и ея выразителямъ — профессиональнымъ журналистамъ.

Эта исконная непріязнь „людей дѣла“ къ „людямъ мечты“ была усилена въ моментъ выхода первой книжки Бальмонта еще и специфическими условіями самаго этого момента. Однако эти же условія и подготовили почву для быстрого и восторженнаго, быть можетъ, даже слишкомъ восторженнаго, признанія его поэзіи.

Русская журналистика 90-хъ годовъ попрежнему продолжала оставлять безъ вниманія великіе клады, завѣщанные многими истинными художниками, предчувствовавшими приближеніе новой эры въ поэзіи.

Попрежнему холодно относились къ замѣчательнымъ произведеніямъ Тургенева конца его литературной дѣятельности, созданнымъ послѣ „Призраковъ“, и отразившимъ на себѣ безусловное вліяніе французскаго и вообще европейскаго сим-

волизма, Флобера, Э. По, „Маленькихъ поэмъ въ прозѣ“ Ш. Бодлера*) и нѣмецкаго предшественника Э. По, Гофмана.

Попрежнему „Вечерніе огни“ Фета были завѣшены отъ праздныхъ взоровъ любопытныхъ, и лишь немногіе избранныки могли проникнуть въ ихъ всевластныя чары.

Попрежнему Тютчевъ оставался загадкой, Случевскій неизвѣстностью, и даже Гоголь принимался исключительно съ реалистической и общественно-сатирической точки зрѣнія, что и продолжалось вплоть до Д. Мережковского и В. Розанова.

Ни поэзія, ни мистика, ни метафизика одного изъ самыхъ замѣчательныхъ нашихъ мыслителей и художниковъ Вл. Соловьева не вызвала сколько-нибудь значительнаго признанія и интереса.

Достаточно бѣгло проглядѣть критическія статьи, полемическія замѣтки и програмныя выступленія корифеевъ тогдашнихъ литературныхъ партій, чтобы убѣдиться, что, за исключеніемъ чисто-политическихъ и социальнo-экономическихъ областей, наша литература 90 гг. смотрѣла не впередъ, а назадъ.

Она горько вздыхала о великой триадѣ славнаго прошлаго, о творцахъ русскаго психологическаго романа, она едва разбиралась въ недавнемъ наслѣдствѣ, оставленномъ лириками-триумвирами—Фетомъ, Майковымъ и Полонскимъ, недоумѣвая по поводу каждаго сильнаго и свободнаго проявленія чисто-художественнаго творчества, исповѣдуя догматъ идейной свободы, педантически изгоняя его примѣненіе въ высокой области искусства. Достаточно еще разъ возобновить въ памяти то догматическое, молчаливое признаніе за бесспорную истину социологическаго критерія въ эстетикѣ, чтобы понять, что завѣтнымъ идеаломъ нашей „литературы“ все еще остался Базаровскій натурализмъ, излюбленнымъ методомъ—энциклопедизмъ Герцена, а родной стихіей—общественность, общественность и общественность подъ всѣми формами и во всѣхъ видахъ.

*) Не можетъ быть никакого сомнѣнія, что „Стихотворенія въ прозѣ“ Тургенева созданы подъ сильнымъ вліяніемъ этой книги Бодлера. Э. По Тургеневъ зналъ лично и безгранично-высоко ставилъ его, какъ художника. Тургеневъ является ученикомъ Флобера, что онъ и самъ охотно признавалъ.

И это было въ то самое время, когда на Западѣ волшебное дерево символизма осѣнило своими вѣтвями всѣ стороны и всѣ области творчества, когда золотые плоды его уже начали созрѣвать и падать... Однако, эта золотая, меланхолическая, но полная новыхъ соковъ и мечтающая о все новыхъ и новыхъ „fleurs signaturels“ осень была слишкомъ плѣнительна, невыразимо прекрасна!

Нѣтъ ничего удивительнаго поэтому, что почти одновременно, точно подѣ дѣйствіемъ какого-то чуда, всѣ самые чуткія и всего болѣе изстрадавшіяся души вдругъ почувствовали какое-то небывалое, незнакомо-сладостное опьянѣніе отъ этого аромата осени, доносиваго и до нашихъ равнинъ едва вѣющимъ вѣтеркомъ. Что было имъ терять здѣсь, у себя на бесплодной родной почвѣ, среди необозримыхъ сухихъ кустарниковъ мысли?

Я хочу просто сказать, что внезапное, быстрое и почти поголовное увлеченіе идеями и ученіями западно-европейскаго символизма (или, если угодно, „декадентства“) объясняется преимущественно двумя причинами, другъ друга дополняющими: —небывалымъ богатствомъ художественнаго творчества на Западѣ и одновременнымъ обмеленіемъ идейнаго и литературнаго русла у насъ, гдѣ всѣ теченія были поглощены и всосаны песчаными плоскими мелями безсильной общественности и прочно укоренившейся реакціи.

Близилось время, когда „новые люди“, отверженцы общепринятыхъ и рутинныхъ воззрѣній, должны были совершить свою разрушительную, очистительную работу, привить русской литературѣ болѣе тонкіе и совершенные творческіе методы, пробудить въ ней искони ей свойственный эстетическій идеализмъ.

Мало того, на долю именно этихъ „новыхъ людей“, „декадентовъ“ и „безпочвенниковъ“ пришлась переоцѣнка почти всѣхъ великихъ русскихъ классиковъ, начиная съ Пушкина и вплоть до Льва Толстого. Лишь при новомъ источникѣ свѣта вдругъ преобразился уже начинавшій костенѣть музей русской литературы, и стали оживать мертвые бюсты великихъ, забытыхъ и непонятныхъ.

Тотъ же „декадентъ“ Брюсовъ освѣтилъ и воскресилъ великіе образы Пушкина, Тютчева и Баратынскаго.

Тотъ же Д. Мережковскій, первый среди „новыхъ“, первый выступившій съ обличеніемъ *), первый указавшій на французскую школу символистовъ, какъ на „мечтателей, сила которыхъ въ ихъ возмущеніи“, и связавшій ихъ мятежь съ вѣтами Гете, Мережковскій былъ первымъ начавшимъ эту переоцѣнку классиковъ и занять ею до сихъ поръ. Подъ его творческой и огненной кистью и Гоголь, и Толстой, и Достоевскій выросли въ гигантовъ, сбросили свои покровы недоговоренности и заговорили съ нами по-новому о вѣчномъ.

Наши рецензенты, всѣ эти каррикатуры на Нордау, который и самъ, въ свою очередь, лишь карриатура на Ломброзо, сразу опѣшили и засуетились, почувствовавъ первый лучъ и не зная его источника.

Ихъ критическіе приемы были всегда одни тѣ же: подчеркиванье всѣхъ темныхъ сторонъ и сознательное игнорированіе всѣхъ свѣтлыхъ. Двѣ, три цитаты—и приговоръ готовъ... Эта „травля декадентовъ“ была до того увлекательна, что прикосновенностью къ ней омрачилъ свое свѣтлое имя даже Вл. Соловьевъ.

И однако, при первыхъ же боевыхъ кличахъ и лозунгахъ этихъ первыхъ, смѣлыхъ до дерзости и молящихся „Невѣдомому Богу“ горныхъ путниковъ, скоро со всѣхъ сторонъ раздалось сочувственное эхо и надолго заглушило собой шипѣніе идейныхъ реакціонеровъ.

Для меня, теоретически и исторически выводящаго пре-

*) Еще въ 1893 году появилась замѣчательная книга Д. Мережковского „О причинахъ упадка и о новыхъ теченіяхъ современной русской литературы“, въ которой авторъ съ безпримѣрной честностью и горечью далъ картину упадка русской литературы и попытку въ общихъ чертахъ объяснить этотъ упадокъ.

Главной причиной упадка онъ справедливо считалъ „критику“, создавшую „всеобщее паденіе вкуса“, „всеобщую анархію и всеобщія недоразумѣнія“. Справедливо осудивъ и банальное шутство г. Буренина, и дешевую гуманность г. Скабичевскихъ и Протопоповыхъ, авторъ такъ заключаетъ общій итогъ: „Въ самомъ дѣлѣ, не стоимъ ли мы передъ бездной? Если современная литературная анархія будетъ прогрессировать по тому же пути, страшно подумать, до чего мы дойдемъ черезъ 20—30 лѣтъ“. Однако, обращая свой взоръ въ будущее, авторъ возлагаетъ свои надежды всего болѣе на вытѣсненіе позитивнаго романа психологическимъ и ищетъ „новый идеализмъ“ въ прошломъ — въ произведеніяхъ Тургенева, Гончарова, Достоевскаго и Тохстого, не чувствуя, что идейная и литературная революція безконечно глубока и требуетъ принципиально-новыхъ методовъ и формъ.

имущественно современный символизм *) изъ поэтическихъ твореній и эстетическихъ ученій раннихъ французскихъ „старшихъ символистовъ“, особенно важно отмѣтить, что и первые русскіе символисты съ самаго же начала отправлялись отъ нихъ и при томъ вполне сознательно.

Говоря о грядущемъ возрожденіи литературы, о „новомъ идеализмѣ“, о символѣ, какъ основномъ художественномъ элементѣ „новаго искусства“ **), Мережковскій указываетъ на школу Э. По и Ш. Бодлэра.

„Эта жадность къ неиспытанному, погоня за неуловимыми оттѣнками, за темнымъ и бессознательнымъ въ нашей чувствительности — характерныя черты грядущей идеальной поэзіи. Еще Бодлэръ и Эдгаръ По говорили, что прекрасное должно нѣсколько удивлять, казаться неожиданнымъ и рѣдкимъ“.

Не случайно въ первой своей книгѣ стиховъ Мережковскій помѣстилъ свой переводъ „Ворона“ Э. По и такъ говорилъ объ этомъ удивительномъ произведеніи, навсегда наложившемъ на новое искусство печать меланхоліи и мистицизма. Въ поэмѣ „Конецъ вѣка“, въ главѣ, озаглавленной „Новое искусство“, поэтъ говоритъ:

„Пѣвецъ Америки, таинственный и нѣжный.
 „Съ тѣхъ поръ, какъ прокричалъ твой Воронъ безнадежный,
 „Однажды полночью унылый „Nevermore!“ —
 „Тотъ крикъ не умолкалъ въ твоей душѣ; съ тѣхъ поръ
 „За Ворономъ твоимъ, за Вѣстникомъ печали
 „Поэты „Nevermore!“ какъ, эхо, повторяли;
 „И сумрачный Бодлэръ, тебѣ по музѣ братъ,
 „На горестный напѣвъ откликнуться былъ радъ;
 „Зловѣщей прелестью, какъ древняя Медуза,
 „Веселыхъ парижанъ пугала эта муза.
 „Зато ея рѣчей неотразимый ядъ,
 „Зато ея цвѣтовъ смертельный ароматъ
 „Надолго отравилъ больное поколѣнье.
 „Голпа мечтателей признала въ опьянѣннѣхъ
 „Тебя вождемъ, Бодлэръ... Романтиковъ былыхъ
 „Отвага буйная напоминала въ нихъ...“

*) См. „Введеніе“.

***) См. „О причинахъ упадка“ Д. Мережковского. Основная ошибка

Та же близкая намъ европейская душа Мережковскаго, столь не слитная въ немъ съ его русской душой, первая почувствовала все величіе Фр. Ницше и отвѣтила ему, какъ первое эхо...

Были и другіе симптомы приближающейся идейной революціи и революціи стиля.

Атмосфера все болѣе и болѣе насыщалась, все чаще и чаще невидимое сочувственное эхо отзывалось на дерзкіе новые лозунги; то здѣсь, то тамъ вдругъ поражало чуткое ухо новое созвучіе, время отъ времени эти странныя, неслыханныя созвучія сочетались въ стройный по-новому аккордъ. На страницахъ толстыхъ журналовъ, среди которыхъ вскорѣ лидеромъ „новыхъ“ сдѣлался „Сѣверный Вѣстникъ“, по временамъ среди скучнѣйшихъ варіацій на использованные до-тла мотивы вспыхивали первыя блѣдныя, серебряныя звѣзды, и казалось, что сѣрая страница, чудесно разорвавшись, открываетъ кусочекъ бездонной лазури; то романтическій аккордъ, нѣжный, какъ курящаяся дымкой аккорды арфы Бальмонтскаго сонета, то сотканное изъ однихъ грустныхъ намековъ, исполненное красиваго и граціознаго чувства современной усталости стихотвореніе З. Гиппіусъ, то молитвенный вопль Мережковскаго, то случайно занесенный игривымъ вѣтромъ лепестокъ далекаго, осенняго сада экзотическихъ орхидей Бодлера или тропически-яркій Цвѣтокъ Леконта де Лиля, или неожиданно долетѣвшій изъ далекаго, мертваго Брюгге траурный перезвонъ готическихъ колоколовъ, — какъ все это напрягало ожиданіе, какъ сладко и больно ранило душу, пронизывая ее предчувствіями необычнаго, чего-то такого, что совершается, нисходитъ только разъ во много вѣковъ. Предчувствіе революціи болѣе волнуетъ и болѣе запоминается, чѣмъ сама разразившаяся буря.

Тѣ, кто пережилъ эпоху первыхъ, раннихъ предчувствій символизма, кто перестрадалъ первые шаги борьбы, отвер-

его въ томъ, что онъ не понялъ, насколько новый методъ Э. По и Бодлера устраняетъ старыя литературныя формы, и въ томъ числѣ психологическій романъ, о непригодности котораго для новыхъ приемовъ, соответствующихъ новымъ „не открытымъ еще мірамъ впечатлительности“ (выраженіе Мережковскаго) достаточно убѣдительно было говорено позже хотя бы Гюисмансомъ. Попытка Мережковскаго дать синтезъ французскаго символизма и русскаго романа кончилась неудачей.

женности и побѣды, никогда уже не забудеть ихъ. Они знаютъ, что въ такіе моменты рождаются страшныя обязательства, произносятся слова нерасторжимыхъ обѣтовъ, кидается жребій о судьбѣ многихъ душъ.

Чувствовалось въ тѣ дни, что и въ завѣтномъ прошломъ есть неугасимые огни, странно близкіе огнямъ, едва зажженнымъ, звучать недокояченныя мелодіи, странно сливающимися съ новыми аккордами, которые казались исходящими съ самаго неба.

Не только самыя прекрасныя и всего менѣе понятныя струны „классиковъ“ (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Баратынскаго) вдругъ зазвучали снова, какъ струны золотой арфы, облаканной утреннимъ вѣтеркомъ послѣ долгаго безвѣтрія, не только впервые стали прозрѣвать въ Фетѣ и Тютчевѣ безсмертныхъ гениевъ, говорящихъ съ нами на языкѣ будущаго, не только даже въ самыхъ глубинныхъ, сокровенныхъ и дѣвственныхъ пластахъ чисто-народныхъ сказокъ, повѣрійхъ, былинахъ, пѣсняхъ и апокрифахъ вдругъ почудилось что-то знакомое, родственное мистицизму, фантастикѣ, умиленному, проникновенному поклоненію природѣ (давно, казалось, навсегда забытому нами), и жадному воспріятію стихійнаго и бессознательнаго трепета человѣческаго существа, звучащимъ и дрожавшимъ въ каждой строкѣ „новой поэзіи“. Совершалось и осязалось нѣчто болѣе глубокое, болѣе неизбежное.

Чувствовалось, что движеніе къ новому началось бессознательно раньше. Не оно ли сквозило во всѣхъ лучшихъ фантастическихъ и причудливыхъ, неуловимо-капризныхъ образахъ поэта восьмидесятихъ годовъ Фофанова, непонятаго и погибающаго отъ страннаго раздвоенія между истерической утонченностью, съ одной стороны, и отсутствіемъ всякой культурной прочности и оформленности — съ другой, — Фофанова, пріявшаго свою лиру отъ Надсона, инстинктивно почувствовавшаго потребность перестроить ее на „новый ладъ“ и давшего не одну пѣсню предвѣстія? Но не ему, лишешному всякой культурной наслѣдственности? и оторванному отъ вліяній Европы, суждено было стать сознательнымъ возвѣстителемъ новаго поэтического катехизиса.

Лишь въ началѣ 1894 г. въ первый разъ боевой лозунгъ французскихъ символистовъ „Symbolisme“ былъ повторенъ, какъ лозунгъ новой школы, какъ окончательный и безповоротный разрывъ съ реализмомъ, какъ призывъ къ исканію новаго содержанія и воплощенія ея ликовъ, и въ первый разъ брошенъ, какъ перчатка, въ лицо критиковъ, самодовольно въ безконечный разъ повторяющихъ все ту же старую пѣсню.

Вышла маленькая книжечка, составленная отчасти изъ переводовъ раннихъ европейскихъ символистовъ — Э. По, Верлена, Мэтерлинка, Маллармэ, — отчасти изъ оригинальныхъ стихотворныхъ и прозаическихъ опытовъ. Авторы этой книги сами назвали себя „Русскіе символисты“. Эта книжечка получила со временемъ историческое значеніе.

Въ ней въ первый разъ слово „символизмъ“ зазвучало, какъ лозунгъ.

Сущность „символизма“ сравнительно точно опредѣляется въ этой книгѣ, какъ желаніе „выразить тонкія, едва уловимыя настроенія“. Здѣсь уже проводится черта между „символизмомъ“ и „декадентствомъ“, „не составляющимъ необходимаго элемента въ символизмъ“*). Книга эта была вдохновлена Валеріемъ Брюсовымъ, перу котораго принадлежало наибольшее число опытовъ: среди нихъ заслуживаетъ особеннаго вниманія нѣсколько удачныхъ переводовъ изъ Верлена, нѣсколько превосходныхъ оригинальныхъ лирическихъ стихотвореній, къ сожалѣнію, затерянныхъ среди жалкихъ подражаній разныхъ эпигоновъ. Во второмъ выпускѣ „Русскихъ символистовъ“ была помѣщена въ формѣ письма небольшая теоретическая статья Брюсова, какъ бы первый манифестъ новой школы.

Безспорное, боевое значеніе „Русскихъ символистовъ“ въ

*) Это мучительное исканіе народной души—явленіе глубоко-характерное, органически вытекающее изъ трагической двойственности всей нашей культурной исторіи. Не случайно одинъ изъ первыхъ и самыхъ крайнихъ „декадентовъ“ А. Добролюбовъ позднѣе сталъ странникомъ и опростился; глубочайшій мистикъ и предвѣстие „нашихъ дней“, Достоевскій былъ самымъ глубокимъ созерцателемъ тайнъ народной души; Бальмонтъ неоднократно пытался и до сихъ поръ пытается приблизиться къ стихіямъ народнаго творчества; Мережковскій сознательно идетъ къ народу со своими религиозными исканіями; Брюсовъ одновременно создаетъ свою „Помпейку“, „Пендумъ“ и „Частушки“; А. Вѣлый пишетъ „Пепель“ и „Серебрянаго голубя“; филологъ-поэтъ В. Ивановъ и романтикъ А. Блокъ бросаются въ океанъ народной стихіи, не говоря уже о С. Городецкомъ.

значительной степени по ту сторону ихъ чисто-художественныхъ достоинствъ; чувствовалась рѣшительная необходимость выкрикнуть хотя бы грубо, рѣзко, но безповоротно, что пришло время, когда стало невозможно заштопать развернувшуюся и зияющую бездну между старымъ и новымъ, что слово „символизмъ“ означаетъ не „движеніе, отвѣчающее нѣкоторыми своими сторонами на дѣйствительную и, можетъ быть, важнѣйшую верховную потребность человѣческаго духа, каковая потребность существовала однако всегда“*),—какъ пытался опредѣлить символизмъ окончательно сбитый съ толку Н. Михайловскій, все же одинъ изъ самыхъ культурныхъ тогдашнихъ журналистовъ,—а уже совершившійся небывалый міровой переворотъ во всѣхъ областяхъ искусства, что этотъ переворотъ уже надвигается и на русское искусство, и что замалчивать это бесполезно и недобросовѣстно...

На невѣжество и замалчиваніе журналистовъ наши первые символисты отвѣтили вызывающей бутадой, такъ же, какъ и первые символисты во Франціи, какъ нѣкогда сдѣлали это во всей Европѣ романтики. Не постигнувъ психологической причины послѣдняго, наши отечественные Нордау обратили свое вниманіе исключительно на недостатки новаго теченія, съ серьезной миной резонируя: „Символизмъ слагается изъ умственной и нравственной дряхлости, доходящей, по мнѣнію нѣкоторыхъ, до психическаго разстройства, затѣмъ изъ шарлатанства, непомѣрныхъ претензій и того, что французы называютъ блягой“**).

Важно было выкрикнуть новый лозунгъ съ опредѣленностью термина („символизмъ“) еще и потому, что въ самой русской литературѣ шла ужасающая путаница. Новая школа понималась, какъ нео-идеализмъ, при чемъ въ ряды новой арміи, этой единственно живой литературной силы, включали

*) Двумя строками ниже эта безсвязно-туманная игра словами вдругъ заканчивается искренне прорвавшимся крикомъ обиды: „Но, во-первыхъ, не одинъ символизмъ, даже во Франціи, пытается удовлетворить эту потребность, а во-вторыхъ, изъ всѣхъ этихъ попытокъ символизмъ есть самая плоская и уродливая, не только не подвигающая къ разрѣшенію задачи, но компрометирующая ее“. См. „Русское Богатство“ 1893 г. № 2. Попробуйте что-нибудь здѣсь понять!

***) „Русское отраженіе французскаго символизма Н. Михайловскаго.“

всѣхъ вообще не-позитивистовъ, такъ что соратниками оказывались Спасовичъ и Фофановъ, Чеховъ и Минскій, Андреевскій и Вл. Соловьевъ, Мережковскій и Бальмонтъ, а въ западной литературѣ не научились еще различать Гауптмана и Ибсена, Бодлера и Сара Пеладана.

Напротивъ, съ появленіемъ въ рядахъ новыхъ борцовъ Валерія Брюсова, несмотря на цѣлый рядъ диссонансовъ, ознаменовавшихъ его первые шаги, вся эта путаница значительно уяснилась. Новый лозунгъ сразу провелъ рѣзкую борозду и очертилъ сферу „новаго“, опредѣленно указывая на новую школу во Франціи и даже на точный катехизисъ новой красоты, на „Art poétique“ П. Верлена, этого второго Буало французской литературы; менѣе чѣмъ черезъ годъ послѣ „Русскихъ символистовъ“ появились и переводы В. Брюсова изъ П. Верлена, собранные имъ подъ общимъ заглавіемъ „Романсовъ безъ словъ“.

Въ своемъ мѣстѣ мы подробнѣе разберемъ эти juvenilia В. Брюсова, гдѣ на ряду съ множествомъ промаховъ, намѣренныхъ диссонансовъ и проявленій чрезмѣрной дерзости уже всплываютъ первые, несомнѣнные задатки гениальности.

Теперь же намъ должно отмѣтить, что эти первые шаги Брюсова, выступившаго непосредственно вслѣдъ за Д. Мережковскимъ, и идейно, и по времени совпадаютъ съ только что разобраннымъ нами книгой Бальмонта „Подъ сѣвернымъ небомъ“.

Казалось, что обоихъ молодыхъ поэтовъ, знаменательно сошедшихся „къ однимъ огнямъ“ и подавшихъ скоро другъ другу руки, осѣнило прозрачное облако, на которомъ уже задумчиво улыбалась небесная муза Фета *) „въ вѣнцѣ изъ звѣздъ“...

Объединеніе двухъ путей, шедшихъ независимо и параллельно къ единой цѣли, было поистинѣ символическимъ.

Уже въ 1895 г. вышла странная, своеобразная, и во многомъ знаменательная книга Александра Добролюбова, впоследствии имъ самимъ уничтоженная.

*) „Завѣтная святыня,
„На облакѣ, незримая землѣ,
„Въ вѣнцѣ изъ звѣздъ, нетлѣнная богиня,
„Съ задумчивой улыбкой на челѣ“.

Поклонникъ новой школы въ духѣ самаго крайняго символизма, граничащаго съ чистымъ эстетизмомъ, знатокъ европейскихъ символистствъ, мистикъ отъ природы, онъ былъ одаренъ могучей волей и жадной „дѣйствія“, индивидуалистъ и эстетъ, онъ не былъ чуждъ чисто-метафизической, теоретической мысли, пытаясь даже новое ученіе символистствъ замкнуть въ термины Спинозизма и назвавъ свою первую книгу „Natura naturans. Natura naturata“.

Уже въ этой первой его книгѣ мѣстами рѣзко выражено его своеобразное мистическое народничество, позднѣе нашедшее болѣе полную и цѣльную форму въ его „Книгѣ невидимой“. Однако эта книга находится внѣ предѣловъ искусства, представляя собой интересъ преимущественно человѣческаго документа.

Общеизвѣстна странная, таинственная судьба этого одного изъ первыхъ русскихъ „декадентовъ“; нельзя не отмѣтить первыхъ проблесковъ народничества и тяготѣнія къ архаическимъ славянизмамъ и въ этой первой его книгѣ, носящей заглавіе въ духѣ Спинозы.

Точно такъ же и мистицизмъ его съ самаго начала носилъ своеобразный отбѣнокъ православной церковности и мрачности полустертыхъ древнихъ иконописныхъ ликовъ. У него символизмъ съ самаго начала превратился въ византизмъ.

Въ томъ же 1895 г. вышла первая книга оригинальныхъ произведеній В. Брюсова „Chefs d'oeuvre“, переводъ „Маленькихъ драмъ“ Мориса Мэтерлинка и второй замѣчательный сборникъ К. Бальмонта „Въ безбрежности“*), представляющій собой органическое развитіе темъ и мотивовъ первой его книги лирики.

Начиная съ 1895 г. и вплоть до 1900 г., когда молодое движеніе уже окончательно окрѣпло и настолько глубоко пустило корни, что явилась необходимость создать свой собственный органъ и свое собственное издательство**), когда критика стала уже не только третировать его, но считаться

*) Сборникъ „Въ безбрежности“ вышелъ въ самомъ концѣ 1895 г.

**) Организациа „Скорпіона“ началась еще въ концѣ 1899 г. Первое изданіе Скорпіона („Когда мы мертвые проснемся“ Ибсена) относится къ 1900 г.

съ нимъ и даже подчасъ и побаиваться, русскій символизмъ пережилъ первую стадію своего существованія. Это былъ „подпольный“, такъ сказать, періодъ символизма, когда русскіе представители его явились родными братьями „poètes maudits“ французской новой школы, вынесли на себѣ всю горечь несправедливыхъ обидъ и признаній, этотъ періодъ отверженства, неизбежный въ каждомъ новомъ глубокомъ идейномъ процессѣ, особенно интересенъ и поразительно мало изученъ, даже просто неизвѣстенъ до сихъ поръ. Въ слѣдующей главѣ мы покажемъ, какъ органически и цѣльно сливался этотъ ранній символизмъ съ послѣдующими стадіями его расцвѣта и признаннаго существованія вплоть до раскола 1907 г., внесеннаго въ русскій символизмъ петербургской школой такъ называемыхъ „мистическихъ анархистовъ“.

Теперь же намъ необходимо бѣгло отмѣтить важнѣйшіе этапы на протяженіи этого перваго „подпольнаго“ періода русскаго символизма съ 1895 по 1900 г.

Въ 1896 г. выходитъ цѣлый рядъ новыхъ работъ представителей символизма, отчасти накопленныхъ ранѣе по закону параллельности переживаній, отчасти вызванныхъ литературной борьбой раннихъ представителей того же направленія.

Въ самомъ началѣ 1896 г. вышла первая книга стиховъ Ѳ. Сологуба. Однако чисто-художественное значеніе этихъ первыхъ лирическихъ опытовъ Сологуба, какъ и всей вообще поэтической дѣятельности этого замѣчательнаго прозаика, было сравнительно невелико.

Гораздо большую роль сыграла первая книга З. Гиппіусъ „Новые люди“, многихъ и многихъ соблазвившая на новый путь и поставившая ребромъ не одинъ существенный вопросъ новаго сознанія *).

Въ томъ же 1896 г. вышла вторая книга стиховъ Д. Мережковского, озаглавленная „Новыя стихотворенія“ и стоящая въ прямой связи съ его „Книгой символовъ“; третье изданіе „Стихотвореній“ Минскаго, уже опредѣленно вступавшаго тогда на новый художественный путь и все болѣе и болѣе отрѣ-

*) Мы отлагаемъ подробный анализъ всѣхъ главнѣйшхъ сочиненій З. Гиппіусъ до 2 тома нашей работы, гдѣ ея творчество будетъ изучено нами совмѣстно съ творчествомъ Д. Мережковского и В. Розанова.

шавшагося отъ вліянія безцвѣтной и тенденціозной поэзіи Надсона, вышелъ первый романъ Ѳ. Сологуба „Тяжелые сны“, представляющій собой весьма значительное литературное явленіе, лишь много позже оцѣненное, вторая книга его рассказовъ и стиховъ подъ общимъ заглавіемъ „Тѣни“ и, наконецъ, второе изданіе „Chefs d'oeuvre“ Вал. Брюсова.

Изъ послѣдующихъ произведеній, появившихся за этотъ первый періодъ, слѣдуетъ отмѣтить „Me eum esse“ В. Брюсова (1897 г.), послѣдовательное появленіе первыхъ частей замѣчательной трилогіи Д. Мережковскаго, выходъ новой книги З. Гиппиусъ „Зеркала“ (1897 г.), „Книги раздумій“ въ 1899 г. (стихи К. Бальмонта, В. Брюсова, М. Дурнова, И. Коневскаго), „О искусствѣ“ В. Брюсова, глубокомысленной и оригинальной по формѣ книги И. Коневскаго „Мечты и думы“ (99 г.), „Собранія стиховъ“ А. Добролюбова и, наконецъ, первой вполнѣ самобытной книги В. Брюсова, сразу же поставившей его въ ряды первоклассныхъ русскихъ поэтовъ, его „Tertia vigilia“. Тогда же въ концѣ 1898 г. сталъ выходить новый журналъ „Міръ Искусства“, недолгое существованіе котораго было столь плодотворнымъ и въ общекультурномъ смыслѣ, и въ дѣлѣ пропаганды новыхъ идей, что до сихъ поръ не представляется возможнымъ учестъ и точно опредѣлить размѣра вліянія этого одного изъ самыхъ блестящихъ и глубокихъ органовъ, которые когда-либо имѣла наша литература.

За этотъ же періодъ 1895—1900 г. были изданы нѣкоторые переводы Верлена, Мэтерлинка, Ибсена сторонниками новой школы.

II.

Въ самой серединѣ перваго трагическаго періода русскаго символизма, въ 1898 г. появилась третья книга стиховъ Бальмонта „Тишина“, на ряду съ „Tertia vigilia“ Брюсова ставшая въ центрѣ этого періода.

„Тишина“ К. Бальмонта замыкаетъ собой вмѣстѣ съ тѣмъ и первую стадію его творчества, стадію его романтическаго символизма, какъ мы назвали ее выше; позже онъ самъ отмѣтилъ это въ своемъ предисловіи ко второму тому „Полнаго собранія“.

„Въ предшествующихъ,—говоритъ К. Бальмонтъ,—трехъ книгахъ „Подъ сѣвернымъ небомъ“, „Въ безбрежности“ и „Тишинѣ“ я показалъ, что можетъ сдѣлать съ русскимъ стихомъ поэтъ, любящій музыку. Въ нихъ есть ритмы и перезвоны благозвучій, найденные впервые. Но этого недостаточно. Это только часть творчества. Пусть же возникнетъ новое“.

Однако поэтъ не удовольствовался однимъ простымъ признаніемъ нераздѣльной идейной и музыкальной цѣльности своихъ первыхъ трехъ книгъ, онъ точно опредѣлил и единящее ихъ начало и, что такъ рѣдко бывало съ Бальмонтомъ, опредѣлил это совершенно точно:

„Если мои друзья утомились смотрѣть на бѣлыя облака, бѣгущія въ голубыхъ пространствахъ, если мои враги устали слушать звуки струнныхъ инструментовъ, пусть и тѣ и другіе увидятъ теперь, умѣю ли я ковать желѣзо и закаливать сталь“.

Въ этихъ словахъ звучитъ воспоминаніе (они помѣчены 1899 г.) о предчувствіяхъ того страшнаго кризиса, который поэтъ пережилъ въ эпоху созданія своихъ „Горящихъ зданій“, явившихся для него тѣмъ же, чѣмъ были для Э. Верхарна „Flambeaux poigés“*). Внутреннія глубочайшія душевныя переживанія, усилившееся вліяніе Ш. Бодлэра и Э. По подготовили этотъ душевный кризисъ, послѣ котораго поэтъ почувствовалъ себя достигнувшимъ „освобожденія“, но на самомъ дѣлѣ оказался сожженнымъ и способнымъ дать еще только одну достойную его книгу—„Будемъ, какъ солнце“.

Послѣ мятежныхъ до безумія, капризныхъ до странности, часто сознательно искаженныхъ образовъ-призраковъ „Горящихъ зданій“, Бальмонтъ пережилъ періодъ высочайшаго, даруемаго лишь немногимъ избранникамъ экстаза, превратившаго его дѣйствительно въ чудеснаго кователя стали, литейщика новыхъ формъ.

Однако ему не было дано сверхъ-человѣческой власти надъ собой Ш. Бодлэра, искусственно продлившаго свой черныи экстазъ до послѣднихъ мгновеній жизни; ему не было

*) „Я былъ въ замкнутой башнѣ и видѣлъ сквозь темное окно далекое, ночное зарево и хотѣлъ выйти изъ башни, потому что въ человѣкѣ есть неудержимая потребность бѣжать къ мѣсту пожара“.

„Нужно быть безпощаднымъ къ себѣ!“.

суждено, подобно Э. Верхарну, воспрянуть съ новой силой изъ огненнаго горна, куда онъ самъ себя ввергнулъ, какъ очистительную жертву, воспрянуть навсегда исцѣленнымъ.

Увы! Судьба К. Бальмонта была судьбой „бѣднаго Леліана“; подобно Верлену онъ оказался сожженнымъ, какъ поэтъ, много раньше, чѣмъ угаснуть его жизненныя силы. Онъ плодовитъ, онъ жизнеспособенъ, отзывчивъ и энергиченъ попрежнему. Но ни въ одной строкѣ его уже не звучатъ тѣ ноты божественнаго вдохновенія, которыя никогда не покидали его прежде.

Безспорно, одной изъ причинъ этого паденія было прерватное пониманіе самимъ поэтомъ своего внутренняго личнаго и творческаго кризиса. Отсюда все увеличивающееся и увеличивающееся количество фальшивыхъ нотъ и аккордовъ, все большая и большая склонность перепѣвать себя самого и, наконецъ, бесплодное, безумное метанье въ выборѣ сюжетовъ и источниковъ вдохновенія уже искусственнаго. Если „Только любовь“, продолженіе книги „Будемъ, какъ солнце“ — эта попытка умѣрять душевный пожаръ, воскрешая старые звуки грустной романтической лиры, и имѣетъ свое значеніе, уступая однако и первому періоду творчества, и книгѣ „Будемъ, какъ солнце“, если и „Фейнымъ сказкамъ“ нельзя отказать въ нѣкоторомъ обаяніи и мѣстами искренней и нѣжной проникновенности, то цѣлый рядъ послѣдующихъ книгъ, начиная съ „Злыхъ чаръ“ и вплоть до „Хоровода временъ“, включая сюда же и почти все написанное прозой*), представляетъ собой нѣчто до такой степени бездарное, безстильное, убогое по содержанію и почти лишенное всякой формы, что даже узнать здѣсь прежняго „короля русской поэзіи“ не представляется никакой возможности. Не имѣй мы въ прошломъ примѣровъ подобнаго паденія творческаго генія до неузнаваемости, до прямой противоположности прежнему величію и мощи, въ творчествѣ Мюссе, Верлена, цѣлыхъ періодовъ полнаго затишья у Фета, мы остановились бы въ недоумѣніи передъ этимъ глубоко-печальнымъ, исполненнымъ величайшаго трагизма явленіемъ.

*) Равнымъ образомъ и все написанное Бальмонтомъ за это время въ „Вѣсахъ“, „Перевахъ“, „Золотомъ Рунѣ“ не представляетъ собой никакой цѣнности.

Въ концѣ нашего изслѣдованія мы коснемся этого послѣдняго періода упадка его творчества, теперь же ограничимся заявленіемъ, что говорить о немъ мы можемъ лишь съ большимъ трудомъ, лишь преодолевая самое глубокое чувство грусти и сожалѣнія.

Упадокъ творчества Бальмонта создалъ переоцѣнку и его раннихъ произведеній, противъ чего мы считаемъ себя призванными возстать. Эти первыя вещи Бальмонта кажутся намъ, напротивъ, тѣмъ болѣе цѣнными и дорогими, чѣмъ глубже и безповоротнѣе кажется намъ его послѣдующее творческое паденіе...

Обратимся же къ ихъ разсмотрѣнію!

Второй книгой Бальмонта, явившейся выраженіемъ перваго періода (романтически-символическаго) его творчества, была книга, озаглавленная „Въ безбрежности“ и вышедшая зимой 1895 г. Самое заглавіе ея знаменательно! Въ немъ мы слышимъ отзвукъ самыхъ завытныхъ стремленій романтизма и вмѣстѣ съ тѣмъ и сочувственное эхо основному идеалу современныхъ ему европейскихъ символистовъ, тому „*gêve infini*“, которое вдохновляетъ и до сихъ поръ, часто незримо и въ скрытой формѣ, всѣ ихъ самыя проникновенныя попытки символизировать внѣшній міръ, то-есть искать вѣчное во временномъ, а въ конечномъ и относительномъ—отблески безконечности. Отсюда и вытекаетъ роднящій романтиковъ стараго уклада и самыхъ крайнихъ „модернистовъ“ взглядъ на видимый міръ лишь какъ на средство, какъ на спектръ отраженій, какъ на „храмъ символовъ съ живыми колоннами“.

Первое же стихотвореніе книги „Въ безбрежности“ точно и утонченно-красиво устанавливаетъ именно такое отношеніе къ міру:

„Я мечтою ловилъ уходящія тѣни,
 „Уходящія тѣни погасавшаго дня,
 „Я на башню всходилъ, и дрожали ступени,
 „И дрожали ступени подъ ногой у меня.
 „И чѣмъ выше я шелъ, тѣмъ яснѣй рисовались,
 „Тѣмъ яснѣй рисовались очертанья вдали,
 „И какіе-то звуки вдали раздавались,
 „Вкругъ меня раздавались отъ Небесъ и Земли“.....

Здѣсь методъ символизаціи доведенъ до совершенства, въ то же время и „уходящія тѣни“ и „дрожащія ступени“ и „звуки отъ Небесъ и Земли“ неизмѣнно говорятъ о прежнемъ, хорошо знакомомъ намъ влеченіи поэта къ объектамъ, открывающимъ собой созерцаніе безбрежности, о романтическомъ настроеніи поэта, уже ставшаго строгимъ символистомъ по своимъ приемамъ и методу.

Книга „Въ безбрежности“ раздѣлена на три отдѣла: „За предѣлы“, „Любовь и тѣни любви“ и „Между ночью и днемъ“. Это три главныхъ ступени восхожденія поэта къ созерцанію безбрежности.

Каждый изъ нихъ представляетъ собой три различныхъ вида преломленія романтическаго луча въ призмѣ символизма.

Въ первомъ изъ нихъ, въ отдѣлѣ „За предѣлы“, передъ нами совершается чудо метаморфозы. Словно вѣтеръ освобожденія разбросалъ туманный, облачный покровъ „сѣвернаго неба“ и надъ нами открылся бездонный, вѣчный куполъ голубого неба, та „бездна лазури“, неизмѣннымъ магическимъ свойствомъ которой является власть, поглощая душу, притягивать ее и возносить надъ землей.

Это вознесеніе сквозь бытіе и надъ нимъ сопровождается звуками хоромъ Гетевскихъ „Духовъ земли“ *).

Во всемъ находитъ поэтъ отраженіе и отблескъ этой „лазурной бездны“, всюду внятень ему голосъ вѣчности.

Болотныя лиліи, растущія въ сырой глуши, съ глубокаго, темнаго дна, изъ холодной, черной влаги заставляютъ его забыть о черной „нижней безднѣ“: вѣдь онѣ распускаются для высотъ:

„Проникаясь рѣшимостью твердою,
„Жить мечтой и достигъ высоты,
„Распускаются съ пышностью гордою
„Вѣлхъ лилій нѣмые цвѣты“.

Поэту грежится всюду, всегда „море да небо глубокое, безкопечная грусть, безграничная даль“: его мечта устрем-

*) Эпиграфъ отдѣла „За предѣлы“ вьять изъ этого хора:

„Вѣчность движенія—
„Область моя;
„Смерть и рожденіе—
„Ткань бытія!“

ляется на „дальній полюсь“, гдѣ холодная и безгласная, никому незримая безбрежность, гдѣ вѣчно тоскуеть Океанъ, безцѣльно ропща, „гдѣ жизнь и смерть одно“, гдѣ вздымаются хрустальные, нѣмые города изо льда, освѣщенные краснымъ шаромъ солнца, но гдѣ блистаетъ безсмертная и цѣломудренная Красота.

Поэтъ ищетъ безбрежности и глубже, онъ опускается на дно Океана, гдѣ распростирають блѣдные листы подводныя растенія невиданныхъ, фантастическихъ формъ среди вѣчной тишины и мглы, но и ихъ манить „мїръ безвѣстной высоты“, голубая бездна неба.

Поэту снятся и блѣдныя пустыни; образъ пустыни преслѣдуетъ и баюкаетъ смертельно уставшую отъ вѣчной смѣны образовъ душу поэта:

„А образъ безмолвной пустыни, царицы земной красоты,
„Войдя, не выходитъ изъ сердца, навѣкъ отравляетъ мечты.“

Романтическій культъ Смерти попрежнему дышитъ въ каждой строкѣ К. Бальмонта. Въ картинѣ неизмѣнныхъ въ своей красотѣ и благородствѣ „Исполинскихъ горъ“, въ ихъ высокомъ безстрастїи, въ призрачно - умирающемъ, блуждающемъ, какъ тѣнь, по неоглядному пространству, ковыль, въ ропотахъ и ураганахъ океана, въ пѣснѣ умирающаго лебеда, въ сирой безпрїютности мечтающей о невозможномъ души, въ угрюмости и хаосѣ пещеръ - лабиринтовъ, во вздохахъ вѣтра, который, томясь несказаннымъ желаньемъ, живетъ въ неясномъ, въ грядущемъ, — всюду слышится поэту, жаждущему безбрежности, музыка смерти, какъ обѣщаніе безсмертія.

Поэтъ еще безконечно далекъ отъ земли, его попрежнему манятъ призраки:

„Выше истины земной,
„Обольстительнѣе зла
„Эта жизнь въ тиши ночной,
„Эта призрачная мгла“.

Его влечетъ не ручей, а „зарожденье ручья“, не вѣтеръ, а „Духъ вѣтровъ“, не морской прибой, а эхо прибоя, отзвуки ропщущихъ волнъ, не самое море, а „морское дно“, не сады земли и ея лѣса, а „островъ цвѣтовъ“, заброшенный посреди морской пустыни.

Въ отдѣлѣ „Любовь и тѣни любви“ поэтъ опять-таки гораздо больше сосредоточиваетъ вниманіе на „тѣняхъ любви“, на нюансахъ и неуловимыхъ оттѣнкахъ этого самаго сложнаго и нѣжнаго чувства. Онъ такъ говоритъ о странникѣ, пришедшемъ къ сѣдой Сибиллѣ гадать о „погибшихъ дняхъ любви“:

„Онъ вскрикнетъ, и кинется страстно
 „Туда, гдѣ былая стезя...
 „Но тѣни пройдутъ безучастно,
 „И съ ними обняться—нельзя!“

Онъ ищетъ и не находитъ „небесной любви“; „первая любовь“ для него воспоминаніе, безплотное и фантастическое. Но въ будущемъ ночь безъ просвѣта, мѣдный бой часовъ уже отпѣлъ золотыя грезы полу-дѣтства.

„Дверь открылась, и снова замкнулась,
 „Лучъ блеснулъ и его не видать.—
 „И бессильно въ груди шевельнулось
 „То, чему не бывать, не бывать“.

Два сонета, носящіе одно общее заглавіе „Поздно“, лучшее мѣсто всего отдѣла, резюмируютъ въ строгихъ и ясныхъ штрихахъ всѣ его leitmotiv'ы.

Изъ другихъ вещей второго отдѣла выдѣляются граціозностью и музыкальностью формы и проникновенностью образовъ „Черноглазая лань“, „Лунный лучъ“, „Эльзи“ и стихотвореніе „Я жду“, завершенное бодримъ аккордомъ, гармонирующимъ со всей второй книгой Бальмонта „Въ безбрежности“ —

„Съ тобою, какъ призракъ, я буду,
 „Какъ тѣнь за тобою пойду,
 „Всегда, неизмѣнно, повсюду...
 Я жду!“

Послѣдній отдѣлъ книги „Между ночью и днемъ“, озаглавленный эпиграфомъ изъ Гете „Immer weiter!“, повторяетъ и развиваетъ тѣ же основные мотивы всей книги; къ сожалѣнію, онъ въ общемъ и по формѣ, и по существу слабѣе двухъ первыхъ.

Среди образовъ, разбросанныхъ въ немъ, выдаются лишь слѣдующіе: пластически-величественный образъ Данте, поэта-

нищаго, ведущаго вѣщій діалогъ съ Тѣнью. Это поэма отреченія и мученичества:

„И Данте отвѣчалъ, потупя взоръ:
„Я принимаю бремя всѣхъ мученій!“

Поэма „Погибшій“, три сонета, сочетающіеся въ діалогъ, глубокое и строгое символическое стихотвореніе „Въ безводномъ колодцѣ“, потрясающая исповѣдь „Воскресшій“, говорящая, какъ извѣстно, о дѣйствительно имѣвшемъ мѣсто трагическомъ событіи въ жизни поэта, и замѣчательное стихотвореніе „Перевоплощеніе“—вотъ и все изъ вещей третьяго отдѣла, что заслуживаетъ наибольшаго критическаго вниманія. Зато этотъ отдѣлъ заканчивается дѣйствительно прекраснымъ, совершеннымъ по формѣ и невыразимо искреннимъ призывомъ въ формѣ небольшого, безъимяннаго отрывка, который я приведу цѣликомъ, ибо въ немъ мы имѣемъ самое точное осознаніе того и самый горячій призывъ къ тому, что является сущностью „новыхъ исканій“, то-есть символической лирики.

„За предѣлы предѣльнаго,
„Къ безднамъ свѣтлой Безбрежности,
„Въ ненасытной мятежности,
„Въ жаждѣ счастья цѣльнаго,
„Мы воздушные летимъ,
„И помедлить не хотимъ.
„И едва качаемъ крыльями.
„Все захватимъ, все возьмемъ,
„Жаднымъ чувствомъ обойдемъ.
„Дерзкими усиліями
„Устремляясь къ высотъ,
„Дальше, прочь отъ грани тѣсной,
„Мы домчимся въ міръ чудесный,
„Къ неизвѣстной

Красоты!“

Гораздо большей сложностью и разнообразіемъ мотивовъ, большимъ размахомъ творческихъ замысловъ, большей утонченностью методовъ символизации, но зато меньшей цѣлностью созерцанія, меньшей бодростью основнаго настроенія отмѣчена третья книга Бальмонта—„Тишина“. Эта книга полна

предчувствій уже надвигающагося душевнаго перелома, полна той свойственной лишь XIX вѣку усталости, для передачи отгѣнковъ которой неизбѣжно прибѣгнуть къ двумъ французскимъ словамъ „*languueur*“ и „*lassitude*“, не переводимымъ ни на какой другой языкъ.

Въ „Тишинѣ“ Бальмонтъ сдѣлалъ рѣшительный шагъ въ сторону того лиризма, который онъ самъ позже назвалъ „лирикой современной души“.

Въ этой книгѣ на ряду съ большею усталостью и даже нѣкоторой пресыщенностью мы находимъ и большую изысканность образовъ, большую углубленность и сосредоточенность основныхъ настроеній и большую сложность и утонченность ритмовъ.

И въ ней Бальмонтъ все еще остается романтикомъ, но прежняя довѣрчивость къ Мечтѣ и дѣтски-женственная нѣжность здѣсь замѣняются большею зрѣлостью и законченностью, большимъ чувствомъ страданія и даже часто близостью къ отчаянію.

Въ общемъ эта книга соединяетъ въ себѣ тишину успокоенія послѣ слишкомъ дерзкихъ исканій съ тишиной передъ новой бурей, затишьемъ передъ грозой.

„Есть нѣкій часъ всемірнаго молчанія“—грозно и значительно звучатъ слова Тютчева, поставленныя какъ motto къ „Тишинѣ“...

Наибольшую серьезность и зрѣлость этой своей книги, завершающей первый романтической періодъ, сознавалъ и самъ авторъ, назвавшій „Тишину“ „лирическими поэмами“. Сонетъ „Возрожденіе“, которымъ открывается книга, даетъ основной тонъ ея, дыша изысканностью, граничащей съ экзотизмомъ, направляя созерцаніе на сказочно-волшебныя высоты и въ то же время сообщая уже новое впечатлѣніе того подчеркиванія Красоты (въ смыслѣ „*Beauté*“), которое начинаетъ поэта роднить все болѣе и болѣе съ эстетизмомъ, этимъ самымъ отрѣшеннымъ и всего болѣе насыщеннымъ жаждой чистой Красоты, отдѣленной отъ всякихъ другихъ элементовъ, полюсомъ современнаго символизма.

Съ первыхъ же страницъ „Тишины“ бросается въ глаза еще новая особенность этой книги,—прежняя колеблющаяся

религіозность поэта (въ чисто христіанскомъ смыслѣ), неслитная съ символизмомъ художественныхъ образовъ, здѣсь замѣняется менѣе догматическимъ, болѣе углубленнымъ и самобытнымъ мистицизмомъ, который, соприкасаясь съ глубочайшими откровеніями индусской, мистической философіи, ограниченчески сливается съ символизмомъ художественныхъ образовъ. Это не должно удивлять насъ. Художественный символизмъ всегда граничилъ съ мистикой и религіей, заставляя французскихъ символистовъ такъ или иначе считаться съ ученіемъ и культомъ католической церкви, современныхъ русскихъ символистовъ до значительной степени превратиться въ религіозныхъ реформаторовъ и даже проповѣдниковъ грядущей, міровой теократіи.

Бальмонтъ въ послѣдствіи еще болѣе погрузится въ нирванитическія грезы буддизма и поддастся даже прямому вліянію современной теософіи совершенно такъ же, какъ въ раннихъ стихахъ и воззрѣніяхъ Брюсова несомнѣнно вліяніе спиритизма, а поэтическое творчество А. Вѣлаго протекаетъ подъ рѣшительнымъ вліяніемъ доктринъ Вл. Соловьева и особенно Д. Мережковского. Творчество же самого Д. Мережковского всецѣло отразило на себѣ вліяніе религіозныхъ и мистически-народническихъ взглядовъ Достоевскаго. Не то же ли самое случилось и съ П. Верленомъ, кончившимъ конфессіональнымъ признаніемъ католицизма, позже съ Гюисмансомъ, аристократическій аскетизмъ и эстетическій солипсизмъ котораго неумолимо шагъ за шагомъ превратились въ ортодоксальное исповѣданіе догматовъ католической церкви и въ мрачное добровольное заточеніе въ кельѣ ордена траппистовъ? „Мое obligated сердце“ Бодлера, „De profundis“ О. Уайльда, католическая эстетика Ж. Роденбаха, предсмертное обращеніе Бэрдслея—пускай все это не удивляетъ насъ болѣе!

Мистицизмъ Бальмонта, сильно насыщая и углубляя его лучшія строфы, однако очень рѣдко граничитъ съ ритуальными образами, почти никогда съ догматикой. Всегда присущій ему романтизмъ, этотъ врагъ всякаго догматизма, всякой кристаллизаціи мистики, спасаетъ его, превращая его исканіе въ полеты свободного духа:

„Я услышалъ таинственный зовъ,
„Безконечность нѣмыхъ голосовъ.“

„Мнѣ открылось, что Времени нѣтъ,
 „Что подвижны узоры планетъ,
 „Что Безсмертіе къ Смерти ведетъ,
 „Что за Смертью Безсмертіе ждетъ“.

Исканіе иной дѣйствительности дается цѣной отрѣшенія отъ эмпирическаго міра; иначе неизбѣжно безуміе и самоотрицаніе!

Въ „Тишинѣ“ мы встрѣчаемъ много примѣровъ этого отрѣшеннаго устремленія духа къ созерцанію вѣчнаго, этого безпредѣльно-грустнаго призыва къ забвенію всего проходящаго и земнаго. Но самымъ прекраснымъ изъ всѣхъ стихотвореній этого рода, безусловно, является „Прости“.

Весь отдѣлъ, освященный этимъ безсмертнымъ перломъ нашей лирики, быть можетъ, лучшимъ произведеніемъ, вышедшимъ изъ-подъ пера Бальмонта, озаглавленный „Мгновеніе правды“ и имѣющій своимъ motto афоризмъ Сульпиція Севера:— „Кто часто бываетъ среди людей, того не могутъ посѣщать ангелы“,—исполненъ такой невыразимой жажды небснаго, такими едва уловимыми человѣческимъ ухомъ звуками, такими легкими перезвонами заоблачныхъ соборовъ, такими тончайшими намеками и непостижимыми узорами, утонченно-изысканными, что безъ всякихъ преувеличеній должно весь этотъ отдѣлъ поставить на исключительную высоту, смотрѣть на него, какъ новое еще никогда въ русской литературѣ неслыханное откровеніе, почти какъ на творческое чудо. Развѣ у одного ванъ Лерберга, развѣ только въ самыхъ лучшихъ строфахъ Верлена слышится ангельская музыка, подобная необъяснимо-возникающимъ и неизвѣстно какъ и куда ускользящимъ созвучіемъ, болѣе нѣжнымъ, чѣмъ арфа, болѣе простымъ, чѣмъ рисунки ребенка, созвучіямъ, долетѣвшимъ изъ глубины самого Рая, ибо настала тишина, ибо наступилъ „нѣкій часъ всемірнаго молчанья“... Именно эти чистыя, строгія и всегда символически-прозрачныя очертанія и соткали тотъ безсмертный и романтически прекрасный обликъ музы Бальмонта, который открылъ ему всѣ сердца и который не можетъ потушнѣть или помрачиться никогда!

И здѣсь мы снова встрѣчаемъ тотъ же самый фосфорическій и зеленый свѣтъ блѣдной луны, который обливалъ

и ласкалъ страницы самыхъ первыхъ его сонетовъ; но здѣсь онъ сталъ совсѣмъ уже инымъ, онъ слился со страницами, строфами и строками стиховъ, онъ словно вѣчно излучается изъ нихъ:

„И точно таинство безмолвное свершалось:
 „Въ высотахъ облачныхъ печалилась Луна,
 „Улыбкой грустною на что-то улыбалась.
 „И вдругъ открылось мнѣ, что жизнь моя темна,
 „Что юность быстрая, какъ легкій сонъ, умчалась.—
 „И плакала со мной ночная тишина“.

Этотъ сонетъ „Лунная ночь“ обладаетъ какой-то особенной грустной граціей чего-то по-Фетовски совершеннаго и въ то же время проникнутаго, увы, часто незнакомой Фету чисто-человѣческой, сладкой до боли тоской, чѣмъ-то такимъ, что, будучи завѣтнымъ, говорится только въ послѣдній разъ. И каждое слово здѣсь дышетъ ночной тишиной липовой аллеи.

Заунывная нѣжность этого отдѣла („Мгновенія правды“) находитъ свое виѣшнее выраженіе и соотвѣтствіе въ предпочтеніи, оказываемомъ поэтомъ женскимъ приемамъ, и въ примѣненіи даже приемъ съ удареніемъ на третьемъ слогѣ отъ конца *).

Уже въ первомъ отдѣлѣ „Тишины“, озаглавленномъ „Мертвые корабли“, мы вступаемъ въ область того безмолвія, о которомъ было сказано тысячи лѣтъ тому назадъ на языкѣ индусской философіи, что „прежде чѣмъ душа найдетъ возможность постигать, она должна соединиться съ Безмолвнымъ глаголомъ... и тогда для внутренняго слуха будетъ говорить Голосъ Безмолвія“.

Голосъ Безмолвія говорить съ нами уже въ „Мертвыхъ корабляхъ“ совершенно-символической лирической поэмѣ, гдѣ ритмъ движенія потоковъ воздушно-бѣлыхъ грезъ и ритмъ качанія бѣгущихъ на Полюсь кораблей виртуозно переданъ соотвѣтственнымъ измѣненіемъ размѣра стиха и искуснымъ выборомъ самыхъ словъ.

Напримѣръ:

*) См. стихотворенія „Гавань спокойная“, „Въ чашѣ лѣса“, „Неясная радуга“.

„Солнце свершаетъ
 „Скучный свой путь.
 „Что-то мѣшаетъ
 „Сердцу вздохнуть.“

Особенно ритмиченъ и благозвученъ послѣдній отрывокъ поэмы, рисующей пляску легкихъ, снѣжныхъ хлопьевъ, которые поютъ:

„И вѣчно мы, вѣчно летаемъ,
 „И не нужно намъ шума земли.
 „Мы вьемся, бѣжимъ, пропадаемъ.
 „И летаемъ, и таемъ вдали.“

Слѣдующая лирическая поэма „Искры“ — значительно слабѣ „Мертвыхъ кораблей“.

Въ отдѣлѣ „Воздушно-бѣлые“, въ этой поэмѣ бѣлаго цвѣта, едва касающагося лика земли, поэмѣ, сотканной изъ тумана, лепестковъ бѣлыхъ цвѣтовъ, пара, дыма и облаковъ, мы находимъ нѣсколько истинныхъ цѣнностей.

„Снѣжные цвѣты“, „Золотая звѣзда“, особенно нѣжное „Какъ цвѣтокъ“, затѣмъ еще „Бѣлый лебедь“, смутно напоминающій знаменитаго лебедя Тютчева, — всѣ эти бѣлые облики уносятъ насъ „вдаль отъ земли“ въ воздушно-лучистый Дворецъ Красоты, образуя одинъ аккордъ, который никогда не умретъ, никогда не будетъ заглушенъ послѣдующими фальшивыми дребезжаніями и искусственными громами поэта, измѣнившаго своему интимно-романтическому призванію.

Въ отдѣлѣ „Вѣтеръ съ моря“ меньше холоднаго успокоенія и созерцательности; онъ полонъ біеніемъ, жизнью и ритмическимъ колыханіемъ волнъ, зовами безумнаго морского бриза; въ немъ полетъ въ высъ смѣняется жаждой подводныхъ глубинъ и мертвыхъ просторовъ морского дна. Лучшимъ стихотвореніемъ въ немъ является „Полоса свѣта“, гдѣ опять и опять звучатъ исконные, знакомые намъ звуки:

„Точно духъ на вѣкъ ушедшихъ дней,
 „Всталъ въ тѣни нѣмыхъ воспоминаній.
 „Сталъ шептать слышнѣй и все слышнѣй
 „Сказку счастья съ музыкой рыданій.

„Свѣточемъ болваненнымъ сверкнулъ,
 „Ярко вспыхнулъ дрогнувшей слезою,
 „Прожилъ мигъ—и въ безднѣ утонулъ,
 „Бросивъ свѣтъ широкой полосою“.

Очень можетъ быть, для многихъ изъ насъ, насыщенныхъ атмосферой послѣдняго момента, развращенныхъ ставшими уже банальными криками о сверхъ-эстетизмѣ, о полной и окончательной замѣнѣ искусства оккультизмомъ или смотрящихъ на спиритическія и теософическія ученія, какъ на дальнѣйшую стадію уже изжитаго символизма, словомъ для всѣхъ пресыщенныхъ лирикой „красивыхъ стиховъ“, какъ сладкими конфетами, эти просто звучащія строки покажутся банальными, но это нисколько не уменьшитъ ихъ вѣчнаго значенія для всѣхъ, не утратившихъ цѣломудреннаго отношенія къ двумъ величайшимъ цѣнностямъ въ мірѣ—Страданію и Красотѣ, столь гармонично слитыхъ въ этихъ строфахъ.

Въ отдѣлѣ „Въ дымкѣ нѣжно-золотой“ собраны самыя нѣжные и неуловимыя нюансы, самыя капризные аккорды символично-романтической лиры К. Бальмонта. Медленно нарастающіе звуки скрипки здѣсь смѣняются легкими и быстрыми серебристыми перезвонами:

„Я живу одной мечтой
 „Въ дымкѣ нѣжно-золотой,
 „Близъ уступовъ мертвыхъ скалъ,
 „Тамъ, гдѣ вѣтеръ задремалъ:
 „Однодневкой золотой
 „Вьюсь и рѣю надъ водой,
 „Вижу солнце, вижу свѣтъ,
 „Всюду чувствую привѣтъ“.

Отдѣлъ „Аккорды“ наиболѣе разнообразенъ, въ немъ въ первый разъ проглядываетъ развившаяся позже жажда цѣлности, пантеистическій восторгъ Бальмонта. Однако и въ немъ, не умирая, дышитъ романтическая меланхолія:

„Но нѣтъ, мы безсильны, закрыта звенящая даль,
 „И звуки живые скорбятъ, умирая.
 „И въ сердцѣ обманутомъ плачетъ печаль,
 „И гаснутъ, чуть вспыхнувъ, лучи недоступнаго Раа“.

Семь стихотвореній совершенно различныхъ, одинаково совершенныхъ по формѣ и одинаково исполненныхъ переживаній, составляютъ отдѣлъ „Кошмары“. Этотъ отдѣлъ является какъ бы дальнѣйшимъ развитіемъ нѣсколькихъ едва намѣченныхъ мотивовъ еще въ книгѣ „Подъ сѣвернымъ небомъ“. Всѣ эти семь кошмаровъ вполне оригинальны и очень характерны для Бальмонта вообще, особенно для Бальмонта той эпохи, то-есть для поэта, уже пресыщеннаго музыкой души, утомленнаго вѣчной измѣной небесно-прекраснаго, уже сознавашаго весь ужасъ неизбежныхъ раздвоеній для духа, ищущаго „последняго“. Но въ нихъ нѣтъ той потрясающей неразгаданной никѣмъ чудовищно-грандіозной Красоты, которая мудро интенсифицируетъ чувство Прекраснаго, привнося въ него изумленіе и ужасъ, въ лучшихъ вещахъ Э. По и Ш. Бодлера. Только въ книгѣ „Будемъ, какъ солнце“ въ отдѣлѣ „Художникъ-Дьяволъ“ Бальмонту удастся передать по-своему эти странные аккорды адской гармоніи. Напротивъ, въ „Кошмарахъ“ его болѣе всего мучитъ предательская хрупкость Мечты, которая сама по себѣ прекрасна („Узорное окно“), его давитъ пустая безконечность тысячелѣтій, убѣгающая въ великое ничто, его воображеніе потрясаетъ и угнетаетъ чудовищный образъ испанской орхидеи, возносящейся отъ снѣжныхъ горныхъ хребтовъ въ глубину лазурнаго свода, но ни на мгновеніе его душа, все еще вѣрная Прекрасному, не преклоняется предъ этой новой Красотой, Красотой разрушенія, полной неотразимыхъ отравъ, но все еще могущественной, еще болѣе оттого величественной и великолѣпной.

Чудовищный обликъ Сфинкса, этого Кошмара, воплощеннаго рабами въ гранитъ, поэтъ принимаетъ, какъ „врага обычной красоты“, едва-едва проникая въ чудовищно-геніальный замыселъ перваго художника-мага, измысливашаго этотъ ужасный образъ, но сейчасъ же онъ самъ произноситъ ему приговоръ: „Какъ сонъ слѣпой, нѣмой и безобразный“,—не допуская и мысли о томъ, что именно въ образѣ Сфинкса можетъ предстать Красота.

Той же безнадежностью и скорбью объ утратѣ небесной Мечты, тоской о томъ, что всюду, даже въ царствѣ звѣздъ, царятъ ложь, несправедливость и ужасъ, дышитъ его стихо-

твореніе „Въ часъ вечерній“ и „Равнина“. Нѣтъ, прелесть зла и красота ужаса все еще чужды его уже уставшей душѣ...

Тѣмъ же чувствомъ утраты Рая и безнадежностью проникнуть болѣе слабый отдѣлъ „Въ царствѣ льдовъ“, основной мотивъ котораго переданъ въ одной строфѣ, заключающей стихотвореніе „На вершинѣ“:

„И видя хребты ледяные,
„Я понялъ тотъ призрачный мигъ,
„Что, бросивъ обманы земные,
„Я правды небесъ не достигъ“.

Отрывки „не написанной поэмы“ „Донъ-Жуанъ“ замѣчательны тѣмъ, что, будучи отдѣльными отрывками, сообщаютъ впечатлѣніе цѣльности, а въ особенности же тѣмъ, что изъ традиціоннаго образа „Донъ-Жуана“, символизируя его, даютъ образъ гибнущей во имя Красоты души, души, уже познавшей всю сложность своихъ путей, неотвратимость всѣхъ роковыхъ соблазновъ, всѣ противорѣчія, возникающія изъ жажды безраздѣльнаго посвященія себя единой Красотѣ. Трагедія Донъ-Жуана—трагедія современной души, трагедія эстетизма.

Здѣсь впервые Бальмонтъ становится изъ поэта вѣчно-романтическихъ идеаловъ лирикомъ современной души.

„Забытая колокольня“ и „Звѣзда пустыни“ опять на время возвращаютъ насъ къ прежнимъ мотивамъ, но неожиданно и въ нихъ порой звучитъ эта новая нота. Эта современная болѣзненно чуткая и безнадежная, но прекрасная въ своей безнадежности пѣснь:

„То будетъ въ послѣдніе дни,
„Когда мы простимся съ Мадонной,
„Надъ бездной засвѣтимъ огни,
„Услышимъ свой маршъ похоронный.“

III.

Въ первый разъ опредѣленно и сознательно поэтомъ современной души К. Бальмонтъ называетъ самъ себя въ „Горящихъ зданіяхъ“.

Отъ безплодныхъ исканій единой и вѣчной Красоты, откывшейся ему лишь въ несчетности различныхъ образовъ, утомленный, разочарованный и уставшій оплакивать себя поэтъ бросается въ кипящій хаосъ мірозданья. Холодные восты, подводные просторы теперь покинуты имъ. Если Красота является лишь на мгновенье, то нѣтъ и не должно быть иного пути къ ея постиженію. Да здравствуетъ мигъ! Если Красота измѣняется въ подземныхъ сферахъ, то, быть можетъ, она ярче и великолѣпнѣ вспыхнетъ въ неустанномъ трепетѣ и хаосѣ мировой жизни.

Итакъ, да здравствуетъ жизнь, да здравствуетъ хаосъ!

Если у Красоты нѣтъ единаго, неизмѣннаго Лица, то да здравствуетъ вѣчная переменна!

Едва сдѣланы эти три роковыхъ вывода, Бальмонтъ становится современнымъ поэтомъ, ибо всѣ эти выводы суть выводы и заповѣди современной намъ жизни, сгедо современной души.

Критеріи вѣчнаго — цѣнность человѣческой души въ самой жизни, въ самосознаніи и желаніяхъ человѣка.

„Я живу слишкомъ быстрой жизнью и не знаю никого, кто такъ любилъ бы мгновенья, какъ я. Я иду, я иду, я ухожу, я мѣняю, я измѣняюсь самъ. Я отдаюся мгновенью, и оно мнѣ снова и снова открываетъ свѣжія поляны. И вѣчно цвѣтутъ мнѣ новые цвѣты... Въ свѣтѣ мгновений я создавалъ эти слова. Мгновенья всегда единственны. Они слагались въ свою музыку, я былъ ихъ частью, когда они звенѣли. Они отзвенѣли и навѣки унесли съ собою свою тайну...“ Такъ говорить самъ поэтъ въ предисловіи къ этой книгѣ лирики *).

Въ этихъ словахъ высказана цѣлая философія мгновенья, цѣлое міросозерцаніе: это импрессионизмъ, ставшій міросозерцаніемъ... Развѣ это не сама сущность современной эпохи, доведенная до чудовищной цѣльности и напряженности.

Поэтъ горячо и опредѣленно отмѣчаетъ это:

„Эта книга не напрасно названа лирикой современной души. Никогда не создавая въ своей душѣ искусствен-

*) „Изъ записной книжки“ (1904 г.). Хотя это предисловіе написано черезъ пять лѣтъ, оно не случайно предпослано именно „Горящимъ зданіямъ“.

ной любви къ тому, что является теперь современностью, и что въ иныхъ формахъ повторялось неоднократно, я никогда не закрывалъ своего слуха для голосовъ, звучащихъ изъ прошлаго и неизбѣжнаго грядущаго. Я не уклонялся отъ самого себя, и спокойно отдаюсь тому потоку, который влечетъ къ новымъ берегамъ“. И вотъ въ мертвой тишинѣ безграничной усталости и скорби вдругъ раздается бодрый, рѣзкій и совершенно по новому звучащій крикъ, крикъ часового: „Товарищи, товарищи! проснитесь!“ *)

Тишина духа, молчаніе вселенной слишкомъ ужасно и томительно, быть можетъ, сама Вѣчность лишь ужасъ безмолвія, нѣтъ возврата съ высотъ и ледяныхъ хребтовъ, а между тѣмъ „правда небесъ“ только смутный сонъ.

Итакъ должно жить, во что бы то ни стало, какой угодно цѣной, хотя бы цѣной чудовищной ошибки, превращающей мигъ въ вѣчность, смѣну мгновений въ непрерывность, придающей относительному абсолютную цѣнность, заставляющей отвертываться отъ рокового, послѣдняго вопроса... Пусть смѣна для смѣны, лишь бы не стоять на той же чертѣ, лишь бы не молчать и не слышать невыносимаго молчанія вселенной, тишины всѣхъ вещей. Пусть кругомъ тысячи враговъ, впереди мракъ, озаренный „отсвѣтами зарева“, позади „сумрачныя обители совѣсти“ и вокругъ „страна неволи“ безъ границъ!.. Должно жить!

Если раньше поэтъ стремился достигъ неба, восходя по безконечнымъ ступенямъ исполинской башни, и не достигъ неба, ибо ступени оказались слишкомъ шаткими, то теперь онъ боится лишь одного, не поздно ли вернуться къ роднымъ стихіямъ, къ Землѣ и Огню...

Пусть Огонь сжигаетъ, — въ немъ жизнь, красочность, боль, а вѣдь только боль пробуждаетъ и заставляетъ сильнѣе биться сердце, живѣе струиться кровь. Поэтъ самъ пробуждаетъ себя и свергается съ высочайшихъ ступеней башни внизъ на острые камни, боясь заблудиться при медленномъ нисхожденіи съ нея.

*) „Крикъ часового“ — первое стихотвореніе „Горящихъ зданій“. Мнѣ извѣстно, что заглавіе этого сонета первоначально предполагалось поэтомъ въ заглавіе всего сборника.

Онъ разлюбилъ „нѣжные сны“, ему претитъ стройный ритмъ восхожденія, онъ не ищетъ стройной системы ступеней-символовъ, онъ жаждетъ хаоса, трепета и голоса стихій, забвенія въ вѣчной смѣнѣ иллюзій, онъ говоритъ въ изступленіи:

„Я хочу порвать лазурь
„Успокоенныхъ мечтаній.
„Я хочу горящихъ зданій,
„Я хочу кричащихъ бурь“.

Бѣлый цвѣтъ усыпилъ его, высота закружила голову:—

„Пусть же вспыхнетъ море зноя,
„Пусть же въ сердца дрогнетъ тьма“.

Съ первыхъ же страницъ „Горящихъ зданій“ ясно, что мы имѣемъ дѣло съ замѣчательнѣйшимъ явленіемъ душевной жизни, съ почти полной метаморфозой личности. Немногіе поэты извѣдали на себѣ весь ужасъ этой таинственной драмы, этой мистеріи духа, корни которой уходятъ въ безконечную глубину, мѣра же страданію не подлежитъ никакому сравненію. Верхарнъ въ моментъ созданія „Soirs“, „Debacles“ и „Flambeaux noirs“, Ницше въ моментъ поворота отъ позитивизма къ символизму, въ эпоху созданія „Заратустры“, таинственная метаморфоза О. Уайльда въ годы тюремнаго заключенія—вотъ главнѣйшіе примѣры подобныхъ почти чудесныхъ душевныхъ переворотовъ, этихъ, быть можетъ, самыхъ мучительныхъ терній изъ всѣхъ выпадающихъ на долю поэтовъ...

Бальмонтъ сразу является намъ совершенно инымъ. Только одинъ годъ отдѣляетъ „Горяція зданія“ отъ „Тишина“, и какая пропасть между ними...

Но „Горяція зданія“ лишь этапъ на пути поэта, лишь переходный періодъ его измѣненія, основная тенденція котораго направлена отъ дуализма къ пантеизму, отъ романтизма къ чистому символизму, отъ вѣчныхъ исканій къ современной лирикѣ.

Въ первомъ уже отдѣлѣ „Отсвѣты зарева“ поэтъ развертываетъ передъ нами символику краснаго цвѣта, символику огня, крови, страсти и безумія. Его душа несется въ страну крови и золота, въ Испанію XVI вѣка, она жаждетъ „багря-

ныхъ цвѣтовъ“, красныхъ, исполинскихъ, испанскихъ гвоздикъ*), ибо тамъ и тогда пульсъ жизни трепеталъ сильнѣе, судорожнѣе, безумнѣе, чѣмъ гдѣ-либо и когда-либо. Его опьяняетъ красный, какъ кровь, дискъ испанскаго солнца, ему кажется въ безумномъ, почти чувственномъ экстазѣ, что сводъ неба закутываетъ огненный туманъ, что алыя гвоздики и маки, какъ губы, впиваются въ него и зовутъ къ огненнымъ безднамъ наслажденій („Красный цвѣтъ“). Прежній почти ангельскій обликъ женщины превращается въ образъ вампира съ окровавленными, алчными губами, безгрѣшная любовь въ „безумство кошмарнаго пира“, въ дьявольскій ликъ Прекрасной Колдуньи, ужасной, но безсмертной, какъ привидѣніе.

Картины Испаніи смѣняются кровавыми, еще болѣе ужасными, превратившими даже историческія событія въ безумную фантастику, картинами Россіи „въ глухіе дни Бориса Годунова“ („Въ глухіе дни“).

Въ стихотвореніи „Опричники“ историческая фантазія переходитъ въ міровой вопль, въ демоническій аккордъ, въ богохуленіе:

„О, если міръ божественная тайна,
„Онъ каждый мигъ клевететь на себя!“

Среди этого шевелящаго волосы ужаса звучитъ одна трогательная нота, сознание близкой гибели и безумнаго мужества смѣло пойти къ ней навстрѣчу:

„Я гибну. Пусть. Я вызовъ шлю судьбѣ.
„Я смерть свою нашель въ самомъ себѣ.
„Я гибну скорпіономъ гордымъ, вольнымъ!“

Въ слѣдующемъ отдѣлѣ „Ангелы опальные“ —этотъ взрывъ огненно-багроваго безумія значительно умѣряется безконечностью грусти, какимъ-то новымъ возвратомъ къ прежнему, къ утраченному Раю.

*) Разбирая эту и слѣдующую книги Бальмонта, мы почти вовсе не будемъ цитировать отдѣльныхъ строфъ, какъ дѣлали до сихъ поръ, ибо эти обѣ книги его наиболѣе популярны и распространены. Напротивъ, раннія его вещи уже забыты.

Но теперь, когда душа сожжена и весь міръ въ огнѣ, лучшія грезы поэта, низвергнутаго съ готической башни восхождения—лишь грустные, опальные ангелы. Поэта все еще жгутъ несказанныя имъ слова любви, но уйти къ снамъ любви онъ можетъ лишь черезъ сліяніе ночи и дня“ („Опять“). Цвѣтокъ, больше всего влекущій уставшую душу, ядовитая, коварная белладонна. Поэтъ больше всего полюбилъ убѣгающую, манящую, но манящую лишь затѣмъ, чтобы утопить, волну. Если онъ еще жаждетъ попрежнему любить „съ безупречною нѣжностью духа и брата“ („Отцвѣли“), то уже поздно, ибо онъ разлученъ навсегда съ той, которую онъ хотѣлъ бы еще любить. Этотъ второй отдѣлъ заканчивается двумя балладами, изъ которыхъ первая „Замокъ Джэнь Вальморъ“, этой родной сестры Цирцеи древнихъ, этого подобія Лорелеи романтиковъ, повѣствуетъ въ строгихъ ритмахъ баллады о превращеніяхъ любви, о томъ, какъ Джэнь Вальморъ, зеленоглазая прекрасная колдунья, превратила въ растенья своихъ рыцарей и соперницъ для того, чтобы выпить ихъ дыханье, ибо:—

„Въ ней осень, ей нужна весна
„Восторговъ ядовитыхъ“.

Баллада „Чары мѣсяца“ полна невыразимой грусти блѣдныхъ плачущихъ на разсвѣтѣ тѣней: ея строфы—рыданья и вздохи призрака молодой Джамилэ:

„Можно только разъ любить,
„Только разъ блаженнымъ быть,
„Впитъ въ себя восторгъ и свѣтъ,—
„Только разъ, а больше—нѣтъ“.

Отдѣлъ „Совѣсть“ носитъ несомнѣнные слѣды фатальнаго вліянія Ш. Бодлэра, — въ стихотвореніи „Разсвѣтъ“ чувствуется отдаленная разсвѣтная музыка покаяннаго гимна-сонета „L'aube spirituelle“, въ сонетѣ „Конецъ міра“ диссонансы „Destruction“. Значительна и оригинальна поэма „Лѣсной пожаръ“, строго выдержанная по методу символизациі.

Въ отдѣлѣ „Страна неволи“ основной символъ—картина безбрежнаго лѣса, лѣса безъ начала и конца, гдѣ заблудилась сиротливо покинутая небомъ душа поэта; это не тотъ строгій

и стройный лѣсъ живыхъ символовъ, торжественный, какъ готическій соборъ, утопая въ безконечности котораго душа убаюкана сладкой музыкой, неяснымъ и стыдливымъ шопотомъ смутно-знакомыхъ образовъ, это не лѣсъ Ш. Бодлера; напротивъ, въ этомъ чудовищномъ лѣсу душа безнадежно бьется между спутанныхъ вѣтвей, гдѣ можетъ отозваться на крики утонувшей въ хаосѣ разорванныхъ граней и миговъ бытія лишь одно существо—собственной двойникъ.

Вселенная превращается изъ иллюзіи въ невыносимый кошмаръ, лишь только воспринимающій духъ разрываетъ ее на отдѣльныя части, бросая путеводную нить и опьяняясь безконечной смѣной для смѣны.

Отъ пессимистическаго романтизма Бальмонтъ перешелъ къ пантеизму, этому самому парадоксальному и предательскому міросозерцанію.

Онъ сталъ по-своему не только „по ту сторону добра и зла“, но даже Красота стала для него равноцѣнна во всѣхъ своихъ безчисленныхъ ликахъ. Отсюда пѣлый рядъ чудовищныхъ диссонансовъ, столь же непріемлемыхъ и странныхъ, сколь искреннихъ. Сонеты „Проклятіе глупости“, „Уроды“, „Избранный“—навсегда останутся самымъ страннымъ и парадоксальнымъ изъ всего когда-либо созданнаго Бальмонтомъ. Итти далѣе въ этомъ обожествленіи міра, какъ пѣлаго, въ этомъ „все пріемлю“, очевидно, некуда... И вотъ въ слѣдующихъ отдѣлахъ („Возлѣ дыма и огня“, „Мимолетное“) снова звучатъ слышнѣе и слышнѣе старые мотивы, снова поэтъ ищетъ прекраснаго; передъ нимъ раскрываются двѣ противоположныхъ бездны и „великое Безликое“ „Все“ расплывается. Въ „Хвалѣ сонету“ снова дышитъ пластическая радость Красоты, поэтъ снова восклицаетъ: „Пройдя пути среди равнинъ туманныхъ, я увидалъ безбрежный небосклонъ“ („Я не изъ тѣхъ“), онъ снова видитъ себя въ башнѣ съ цвѣтными окнами, вознесенной выше земныхъ ошибокъ и призраковъ („Въ башнѣ“), онъ съ осужденіемъ отпѣваетъ таинственный „островъ Виліа-дьявола“, островъ душъ, жаждущихъ противорѣчій ради сложности, душъ, „недоступныхъ снамъ“, живущихъ „безъ покровительства Бога и Дьявола“. Безконечна скорбь того, кто созналъ себя вѣчнымъ бродягой:

„Есть люди, присужденные къ скитаньямъ,
 „Гдѣ бѣ ни былъ я,—я всѣмъ чужой, всегда...
 „Но никогда, о сердце, никогда
 „Съ своимъ я не встрѣчаюсь ожиданьемъ.

Его снова плѣняютъ и зовутъ „тѣни обманувшихъ сказокъ“, снова до боли любить онъ блѣдную травку и странный, никому непонятный ароматъ солнца, и лѣсную глушь, и тихій, прозрачный затонъ, и послѣдній, подобный ему самому догорающему, лучъ заката, и необозримыя равнины. Капризная Мечта снова беретъ его на свои крылья и далеко, далеко надъ нимъ въ туманѣ вырисовывается тихій городъ, Амстердамъ; его слухъ ласкаютъ перезвоны готическихъ колоколовъ и невольно слагаются въ тихіе ритмы Роденбаха. Одинъ взмахъ— и поэтъ опускается среди валуновъ, равнинъ, остатковъ застывшей лавы и глетчеровъ на какую-то скудную, но по-своему прекрасную страну... Это—Исландія, славная именами Сигурда, Тормоды, Гуннара...

Отдѣль „Антифоны“ еще болѣе далеки отъ хаотическаго пантеизма, онъ строго дуалистиченъ, онъ разорванъ между двумя зіяющими безднами, онъ полярень.

И вотъ неизбежно въ центрѣ его возникаютъ два великіе облика, двѣ строгія тѣни, образы двухъ поэтовъ, всего глубже перестрадавшихъ эту неизбежность безнадежныхъ раздвоеній, образы Бодлера и Лермонтова. „Ты, павшій въ пропасти, но жаждавшій вершинъ!“ — призываетъ онъ великаго поэта-демона; онъ любить и Лермонтова не за бездонность его дарованія, а за то, что онъ прозрѣваетъ въ немъ что-то большее, чѣмъ человѣка *). Поэтъ ищетъ снова и снова міра, лежащаго выше всего земного, онъ обращается къ избраннымъ душамъ, моля ихъ:

„Покажи намъ черты сверхземной красоты,
 „Мы полюбимъ ее и поймемъ!“

Онъ снова ищетъ боговъ, онъ хочетъ молиться... онъ молится Гаомъ, Веретрагнъ и Тистрию, онъ молитвенно шепчетъ обѣты „Корана“ Изъ міра хаоса онъ снова попалъ въ

*) „За то, что ты нечеловѣкомъ былъ!“

царство раздвоеній, онъ чувствуетъ роковую трещину и въ своей душѣ, онъ вѣрить, что крайніе полюсы бытія сходятся, повторяя вслѣдъ за З. Красинскимъ: „Вы, какъ пропасти, и въ глубинахъ вашихъ скрыты тайны лазури“ но и теперь гармонія единства вселенной не дается ему. Великое Да и великое Нѣтъ одинаково зовутъ, мучатъ и обманываютъ его, онъ бросаетъ кости, но тайна Чета и Нечета скрыта отъ него.

„Познавшій сущность сталъ выше печали“, эти слова Шри - Шанкара - Ачаріи, вдохновляющія и сейчасъ теософовъ всего міра, вдохновляютъ поэта на лучшія вещи его „Индійскихъ травъ“, то-есть слѣдующаго отдѣла „Горящихъ зданій“. „Майя“, „Индійскій мотивъ“, „Жизнь“ и особенно „Индійскій мудрецъ“ — лучшія вещи „Индійскихъ травъ“ созданы подъ несомнѣннымъ вліяніемъ не только древнихъ, восточныхъ образовъ, но въ частности по специальнымъ отраженіямъ ихъ въ современной теософической доктринѣ.

Это послѣднее вліяніе въ общемъ не было благотворнымъ для него, смѣшеніе символизма съ метафизикой — сущность этой доктрины — сковало образы Бальмонта, по самой сущности своего дарованія абсолютно чуждаго всякой спекулятивной мысли.

Отдѣлы „Безвѣріе“ и „Смертію-Смерть“ много слабѣе, давая лишь нѣсколько отдѣльныхъ цѣнныхъ вещей.

Послѣдній отдѣлъ — худшій въ книгѣ; въ немъ есть даже нѣчто поразительно напоминающее декадентски - аляповатый, плакатный стиль Л. Андреева, который никогда въ сущности не имѣлъ никакого отношенія къ символизму.

Знаменательно однако отмѣтить, что книга эта по существу переходная и мучительно-неуравновѣшенная, эта поэзія кризиса, небывалаго душевнаго перелома — заканчивается радостнымъ аккордомъ, звучащимъ, какъ паеосъ освобожденія, какъ лозунгъ возврата въ ту самую Безбрежность, изъ которой душа отпала въ міровой хаосъ:

„Я—Люциферъ небесно-изумрудный
„Въ Безбрежности, освобожденной мной!“

Но, возвратившись снова въ родную Безбрежность, поэтъ уже по-иному созерцаетъ ее. Ему теперь недостаточно утонуть въ лазурной безднѣ, слѣдить безконечныя вереницы облаковъ;

въ то же время онъ уже вышелъ изъ „власти всѣхъ вещей“, онъ ищетъ единого символа, все озаряющаго, все согрѣвающаго и оживляющаго. Этотъ Великій Символь не можетъ быть внѣ міра, онъ не можетъ быть однако и земнымъ, быть элементомъ стихій; и вотъ взоръ его впервые видитъ этотъ великій, основной символъ въ Солнцѣ. Если до сихъ поръ, желая уйти изъ міра, ожидая покрова и дымки тѣней, ихъ причудливой, скрывающей ужасъ реального, игры, онъ былъ поклонникомъ и пѣвцомъ ночи и луны, и только одинъ разъ бросилъ свой привѣтъ красному, какъ кровь, испанскому солнцу, то теперь онъ страстно жаждетъ жизни, но не въ ея раздѣльности, безконечномъ хаотическомъ многообразіи, а въ ея первичномъ и символическомъ всеединствѣ, онъ жаждетъ вѣчнаго, беззакатнаго Дня и Солнца.

Это не красный, раскаленный дискъ, сверкающій между родныхъ скалъ, это новый, великій, безсмертный и божественный Символь, это первичный создатель, хранитель и разрушитель всего; онъ одинъ соединяетъ въ себѣ и Брамю, и Шиву, и Вишну, въ немъ сочетались голоса всѣхъ стихій, ихъ слитное четверогласіе. Обращаясь къ себѣ и человѣку вообще, поэтъ восклицаетъ въ экстатическомъ, священномъ безуміи лишь одно: „Будемъ, какъ солнце“... Теперь для него понятенъ и его путь и его отношеніе ко вселенной. „Я въ этотъ міръ пришелъ, чтобъ видѣть Солнце“—говоритъ онъ вслѣдъ за Анаксагоромъ.

О, что значать всѣ земные пожары передъ этимъ вѣчнымъ небеснымъ пожаромъ, какъ ничтожны и блѣдны всѣ земныя зарева передъ мировымъ закатомъ, этимъ небеснымъ, необъятымъ заревомъ?...

Книга „Будемъ, какъ солнце“ замѣчательна въ двухъ отношеніяхъ. Прежде всего въ ней поэтъ окончательно находитъ свой путь, путь экстатическаго проникновенія въ душу міра, въ сущность мірозданія, окончательное оправданіе всего многообразія вселенной, великое „Да“, котораго онъ мучительно-тщетно искалъ всю жизнь.

Во-вторыхъ, эта книга представляетъ собой великую систему символовъ и самъ поэтъ называетъ ее „книгой символовъ“. Въ ней впервые всѣ явленія, вещи и образы утра-

с читають свое непосредственное эмпирическое значеніе и вза-
мѣннъ приобрѣтають иное, болѣе глубокое, таинственное значе-
ніе, струясь какъ бы снопомъ безчисленныхъ лучей, исходящихъ
с изъ единого источника, Великаго Символа—Солнца.

Въ одномъ изъ своихъ философскихъ стихотвореній Фетъ такъ говоритъ о міровой душѣ, о первоосновѣ міра, о великой символической сущности его:

„Все, что несется по безднамъ эфира,
„Каждый лучъ плотской и безплотный —
„Твой только отблескъ, о, Солнце міра,
„И только сонъ, только сонъ мимолетный“.

Въ этихъ божественныхъ звукахъ синтезь созерцанія вѣч-
ной правды и символическаго истолкованія міра: „Vergängli-
ches“, какъ „Gleichniss“. Великая книга Бальмонта „Будемъ,
какъ солнце“ открывается двумя замѣчательными стихотворе-
ніями, являющимися эпиграфомъ всей книгѣ; въ нихъ два ос-
новныхъ мотива поклоненія Солнцу; въ первомъ поэтъ мо-
лится солнцу, какъ сынъ земли, онъ видитъ ясный ликъ зо-
лотаго бога надъ собой:

„Я въ этотъ міръ пришелъ, чтобъ видѣть Солнце
„И синій кругозоръ.
„Я въ этотъ міръ пришелъ, чтобъ видѣть Солнце
„И выси горъ“...

Въ другомъ онъ уже возносится къ своему новому богу и
уже экстатически сливается въ немъ, сгорая и пылая въ свя-
томъ бреду великаго солнечнаго изступленія; подобно древ-
нимъ жрецамъ Мексики, онъ готовъ принести безъ колебанія
свое бѣдное человѣческое сердце Великому Золотому Богу,
чтобы умилостивить его и умолять снова и снова пылать на
небосводѣ. Земной міръ уже исчезъ, все ближе и ближе свер-
кающій ликъ пламеннаго бога... Туда въ эфиръ, въ объятія
небснаго огня, въ золото новыхъ и вѣчно-живыхъ открове-
ній; должно отнынѣ забыть все земное, каждый пусть станетъ
отраженіемъ великаго бога, его золотымъ отблескомъ:

„Будемъ, какъ Солнце! Забудемъ о томъ,
„Кто насъ влечетъ по пути золотому,

„Будемъ лишь помнить, что вѣчно къ иному,
 „Къ новому, къ сильному, къ доброму, къ злему,
 „Ярко стремимся мы въ снѣ золотомъ.
 „Будемъ молиться всегда неземному
 „Въ нашемъ хотѣньѣ земномъ.
 „Будемъ, какъ Солнце всегда молодое,
 „Нѣжно ласкать огневые цвѣты,
 „Воздухъ прозрачный и все золотое.
 „Счастливы ты? Будь же счастливѣе вдвое!
 „Будь воплошеньемъ внезапной Мечты!
 „Только бѣ не медлить въ недвижномъ покоѣ,
 „Дальше, еще, до завѣтной черты,
 „Дальше, насъ манить число роковое
 „Въ вѣчность, гдѣ новые вспыхнуть цвѣты.
 „Будемъ, какъ Солнце, оно—молодое.
 „Въ этомъ завѣтъ Красоты“...

Ни одинъ изъ нашихъ поэтовъ не отразилъ въ такихъ ослѣпительныхъ символахъ мистическiй культъ мировой души, Солнца...

Вѣчность улыбнулась, и надъ человѣчествомъ на миллионы лѣтъ зажегся ослѣпительный Символь, исполненный неземного величiя и торжественной Красоты. И кажется, что эти строфы восторженнаго диэирамба Солнцу одинъ изъ волшебныхъ цвѣтовъ, возвращенныхъ самимъ свѣтлымъ богомъ, самими его жизненосными, огненно-творческими, бѣгущими изъ нѣдръ бездонной голубой пропасти лучами.

Въ этихъ двухъ гимнахъ къ Солнцу русскiй символизмъ достигъ высшей точки своего разцвѣта, онъ зацвѣлъ огненными цвѣтами Солнца.

Вотъ почему „Дѣва водъ“—эта какъ бы прежняя, лучшая, романтически блѣдная душа поэта—говоритъ всего два слова о Солнцѣ:

— „Я видѣла Солнце“—сказала она,—
 „Что послѣ—не все ли равно“.

Всюду поэтъ видитъ ликъ Солнца, всегда, неизмѣнно онъ грезитъ о немъ; всѣ вещи принимаютъ иные облики, всѣ онѣ отражаютъ, преломляютъ, качаютъ, дробятъ отблески единого свѣтлаго солнечнаго Лика, и морской прибой съ его блистающей и брызжущей пѣной поэтъ называетъ „бѣлымъ пожа-

ромъ“. Изъ всѣхъ стихій ближе всѣхъ теперь поэту огонь— и послѣ гимна солнцу онъ поетъ свой „Гимнъ огню“, тому самому огню, который сжегъ его душу.

Но душа міра воплощена въ слитномъ „четверогласіи стихій“, и вслѣдъ за гимномъ огню поэтъ воспѣваетъ воздушныя, безбрежныя, безвѣтренныя пространства („Безвѣтріе“) и наконецъ слагаетъ скорбныя элегіи въ честь вѣчнаго пилигрима безбрежности—Вѣтра.

Обожествленіе Солнца снова пробуждаетъ въ немъ воспоминанія о родной его духу Испаніи. Багряныя цвѣты, рожденные и вскормленные Солнцемъ, снова опьяняютъ его... И вотъ создаются „Испанскій цвѣтокъ“, „Тоledo“ „Paseo de las delias“, „въ Севильѣ“, „Сумерки“.

Культъ Солнца, жизни, страсти и безумія—это освобожденіе больной души, это „Праздникъ свободы“:

„О, какъ я новъ и молодъ,
 „Въ своемъ стремленіи жадномъ,
 „Какъ пламенно и страстно
 „Живу, дышу, горю...“

Опьяняющій экстазь родитъ въ поэтѣ безграничную гордость, самообожествленіе, чувство полноты жизни вызываетъ въ немъ самолюбованіе, самовозвеличеніе, доходящее до безумія:

„Я изысканность русской медлительной рѣчи,
 „Преде мной всѣ другіе поэты—предтечи...“

Но законъ полярности не знаетъ исключеній... За самымъ яркимъ откровеніемъ неизбѣжно слѣдуетъ паденіе, за подвигомъ—надломленность и смятость, за высочайшимъ напряженіемъ мысли—безуміе, за молитвеннымъ гимномъ свѣтлому богу—жажда вѣчной ночи и небытія...

Жажда абсолютнаго, совершеннаго, то, что Бодлъръ называлъ „goût de l'infini“ всегда остается неудовлетворенной, ибо самъ человѣкъ въ границахъ земнаго неизмѣнно относителенъ. Когда напряженіе достигаетъ высшей предѣльной точки, а „влеченіе къ безконечному“ гонитъ его все дальше и дальше по пути достижений, его душа въ мигъ высшаго воз-

можного для нея достиженія неизбѣжно видитъ себя обманутой, а свой Идеаль неизмѣримо далекимъ и недоступнымъ. Тогда то же „чувство безконечнаго“ гонитъ ее на обратный путь нисхожденія, заставляетъ ее проклинать свой полетъ и въ безднѣ, въ безмѣрности паденія искать насыщенія этого влеченія къ абсолютному. Но въ паденіи есть предѣлъ, который не дано перейти двойственной и относительной человѣческой природѣ. Раскаяніе, память о небѣ и усталость означаютъ строгую границу человѣческихъ паденій, быть можетъ, даже паденій самихъ демоновъ, за исключеніемъ одного, добровольно избравшаго себѣ вѣчное отверженіе изъ гордости. Но и Люциферъ когда-то зналъ Эдемъ...

Кто только разъ коснулся божественной правды и красоты Эдема, тотъ не удовольствуется смѣной стихійныхъ экстазовъ и смѣной земныхъ картинъ. Чья душа, хотя бы разъ, приближалась къ аду, для того не можетъ быть никакого исцѣленія на землѣ...

Вотъ почему всякая душа, отмѣченная „жаждой безмѣрнаго“, неизбѣжно осуждена къ вѣчнымъ колебаніямъ, къ неизмѣнной смѣнѣ полетовъ и паденій, пока безуміе или искупленіе не откроютъ, наконецъ, передъ ней врата Рая.

„Я опрокидываюсь отъ разума къ страсти, я опрокидываюсь отъ страстей въ разумъ. Маятникъ влѣво, маятникъ вправо. На циферблатѣ ночей и дней неизбѣжно должно быть движеніе“ („Изъ записной книжки“), такъ говоритъ самъ поэтъ въ предисловіи къ своимъ стихамъ.

Если это роковое колебаніе между двумя полюсами сущаго, между двумя безднами, какъ мы уже видѣли, отпечатлѣлось во многихъ произведеніяхъ Бальмонта, въ частности въ лучшихъ вещахъ его „Тишины“ и „Горящихъ зданій“, то самое яркое, самое мучительное и напряженное проявленіе этой антиноміи духа находится въ той же книгѣ „Будемъ, какъ солнце“, гдѣ запечатлѣны и высшіе его полеты.

Вся эта книга можетъ быть представлена, какъ двѣ стороны, два основные момента одной великой свѣтотѣни, небывалаго полета къ Солнцу самыхъ яркихъ движеній воли къ небу и затѣмъ самаго глубокаго, испепелившаго его душу нисхожденія въ Адъ.

Между ними заключена полоса относительнаго покоя, такъ сказать „мертвой зыби“. Но максимальная яркость и напряженность творчества приходится на первую и послѣднюю части книги.

Роковымъ предѣломъ полета является отдѣлъ „Змѣиный глазъ“, гдѣ тайна раздвоенія охватываетъ душу поэта съ судоржной болью, долго длится эта борьба, въ которой онъ хочетъ спастись въ испытанный имъ хаосъ измѣненій *), но, ослѣпленный Солнцемъ, онъ не можетъ быть только „поэтомъ мгновений“, не завершивъ до конца полета къ небу, онъ осужденъ ниспасть въ адъ.

Его „Danses macabres“ особенно отдѣлъ „Художникъ-Дьяволъ“ развертываютъ эту картину нисхожденія.

Первые признаки раздвоенія мы видимъ уже въ „Змѣиномъ глазѣ“:

„Красенъ солнцемъ вольный міръ, черной тьмой хорошъ.
 „Я не знаю, день и ночь—правда или ложь.
 „Будетъ солнцемъ, будемъ тьмой, бурей и судьбой,
 „Будемъ счастливы съ тобой въ безднѣ голубой“.

Но вотъ и еще мятежнѣе, еще безумнѣе звучитъ этотъ крикъ:

„Я полюбилъ свое безпутство,
 „Мнѣ сладко падать съ высоты,
 „Въ глухихъ провалахъ безразсудства
 „Живутъ безумные цвѣты.

 „И я въ огромности бездонной,
 „И убѣгаетъ глубина;
 „Я такъ сильнѣе—изступленный,
 „Мнѣ Вѣчность въ пропасти видна“.

Этотъ крикъ является какъ бы эхомъ на крикъ Бодлера, заканчивающій его бессмертную книгу:

„О Смерть, влей въ душу ядъ, онъ насъ спасетъ отъ боли,
 „Нашъ мозгъ больной, о Смерть, горитъ въ твоемъ огнѣ,
 „И бездна насъ влечетъ, Адъ, Рай—не все равно ли?
 „Мы новый міръ найдемъ въ безвѣстной глубинѣ“ **).

*) „Слова хамелеоны“, „Воля“, Аккорды“.

***) „Цвѣты зла“—Путешествіе—переводъ Элліса.

Неумолимая, изначальная правда о двойственности человеческой души, нашедшая свое первое выражение уже въ Библии, правда мифовъ объ Икарѣ и Фаятѣ, правда трагедій Фауста и одинаково Лермонтовскаго Демона, дышетъ и живетъ и въ этой замѣчательной книгѣ Бальмонта.

Теперь намъ станетъ понятно, почему этотъ поэтъ съ душой, жаждущей безбрежности, долженъ былъ много разъ пройти „сквозь строй“; онъ зналъ, что значить быть „въ застѣнкѣ“, и съ полнымъ правомъ могъ сказать людямъ:

„Я проклялъ васъ, люди. Живите впотьмахъ,
„Тоскуйте въ размѣренной, чинной боязни,
„Блѣднѣйте въ мучительныхъ вашихъ домахъ,
„Вы къ казни идете отъ казни!“

Самымъ слабымъ мѣстомъ всей книги является отдѣлъ „Млечный путь“, гдѣ огромное большинство стихотвореній отомѣнены печатью банальности и повторяютъ съ различными вариациями много разъ все тѣ же уже извѣстные раньше мотивы. Богатство формы, сложность ритмовъ, намѣренность и искусственная изысканность этихъ по существу среднихъ вещей не гармонируютъ. Очень часто изъ комбинацій этихъ разныхъ элементовъ получается нѣчто до странности неблагозвучное или лишенное всякаго смысла:

„Черный цвѣтъ подозрѣнья
„Страшенъ душамъ невѣрнымъ,
„Обманчивый мигъ утоленья
„Къ возмездьямъ приводитъ примѣрнымъ“.

Или:

„Я не знаю, какъ мнѣ быть,
„Продолжать или забыть?“

Или:

„Я былъ въ глубокой тѣмѣ, моя душа спала,
„Но задрожала мгла, когда весна пришла“.

Развѣ это не „завѣтный хламъ“, развѣ это не банальность?—Между тѣмъ подобныхъ мѣстъ очень много въ этомъ отдѣлѣ.

Много лучше отдѣль „Зачарованный гротъ“, — „Утренникъ“, „Арумъ“, „Сліяніе“, „Русалка“, „Колдунья влюбленная“ лучшія вещи это отдѣла.

Однако ласки, пѣсни и любовныя тайны „Зачарованнаго грота“ не дали вѣчнаго забвенія, не отвратили неизбежно-нависающаго ужаса. И вотъ передъ нами открывается путь нисхожденія поэта.

Чѣмъ выше и стремительнѣе полеть, чѣмъ цѣльнѣе восторгъ, тѣмъ неожиданнѣе и внезапнѣе паденіе. Переходовъ и колебаній не можетъ быть тамъ, гдѣ душа жаждетъ безбрежнаго.

„Мы шли во тьмѣ, другъ друга не видали,
„Любовь была, какъ сказка дальнихъ лѣтъ,
„Любовь была печальнѣе печали.

„Въ концѣ пути зажегся мрачный свѣтъ,
„И я, искатель вѣчной Антигоны,
„Увидѣлъ рядомъ голову—Горгоны!“

Запахъ тлѣнія, могильный смрадъ, уродство гніющихъ въ одномъ объятіи тѣлъ, незримый, всюду внезапно отвѣчающій, какъ эхо, хохотъ Дьявола, кривленія и издѣвательства старухъ-вѣдьмъ, безконечныя болота съ ядовитыми испареніями, надъ которыми чуть видно мигаютъ и гаснутъ брызги звѣздъ, измѣна, непосредственно слѣдующая за первымъ „люблю“, холодъ каменной церковной ограды, гдѣ блуждаютъ вампиры и бывлыя тѣни горько плачутъ о безвозвратномъ — вотъ мотивы этого преддверія Ада. Весь этотъ отдѣль, какъ и два слѣдующіе, носятъ яркіе слѣды вліянія неподражаемой демонической лирики Ш. Бодлэра; иногда это вліяніе переходитъ въ прямое подражаніе, какъ напримѣръ въ отрывкѣ XXV *), гдѣ мы находимъ варіацію на безсмертную Бодлэровскую „Chagogne“.

Поэма „Заклятье“, прекрасно и трогательно начатая, заканчивается общими фразами и искусственно надуманнымъ наборомъ словъ:

„Быть можетъ, ересь я пою?
„Мой духъ ослѣпъ, оглохъ?
„О нѣтъ, я слышу мысль мою,
„Я знаю, вѣчень Богъ...“

*)

„Хорошо ль тебѣ, дѣвица,
„Тамъ глубоко подъ землей“.

Неудачны „Врагъ“, „Тайна горбуна“, немного лучше— „Голосъ Дьявола“. Напротивъ „Пожаръ“, „Избирательное сродство“ и „Къ Смерти“—прекрасны.

Теперь въ преддверіи Ада Смерть является поэту иною, тѣмъ прежде, когда онъ звалъ ее какъ мать или няню укачать его колыбель.

„Какъ невѣдомое, грубое,
 „Ты возникнешь въ тишинѣ,
 „Какъ чудовище беззубое,
 „Ты свой ротъ прижмешь ко мнѣ,
 „И неловкими прижатъями
 „Этихъ скользкихъ, мертвыхъ губъ,
 „Неотвратными объятъями
 „Превращень я буду въ трупъ“.

Къ тѣмъ же идеямъ, образамъ и мотивамъ разрушенія и жажды ужаса поэтъ возвращается въ послѣднемъ отдѣлѣ „Художникъ - Дьяволъ“: это самый сильный отдѣлъ книги, здѣсь послѣдняя черта паденія, здѣсь уже самый Адъ. Душа теперь окончательно утратила вѣру въ Рай*), она окружена поющими языками адскаго пламени и подобно образамъ любимаго имъ сумрачнаго Рибейры навсегда брошена въ тьму.

И вотъ она, отверженная и ослѣпшая, начинаетъ пѣть терцины, этотъ размѣръ погибшихъ безъ надежды душъ, съ тѣхъ поръ, какъ Данте начерталъ имъ свою огненную надпись на вратахъ Ада.

Весь отдѣлъ „Художникъ-Дьяволъ“ написанъ терцинами и посвященъ В. Брюсову, первому среди русскихъ поэтовъ доведшему этотъ строгій и послѣдовательно-спокойный ритмъ до совершенной чеканки.

Ужасъ раздвоенія достигаетъ здѣсь высочайшаго напряженія.

Передъ нами встаетъ чудовищный образъ волшебника-часовщика:

*) См. въ отдѣлѣ „Сознаніе“ прекрасное, наивно-окрыленное „Передъ итальянскими примитивами“.

„Гдѣ же достать намъ съ тобой упованья
 „На измѣненной землѣ?“

„Онъ возымѣлъ безумное мечтанье.

„Слова онъ раздѣлили на „нѣтъ“ и „да“.

„Онъ бросилъ чувства въ область раздвоенья,

„И дня и ночи встала череда“.

Въ этой поэмѣ вѣетъ романтической фантастикой сказокъ Гофмана; еще сильнѣе, законченнѣе слѣдующая вещь „Художникъ“, гдѣ безъ всякой повѣствовательной канвы художникъ открываетъ всю свою душу, всегда душу нечеловѣка, онъ бросаетъ намъ въ одномъ крикѣ все свое безуміе, весь пагосъ своего отверженства, святое безстыдство своего „себялюбія безъ зазрѣнья“.

Художникъ — нечеловѣкъ, люди чужды ему съ первыхъ дней рожденья, онъ бродяга среди нихъ, его дерзость не должна знать никакихъ границъ, ибо во имя Красоты позволено все; но и къ себѣ художникъ безжалостенъ, ибо не во имя свое мучить, убиваетъ и возсоздаетъ онъ; его послѣднее — хохотъ надо всѣмъ и надъ самимъ собой, его лозунгъ абсолютный анархизмъ духа, жажда всеразрушенья:

„Не для меня законы, разъ я гений“.

„Я знаю только прихоти мечты“.

„Я все предаю для счастья созиданья“...

И роковымъ образомъ эта „страсть всеразрушенья“ благословенна, ибо за ней скрыто нечеловѣческое горѣніе и пытка, которой нѣтъ названья, ибо, разрушая міръ, художникъ лишь бичъ Божій, лишь посредникъ иного, высшаго міра духовъ, лишь пересоздатель земли.

Бодлэровская „Beauté“ и особенно „Hymne à la Beauté“ слышится въ этихъ безумно-глубокихъ крикахъ, ставшихъ первыми словами новаго сознанія.

И неожиданно поэтъ заключаетъ ихъ полнымъ таинственной власти, искупительнымъ призывомъ:

„Приди—умри, во мнѣ воскреснешь вновь!..

Менѣ значительны „Дымы“ и „Сны“. Въ нихъ фантастика слишкомъ часто переходитъ въ фантазмагарію, въ химеризмъ, гдѣ порой чувствуется что-то не отъ великаго Бодлера, а отъ маленькаго Пшибышевскаго. Послѣ стонѣвъ и воплей потрясающей силы —

„Я посѣщаль дома умалишенныхъ.
 „Мнѣ близки ихъ безумныя мечты...

 „На высіяя я поднимался горы,
 „Въ глубокіе спускался рудники,
 „Со мной дружили геніи и воры...

Вдругъ звучатъ нелѣпыя диссонансы и фальшиво-вульгарныя выкрики:

„Мѣшокъ игральныхъ шулерскихъ костей,
 „Исполненныя скрытаго злорадства
 „Колдуньи, съ кликой демоновъ-людей“.

Особенно напоминаетъ вымученные и смѣшно-безпомощныя образы Пшибышевскаго явленіе „Мистическаго паука“ въ прекрасной во многихъ другихъ отношеніяхъ поэмѣ „Сны“.

„И, дрогнувъ на воздушной тонкой нити,
 „Спускаться стало тѣло паука.
 „Раздался чей-то рѣзкій крикъ: „Глядите“.
 „И кто-то вторилъ въ гулѣ голосовъ:
 „Я говорилъ вамъ—звѣря не будите“...

Но особенно дико звучить:

„И вдругъ,—какъ шулеръ, карты передернувъ,
 „Сразить врага,—паукъ, скользнувши внизъ,
 „Внезапно превратился въ тяжкій жерновъ“.

Мистическій паукъ-шулеръ, не много ль этого и для кашмара?

Подобная невыдержанность стиля и провалы среди стройно-набѣгающихъ образовъ характерны вообще для всего этого отдѣла книги; всѣ эти прекрасныя поэмы, написанныя терцинами, въ той или иной степени страдаютъ случайнымъ подборомъ образовъ, неожиданными поворотами и изломами стиля

и невыдержанностью въ выборѣ самыхъ словъ *). Лучшими изъ нихъ являются „Навожденіе“, „Города молчанія“, „Вечерній часъ“ и „Освобожденіе“.

Поэма „Пробужденіе вампира“, прекрасная по замыслу и мѣстами стройно-звучащая, совершенно испорчена черезполосностью стили и небрежной недодѣланностью образовъ. Отрицательной стороной всѣхъ этихъ поэмъ является также постоянная склонность автора къ рационализированью, почти резонерству. Философія въ стихахъ вообще плохая вещь, у Бальмонта же въ особенности... Даръ созиданія идей, творчество въ области разума вообще не даны ему.

Поэма „Освобожденіе“, заканчивающее всю книгу, говоритъ о новомъ подъемѣ, о новомъ полетѣ къ небу, въ запрещенныя міры планетъ, о полетѣ, купленномъ какой бы то ни было цѣной:

„Да будутъ пытки. Въ этомъ совершенствѣ
 „Да будетъ боль стремленій безъ конца!“
 „Мы каждый мигъ—и тѣ же и не тѣ.
 „Великая расторгнута завѣса,
 „Мы быстро мчимся къ сказочной чертѣ,—

 „Какъ наши звѣзды къ звѣздамъ Геркулеса“.

Однако это скорѣе лишь жажда полета, полетъ взора, измѣряющаго, увы, астрономическое небо. Этому полету души, сгорѣвшей въ аду, не было суждено завершиться. Это обѣщаніе полета не было исполнено въ слѣдующихъ книгахъ лирики Бальмонта.

Заканчивая критическій обзоръ книги „Будемъ, какъ солнце“, мы хотѣли бы свести къ одному наши многообразныя впечатлѣнія отъ нея.

Книга „Будемъ, какъ солнце“—самое замѣчательное изъ всего, написаннаго К. Бальмонтомъ. Здѣсь святая святыхъ его души, самый завѣтный храмъ его религіи Красоты, огненный горнь, на которомъ отчеканены и отлиты лучшіе образы

*) Напримѣръ, выраженія „тошнотворное похмелье“, „различность многогранности одной“, „калейдоскопъ цвѣтстаго хотѣнья“, „мы съ Дьяволомъ и Рокомъ однолѣтки“, „крючья вопросительнаго знака“, „сподручникъ жадный вѣдьмовскихъ хотѣній“, „ты давишь жабу въ пыткѣ думъ бессонныхъ“—едва ли имѣютъ какой-либо смыслъ...

его лирики. Высочайшій полетъ и самое глубокое паденіе— основная тема этой замѣчательной книги.

Великая трагическая свѣтотѣнь, безумная, дерзкая до гениальности попытка, порывъ къ нечеловѣческой полнотѣ созерцація— вотъ ея истинная сущность...

Эта книга, по крайней мѣрѣ лучшія строфы ея, бессмертна; эта книга одна изъ самыхъ замѣчательныхъ, созданныхъ въ наши дни...

Появленіе ея было высшимъ торжествомъ и побѣдой русскаго символизма, расцвѣтомъ нашей новой лирики, дѣйствительнымъ, золотымъ плодомъ того великаго дерева, глубочайшіе корни котораго были завязаны еще въ серединѣ прошлаго вѣка твореніями раннихъ символистовъ.

Эта книга произвела огромное впечатлѣніе на критику и публику, имя Бальмонта сдѣлалось лозунгомъ, онъ былъ единогласно провозглашенъ „королемъ поэтовъ“, самые крайніе отрицатели и враги его должны были признать много достоинствъ за его лирикой. Появились ряды эпигоновъ и подражателей, вулгаризаторовъ его образовъ, рожденныхъ, подобно цвѣтамъ, солнечнымъ свѣтомъ. Во многихъ устахъ эта книга нашла себѣ даже преувеличенную оцѣнку.

И дѣйствительно, кромѣ драмы В. Брюсова „Земля“, мы не можемъ назвать никакой другой столь же яркой попытки изобразить восторгъ и трагедію души, зажженной жаждой Солнца и окрыленной волей къ Небу. И однако теперь подъ вліяніемъ дальнѣйшаго упадка творческой силы Бальмонта, подъ вліяніемъ общественнаго и политическаго кризиса, создавшаго временный всеобщій возвратъ къ реализму и жизни, эти изумительные образы забыты или, что хуже, полу-забыты. Наше общественное вниманіе и вкусъ, руководимый исключительно мгновенно родившейся модой, какъ бы отмщая поэту мгновений, съ той же легкостью провозглашающій сегодня „все—общественность“, завтра „все—эстетика“, а послѣ завтра „все—мистика“, склоненъ считать и эту книгу уже исчерпанной и оставленной позади, забывая, что основное ядро ея не можетъ раздробить молотъ Времени, что Красота, которая въ ней дышитъ, переживетъ тысячи возвратовъ и колебаній на строенія культурной толпы...

За временнымъ небывалымъ подъемомъ общественнаго духа въ 1904—5 гг. наступила новая эпоха реакціи, и литература снова стала принимать тотъ же безнадежный видъ, какъ и въ эпоху девяностыхъ гг., то-есть въ эпоху перваго зарожденія русскаго символизма.

Опять безсиліе реально-политической борьбы вызвало къ жизни цѣлыя тучи уродливыхъ утопій, неестественно сочетавшихъ „политику“ съ „мистикой“ и „эстетикой“. Всякая реакція—расцвѣтъ утопій, и вотъ мы видимъ, какъ начинаютъ затемняться самыя элементарныя вещи и идеи. Молотомъ Ницше, раздробившимъ „системы“ метафизиковъ, начинаютъ громить социальныя цѣпи и политическія рѣшетки, молотки реальныхъ „глухарей“ не прочь направить противъ утонченнѣйшихъ созданій эстетизма, гражданскія обязанности и систему публичныхъ правъ смѣшиваютъ съ невыразимыми и таинственными движеніями стихійно-мистической народной души, и передѣлы пахотныхъ угодій сливаются въ одномъ хаосѣ съ возрожденными утопіями славянофиловъ, съ подкрашеннымъ трупомъ „народничества“. Мало того, воскрешаются чудовищныя по своей нелѣпости социальныя фантазмы Достоевскаго и даже Гоголя, возникаютъ попытки связать ихъ имена съ „освободительнымъ движеніемъ“, мистическія прозрѣнія, добытыя символистами-художниками, превращаются въ платформы церковныхъ реформъ или ученія новыхъ скрытыхъ религіозныхъ сектъ.

Возрождается суевѣріе, начинаютъ въ гостиныхъ и салонахъ толковать объ „окультизмѣ“, антихристѣ, поверхностно-воспринятая теософія плететъ свои сѣти, повсюду захватывая окончательно сбитыхъ съ толку, вчера еще вѣрующихъ въ „апокалипсисъ отъ Карла“ эскековъ.

Появляются новые Пьеры Безуховы, размышляющіе надъ звѣринымъ числомъ, практика столоверченія вытѣсняетъ культъ чаепитія и даже флиртъ. Создается прочный культъ Пинкертона и синематографа. Уродливый мистицизмъ и мистификаторскій окультизмъ эпохи французской революціи—невинная дѣтская шуточка передъ той фантазмагоріей, которая охватила русское общество въ эпоху реакціи вслѣдъ за подавленіемъ революціи 1905 г.

Въ этомъ чудовищномъ хаосѣ русскій символизмъ былъ затопленъ волнами всевозможнаго хулиганства и идейнаго шулерства. Казалось, что наше такъ называемое „декадентство“ было лишь прелюдией къ мистикѣ девятисотыхъ годовъ.

Поэтому къ „эстетикѣ“ стали относиться свысока, подчеркивая отсутствіе въ ней общественности и забывая, что въ смѣшеніи культа чистой мечты, запредѣльныхъ цѣнностей художественнаго созерцанія съ реальными общественными задачами момента скрыты затаеннѣйшія чаянія реакціонеровъ, что подобное смѣшеніе одинаково гибельно и для искусства, и для всякой общественности.

Съ одной стороны, возродилось презрительное отношеніе къ литературѣ и искусству вообще, съ другой—всѣ виды мистики и религиозныхъ исканій, общественныхъ утопій и безчисленныхъ другъ друга отрицающихъ пророчествъ не имѣли возможности выживаться ни въ какой иной формѣ, какъ исключительно въ литературной. Отъ этого „литература“ сдѣлалась средствомъ и средствомъ, ведущимъ опять-таки къ „литературѣ“. Получился вѣчный кругъ, все завертѣлось въ одной фантазмагоріи; писали и писали, что довольно писать, говорили и говорили, что будетъ говорить... И все-таки снова и снова писали и снова говорили. Каждая недѣля приносила новаго пророка, рѣшающаго всѣ вопросы—и оказывавшаго чуть ли не мошенникомъ.

Смѣло можно утверждать, что никогда до тѣхъ поръ русская литература и общественная жизнь не роняли до такой степени своего достоинства.

Достаточно вспомнить, какъ быстро развилась спеціальная порнографическая литература, создавшая свои особые органы („Тайны жизни“) и свою собственную прессу.

Достаточно вспомнить скоропостижное, эпидемическое увлеченіе и столь быстрое охлажденіе порнографическими „сочиненіями“ Арцыбашева (санинство) трехмѣсячный культъ Ведекинда, болѣзненное увлеченіе литературой о сыщикахъ, достаточно перечитать хотя бы книжку альманаха „Факелы“, гдѣ давался въ газетно-фельетонныхъ статейкахъ синтезъ Маркса и Платона, модернизма à la Уайльдъ и анархизма à la Бакунинъ, довольно пробѣжать литературный отдѣлъ любой га-

зеты, и тотчасъ же получалось впечатлѣніе коллективнаго помѣшательства.

На этой почвѣ и процвѣлъ „плакатный символизмъ“ драмъ Л. Андреева съ ихъ міровыми кабаками и бытовымъ аллегоризмомъ.

Пресса, урѣзанная въ разработкѣ общественныхъ вопросовъ, съ волчьей жадностью набросилась на „модернизмъ“ и превратила его въ порнографію.

Разные Александровичи, Абрамовичи, Пильскіе и К° истерли въ порошокъ то многое, что дошло до публики отъ русской новой литературы.

Этотъ кризисъ общественной жизни, этотъ небывалый упадокъ литературы подъ корень подрѣзалъ нѣжные хрупкіе цвѣты лирики Бальмонта. Если внѣшнія условія возникновенія и развитія ея были неблагоприятны, то теперь они стали рѣшительно невыносимы.

Непризнаніе, равнодушіе, отчужденность можно еще преодолѣть, но внезапный переходъ отъ изстуженнаго, огульнаго обожанія къ вулгаризаціи, къ внутреннему равнодушію, соединенному съ внѣшней формой признанія, граничащаго съ заимствованіемъ, даже плагиатомъ,—условія, при которыхъ увядаетъ всякое творчество, особенно же романтическое.

Уже въ первой книгѣ, написанной послѣ „Будемъ, какъ солнце“ и озаглавленной „Только любовь“, съ первыхъ же страницъ чувствуется упадокъ силы творческаго воображенія, напряженности душевныхъ эмоцій, и изламывается, трескается художественная форма.

Еще звучатъ въ первомъ „Гимнѣ солнцу“ цылающіе аккорды первыхъ страницъ „Будемъ, какъ солнце“, но они слишкомъ часто перебиваются повтореніемъ общихъ мѣстъ.

Всѣ другіе отдѣлы этой книги заключаютъ въ себѣ достаточно яркихъ и уточненныхъ образовъ, даютъ безконечныя сочетанія и подчасъ новыя формы уже извѣстныхъ намъ элементовъ; сложные напѣвы, прихотливые размѣры, причудливыя комбинаціи ритмическихъ рисунковъ не позволяютъ однако ни на минуту забыть, что діапазонъ основныхъ созвучій уже исчерпанъ, что всѣ эти „цвѣтныя ткани“ мы уже когда-то созерцали и трогали, всѣ „очертанія сновъ“ намъ уже снились,

что всё „проклятiя“ уже шепталъ намъ „Художникъ - Дьяволъ“, „безрадостность“ уже пережита нами въ пустынныхъ, снѣжныхъ равнинахъ „Тишины“, и „мировое кольцо“ уже замкнулось много ранѣе. И по мѣрѣ того, какъ мы начинаемъ чувствовать намѣренность, сугубую искусственность и стилизованность этихъ страницъ, нами овладѣваетъ равнодушiе и безрадостность.

Даже лучшее стихотворенiе всей книги не случайно носить заглавiе „Возвращенiе“.

Слѣдующая книга, носящая претенциозное заглавiе „Литургиа Красоты“, характерна, какъ новая попытка опять вернуться къ пантеизму въ самой его крайней формѣ, къ культу стихiй, къ своеобразному стихiйному монизму, художественной формой котораго теперь дѣлается диѳирамбъ. Самъ авторъ назвалъ эту книгу книгой „стихiйныхъ гимновъ“, отождествляя поклоненiе стихiямъ съ литургическимъ служенiемъ.

Но теперь послѣ многократныхъ попытокъ прозрѣть покровы слѣпыхъ стихiй, взойти мистически къ первоосновамъ всего сущаго, къ созерцанiю двухъ изначальныхъ, величайшихъ Ликовъ, послѣ глубочайшихъ паденiй и трагическихъ пытокъ раздвоенiя, этотъ новый призывъ къ цѣльности, стихiйности и пантеизму звучитъ надтреснуто-жалко.

„Вся земля моя, и мнѣ дано пройти по ней“, эти слова Аполлонiа Тианскаго поставилъ авторъ эпиграфомъ „Литургиа Красоты“; въ первомъ стихотворенiи онъ такъ говоритъ о главной своей задачѣ:

„Чтобъ къ Стихiямъ людямъ блѣднымъ показалъ я свѣтлый путь,
„Чтобы вновь стихомъ побѣднымъ въ Царство Солнца всѣхъ вернуть“.

Слѣдовательно, эта книга — какъ бы продолженiе книги „Будемъ, какъ солнце“, какъ бы новый гигантскiй цвѣтокъ вѣчно-творческаго солнечнаго пламени, новый исполинскiй полетъ... Но, увы, это только въ замыслахъ поэта.

Вся „Литургиа Красоты“ отличается той послѣдовательно-выдержанной особенностью, что въ ней всегда грандиозность и художественность замысла находится въ обратномъ отношенiи къ цѣнности выявленiя послѣдняго.

Изъ всей книги „Литургія Красоты“, насчитывающей въ себѣ около ста стихотвореній, достигаютъ поэтического уровня прежнихъ твореній Бальмонта не болѣе десяти.

Всего лучше подходятъ къ Бальмонту эпохи „Литургіи Красоты“, тогда уже моднаго и самаго популярнаго изъ современныхъ ему поэтовъ, слова Гоголя, сказанныя имъ о Чертковѣ, окончательно превратившемся изъ художника по вдохновенію въ живописца на заказъ: „Какъ безпощадно-неблагодарно было все, что выходило изъ-подъ его кисти. Кисть невольно обращалась къ затверженнымъ формамъ, руки складывались на одинъ заученный манеръ, голова не смѣла сдѣлать необыкновеннаго поворота, даже самыя складки платья отзывались вытверженнымъ и не хотѣли повиноваться и драпироваться на незнакомомъ положеніи тѣла. И онъ чувствовалъ и видѣлъ это самъ“.

Особенность положенія Бальмонта заключается развѣ лишь въ томъ, что въ его рукахъ шаблономъ сдѣлалось, напротивъ, „необычайное“, подъ его кистью, напротивъ, ни одна голова не смѣетъ сдѣлать обыкновеннаго поворота, и еще въ томъ, что онъ не видитъ и не чувствуетъ самъ всего ужаса своего состоянія.

Если съ одной стороны Бальмонтъ первый создалъ новые виды стиха, усовершенствовалъ технику созвучій и ввелъ новые размѣры, первый началъ реформу стиля, оказавъ безконечно благотворное вліяніе на послѣдующихъ поэтовъ, то съ другой стороны тотъ же Бальмонтъ довелъ каждый свой новый штрихъ до излома, новый образъ до карриатуры въ своихъ послѣдующихъ произведеніяхъ, цѣлый рядъ которыхъ открывается сборникомъ „Литургія Красоты“. Кажется, что онъ самъ обвелъ вторымъ контуромъ каждый контуръ, придавъ этимъ каждому завѣтному образу чудовищную карриатурность, онъ самъ старательно подчеркнул каждый недостатокъ своего импрессионистическаго метода творчества, подражая самому себѣ, самъ себя исказилъ. Онъ сталъ пародистомъ на себя самого.

Поэтому и вліяніе Бальмонта было и осталось двойственнымъ, создатель новаго стиля, одинъ изъ первыхъ борцовъ и мучениковъ за „новое искусство“, волшебный усовершенство-

ватель русскаго стиха, въ то же время Бальмонтъ явился и самымъ грубымъ вульгаризаторомъ „новаго стиля“, создавъ изъ послѣднихъ своихъ книгъ колоссальную пародію на новое русское искусство, затемнивъ и запутавъ всѣ его основныя начала и завѣты, снова засыпавъ пылью и прахомъ тотъ чудесный лѣсъ изъ драгоценныхъ каменьевъ, который онъ извлекъ изъ почвы вѣковыхъ пустынь.

Правда, послѣ „Литургіи Красоты“ появилась небольшая книжечка Бальмонта, озаглавленная „Фейныя сказки“ и заключающая въ себѣ небольшой циклъ полупутливыхъ, полуфантастическихъ, нѣжныхъ и часто искренне-наивныхъ пьесокъ въ дѣтскомъ стилѣ; нѣкоторыя изъ нихъ вдругъ снова напомнили всѣмъ искреннимъ почитателямъ поэта „прежняго Бальмонта“.

Большія надежды возлагались на предпринятое около этого времени путешествіе Бальмонта въ Мексику. Однако все, что прислалъ изъ этой страны древнихъ Инковъ „жаждущій новыхъ міровъ“ поэтъ, было ниже всякой критики. Изслѣдованія по эпической поэзіи и мифологіи древнихъ Квитчей-Майевъ, описаніе личныхъ, случайныхъ впечатлѣній отъ путешествія—все одинаково оказывалось скучнымъ, блѣднымъ, небрежнымъ и фальшивымъ. Цикль его мексиканскихъ стиховъ „Узорный пламецвѣтъ“ оказался чуть ли не самымъ слабымъ изъ всего имъ написаннаго. Очевидно, онъ самъ скоро же почувствовалъ это и бросилъ мексиканскіе сюжеты.

Однако, возвратъ къ прежнимъ романтическимъ, утонченно-символическимъ и вообще западно-европейскимъ современнымъ мотивамъ казался ему невозможнымъ, казался повтореніемъ уже спѣтаго; этотъ источникъ быстро день за днемъ изсякалъ подъ его руками.

Тогда-то злой Демонъ шепнулъ ему мысль взяться за древнерусскій, славянскій міръ, стать поэтомъ народничающимъ.

Само собой понятно, что это уже окончательно погубило его творчество; съ этого момента говорить о художественномъ творествѣ поэта Бальмонта просто нельзя. Трудно вообразить себѣ что-либо болѣе противоестественное, нелѣпое, менѣе художественное, чѣмъ Бальмонта, облаченнаго въ народный, по оперному фальшивый костюмъ, съ фальшивой приклеяной бородой, аляповатой и по-балаганному вульгарной,

держашаго въ рукахъ вмѣсто традиціозной лиры пресловутую и свистящую фальшиво „свирѣль славянина“.

Ни одной наивной по народному, ни одной трогательной за сердце ноты не извлекла эта картонная свирѣль.

Паденіе Бальмонта дошло до того, что онъ не погнушался даже перекладывать русскія былины въ искусственно ритмическія рифмованныя строки, старинныя, народныя заклятья, причитанія, заговоры, повѣрья перелгать въ современные размеры, перемѣшивать съ мексиканскими и древне-индійскими мотивами, замыкая сюжеты, взятые изъ народныхъ „сонниковъ“ и „травниковъ“, въ экзотическія рубрики въ родѣ „отсвѣтовъ раковинъ, амулетовъ изъ агата, синихъ молній“ и т. п.

„Злые чары“ цѣлый новый сборникъ стиховъ специально былъ посвященъ чудовищному конгломерату разныхъ по существу стилей, въ результатѣ чего получалось нескладница въ родѣ слѣдующей:

„Красной калиной покой свой убрать,
 „Принеся въ него много лѣсныхъ, стрѣловидныхъ, какъ
 будто отточенныхъ травъ,
 „Я смотрю, хорошо ль убрана моя хата...

Однако, въ слѣдующемъ сборникѣ специально славянскихъ мотивовъ, озаглавленномъ „Жарь-Птица“, это смѣшеніе стилей и искаженіе народной поэзіи сдѣлало еще большіе успѣхи; если въ „Злыхъ чарахъ“ еще есть оазисы, еще есть два, три отдѣльных стихотворенія, въ которыхъ теплится что-то прежнее, что-то напоминающее Бальмонта, создателя „Горящихъ зданій“ и „Будемъ, какъ солнце“, то въ „Жарь-Птицѣ“ рѣшительно нѣтъ ни одного сколько-нибудь живого мѣста, ни одного оазиса.

Трудно цитировать изъ этой книги примѣры извращенія русскаго народнаго языка, образности и напѣвности, ибо для этого необходимо процитировать всю эту книгу цѣликомъ отъ первой строки до послѣдней.

Исколезовавъ былины и другіе народныя памятники, Бальмонтъ набросился на гимны хлыстовъ и ихъ подвергъ столь же жестокой и возмутительной расправѣ; появился его „Зеленый вертоградъ“.

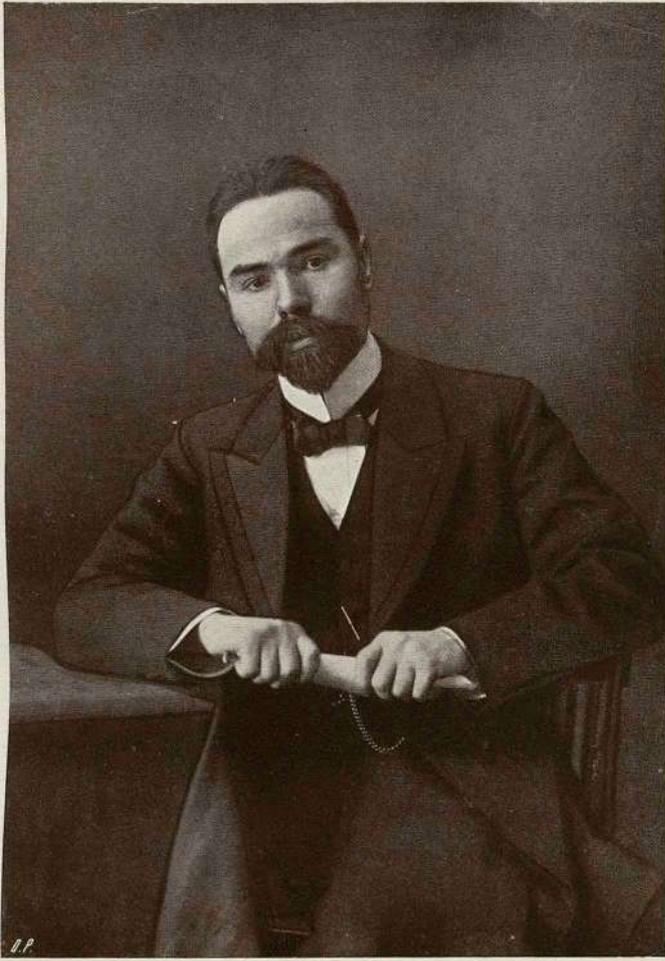
Мы не будемъ останавливаться на разборѣ этой книги, такъ же какъ и на вышедшей незадолго передъ ней книгой, носящей потѣшное заглавіе „Птицы въ воздухѣ“, потому что онѣ не прибавляютъ ничего новаго къ послѣднему періоду творчества Вальмонта, къ опредѣляемому нѣкоторыми критиками какъ „ущербная фаза его творчества“, нами же, какъ фаза его окончательнаго упадка.

Вальмонтъ много пишетъ и сейчасъ, онъ общается еще больше написать въ будущемъ, онъ печатается теперь всюду одинаково охотно, начиная съ „Вѣсовъ“ и кончая „Негативами“ Шебуева; до сихъ поръ онъ считается многими главой новой символической школы въ Россіи, до сихъ поръ лишь немногіе читатели и критики умѣютъ разобраться во всей грудѣ созданнаго имъ, различать два исключаютельныхъ другъ друга его лика, ликъ бессмертнаго, великаго и вдохновенно-дерзкаго искателя новыхъ образовъ и созвучій, Вальмонта творца новой поэзіи въ Россіи, заслуги котораго не могутъ быть достаточно взвѣшены и оцѣнены по достоинству, и ликъ сторѣвшаго, надломленнаго и утратившаго себя, безсильнаго и претенціознаго искавателя всѣхъ стилей, жалкаго пародиста всѣхъ своихъ лучшихъ и завѣтныхъ напѣвовъ, Вальмонта, создателя „декадентскаго“ трафаретнаго, моднаго пошиба.

Цѣлая бездна лежитъ между этими двумя ликами, и страшно и безконечно-горько становится на душѣ, когда, снова и снова безнадежно заглядывая въ нее, тщетно пытаешься разгадать трагическую судьбу этого страннаго, сотканнаго изъ однихъ противорѣчій, изъ однихъ противоположныхъ порывовъ, изъ однихъ мятежныхъ исканій, поэта, этого непостижимо-загадочнаго человѣка.

Всю жизнь онъ искалъ себя и воплощалъ свои исканія въ самыхъ противоположныхъ утвержденіяхъ, всю жизнь боролся и невыразимо страдалъ, но лишь тогда остановился на послѣднемъ утвержденіи, достигъ полнаго и послѣдняго самоопредѣленія, успокоилъ свой мятежь, когда окончательно утратилъ себя... Изъ поэтовъ нашихъ дней никто, быть можетъ, не писалъ лучше Вальмонта, никто не писалъ хуже его, но вѣчно только прекрасное!

Валерій Брюсовъ.



ВАЛЕРІЙ БРЮСОВЪ.

„Мой духъ не изнемогъ во мглѣ про-
тиворѣчій,
„Не обезсилѣлъ умъ въ сдѣленьяхъ ро-
ковыхъ,
„Я всѣ мечты люблю, мнѣ дороги всѣ
рѣчи,
„И всѣмъ богамъ я посвящаю стихъ“.

В. Брюсовъ.

Почти одновременно съ лирикой Бальмонта развивалась и крѣпла лирика Брюсова; ихъ связала, объединила и направила къ общей цѣли противоположными путями странно-близкая и странно-разная судьба.

Эти два имени—подобно двумъ именамъ Бодлера и Верлена—встали, какъ двѣ вѣхи на томъ же единомъ рубежѣ новыхъ исканій, но обращены онѣ въ разныя стороны.

Чтобы закрѣпить единую великую сущность и вмѣстѣ съ тѣмъ показать все безконечное разнообразіе символизма, счастливой судьбѣ было угодно и въ Россіи такъ же, какъ нѣкогда во Франціи, этой родинѣ символизма, создать одновременно противоположныя формы единой сущности съ той лишь разницей, что женственная музыка Бальмонтовской романтической лирики зазвучала первой, какъ нѣжная прелюдія, тогда, какъ лирика Верлена, это одна грустная пѣсня безъ словъ, лишь тогда создала свои вздыхающія строки и дѣтски-плачущія и смѣющіяся риѣмы, когда уже прозвучали кимбалы „Fleurs du mal“.

Это предопредѣлило дальнѣйшую судьбу нашего символизма; Верленъ заглѣлъ уже оглушенный и отравленный звуками своего страшнаго предшественника, все дальнѣйшее творчество Верлена было вдохновляемо и подавляемо близко-чуждой ему и мучительно, страстно дорогой тѣнью Бодлера; на-

противъ, женственная, романтическая лирика Бальмонта не могла оказать рѣшающаго вліянія на мужественную, пластическую и аполлонически-четкую лирику Валерія Брюсова, огромное вліяніе которой усиливалось съ каждымъ новымъ шагомъ и, наконецъ, стало накладывать свое клеймо и на творчество самого Бальмонта, что замѣтно хотя бы на его „Художникъ-Дьяволъ“*), посвященномъ В. Брюсову самимъ авторомъ.

Однако, различія между этими двумя видами символической лирики неизмѣнно возростали на протяжении всего періода ихъ борющагося существованія, и въ настоящее время всякое сходство между ними кажется утраченнымъ окончательно.

Исторія лирики Бальмонта—рядъ столько же глубокихъ, какъ и внезапныхъ метаморфозъ, рядъ попытокъ найти мгновенно, непосредственно абсолютное, послѣднее „Да“, безотнositельный творческий Идеаль, послѣдовательный рядъ безповоротныхъ разочарованій и новыхъ мятежно-капризныхъ исканій, не стоящихъ ни въ какой связи съ первоначальными; все его творчество—рядъ попытокъ самоопредѣленія, попытокъ все болѣе и болѣе неудачныхъ—и, наконецъ, полная потеря своего „я“.

Основной методъ Бальмонта—импровизація, импрессионистическая кристаллизація творческихъ мгновений; основной характеръ его созерцаній—романтический; общій уклонъ его творчества—къ дифференціаціи, основная смѣна настроенія—переходъ отъ дуалистическаго пессимизма къ пантеистическому оптимизму; главное очарованіе—музыкальность и интимная проникновенность, всегда чуждая холоднаго пламени мысли.

Совершенно напротивъ лирика Брюсова—исповѣдь души, почти съ самаго начала нашедшей и опредѣлившей себя, ея исторія органическое, закономѣрное раскрытіе основной неизмѣнной сущности, постепенное, упорное, сосредоточенное нащупываніе и усвоеніе все новыхъ и новыхъ элементовъ для выполненія все того же единого плана; если прелесть лирики Бальмонта—ея стихійная текучесть и безформенность,

*) „Будемъ, какъ солнце“.

главное достоинство лирики Брюсова — ее незыблемая устойчивость и строгая оформленность; общая тенденция ее — интеграция, все болѣе и болѣе совершенная законченность. Методъ Брюсова — строго-обдуманное и преднамѣренное взвѣшивание всѣхъ составныхъ элементовъ, ее неизмѣнное свойство — соразмѣрность частей и строгость руководящаго плана; даже самое безуміе его прозрѣній загадочно-ритмично и пластично; въ самыхъ противорѣчіяхъ его стихійныхъ переживаній есть скрытая гармонія, въ самомъ пафосѣ — мѣра. Образы его лирики всегда закончены, даже самый стихъ его скульптуренъ и лакониченъ, исторія его души одна огромная трагедія разочарованія; поразительная цѣльность всего творчества В. Брюсова, логически и технически описавшаго уже три круга (лирика, драма, психологическій романъ), заключается не только въ единствѣ основныхъ переживаній, но и въ строгомъ единствѣ его поэтического творчества и его теоретической доктрины; его лирика, драма и его философія искусства совпадаютъ. Это совпаденіе единственное въ своемъ родѣ явленіе среди болѣзненной и распущенной хаотичности современной поэзіи.

Если предшественникъ и вдохновитель Бальмонта — Фетъ, таковымъ въ отношеніи поэзіи Брюсова является Тютчевъ.

Не случайно также и изъ иностранныхъ поэтовъ всего болѣе оказали вліяніе на Бальмонта — Шелли и испанскіе поэты, а на Брюсова — Бодларъ и Верхарнъ. Не случайно также эстетическая доктрина Брюсова создалась подъ могущественнымъ, родственнаго ему по типу и общему складу вліяніемъ Шопенгауэра.

Генію мгновеннаго завершения и тайны превращенія Бальмонта Брюсовъ противопоставилъ свой геній изобрѣтенія и органическаго развитія.

Даже самая внѣшняя исторія развитія этихъ двухъ поэтовъ противоположна; если Бальмонтъ сразу же почти чудесно овладѣлъ тайной поэтического ритма, а въ концѣ своего пути пришелъ къ самопародированію, то Брюсовъ, напротивъ, началъ съ рѣзкихъ диссонансовъ, которые теперь въ сравненіи съ лучшими перлами его творчества, созданными лишь въ концѣ, кажутся чѣмъ-то въ родѣ пародій, и лишь послѣ сложнаго искусства достигъ безошибочной мѣткости и точности своего рѣзца.

Въ этой двойственности, въ этой противоположности двухъ главныхъ представителей новой школы русскаго символизма сказалась вѣчная идея, проявился общій законъ, не знающій исключеній.

Эти два крайне-выраженныхъ типа поэтовъ мы находимъ всегда среди „возжаждавшихъ конечнаго“ душъ. Если основнымъ закономъ творчества дѣлается „gout de l'infini“, то въ границахъ міра относительныхъ явленій неизбѣжны два пути, — или единый путь безконечно смѣняющихся метаморфозъ, ибо ни на одномъ явленіи не можетъ остановиться душа, стремящаяся къ безмѣрному, или путь раздвоенія внутренняго воспріятія каждаго явленія въ отдѣльности равно, какъ и всей вселенной въ ея цѣломъ, т.-е. два пути одновременно, ибо для созерцанія, устремленнаго къ первоосновѣ, вся дѣйствительность разлагается на отблески двухъ полярно-противоположныхъ міровъ, равнодѣйствующей которыхъ она и является.

Жажда вѣчной смѣны, желаніе уйти отъ многообразія явленій, стремленіе въ самой этой смѣнѣ найти опору и норму красоты противорѣчій и весь ужасъ вѣчнаго возвращенія — жребій и творческій законъ художниковъ перваго типа, одного изъ яркихъ представителей котораго мы находимъ въ лицѣ Верхарна, послѣдовательно создаваемаго нѣсколько непостижимо и совершенно чуждыхъ другъ другу міровъ. Не такъ ли и Ницше совершилъ свой трагическій путь черезъ многократное самоотрицаніе?

Напротивъ, среди величайшихъ геніевъ мы знаемъ примѣры трагической цѣльности и вѣрности самому себѣ; смотря на міръ съ точки зрѣнія, лежащей глубже покрова явленій, кидая испытующій взоръ въ обѣ полярныя бездны, такой внѣшнецѣльный художникъ, будучи спасенъ отъ многообразнаго потока явленій и, проводя ихъ черезъ себя, безъ опасности утонуть въ немъ безконечное число разъ, носитъ всегда въ самомъ себѣ, въ глубинѣ своего творческаго „я“ весь ужасъ раздвоенія, весь великій „законъ полярности“.

Характернѣйшимъ во всѣ вѣка примѣромъ этого втораго типа является Бодлэръ, созерцавшій во всѣхъ явленіяхъ два ряда отраженій, отраженія двухъ ликовъ, лика Мадонны и лика Сатаны; такимъ же раздвоеніемъ былъ отмѣченъ и его художе-

ственный двойникъ, Э. По, „царь ужасовъ и владыка тайнъ“, какъ называлъ его благоговѣнно Бодлэръ, хотя это названіе, быть можетъ, приличествуетъ лишь самому Сатанѣ.

Той же печатью внѣшней цѣльности и очерченности и внутренней полярности отмѣчены среди русскихъ поэтовъ только двое, среди поэтовъ прошлаго — Лермонтовъ, среди новыхъ поэтовъ — Брюсовъ.

Если частично въ поэзіи Брюсова и возможно отмѣтить чисто-внѣшнее (техническое) вліяніе совершенно чуждаго, даже противоположнаго ему по духу Пушкина, убаюкавшаго и очаровавшаго его въ юные годы Верлена, родственнаго только въ угрюмые часы раздумій Баратынскаго, если по методу и одинаковому углу зрѣнія на природу онъ и приближается существенно къ Тютчеву, то по всѣмъ самымъ характернымъ чертамъ своей лирики, по безмѣрной напряженности, сосредоточенности и мятежности, по выбору основныхъ мотивовъ (страсть, безуміе, отчаяніе, безрадостность и умиленная молитвенность) Брюсовъ всего болѣе близокъ къ Лермонтову, только къ Лермонтову.

Изъ европейскихъ поэтовъ наибольшее вліяніе на него оказали Э. По, Бодлэръ, Верхарнъ и поэты римскаго упадка, вообще столь родственные великимъ символистамъ нашихъ дней, подобно имъ родившіеся на рубежѣ двухъ эпохъ.

Пусть Брюсову чуждъ серафимическій романтизмъ Э. По, равно какъ и его рационалистическая фантастика, пусть утонченнѣйшій маньеризмъ и искусственно-замаскированная болѣзненность Бодлэра, непостижимо переплетенная съ самыми причудливыми мистическими нитями и полусознательными католическими настроеніями его, будучи внѣ предѣловъ подражанія, не оказали существеннаго вліянія на Брюсова, пусть его Рай всегда далекъ тому небесному Раю, тому Paradiso, котораго жаждетъ всякая католическая душа, пусть даже идея „Paradis artificiel“ Бодлэра чужда идеѣ земнаго Рая, сочетающаго Прекрасное съ Наслажденіемъ въ образахъ пластической Мечты, каковымъ Рай является въ лирикѣ Брюсова, пусть чистѣйшій по формѣ романтизмъ Лермонтова и почти весь его внутренній романтический міръ духовъ существенно разнится отъ символизма Брюсова, всѣхъ этихъ трехъ поэтовъ роднитъ

великій „законъ полярности“, великій внутренній мятежь духа, опредѣлившій самыя существенныя идеи ихъ созданій.

Ниже мы подробно охарактеризуемъ лирическое творчество Брюсова, постараемся дать общую картину его, какъ бы въ разрѣзѣ, въ моментъ его наибольшаго напряженія и плодотворности, теперь же мы позволимъ себѣ еще разъ напомнить, что уже въ эпоху своихъ первыхъ выступленій Брюсовъ представлялъ собой полную противоположность Бальмонту.

И онъ самъ всего болѣе сознавалъ это съ самаго начала.

Въ „Tertia vigilia“ („Третья стража“), въ этой первой книгѣ, отлившей въ устойчивую форму его лирику, онъ посвятилъ свой извѣстный сонетъ („Къ портрету К. Д. Бальмонта“) характеристикѣ своего антипода и въ то же время брата по оружію, давая тѣмъ самымъ и свой собственный обликъ а *contrario*.

Въ немъ всего ярче обрисована красота прочиворѣчій и законъ безконечныхъ метаморфозъ творчества Бальмонта:

„Но я люблю въ тебѣ,—что весь ты ложь,
 „Что самъ не знаешь ты, куда пойдешь,
 „Что высоту считаешь самъ обманомъ“.

И въ немъ же звучитъ чувство общности конечной цѣли, жажда новыхъ формъ Прекраснаго, жажда новыхъ предчувствій, —

„Бродя по мыслямъ и влачась по днямъ,
 „Съ тобой сходились мы къ однимъ огнямъ,
 „Какъ братья на пути къ запретнымъ странамъ“.

Этотъ сонетъ относится къ 1900 г., то-есть къ тому узловому пункту, когда произошло первое прочное объединеніе отдѣльных, разрозненныхъ побѣговъ новой школы, когда уже не первый годъ выходилъ такой исключительно культурный журналъ, какъ „Міръ Искусства“, когда имена Бальмонта и самого Брюсова уже дѣлались лозунгами, когда впереди открывался цѣлый новый міръ образовъ и безконечный рядъ страданій, подвиговъ и побѣдъ, а позади уже пройденный безвозвратно путь смутныхъ исканій, предчувствій и предутренняго трепета.

1900 годъ--годъ новой фазы Брюсовскаго творчества, новой стадии въ развитіи русскаго символизма. Съ этого узлового пункта можно говорить о „русскомъ символизмѣ“, какъ о движеніи, прорывшемъ себѣ русло, о новомъ содержаніи, нашедшемъ себѣ прочную форму.

До этого года „русскій символизмъ“ былъ только неяснымъ мерцаніемъ, только смутнымъ предчувствіемъ предчувствій.

Это была эпоха подпольнаго существованія отрицаемой и осмѣиваемой „новой школы“, періодъ мученичества и угнетенія; конечно то, что было сдѣлано за этотъ „подпольный періодъ“ русскимъ символизмомъ, далеко отъ совершенства, во многомъ безъ сравненія ниже того, что было сдѣлано такъ называемыми „старшими символистами“, то-есть западными собратьями и учителями русскихъ „новаторовъ“, и однако все же и за этотъ періодъ было сдѣлано много. Докажемъ это!

Три послѣдовательныхъ выпуска „Русскихъ символистовъ“ явились первымъ манифестомъ, первымъ опытомъ и первой перчаткой, брошенной принципіальнымъ противникамъ новой школы, тогда полемически окрещенной „декадентской“.

„Русскіе символисты“ соединили въ себѣ и первыя, робкія попытки теоретически формулировать credo „новой школы“, и первые опыты символической (по тогдашнему „декадентской“) поэзіи.

Мы полагаемъ, что теперь, когда главный интересъ, представляемый этими сборниками, преимущественно историческій, тѣмъ болѣе значеніе имѣютъ эти смутныя попытки осознанія и самоопредѣленія молодыхъ поэтовъ-новаторовъ.

Это интересно тѣмъ болѣе, что „Русскіе символисты“ являются книгой, которую не читалъ почти никто, но дружно отрицали, критиковали и пародировали рѣшительно всѣ съ легкой руки Вл. Соловьева, остроумно, но несправедливо и сознательно-односторонне (онъ ли не зналъ значенія и цѣнности современнаго символизма *), осмѣивающаго всѣ отрица-

*) Впрочемъ, веселость Вл. Соловьева подчасъ бывала столь странной, что мѣшала ему почувствовать личность Ф. Ницше, который всегда былъ для него только „сверхфилологомъ“,—даже попытаться, сколько-нибудь, постичь его проповѣдь. Кромѣ того исключительно моралистическая точка зрѣнія всегда мѣшала В. Соловьеву быть художественнымъ критикомъ, что особенно сказалось въ его статьѣ о Лермонтовѣ.

тельные черты этой новой книжки и замолчавшаго всё положительнаго.

Никто изъ критиковъ не почувствовалъ горячаго бѣнія новой жизни и не разслышалъ шепота предчувствій, скрытыхъ за многими нелѣпыми и безцѣнными страницами „Русскихъ символистовъ“. А между тѣмъ утонченныя души всегда умѣютъ извлекать особенную радость изъ первыхъ мерцацій и смутныхъ, и въ то же время дерзкихъ, всегда предпочитая клейкое благоуханіе первыхъ весеннихъ почекъ всёму зрѣлымъ и обильнымъ запахамъ лѣта.

Никто въ то время не понялъ, что нужное, долго и смутно ожидаемое слово найдено и выкрикнуто; пусть этотъ выкрикъ былъ дерзокъ, наивенъ, исполненъ противорѣчій и не достаточно „солиденъ“, пусть среди первыхъ опытовъ нашихъ „символистовъ“ многое было слабо, все же знамя было выброшено, и наша литература была обогащена притокомъ новой свѣжей струи, уже смутно залепетавшей о своихъ великихъ истокахъ.

Но странное дѣло. Теперь, когда мы пресыщены всёми многоложными риторическими условностями символизма, среди которыхъ добрая доля признана и усвоена лишь механически, наивныя, но искренне-трогательныя строфы этой маленькой книжечки снова начинаютъ для насъ звучать родными отзвуками.

Да и немного „просто хорошихъ“ стиховъ заключали въ себѣ эти три послѣдовательные выпуска. Положительно недурны переводы изъ П. Верлена, М. Вальморъ, Э. По и Мэтерлинка.

Быть можетъ, половиной своихъ ничего не означающихъ образомъ авторы „Русскихъ символистовъ“ обязаны чрезмѣрнымъ увлеченіемъ лирикой М. Мэтерлинка („Serres chaudes“), этой самой слабой областью его творчества.

Есть нѣсколько недурныхъ и оригинальныхъ стихотвореній; на примѣръ, стихотвореніе, начинающееся словами: „Дитя, смотри, тамъ при концѣ аллеи...“, другое — „Мечты о померкшемъ, мечты о быломъ...“, или небольшая мелодія:

„Взгляни,
„Взгляни,
„Какъ зыбь лѣсная,
„Въ туманѣ тая,
„Отъ насъ бѣжитъ“...

Очень интересное стихотвореніе „Шорохъ“ могло бы поспорить даже съ звукоподражательными приѣмами Фета.

Но гораздо цѣннѣе было то, что новаторы сумѣли такъ или иначе уловить въ общихъ чертахъ сущность символической поэзіи, сумѣли даже бѣгло формулировать то, что имъ смутно открылось въ полу-намекахъ П. Верлена, С. Маллармэ и М. Мэтерлинка, и даже тогда въ моментъ перваго увлеченія и самой горячей борьбы, они вовсе не высказывали тѣхъ всеразрушающихъ и исключительныхъ сужденій, того преувеличеннаго опьянѣнія новыми ученіями, которыя имъ приписывала критика. Первый выпускъ „Русскихъ символистовъ“ открывался вступленіемъ („Отъ издателя“), игравшимъ какъ бы роль эстетическаго манифеста новой школы.

Каково должно быть удивленіе современнаго читателя, когда вмѣсто *mania grandiosa* и дѣтской рѣзвости онъ находитъ въ немъ слѣдующія слова: „Нисколько не желая отдавать особаго предпочтенія символизму и не считая его, какъ это дѣлають увлекающіеся послѣдователи „поэзіи будущаго“, я просто считаю, что и символистическая поэзія имѣетъ свой *raison d'être* “... И далѣе: „языкъ декадентовъ, странныя, необыкновенныя тропы и фигуры, вовсе не составляютъ необходимаго элемента въ символизмѣ“...

Уже въ этихъ первыхъ строкахъ предисловія разграничиваются два теченія: „символизмъ“ и „декадентство“. „Правда, символизмъ и декадентство часто сливаются, но этого можетъ и не быть“.

Самое понятіе символизма и его задача опредѣляются въ общемъ вѣрно, несмотря на тогдашнюю смутность самаго понятія символизмъ: „Цѣль символизма — рядомъ сопоставленныхъ образовъ какъ бы загипнотизировать читателя, вызвать въ немъ извѣстное настроеніе“... Авторы сборника указываютъ, что „поэты, нисколько не считавшіе себя послѣдователями символизма, невольно приближались къ нему, когда желали выразить тонкія, едва уловимыя настроенія“.

Выраженіе „сопоставленные образы“ при всемъ его чисто терминологическомъ неудобствѣ, очевидно, является намекомъ на ученіе Ш. Бодлэра о „*correspondances*“ и въ сущности правильно ставитъ вопросъ о методѣ символизаціи явленій.

Пониманіе символизма, какъ поэзіи утонченныхъ и едва уловимыхъ образовъ, совершенно основательно указываетъ на стремленіе „современнаго символизма“ примѣнить небывало утонченные и совершенные методы художественной техники, которыя и сейчасъ мы считаемъ одной изъ самыхъ безспорныхъ задачъ символизма, быть можетъ, даже самой его живой сущностью.

Болѣе обстоятельное развитіе тѣхъ же опредѣленій находимъ мы въ статьѣ (въ форма письма къ незнакомкѣ) Валерія Брюсова, помѣщенной во второмъ выпускѣ „Русскихъ символистовъ“.

Въ этой статьѣ - письмѣ мы также находимъ и спокойно-критическое отношеніе къ символизму, и даже значительную дозу самокритики, — сущность символизма Брюсовъ отдѣляетъ отъ его крайностей. „Первая особенность моего взгляда на символизмъ состоитъ въ томъ, что я рѣшительно не обращаю вниманія на его крайности“. Выдѣливъ „случайныя примѣси“ (мистицизмъ, возвратъ къ стариннымъ ритмамъ и словамъ, спиритизмъ), Брюсовъ „существеннымъ признакомъ символизма считаетъ тотъ художественный приѣмъ творчества, путемъ котораго поэтъ передаетъ рядъ образовъ, еще не сложившихся въ полную картину, то соединяя ихъ какъ бы въ одно цѣлое, то располагая въ сценахъ и діалогахъ, то просто перечисляя одинъ за другимъ. Связь, даваемая этимъ образомъ, всегда болѣе или менѣе случайна, такъ что на нихъ надо смотрѣть, какъ на вѣху невидимаго пути, открытаго для воображенія читателя“.

Поэтому-то по Брюсову символизмъ можно назвать „поэзіей намековъ“.

Въ этихъ достаточно точныхъ и спокойныхъ словахъ уже усвоена въ зернѣ именно та теорія символизма, которая была на Западѣ развита Бодлэромъ въ его ученіи о „correspondences“ и С. Маллармэ въ его „теоріи мистическихъ аналогій“, что мы уже постарались показать выше.

Единственно вѣрное на нашъ взглядъ пониманіе символизма, какъ послѣдней и самой совершенной ступени развитія единаго метода, свойственнаго всякому искусству, какъ специфически-современному способу эстетическаго созерцанія, уже содержится въ слѣдующихъ строкахъ Брюсова: „Сущность раз-

личія литературныхъ школъ въ томъ, на какой ступени развитія воплощаетъ поэтъ свою мысль“. Опредѣляя символизмъ, какъ одну школу въ рядѣ другихъ художественныхъ школъ, Брюсовъ видитъ особенныя преимущества символизма въ томъ, что „не только поэтъ-символистъ, но и его читатели, должны обладать чуткой душой и вообще тонко-развитой организаціей“. Въ заключеніе Брюсовъ предсказываетъ будущее господствующее положеніе символизма, и это мѣсто рѣшительно замѣчательно: „Въ наши дни должна была появиться именно такая форма поэзіи, какъ символизмъ“... „по нѣкоторымъ даннымъ я предвижу, что въ недалекомъ будущемъ символизмъ займетъ господствующее положеніе“...

Теперь, стоя въ предѣлахъ этого „будущаго“, мы можемъ сами непосредственно судить, насколько эти всѣми осмѣянные предсказанія сбылись, и насколько при этомъ позднѣйшія произведенія самого Брюсова оказались именно этимъ славнымъ „будущимъ символизма“!

Вмѣстѣ съ тѣмъ мы теперь имѣемъ полную возможность убѣдиться, насколько неправы были въ своемъ единогласіи критики съ В. Соловьевымъ во главѣ, не признавшіе вовсе ни жизнеспособности, ни способности развиться за тѣми тремя зернами русскаго символизма, которыми явились три послѣдовательныхъ выпуска „Русскихъ символистовъ“.

Среди оригинальныхъ стихотвореній, помѣщенныхъ въ третьемъ выпускѣ, опять - таки мы встрѣчаемъ нѣсколько положительно цѣнныхъ (Брюсова, Заронина, Бронина и Неизвѣстнаго автора), среди которыхъ одно, начинающееся словами: „Она въ густой травѣ запряталась ничкомъ“ и принадлежащее „Неизвѣстному автору“, обладаетъ достоинствами первокласснаго, лирическаго произведенія. Поэтому мы приведемъ здѣсь полностью это стихотвореніе.

„Она въ густой травѣ запряталась ничкомъ,
 „Еще полна любви, уже полна стыдомъ.
 „Ей слышенъ трубный звукъ: то императоръ плѣнный
 „Выносить варвару регалии Равенны;
 „Ей слышенъ чей-то стонъ,—какъ будто плачетъ лѣсъ.
 „То голоса ли нимфъ, то голоса ли небесъ?
 „Но внемлють вмѣстѣ съ ней безмольныя поляны:
 „Вогиня умерла, нѣтъ болѣе Діаны!

Мы не знаемъ, кто этотъ „Неизвѣстный авторъ“, но едва ли мы ошибемся, высказывая предположеніе, что среди всѣхъ сотрудниковъ „Русскихъ символистовъ“ только одинъ Брюсовъ могъ написать подобное стихотвореніе.

Среди такихъ истинно-художественныхъ вещей, подобно вопросительнымъ и восклицательнымъ знакамъ, торчатъ отдѣльныя строки и цѣлыя страницы, столь же неудачныя, сколь и претенціозныя, всего легче объясняемыя не столько жадной оригинальничанія, сколько подражательнымъ характеромъ, написанныя всего болѣе подъ вліяніемъ „*Serres chaudes*“ Мэтерлинка, этой сравнительно неудачной первой книги великаго поэта-символиста; къ числу послѣднихъ относятся пресловутыя „блѣдныя ноги“ Брюсова, около пятнадцати лѣтъ служація заработкомъ голодной прессы, и стихотвореніе В. Дарова, не менѣе знаменитое своей строкой объ „олеандрахъ на льду“.

„Мертвецы, освѣщенные газомъ,
 „Алая лента на грѣшной невѣстѣ!
 „О! мы пойдемъ цѣловаться къ окну!
 „Видишь, какъ блѣдны лица умершихъ?
 „Это—больница, гдѣ въ траурѣ дѣти...
 „Это—на льду олеандры...
 „Это—обложки романсовъ безъ словъ...
 „Милая, въ окна не видно луны.
 „Наши души—цвѣтокъ у тебя въ бутоньеркѣ“.

А между тѣмъ никто изъ „критиковъ“ и не подозрѣвалъ, что строка о „блѣдныхъ ногахъ“ начинала собой стихотвореніе, обращенное къ Распятію, искалѣченное цензурой, что „больница съ дѣтьми въ траурѣ“, „блѣдныя лица умершихъ“ и рефрены съ упоминаніемъ до навязчивости страннымъ обо „льдѣ“ и другіе „декадентскіе выверты“, которые ставились въ специальную вину русскимъ символистамъ и противопоставлялись ихъ западнымъ собратами были просто-на-просто подражаніемъ и даже дѣтски-неумѣлымъ заимствованіемъ изъ „*Serres chaudes*“. Въ доказательство послѣдняго приведемъ здѣсь нѣсколько отрывковъ изъ этой книги. Напримѣръ, въ стихотвореніи „*Serre chaude*“.

„Ses pensées d'une princesse, qui a faim,
 „S'ennui d'un matelot dans le desert,

- „Une musique de cuivre aux fenêtres des incurables

 „Un étape de malades dans la prairie,
 „Une odeur d'éthér un jour de soleil.
 „Mon Dieu! mon Dieu! quand aurons nous la pluie
 „Et la neige et le vent dans la serre“.

Или въ стихотвореніи „Cloche de verre“.

- „Un jet d'eau s'élève au milieu de la salle!
 „Une troupe de petites filles ent'ouvre la porte!
 „J'entrevois des agneux dans une île de prairies!
 „Et des belles plantes sur un glacier“.

Послѣдняя строка почти буквально совпадаетъ съ фразой объ олеандрахъ, гдѣ послѣднія поставлены вмѣсто „belles plantes“.

При сравненіи этихъ отрывковъ съ приведеннымъ выше стихотвореніемъ В. Дарова невольно бросаются въ глаза и одинаковое отсутствіе рифмы, и неодинаковость въ длинѣ отдѣльныхъ строкъ, и намѣренное отсутствіе связующихъ звеньевъ ассоціаціи, и боязливо-болѣзненный способъ какъ бы ронять безцвѣтные и поражающіе лишь своей неожиданной странностью образы, и растерянность въ самомъ сочетаніи словъ и звуковъ.

Подобное же вліяніе, только уже не Мэтерлинка, а Бодлера, вліяніе одновременно и робкое и неловкое, находимъ мы въ стихотвореніи З. Фукса, въ общемъ несомнѣнно стоящемъ выше средняго уровня „демонической лирики“. Мы рѣшаемся цѣликомъ привести это совершенно забытое теперь стихотвореніе.

- „О матушка, гдѣ ты? въ груди моей змѣя!
 „Она свивается и выпускаетъ жало—
 „И кровь, какъ молоко, роняетъ грудь моя,
 „И близится оно—ужасное начало.
 „Какъ молоко, такъ кровь роняетъ грудь моя—
 „О матушка, накинь на грудь мнѣ покрывало.
 „Я знаю, чувствую—оно близко начало...
 „Въ глазахъ моихъ темно, въ моей груди змѣя.
 „И вотъ склоняются накрашенные губы,
 „Мелькаютъ, какъ упрекъ, и дѣланная бровь,
 „И золотой шиньонъ, и вставленные зубы.
 „Нѣтъ, прочь! оставь меня! продажна вся любовь,
 „Всѣ поцѣлуйи ложь, всѣ утѣшенья грубы...
 „А грудь, какъ молоко, сочить по каплѣ кровь!“

Вліяніе Бодлэровскихъ „Le jeu“, „Danse macabre“, „La lune offensée“ и вообще всѣхъ демонически-садическихъ выраженій „Цвѣтовъ зла“ здѣсь несомнѣнно.

Въ маѣ 1895 года вышла первая оригинальная книжка стиховъ Валерія Брюсова, дерзко и загадочно озаглавленная имъ „Chefs d'oeuvre“*), соответствующая по своему значенію въ исторіи развитія автора книгѣ „Подъ сѣвернымъ небомъ“ Бальмонта.

Эта небольшая книжечка, состоящая всего - на - всего изъ 62 страничекъ, небольшого формата, крупной печати въ простенькой блѣдно-розовой обложкѣ, принадлежащая почти неизвѣстному по тому времени автору, всѣ литературные труды котораго (какъ это было обозначено на обложкѣ) состояли изъ непечатаннаго „драматическаго этюда“, изъ восемнадцати стихотвореній, помѣщенныхъ въ осмѣянныхъ критикой „Русскихъ символистахъ“ въ первомъ выпускѣ, да четырехъ стихотвореній и вступительной статьи во второмъ выпускѣ, да еще нѣсколько переводовъ изъ „Romances sans paroles“ П. Верлена, эта незамѣтная, наивно-самостоятельная, скромно-претенціозная книжечка представляла собой явленіе замѣчательное. Если бы у насъ была критика, проницательный глазъ отмѣтилъ бы среди этихъ ученическихъ исканій нѣсколько звуковъ, нѣсколько сочетаній, возможныхъ только у первокласснаго художника, только у поэта, творящаго изнутри, чуткое ухо не могло бы не услышать и глубоко-затаенный, глухой, но безконечно-искренній, робкій до застѣнчивости голосъ души, уже знающей и сладкое безуміе вдохновенія, и великую боль сомнѣнія во всемъ.

Не укрылась бы отъ непредубѣжденной критики и та все растущая нота новыхъ предчувствій, которая опредѣленно зазвучала въ этой книжечкѣ стиховъ. Если „Подъ сѣвернымъ небомъ“ Бальмонта прежде всего вообще книга поэзіи и свободнаго творчества, вообще прекрасный романтическій цвѣтокъ прежде

*) „Названіе ея имѣетъ свою исторію, но никогда оно не означало „шедевры моей поэзіи“, потому что въ будущемъ я напишу болѣе значительныя вещи“, говорилъ ея авторъ въ предисловіи. Критиковъ поразило и взбѣсило это заглавіе, равно какъ и весь тонъ предисловія. Только теперь, 14 лѣтъ спустя, мы имѣемъ основанія простить автору его юшескій задоръ, ибо обѣщаніе свое онъ выполнилъ.

всего, то „Chefs d'oeuvres“ Брюсова, уступаая въ свободѣ внутреннего ритма и внѣшней тонкости формы, явились книгой, говорящей о новомъ по-новому. Авторъ ея уже сознательно опредѣляетъ себѣ мѣсто и ставитъ вполне опредѣленные задачи этой „последней книгѣ его юности“ и первой книгѣ юности русскаго символизма. Крайній индивидуализмъ, перенесеніе центра въ личность художника (субъективизмъ), исповѣданіе догмата о самоцѣнности художественнаго творчества, подчеркнутое значеніе самой художественной формы—вся позднѣйшая боевая программа новой школы уже точно формулированы въ „Предисловіи“ авторомъ; онъ уже опредѣленно прибѣгаетъ и къ самой новой терминологіи: — „Эволюція новой поэзіи,—говоритъ онъ,—есть постепенное освобоженіе субъективизма, при чемъ романтизмъ занимаетъ мѣсто классицизма и самъ уступаетъ символизму“.

Не менѣе сознательно авторъ оцѣнивалъ и условія своего собственнаго выступленія, видя всю тенденціозность критики и все невѣжество публики. Онъ говорилъ: „Печатаая свою книгу въ наши дни, я не жду ей правильной оцѣнки ни отъ критики, ни отъ публики. Не современникамъ и даже не человечеству завѣщаю я эту книгу, а вѣчности и искусству“.

Много было остротъ въ свое время по поводу этого посвященія, наивности и нѣкоторой претенціозности котораго нельзя отрицать... И все-таки едва ли забудется эта юношеская книга тогда, когда сгніютъ въ сумракѣ книжныхъ шкаповъ многіе, многіе томы, почерпнувшіе изъ нея свое содержаніе, хотя и облекшіе его въ болѣе корректную, болѣе обдуманую форму. Я говорю о позднѣйшихъ эпигонахъ русскаго символизма, первой блѣдной путеводной звѣздой которыхъ были все же „Chefs d'oeuvres“ Брюсова.

Эта книга вся выдержана въ блѣдныхъ, по осеннему поблеклыхъ, грустно-мечтательныхъ тонахъ, намѣренно-сухихъ, горько-жесткихъ. Осенній день, скорѣе похожій на одинъ непрерывный, длинный вечеръ, тихій и торжественный, долгое раздумье о похороненныхъ мечтахъ, чахлые стволы, голыя вѣтви, рядъ мокрыхъ отъ дождя и опустѣлыхъ дачъ, болѣзненный румянецъ заката и сухихъ листьевъ — вотъ тусклый фонъ перваго отдѣла книги, озаглавленнаго „Осенній

день“. На этомъ фонѣ немногими штрихами очерчена исторія грустной, но нѣжной любви, исторія двухъ загадочныхъ душъ, понявшихъ до конца безбрежность ихъ любви лишь въ осенній день, на старомъ кладбищѣ, когда онѣ поникли надъ маленькимъ крестомъ первой „забытой милой“.

„Еще сильнѣй я полюбилъ тебя
 „За этотъ мигъ, за слезы, эти слезы;
 „Забыла ты ревнивыя угрозы,
 „Соперницу ласкала ты, любя“.

Этотъ осенній вечеръ смѣняется голубой, лунной зимней ночью—поэмой въ четыре-стопныхъ терцинахъ „Снѣга“. Среди тишины и мрака, на безбрежныхъ, таинственно-мерцающихъ снѣгахъ почиетъ нѣжное сіяніе луны; двѣ тѣни блуждаютъ въ этомъ лунномъ свѣтѣ и вспоминаютъ, грустя, долгій осенній вечеръ ихъ любви.

Но это лишь сонъ.

„Зову, молю,—и въ тишинѣ
 „Застыли звуки. Въ дрожи страстной
 „Смотрю: на снѣжной пеленѣ

 „Моя лишь тѣнь ложится ясно“.

Въ отдѣлѣ „Криптомерія“ выдѣляются три вещи: сонеты „Предчувствіе“ и „Анатолій“ и маленькое стихотвореніе „Давно“ *). Всѣ эти вещи дышатъ чѣмъ-то высокимъ; странное спокойствіе таится въ нихъ, спокойствіе души, полюбившей Красоту больше жизни, смѣющей любить и исповѣдывать свою любовь даже на дыбѣ. Это спокойствіе торжественно и великолѣпно!.. Вотъ оно:

„День проскользнетъ. Глаза твои смежатся.
 „То будетъ смерть. И саваномъ лианъ
 „Я обовью твой неподвижный станъ“.

*) Приводимъ послѣднюю строфу его:

„А потомъ, когда смѣли бичами
 „Это дѣтское тѣло терзать,
 „Вся въ крови поднята палачами,—
 „Я люблю,—ты хотѣла сказать“.

Какъ значительно, ритмично и выразительно это „и“!

Только истинный поэтъ могъ однимъ звукомъ, однимъ жестомъ столько сказать. Вся покорность, не удивляющаяся ничему и не боящаяся ничего, готовность во имя Красоты принять радостно все, что страшитъ человѣческій духъ, все это слито и убѣдительно заключено въ одномъ союзѣ, въ одномъ звукѣ.

Среди остальныхъ стихотвореній этого сборника есть нѣсколько вещей, до такой степени насыщенныхъ переживаніями, до такой степени сосредоточенныхъ и выразительныхъ этой своей сосредоточенностью, что даже теперь послѣ пресыщенія всѣми утонченностями символической поэзіи они поражаютъ и содрогаютъ.

Замѣчательно по напряженности переживанія, по горячности и безумной яркости образовъ стихотвореніе, нѣсколькими чертами передающее мгновенное превращеніе алькова въ первобытныя дѣвственныя кучы дикихъ деревьевъ, и обратное пробужденіе *).

Лапидарность и рѣзкая смѣна какъ бы падающихъ строкъ въ немъ поразительны.

Стихотвореніе „Сумасшедшій“, написанное съ потрясающей экспрессіей и рѣзкой точностью ритма, достойно быть поставлено рядомъ съ лучшими позднѣйшими вещами В. Брюсова. Зловѣщее crescendo безумья передано здѣсь путемъ самыхъ простыхъ средствъ; въ началѣ длинное слово съ удареніемъ на третьемъ слогѣ отъ начала („загорается“) смѣняется рядомъ односложныхъ словъ съ частымъ повтореніемъ задыхающагося союза „и“:

„Загорается домъ... и другой...
 „И весь городъ пылаетъ въ огнѣ,
 „И, любуясь на блескъ дорогой,
 „Я одинъ въ ледяной тишинѣ“.

*) Оно первое въ отдѣлѣ „Послѣдній подблудъ“ и не носитъ заглавія. Первые строки его слѣдующія:

„Въ ночной полумгнѣ, въ атмосферѣ
 „Какихъ-то неясныхъ духовъ
 „Смотрѣлъ я на синій альковъ,
 „Мечталъ о лѣсахъ криптомерій“.

Въ послѣднихъ строкахъ этого стихотворенія мы находимъ примѣры удачной символизаціи тѣхъ смутныхъ и таинственныхъ настроеній, которыя открываетъ начинающееся безуміе:

„Я бѣгу въ неживые лѣса,
„И не гонится зади никто!“

Психологія, логика и эстетика безумія переданы здѣсь неподражаемо. Тонкость оттѣнковъ и выбора словъ обнаруживается, хотя бы въ словѣ „неживые лѣса“, въ эпитетѣ, доказывающемъ, что авторъ знаетъ многія тайны сочетанія словъ, знаетъ, что часто (и когда именно) отрицательный эпитетъ сильнѣе обратно-положительнаго, и вотъ онъ смѣло и намѣренно ставитъ вмѣсто „мертвые“ — „неживые“.

Въ „Стансахъ“ мы находимъ почти гениально схваченную всего четырьмя строками психологію уличной проститутки, у которой въ далекомъ прошломъ, въ младенчествѣ мерцаетъ слабый свѣтъ утраченнаго Рая, блѣдное пятно лампадки передъ наслѣдственными иконами традиціоннаго кіота бѣдной мѣщанской семьи.

„Я вижу дѣвочкой себя,
„И спальню, и иконы наши,
„И мать, склонившуюсь любя,
„Передъ кроваткой дочки Саши“.

Однимъ интимно-бытовымъ „иконы наши“ сказано все, что хотѣлъ сказать поэтъ. Весь трагизмъ проституціи переданъ двумя строками:

„И непонятно больше мнѣ
„Святое слово наслажденье“.

Цѣлая философія, цѣлый міръ въ этихъ двухъ строкахъ! Такъ подслушать, подсмотреть тайну чужой души можетъ только большой, истинный поэтъ.

Та же тема еще совершеннѣе разработана въ сонетѣ: „Въ сіяющемъ, изысканномъ вертепѣ“, носящемъ на себѣ замѣтное вліяніе „Цвѣтовъ зла“ Ш. Бодлера.

Какими глубоко проникновенными, стыдливо-тихими и цѣломудренными строками передано въ немъ пробужденіе въ

вертепъ отъ мучительнаго кошмара души безвозвратно-больной, но скорбной до святости:

„И что-то вдругъ такъ ясно стало мнѣ,
 „Что горько я заплакалъ въ полуснѣ,
 „Что плакалъ я, смущенно просыпаясь“...

Въ этихъ строкахъ дышетъ сознание безграничнаго ужаса дѣйствительности и робкій взглядъ надежды въ другой міръ, это излюбленное противорѣчіе Бодлэровской лирики паденія.

Такимъ же робкимъ взглядомъ и заканчивается книга:

„Качается лѣстница тише,
 „Мерцаетъ звѣзда на мгновенье,
 „И слышится голосъ спасенья—
 „Откуда-то издали... свыше.

Слѣдующій сборникъ В. Брюсова „*Me eum esse*“, вышедшій черезъ два года, то-есть въ 1897 году, явился въ основныхъ чертахъ дальнѣйшимъ продолженіемъ идей и мотивовъ книги „*Chefs d'oeuvre*“, въ немъ поэтъ также стремится подчеркнуть свое новаторство, свой такъ сказать „модернизмъ“, — этотъ свой второй сборникъ стиховъ Брюсовъ самъ называетъ „новой книгой стиховъ“, въ предисловіи къ ней онъ заявляетъ: „Въ отрывкахъ, уже написанныхъ, достаточно ясно выступаетъ характеръ моей новой поэзіи“.

Одновременно въ немъ уже созрѣла увѣренность, что почва для этой „новой поэзіи“ подготовлена, что его идеи являются лишь выраженіемъ того, чѣмъ дышутъ и живутъ многіе „новые люди“, что значеніе его пѣсенъ—значеніе перваго призыва, перваго пароля, что новой „символической поэзіи“ въ Россіи предстоить славное будущее. Поэтому онъ какъ бы посвящаетъ эту свою книгу будущимъ своимъ ученикамъ и соратникамъ. Въ концѣ предисловія онъ говоритъ: „Если мнѣ и не суждено будетъ продолжать начатое, эти намеки подскажутъ остальное будущему другу. Привѣтствую его!“

Стоитъ ли говорить о томъ, какъ блестяще оправдались вскорѣ же эти знаменательныя, почти пророческія слова поэта?..

Тѣмъ же предвидѣніемъ и паѳосомъ звучатъ первыя строки книги:

„Только грядущее область поэта“.

Это—первый завѣтъ поэта поэту!..

Странное ясновидѣніе дышетъ въ этой трогательно-мучительной заботѣ молодого, еще не высказавшагося поэта, о своемъ будущемъ братѣ и ученикѣ.

Какъ сказался въ этихъ строкахъ весь характеръ той эпохи, эпохи оставленности, предчувствій и чаяній...

Характерны и два другіе завѣта: „Самъ лишь себя обожай безпредѣльно“ (конечно, эти слова нельзя понимать буквально, въ смыслѣ моральнаго, узкаго эгоизма; въ нихъ послѣдняго не больше, чѣмъ въ словахъ Заратустры: „Какъ можетъ быть для меня не я? Нѣтъ ничего извнѣ“). „Третій завѣтъ — поклоняйся искусству“. Въ сочетаніи этихъ заповѣдей—весь молодой Брюсовъ, весь его безграничный индивидуализмъ и вся его проповѣдь безмѣрной свободы искусства, только искусства.

Дальнѣйшее развитіе его пессимизма и жажда новыхъ формъ прекраснаго послѣдовательно приводятъ его къ культу чистой, отрѣшенной и до послѣдней глубины субъективной Мечты, по временамъ даже и его, подобно Бальмонту возвращая къ исконнымъ завѣтамъ романтизма. Въ немъ развивается и укрѣпляется характерный для всякаго романтизма дуализмъ отрѣшенія. Вотъ характерныя признанія его:

„Я дѣйствительности нашей не вижу,
 „Я не знаю нашего вѣка...

 „Я люблю идеаль челоуѣка.
 „Эти строки отъ жизни далеки“....

На фонѣ этого отчаянія и отчужденности сверкаютъ чаянія будущаго; поэтъ всегда смотритъ на будущее, онъ всегда ждетъ:

„Но когда настануть мгновенья,
 „Придутъ существа иныя.
 „И для нихъ мои откровенья
 „Прозвучать, какъ пѣсни родныя“.

„Есть великое счастье—познавъ, угаитъ“. — Эта замѣчательная строка, навѣянная, быть можетъ, знаменитымъ изрече-

ніемъ Тютчева *), можетъ быть поставлена эпитафіомъ къ этой книгѣ намековъ.

По поводу своей первой книги („Chefs d'oeuvre“) поэтъ грустно говоритъ теперь:

„Нѣтъ, не читай этихъ вымысловъ дикихъ,
„Брось эту книгу мою:
„Тайну страницъ ея, вѣчно великихъ,
„Я отъ людей утаю“.

Но на днѣ души горитъ вѣчный идеаль отреченія во имя творчества. Но гдѣ же искать матеріалъ для него, если въ природѣ и сердцахъ людей—все чуждо и враждебно?

На это поэтъ отвѣчаетъ, провозглашая романтическую религію отрѣшенной мечты:

„Создалъ я грезой моей
„Мірѣ идеальной природы:
„О, какъ ничтожны передъ ней
„Степи, и скалы, и воды!“...

Его любовь направлена лишь на „идеаль челоуѣка“. И вотъ, подобно самымъ крайнимъ представителямъ европейскаго символизма: Бодлеру, Гюисмансу, Уайльдѣ, Жилькэну,—Брюсовъ произноситъ свой судъ, свой приговоръ мечтателя и идеалиста надъ Природой:

„Есть что-то позорное въ мощи природы,
„Нѣмая вражда къ лучамъ красоты.
„Надъ міромъ скалъ проносятся годы,
„Но вѣченъ только міръ мечты“.

А любовь? Но и въ любви для поэта отрѣшенной мечты всего плѣнительнѣе и завѣтнѣе не ласки, не сліяніе и воплощенная гармонія душъ, а отрѣшенные грезы, „безсильныя грезы ненужной любви“, и онъ всего болѣе обольщается не тѣломъ, не душой женщины, а звуками ея имени:

„По аллеѣ прошла ты и скрылась...
„Я дождался желанной зари.
„И туманная грусть озарилась
„Серебристою риемой Маріи“.

*) „Мысль изреченная есть ложь“.

Это противопоставленіе чловѣка Природѣ, это упоеніе звуковой гармоніей женскаго имени, превращающагося въ какое-то новое, живое существо идеально-символическое, въ нѣчто въ родѣ Верленовскаго „*Rêve familier*“, это безграничное погруженіе въ свою субъективную, созерцательную личность представляет собой рѣзко выраженные признаки чисто-романтическаго настроенія. Интересно отмѣтить едва ли случайное, временное совпаденіе раннихъ путей Бальмонта и Брюсова; такъ зарождался русскій символизмъ, въ первые смутные и блѣдные дни предчувствій и раннихъ исканій растворяясь въ нѣжно-прозрачной дымкѣ романтизма; такъ изъ легкаго тумана образуется облако, которое позже, уплотнившись и обрѣтая ясныя очертанія, отчетливымъ и четкимъ силуэтомъ герба колыхается на лазурномъ знамени неба.

Никогда позже Брюсовъ не приближался къ романтизму настолько, какъ въ лучшихъ строфахъ „*Me eum esse*“.

Въ этомъ именно сборникѣ мы ловимъ характерные призраки того инстинктивно-туманнаго лиризма, почти до конца иллюзионистическаго, который лежитъ на границѣ между символизмомъ и чистымъ романтизмомъ и всегда замыкается въ ультра-субъективную оболочку импрессионизма.

Брюсовъ, главная миссія котораго заключалась въ томъ, чтобы дать форму символизму въ Россіи подобно тому, какъ это совершилъ во Франціи Бодлэръ, въ этой своей книгѣ всего ближе къ импрессионистическому символизму Верлена и ранняго Мэтерлинка, къ той лирикѣ нюансовъ и мимолетныхъ настроеній, которые невольно становятся отчасти по ту сторону слова, замыкаясь въ капризно-построенные ассонансы, объявляя войну пластикѣ строфы и правильной гармонизаціи рѣчмы.

Знаменитые стихи Верлена, въ которыхъ онъ объявилъ войну строгой рифмѣ:

„*Quel enfant sourd ou quel nègre fou*
 „*Nous a forgé ce bijou d'un sou*
 „*Qui sonne creux sous la lime?...*“

—очень близки стремленіямъ и воззрѣніямъ поэта „*Me eum esse*“.

Здѣсь впервые положено начало „свободному стиху“ (*vers libre*), этому существенному вопросу новой символической поэтики.

Позднѣе свободный стихъ и у насъ, какъ прежде во Франціи, сдѣлался знаменемъ новой школы, достигъ виртуозности въ рукахъ Бальмонта, Гиппиуса, А. Бѣлаго и А. Блока.

Въ послѣднихъ стихахъ А. Блока онъ началъ свое окончательное вырожденіе. Начало свободному стиху однако положено Брюсовымъ, чему онъ обязанъ, несомнѣнно, примѣромъ и вліяніемъ П. Верлена (въ частности его „*Art poétique*“), котораго онъ усердно изучалъ и переводилъ въ эпоху созданія „*Me eum esse*“. Это исканіе контрапункта новаго стиха, работа надъ новой поэтикой вообще, — самая характерная черта этой книжки.

Важно отмѣтить здѣсь двѣ вещи; несомнѣнно, что по существу поэтическій геній Брюсова чуждъ генію Верлена, что наивно-капризные нюансы свободнаго стиха гораздо менѣе соответствуютъ сосредоточенной и напряженной, всегда жаждущей точной формы, сущности Брюсовскаго художественнаго дара, что Брюсовъ нашелъ себя лишь позже, отказавшись отъ отрѣшенно-романтическихъ созерцаній, ультра-модернистической поэтики и всякаго иллюзіонизма, лишь тогда, когда ему удалось найти великій синтезъ новаго теченія съ вѣчными традиціями всего прошлаго, что имѣло мѣсто въ творчествѣ немногихъ избранныхъ новаторовъ европейскаго символизма, послѣ импрессионистическихъ блужданій *Sturm und Drang*'а достигшимъ живого синтеза между „парнассизмомъ“ и „декадансомъ“.

Подобно По, Бодлеру, Гюисмансу, Георгю, Уайльдгу, Роденбаху, стоя всегда выше уровня средняго, вульгарнаго „модернизма“, Брюсовъ первый далъ толчекъ къ созданію новой болѣе усовершенствованной и болѣе чуткой поэтики въ русской лирикѣ; онъ всего менѣе отвѣтственъ за тѣ искаженія и чудовищныя извращенія ея правилъ, которыя вскорѣ развились на этой почвѣ *).

*) Напомнимъ, что позже появились спеціальныя альманахи, почти сплошь состоящіе изъ образцовъ подобнаго вульгаризованнаго модернизма. Таковымъ былъ, напримѣръ, альманахъ (три выпуска) издательства „Грифъ“.

Итакъ, книга „*Me eum esse*“ — попытка осуществить требованія „новой поэтики“. Эти попытки безформенны, робки, но знаменательны.

Иногда авторъ соединяетъ строгія риемы съ свободными, приблизительными, иногда же онъ строитъ цѣлую строфу изъ послѣднихъ:

„Мѣсяць блѣдный, словно облако,
„Неподвижный, странный лѣсъ,
„Тамъ далеко шпиль—и около,
„Золотой, блестящій крестъ.“

Риемы въ родѣ „бюста“ и „чувства“, „кисти“ и „листья“, „думой“ и „шумомъ“, „надеждъ“ и „звѣздъ“ чаще однако чередуются со строгими классическими риемами.

Второе стихотвореніе книги написано тѣмъ свободнымъ метромъ, состоящимъ изъ соединенія амфибрахія съ дактилемъ, который позже монополизировалъ А. Блокъ. Въ этомъ стихотвореніи мы читаемъ, на примѣръ:

— „Какъ царство бѣлаго снѣга,
„Моя душа холодна!“...

Ограничимся здѣсь указаніемъ лишь на эти примѣры.

Книга „*Me eum esse*“ вышла въ свѣтъ въ 1897 году, она ознаменовала собой важный моментъ „русскаго символизма“.

Въ этотъ моментъ послѣдній уже пустилъ, если и не глубокіе, то цѣккіе и прочные корни: огульное поголовное отрицаніе „декадентства“, безапелляціонный приговоръ надъ всѣми новыми исканіями, шутовское глумленіе надъ каждымъ смѣлымъ новымъ образомъ, небанальнымъ созвучіемъ—стали смѣняться частичнымъ, боязливымъ и противорѣчиво-запутаннымъ признаніемъ хотя бы первоисточниковъ этого міроваго движенія.

Внутри лагеря русскіхъ символистовъ быстро развивался процессъ мобилизаціи всѣхъ „способныхъ носить оружіе“; каждый годъ приносилъ новыя завоеванія и создавалъ новыя художественныя цѣнности: къ моменту появленія „*Me eum esse*“ уже вышли всѣ три выпуска „Русскіхъ символистовъ“, и полемика, поднятая ихъ выходомъ, успѣла обратить на лозунги новой школы

общее вниманіе; ко времени выхода „Me eum esse“ уже вышли двѣ первыя книги Бальмонта и готовилась къ выходу его „Тяшина“; прошло около двухъ лѣтъ со времени выхода „Natura naturans“ А. Добролюбова, вышло два сборника стиховъ Д. Мережковскаго, стихи Минскаго вышли уже въ трехъ изданіяхъ, вышло два сборника стиховъ Ѳ. Сологуба и его извѣстный романъ „Тяжелые сны“; значительная часть лирики Шелли въ переводѣ Бальмонта, „Маленькія драмы“ Мэтерлинка, многія драмы Ибсена, „Пѣсни безъ словъ“ П. Верлена *) и спорадически появлявшіеся отрывки изъ многихъ второстепенныхъ поэтовъ новой школы уже были извѣстны широкимъ кругамъ читателей.

Вспомнимъ, что около этого времени (середина девяностыхъ годовъ, въ Петербургѣ выходилъ солидный „толстый журнал“, специально обращающій свое критическое вниманіе на явленія „новаго искусства“.

Я говорю о „Сѣверномъ Вѣстникѣ“, въ которомъ, начиная съ 1893 года, стали появляться обстоятельныя и культурныя статьи Волынскаго, однако боязливо, противорѣчиво и по своему разборчиво пытавшася доказать, что нельзя все новое смѣшивать съ „декадентствомъ“, что неудачныя попытки „русскихъ символистовъ“ лишь пародія на истинное новое искусство Европы... Шагъ за шагомъ „Сѣверный Вѣстникъ“ долженъ былъ однако признать даровитость и русскихъ символистовъ, говоря о „недостаткахъ небольшого литературнаго дарованія“ Бальмонта, объ „извѣстной внѣшней красотѣ“ его стиховъ, о „прелестныхъ наброскахъ, озаренныхъ мудростью непосредственнаго поэтическаго настроенія“ Ѳ. Сологуба, о родствѣ обоихъ этихъ поэтовъ съ „новѣйшими философскими теченіями въ литературѣ“, какъ обинякомъ тогда именовался символизмъ.

Насколько сильно заинтересовался въ то время „Сѣверный Вѣстникъ“ этими „новѣйшими философскими теченіями“, ясно хотя бы изъ того, что за одинъ 1896 годъ въ немъ были помѣщены: большая статья (въ трехъ номерахъ) Лу Андреасъ

*) Часть ихъ вышла въ 1894 году въ переводѣ Валерія Брюсова, часть въ переводѣ Ратгауза, нѣсколько позже переводы изъ „Sagesse“ и другихъ книгъ П. Верлена появились въ „Иммортеляхъ“ Эллиса (1904 г.); переводы Ѳ. Сологуба появились лишь совсѣмъ недавно, въ 1908 году.

Саломэ о Фридрихѣ Ницше, переводъ нѣсколькихъ отрывковъ изъ „Pages“ С. Маллармэ съ комментариемъ къ нимъ, переводъ „Пана“ К. Гамсуна, драмъ Мэтерлинка, специальная статья З. Венгеровой о П. Верленѣ и статья г. Волинскаго о Уайльдѣ.

Конечно, мало вкуса и пониманія было во всѣхъ этихъ переводахъ и статьяхъ, мирившихся съ европейскимъ символизмомъ лишь какъ съ симптомомъ „переходной эпохи“, опредѣлявшихъ великаго С. Маллармэ, какъ „небольшой и капризный талантъ“, а его поэзію, какъ „поэзію упадка, ничтожную по своимъ задачамъ и по своему вліянію, служащую лишь воплощеніемъ крайнихъ вѣяній переходной эпохи“; конечно, представленіе о лирикѣ К. Бальмонта, какъ о поэзін „скудной поэтическими красками“, явно доказывало лишь скудость вкуса г. Волинскаго, тѣмъ не менѣе въ самомъ фактѣ вниманія и даже частичнаго признанія была уже огромная, принципиальная побѣда.

Разумѣется, къ этому же моменту еще болѣе обострилась полемика, издѣвательство и пародіи по адресу „новаго направленія“ со стороны того лагеря, который и до сихъ поръ отказывается признать цѣнность русскаго символизма и до сихъ поръ заканчиваетъ исторію русской литературы чуть ли не Тургеневымъ. Въ 1895 году изъ этого лагеря вышла специальная книжка пародій на новую школу подъ заглавіемъ „Голубые звуки и бѣлыя поэмы“ Ал. Жасминова (Буренина), о которой въ „Русскомъ Богатствѣ“ говорилось совершенно серьезно: „Это весьма поучительныя для нашихъ доморощенныхъ декадентовъ и весьма удачныя пародіи... и т. п.“ О если бы знали наши „прогрессисты“ и „гуманисты“, кому они протянули руку... Но, впрочемъ, не въ первый разъ и правая, и лѣвая русская такъ называемая „интеллигенція“ съ одинаковой ревностью ополчалась на свободное искусство.

Слѣдующіе за 1897 г. года были особенно плодотворны въ развитіи „новой школы“.

Въ теченіе 1898 и 1899 гг. вышли „Тишина“ и „Горяція зданія“ Бальмонта, „Зеркала“ З. Гиппиусъ и началась организація издательства „Скорпіонъ“ *), этого центрального лагеря

*) Возникновеніе этой важнѣйшей крѣпости новаго искусства въ значи-

новой школы, сыгравшаго несравнимую ни съ чѣмъ роль въ исторіи русскаго символизма путемъ внутренняго, идейнаго объединенія почти на протяженіи десяти лѣтъ всѣхъ поборниковъ новаго теченія.

Уже въ 1899 году вышла такъ называемая „Книга раздумій“, впервые объединившая собой двухъ вождей молодой поэзіи—Бальмонта и Брюсова.

Съ этого 1900 года начинается новая эпоха для русскаго символизма, начинается періодъ дружнаго, широкаго и открытаго боевого выступленія *); съ этого момента отдѣльныя вспышки превращаются въ общій пожаръ, новая школа вступаетъ на путь широкихъ завоеваній; „подпольный періодъ“ символизма заканчивается.

Этотъ же самый 1900 годъ является и водораздѣломъ въ теченіи лирики В. Брюсова.

Съ этого момента его воззрѣнія на новое искусство (на символизмъ какъ прежде всего на „поэзію намековъ“, какъ на должествующую господствовать новую школу, неизбежно и преемственно замѣщающую двѣ предшествующія школы—классическую и романтическую) отступаютъ на второй планъ передъ провозглашеніемъ главной миссіи новой школы—абсолютной свободы художественнаго творчества. „Новое искусство“ дѣлается теперь для Брюсова прежде всего воплощеніемъ свободы искусства вообще: свобода и равноправность всѣхъ школъ и направленій передъ единымъ ликомъ Истины—внутренняя свобода искусства и полная независимость художественнаго творчества отъ всякихъ внѣшнихъ условій и моментовъ не только „кумира Пользы“, но даже и „кумира Красоты“,—эта внѣшняя, такъ сказать, свобода въ одинаковой

тельной степени идейно и всецѣло матеріально обязано С. А. Полякову, извѣстному знатоку и цѣнителю новаго стиля, превосходному переводчику Ванъ Лерберга и К. Гамсуна.

*) Внѣшней формой этого широкаго выступленія, кромѣ отдѣльныхъ изданій „Скорпіона“, явилось изданіе трехъ послѣдовательно выходившихъ въ 1901 г., 1902 и 1903 гг. альманаховъ, подъ названіемъ „Сѣверные Цвѣты“, гдѣ объединились на почвѣ новыхъ исканій и взаимнаго самоопредѣленія многіе поэты и критики: З. Гиппиусъ, Ю. Балтрушайтисъ, М. Криницкій, Случевскій, Ив. Коневскій, В. Розановъ, Д. Мережковскій, А. Бѣлый, Фридбергъ, Волянскій, О. Сологубъ, Н. Мянскій, К. Фофановъ, А. Миропольскій и нѣкоторые другіе.

мѣрѣ необходима для развитія современнаго искусства, этой впервые осознавшей до конца свои цѣли и задачи, формы искусства. Новое искусство, символизмъ, современное направленіе въ искусствѣ—это все лишь формулы для искусства, сознательно и безповоротно освободившаго себя отъ всѣхъ внѣшнихъ рамокъ и всякихъ внутреннихъ перегородокъ, единаго свободнаго искусства.

Въ своей брошюрѣ, относящейся къ 1899 году, „О искусствѣ“ В. Брюсовъ уже опредѣленно высказался за полную свободу художественнаго творчества, за право самоопредѣленія и суверенность художника, за провозглашеніе единственной цѣлью искусства—объединеніе съ душою художника: „Задача искусства: сохранить для времени, воплотить это мгновенное, это мимолетное. Художникъ пересказываетъ свои настроенія; его постоянная цѣль раскрыть другимъ свою душу“... И далѣе: „Всѣ настроенія равноцѣнны въ искусствѣ, ибо ни одно изъ нихъ не повторится; каждое дорого уже потому, что оно единственное“... „единственный признакъ истиннаго искусства—своеобразіе; искусство всегда создаетъ нѣчто новое“... „художественная школа учитъ внѣшнимъ приемамъ, а содержаніе надо черпать изъ души своей“... и такъ далѣе.

Особенно же замѣчательно то, что уже въ этой программной брошюрѣ своей В. Брюсовъ устанавливаетъ свое отношеніе къ символизму, не какъ къ одной изъ безчисленныхъ, отрицающихъ другъ друга и претендующихъ на исключительное существованіе школъ, а какъ на новую эпоху освобожденія всѣхъ формъ искусства вообще отъ условныхъ стѣсненій и постороннихъ искусству расчетовъ, душевныхъ движеній и теоретическихъ критеріевъ. Онъ заявляетъ:

„Борьбу противъ стѣсненій (классицизма, романтизма) продолжаетъ новая школа (декадентство, символизмъ). Она яснѣе другихъ поняла, чѣмъ должна быть школа въ искусствѣ: ученіемъ о приемахъ творчества, не далѣе... Новой школѣ еще открыто будущее“...

Въ то самое время, когда вся новая русская символическая школа обвинялась единогласно и критикой, и прессой, всегда и вездѣ воплощающей собой психологію и философію подонковъ

общества, въ сектантствѣ, нетерпимости, кружковщинѣ и самоувѣренности, она устами одного изъ своихъ основателей и главныхъ теоретиковъ заявляла какъ разъ противоположное: „Сущность въ художественномъ произведеніи — душа ея творца, и не все ли равно, какими путями мы подойдемъ къ ней“.

Это разграниченіе школъ и даже стилей исключительно „пріемами творчества“ и перенесеніе центра тяжести на субъекта, художника, этотъ культъ абсолютной свободы творчества рѣзко, принципиально отличаетъ первыхъ русскихъ новаторовъ отъ ихъ европейскихъ предшественниковъ, среди которыхъ теоретическія убѣжденія Э. По отличались и внутренней, и даже внѣшней (технической) исключительностью настолько, что онъ отказывался признать цѣнной всякую длинную поэму, выдвигая въ своемъ „Поэтическомъ принципѣ“ цѣлый рядъ специальныхъ ограниченій и условій истиннаго творчества: весьма произвольныхъ, узкихъ и сомнительныхъ; достаточно вспомнить „L'art poétique“ Верлена, его высмѣиваніе рѣзко, строгое различеніе Бодлеромъ такъ называемаго имъ „style beau“ отъ всѣхъ другихъ стилей, не имѣющихъ, по его мнѣнію, права на существованіе, достаточно вспомнить цѣлый кодексъ эстетическаго этикета, созданный О. Уайльдомъ, или новый эстетическій символъ вѣры С. Маллармэ, чтобы поразиться самой широкой, даже опасной на первое время терпимостью русской школы, терпимостью, равной которой мы не встрѣчаемъ до сихъ поръ ни у одной изъ русскихъ литературныхъ школъ.

Итакъ, второй періодъ въ развитіи творчества В. Брюсова характеризуется двумя чертами: 1) пониманіемъ „новаго искусства“, какъ освобождающагося, одинаго и чуждаго всякихъ общихъ мѣрокъ процесса художественнаго творчества, 2) желаніемъ дать осязательную, прочную и пластическую форму тѣмъ смутнымъ предчувствіямъ, намекамъ и созерцаніямъ, которые онъ случайно и чисто-импрессионистически запечатлѣлъ въ произведеніяхъ перваго періода (особенно въ книгѣ „Me eum esse“).

Изъ „поэзіи намековъ“ символизмъ вырастаетъ теперь для него до великой новой эпохи „освобожденія художественнаго творчества вообще“, изъ поэта Верлено-Матерлинковской шко-

лы, изъ романтика-импрессиониста теперь Брюсовъ становится великимъ поэтомъ-пластикомъ, онъ находитъ себя съ тѣмъ, чтобы никогда уже болѣе не утратить, но все дальше и дальше двигаться по тому же единому пути, руководясь однимъ главнымъ желаніемъ дать фигурную форму новому искусству, найти одно и единственно-возможное соотношеніе между внутренними и внѣшними элементами символизма.

То, что мучительно, болѣзненно, смутно и нестройно назрѣвало и накоплялось въ первый періодъ — періодъ предчувствій — страстно жаждетъ обрѣсти форму и начать жить во второмъ періодѣ — періодѣ осуществленія и воплощенія.

При этомъ атмосферой кристаллизаціи символовъ остается неизмѣнно культъ абсолютной свободы художественнаго творчества.

Эта вторая стадія творчества длится до сихъ поръ, и Брюсовъ, неизмѣнно совершенствуясь, до сихъ поръ остается въ одинаковой мѣрѣ вѣренъ себѣ.

Четыре послѣдовательно выпущенныхъ имъ сборника стиховъ „Tertia vigilia“, „Urbi et orbi“, „Stephanos“ и, наконецъ, „Всѣ напѣвы“ — являются четырьмя гармоническими ступенями, ведущими къ той же единой цѣли, къ постиженію внутреннего міра черезъ внѣшній путемъ свободного, творческаго созиданія пластически-законченныхъ символовъ.

Кульминаціоннымъ пунктомъ этого восхожденія является „Вѣнокъ“ и неразрывно связанная съ нимъ книга „Всѣ напѣвы“, дающая главнымъ образомъ болѣе утонченныя и изысканно-усложненныя очертанія тѣхъ же образовъ, большую дифференціацію и болѣе прихотливую развѣтвленность тѣхъ же лейтмотивовъ, что и „Вѣнокъ“.

Характеризуя этотъ періодъ творчества В. Брюсова, мы примѣнимъ методъ, противоположный тому, который мы примѣняли, изучая развитіе поэтической личности Бальмонта и его лирики; насколько творческое скитальчество послѣдняго неминуемо требовало историческаго описанія всѣхъ послѣдующихъ, но не послѣдовательныхъ наслоеній, настолько же опредѣленная, устойчивая и въ основномъ цѣльно-завершенная поэтическая личность В. Брюсова всего удобнѣе и плодотворнѣе можетъ быть изучена схематически; мы поэтому попытаемся представить жи-

вой организмъ его поэзіи, какъ бы въ разрѣзѣ, набросать лишь общія, крупныя черты его поэтическаго портрета, неизмѣнныя за весь этотъ періодъ, охарактеризовавъ лишь самыя типичныя и самыя излюбленныя имъ приемы техники.

Поэтому мы, разобравъ отдѣльно книгу „*Tertia vigilia*“, являющуюся кое въ чемъ еще переходной ступеню, затѣмъ дадимъ общую совмѣстную характеристику трехъ остальныхъ книгъ его лирики.

II.

Цѣльное очертаніе лирики Брюсова возникаетъ передъ испытующимъ взоромъ, какъ строгое очертаніе дорического храма; каждая новая область его развивающейся лирики, каждый новый міръ образовъ — лишь новый барельефъ единого и цѣльнаго храма.

Такъ соразмѣрно-гармоничны всѣ части этого храма, такъ послѣдовательно и связно разворачиваются и бѣгутъ передъ взорами всѣ барельефы его, что начинаетъ казаться, будто заранѣе были вымѣрены необходимыя пространства для нихъ, что заранѣе строитель предвидѣлъ всѣ возможности и заранѣе предначерталъ общій, архитектурный планъ.

Какому же богу посвященъ онъ, этотъ храмъ?

Тому ли „Невѣдомому Богу“, которому молится всякое новое откровеніе; древнимъ ли классическимъ богамъ, пластическія очертанія и неизмѣнныя, недвижныя позы которыхъ такъ четко проступаютъ на этихъ барельефахъ; или, быть можетъ, всѣ эти барельефы лишь виѣшняя скульптурная маска, и невидимымъ божествомъ, царящимъ за ними, является тотъ содрогнувшій современнаго человѣка, еще не нашедшій себѣ воплощенія образъ, титаническій и безумный, которому поклоняется лишь душа, познавшая послѣднее отчаянне и знающая, что всѣ боги умерли? Не является ли затаеннымъ божествомъ этого храма самъ преображенный и дерзающій стать богомъ Человѣкъ?.. Или, быть можетъ, онъ воздвигнутъ въ честь Великой Освободительницы, въ честь Единой, нетлѣнно-чистой богини, чьи „уста сожигаютъ любовью“? Или, быть можетъ, напротивъ, культу вѣчно возвращающагося бытія, тому боже-

ственному избытку восторга и страстнаго трепета, которые открываетъ только Эросъ? Или, вѣчная Красота, эта верховная владычица всѣхъ безднъ и всѣхъ міровъ, безсмертная сила, примиряющая Небо съ Преисподней, и Жизнь со Смертью—царствуетъ безраздѣльно и въ этомъ храмѣ?

Трудно, быть можетъ, невозможно проникнуть въ святилище этого храма. Еще труднѣе, стоя передъ порогомъ, называть имя бога!..

А оттуда, изъ глубины храма, доносятся до насъ и словеса Смерти, и дионисіи въ честь Эроса, и гимны безпредѣльной радости бытія, и восторженный паэосъ уничтоженія, и тихая музыка вечернихъ молитвъ, и изступленные крики сладострастія, и отрывки чудовищныхъ оргій, и заклинанія строгаго и цѣломудреннаго ритуала!..

Какому богу служить тотъ, кто воздвигъ этотъ загадочный храмъ? Но его зодчій лишь улыбается, слыша наши слова.

Развѣ онъ самъ не задавалъ всечасно себѣ самому этого роковаго вопроса? И, быть можетъ, онъ только потому и воздвигъ свой храмъ, чтобы посвятить его всѣмъ богамъ, которымъ вообще когда-либо воздвигались храмы.

Среди безчисленныхъ надписей, оттиснутыхъ на мраморѣ его храма, одна гласитъ:

„Мой духъ не изнемогъ во мглѣ противорѣчій,
 „Не обезсилѣлъ умъ въ сцѣпленьяхъ роковыхъ,—
 „Я всѣ мечты люблю, мнѣ дороги всѣ рѣчи,
 „И всѣмъ богамъ я посвящаю стихъ.

„Я возносилъ мольбы Астартѣ и Гекатѣ,
 „Какъ жрецъ, стотельчихъ жертвъ самъ проливалъ я кровь,
 „И послѣ подходилъ къ подножію распятій
 „И славилъ сильную, какъ смерть, любовь.

„Я посѣщаль сады Ликеевъ, Академій,
 „На воскъ отмѣчалъ реченья мудрецовъ,
 „Какъ вѣрный ученикъ, я былъ ласкаемъ всѣми,
 „Но самъ любилъ лишь сочетанье словъ.

„На Островѣ Мечты, гдѣ статуи, гдѣ пѣсни,
 „Я изслѣдилъ пути въ огняхъ и безъ огней,
 „То поклонялся тѣмъ, что ярче, что тѣлеснѣй,
 „То трепеталъ въ предчувствіи тѣней“

Эти строки знаменательны не только, какъ самое сильное въ наши дни выраженіе сокровенной трагедіи современности (прежніе боги умерли) и самаго яркаго предчувствія (только сознаніе, что прежніе боги умерли, и жажда новыхъ цѣнностей—залогъ будущаго) современной души, но и какъ исповѣданіе поэтомъ его послѣдней тайны.

То же самое высказалъ онъ другими словами въ предисловіи къ „*Tertia vigilia*“, этой первой книгѣ нашедшаго свое я (и одновременно форму для своей поэзіи) Брюсова. Это „Предисловіе“ служитъ первымъ эстетическимъ манифестомъ русской новой школы, первымъ катехизисомъ полной свободы художественнаго творчества; оно можетъ быть разсматриваемо, какъ эпиграфъ всей творческой дѣятельности Брюсова и какъ основная посылка всего его міровоззрѣнія. Оно просто и кратко говоритъ, что, подходя къ лирикѣ Брюсова съ тѣмъ вопросомъ, который мы поставили выше, мы никогда не получимъ единаго отвѣта. Это означаетъ, что у музы Брюсова нѣтъ и никогда не было единаго лика, его муза многолика и быть можетъ самъ поэтъ не знаетъ, сколько ликовъ у нея.

И въ этомъ самомъ существенномъ и основномъ вопросѣ неизмѣнно столь характерное для Брюсова согласіе между его поэзіей и его теоріей.

Вотъ точныя слова „Предисловія“, которыя могли бы быть выбиты на мѣдной доскѣ и вывѣшаны, какъ тезисы, надъ вратими созданнаго имъ храма-музея: „Было бы невѣрно видѣть во мнѣ защитника какихъ-либо обособленныхъ взглядовъ на поэзію. Я равно люблю и вѣрныя отраженія зримой природы у Пушкина и Майкова, и порываніе выразить сверхчувственное, сверхземное у Тютчева или Фета, и мыслительныя раздумья Баратынскаго, и страстныя рѣчи гражданскаго поэта, скажемъ, Некрасова. Я называю всѣ эти созданія однимъ именемъ поэзіи, ибо конечная цѣль искусства—выразить полноту души художника. Я полагаю, что задачи „новаго искусства“, для объясненія котораго построено столько теорій—даровать творчеству полную свободу. Художникъ самовластенъ и въ формѣ своихъ произведеній, и во всемъ объемѣ ихъ содержанія, кончая своимъ взглядомъ на міръ, на добро и зло. Попытки установить въ новой поэзіи незыблемые идеалы и

найти общія мѣрки для оцѣнки—должны погубить ея смыслъ. То было бы лишь смѣной однихъ узъ на новыя. Кумирь Красоты столь же бездушень, какъ кумирь Пользы“.

Послѣдняя фраза особенно выразительна и знаменательна.

Въ ней въ зародышѣ содержится вся позднѣе развитая эстетическая теорія Брюсова, опредѣляющая единственную цѣль всякаго искусства, какъ интуитивное познаніе сущностей, весьма опредѣленно сближающая эстетику Брюсова съ ученіемъ А. Шопенгауэра*) и кладущая рѣзкую черту между нимъ и „старшими символистами“, между полу-романтической метафизикой Э. По (особенно его гениальной „Епгека“), мистической, полной католическаго догматизма доктриной Ш. Бодлэра, идеалистической эстетикой С. Маллармэ, не говоря уже о воззрѣніяхъ П. Верлена, всегда чуждаго всякой теоріи.

Если есть глубокая, неразрывная теоретическая связь между всѣми этими поэтами и Брюсовымъ, то она касается совершенно другой стороны, а именно самаго способа постиженія міра, точно сформулированнаго Бодлэромъ въ первыхъ строкахъ его „Paradis artificiel“: „Простой здравый смыслъ говорить намъ, что все земное мало реально, что дѣйствительная сущность вещей раскрывается только въ грезахъ“.

Дуализмъ, характерный для философскаго и эстетическаго міросозерцанія Бодлэра и всѣхъ вообще такъ называемыхъ „старшихъ символистовъ“, преемственно противопоставляющій, подобно романтикамъ прошлаго вѣка, реальное и истинно-сущее, какъ полюсы, и справедливо заставившій Моклэра предложить замѣнить терминъ символизмъ „идео-реализмомъ“, дуализмъ идущій вмѣстѣ съ неразлучными съ нимъ пессимизмомъ и идеализмомъ (съ тенденціей послѣдняго перейти въ иллюзионизмъ)—былъ существеннѣйшей чертой эстетической теоріи и всего художественнаго творчества (особенно лирики) В. Брюсова; ему оставался и остается онъ вѣренъ съ неумолимой строгостью; эта черта всего болѣе отличаетъ его отъ Мереж-

*) Въ первомъ № журнала „Вѣсы“ была напечатана статья В. Брюсова, озаглавленная имъ „Ключи тайны“, въ которой были сжато сформулированы теоретическія воззрѣнія поэта. Позднѣйшія теоретическія работы его явятся лишь рядомъ послѣдовательныхъ выводовъ изъ философскихъ посылокъ, выставленныхъ въ этой статьѣ.

ковскаго со свойственнымъ послѣднему перемѣщеніемъ всѣхъ плановъ созерцанія, отъ А. Бѣлаго, всего болѣе вдохновеннаго въ своихъ удивительныхъ и глубокихъ построеніяхъ и символахъ то явнымъ, то тонко-скрытымъ стремленіемъ повернуть въ обратную сторону уголь и самый лучъ зрѣнія, перевернуть всѣ условія перспективы и свести, во что бы то ни стало, къ единству созерцаніе и дѣланіе, грезу и реальность, ноумень и феномень, и абсолютно слить въ одну цѣлостность, въ единый символъ то, что символизируетъ данный художественный образъ съ тѣмъ, что символизируется послѣднимъ.

Напротивъ, Брюсовъ убѣжденъ въ „реальности ирреального“*) и слѣдовательно въ ирреальности реального. Вышеприведенная фраза Ш. Бодлера всего болѣе примѣнима къ его многообразному, но всегда вѣрному себѣ, всегда неумолимо-цѣльному творчеству.

Этимъ объясняется несравненная сознательность, строгость въ формѣ и главное точность и гармоничность въ соблюденіи перспективы созерцанія всего Брюсовскаго творчества.

Въ своей замѣчательной статьѣ „Ключи тайнъ“ В. Брюсовъ ясно и ярко формулировалъ свои дуалистическія воззрѣнія, подчеркивая относительность и обманчивость чувственнаго, эмпирическаго познанія и опирая художественно-творческій процессъ познанія на „интуицію“, „вдохновенное угадываніе, какъ на „единственный методъ“. Онъ говоритъ въ этой своей статьѣ: „Изученіе, основанное на показаніяхъ нашихъ внѣшнихъ чувствъ, даетъ намъ лишь приблизительное знаніе. Глазъ обманываетъ насъ, приписывая свойства солнечнаго луча цвѣтку... Ухо обманываетъ насъ, считая колебанія воздуха свойствомъ звенящаго колокольчика. Все наше сознаніе обманываетъ насъ, перенося свои свойства на внѣшніе предметы. Мы живемъ среди вѣчной, исконной лжи“.

Истинное познаніе — наивысшая мѣра приближенія къ сущности, единственный выходъ изъ этого міра „исконной лжи“ — просвѣты художественной интуиціи: „эти просвѣты — тѣ мгновенія экстаза, сверхчувственной интуиціи, которыя даютъ

*) См. его статью о поэтѣ Случевскомъ. „Вѣсы“, 1904 г., № 11.

иныхъ постиженія міровыхъ явленій, глубже проникающія за ихъ внѣшнюю кору, въ ихъ сердцевину“.

Конечно, здѣсь сдѣлана лишь самая общая постановка вопроса, здѣсь оставлены безъ вниманія безконечные ряды вторичныхъ вопросовъ, о взаимодѣйствіи и мѣрѣ вліянія другъ на друга субъекта и объекта, о томъ, почему явленіе одновременно и лжетъ, и является непремѣннымъ условіемъ интуиціи, въ чемъ истинный критерій интуиціи, каковы общія свойства послѣдней, гдѣ кончаются предѣлы зависимости творчества отъ свойствъ матеріала, какъ и откуда возникаютъ художественные образы, не имѣющіе соотносительнаго бытія въ чувственныхъ явленіяхъ, въ одинаковой ли степени призрачны разные явленія, и многія другія; тѣмъ не менѣе совершенно ясно, насколько центральное значеніе въ теоріи Брюсова занимаетъ дуализмъ, родящій его съ Шопенгауэромъ, съ одной стороны, и съ Бодлэромъ—съ другой.

Міръ художественныхъ образовъ для Брюсова не только лежитъ за предѣлами наличной дѣйствительности (реально-данное), бытіе его не только—иная реальность (ино-бытіе), но по существу лишь оно единственно-истинное бытіе, единая и единственная настоящая реальность („сердцевина“).

Другой существенной чертой эстетическаго ученія В. Брюсова является его преклоненіе передъ методомъ созерцанія, выработаннымъ и оформленнымъ представителями „новаго искусства“, то-есть современнаго символизма, сущность котораго заключается въ сознательномъ и свободномъ устремленіи сквозь видимый міръ въ таинственный и безконечный міръ верхчувственныхъ сущностей. Брюсовъ утверждаетъ —

„Гдѣ нѣтъ тайности въ чувствѣ—нѣтъ искусства... Искусство только тамъ, гдѣ дерзновеніе за грань, гдѣ порываніе за предѣлы познаваемаго“.

„Исторія новаго искусства есть прежде всего исторія его освобожденія“.

„Романтизмъ, реализмъ и символизмъ—это три стадіи въ борьбѣ художниковъ за свободу. Они отвергли наконецъ цѣпи рабствованія разнымъ случайнымъ цѣлямъ. *Нынѣ искусство наконецъ свободно*“.

Въ этомъ освобожденіи искусства и въ возведеніи сущности

послѣдняго къ созерцательному постиженію сущностей главное значеніе символизма— „великаго поэтическаго движенія, которое въ послѣднія десятилѣтія прошлаго вѣка обновило всю европейскую поэзію“ *).

Это возрѣніе на европейскій символизмъ, понимаемый въ широкомъ значеніи слова, обнимающемъ кромѣ школы „старшихъ символистовъ“ и второе поколѣніе французскаго „новаго искусства“ М. Матерлинка, А. де-Ренье, Вьеле-Гриффина, Ст. Мэриля, Ад. Реттэ и Р. Гилъ, равно какъ и строгую школу С. Георгэ (существовавшую въ то время уже 12 лѣтъ и объединившую въ одинъ кружокъ такихъ писателей, какъ Л. Андрианъ, О. Шмицъ, Э. Гардтъ, такихъ поэтовъ, какъ К. Вольфскель, Г. Гейзелеръ, Р. Панвицъ, Д. Трейче и Фольмеллеръ и художниковъ въ родѣ М. Лехтера и К. Бауера), въ общихъ чертахъ раздѣлялся всѣмъ молодымъ кружкомъ русскихъ символистовъ и господствуетъ до сихъ поръ.

Если позже въ эту формулу символизма и было внесено много существенныхъ измѣненій Д. Мережковскимъ, А. Бѣлымъ и В. Ивановымъ, воспринявшими въ гораздо большей степени вліяніе Ф. Ницше, чѣмъ вліяніе французскаго символизма, и развернувшими формулу символизма, какъ ученія о великомъ мистическомъ дѣланіи, окрасивъ ее даже въ яркій апокалиптической и эсхатологической цвѣтъ, то все-таки вышеприведенная формула символизма, какъ чисто-эстетическаго принципа, осталась въ существѣ непоколебленной, получивъ лишь новое существенное дополненіе, будучи подобна кругу, описанному другимъ кругомъ большаго радіуса, но изъ того же общаго и одинаго центра **).

Этотъ второй кругъ столь же мало искажалъ и раздроблялъ цѣльность перваго, какъ католическая доктрина Ш. Бод-

*) Статья Брюсова о Р. Гилѣ въ „Вѣсахъ“ 1904 г. № 12. Это же восторженное преклоненіе передъ символизмомъ дышетъ и въ программномъ манифестѣ „Вѣсовъ“, единственнаго органа русскихъ символистовъ: „Вѣсы“ убѣждены, что „новое искусство“ крайняя точка, которой пока достигло на своемъ пути человѣчество, что именно въ немъ сосредоточены всѣ лучшія силы духовной жизни земли“.

***) См. подробное обоснованіе въ отдѣлѣ, посвященномъ А. Бѣлому.

лэра мало нарушала классическую цѣльность и завершенность его эстетическаго ученія, его вѣрность „формуль символизма“.

Справедливость требуетъ сказать, что наибольшей цѣльности, опредѣленности и послѣдовательности въ осуществленіи строго-художественныхъ принциповъ символизма удалось достигнуть В. Брюсову.

Самымъ яркимъ обнаруженіемъ этого является тотъ второй періодъ его творчества, который мы опредѣлили, какъ „исканіе прочной и гармонической формы воплощенія предчувствій перваго періода“, и который открываетъ его замѣчательная книга „Tertia vigilia“.

Это зрѣлый плодъ уже нашедшаго себя, обозначившаго свои цѣли и методы, увѣреннаго въ своемъ правѣ на творчество поэтическаго духа; основныя черты лирики Брюсова всѣ безъ исключенія означены на страницахъ этой книги, которая не умретъ никогда.

Всѣ отдѣлы ея правильно и четко наслаиваются другъ на друга подобно скульптурнымъ барельефамъ, всѣ они имѣютъ органическую связь съ его будущими созданіями; почти въ каждой строфѣ чувствуется ударъ опытнаго рѣзца, къ каждому аккордѣ новая, оригинальная и увѣренная нота.

Пятью послѣдовательными слоями лежатъ ея барельефы: „Любимцы вѣковъ“—основной барельефъ, выдержанный въ строго-классической формѣ, въ стилѣ какой-то своеобразной героической пластики, смѣняется „Повѣстью изъ временъ викинговъ“ („Царю сѣвернаго полюса“), барельефомъ, высѣченнымъ уже не изъ мрамора, даже не изъ гранитныхъ глыбъ, а изъ чудовищныхъ ледяныхъ горъ, селитры и пластовъ замерзшей навсегда полярной земли; онъ смѣняется изумительной по формѣ и насыщенной самымъ подлиннымъ мистицизмомъ поэмой въ древне-финикійскомъ стилѣ, озаглавленной „Аганатисъ“, лучшимъ украшеніемъ всей книги, поэмой, которая занимаетъ совершенно особенное мѣсто во всей русской поэтической литературѣ, соединяя въ себѣ геніальныя прозрѣнія за покровъ вѣчныхъ тайнъ (идея вѣчнаго возвращенія, идея фаллическаго двуединства) съ столь изысканной и выдержанной формой, съ такимъ совершенствомъ стиля,

что невольно начинаешь вѣрить, что текстъ ея взятъ „изъ текстовъ бібліотеки Ассурбанипала“ *).

За финикійской поэмой слѣдуетъ древнее „сказаніе о разбойникѣ“, выдержанное въ стилѣ „Пролога“, но таящее въ себѣ одну изъ неразрѣшимыхъ, вѣчныхъ проблемъ о мистической сущности морали и о непосредственной близости въ ней двухъ полюсовъ, двухъ безднъ— подвига и преступленія.

Этимъ заканчивается первый общій отдѣлъ книги, озаглавленный „Любимцы вѣковъ“.

Бросая самый бѣглый взглядъ на этотъ первый барельефъ, простертый на четырехъ совершенно различныхъ планахъ, нельзя не замѣтить, что всѣ главныя фигуры и группы совершенно цѣльны, высѣчены изъ цѣльнаго камня и что этотъ камень подлинный мраморъ.

Брюсовъ окончательнo порвалъ здѣсь съ импрессионизмомъ, иллюзионистическимъ романтизмомъ и аллегоризмомъ своихъ первыхъ книгъ, значительно ослабѣло и его влеченіе къ не свойственному ему свободному стиху.

Скульптурности и вѣскости образовъ здѣсь уже соотвѣтствуетъ устойчивый, сознательно-симметричный ритмъ, богатая и интенсивная риома, виртуозная инструментовка звуковыхъ эффектовъ и предпочтеніе изыскано-строгихъ ритмическихъ фигуръ всѣмъ прочимъ. Въ „Амалтеѣ“, „Данте“, „Флоренціи Декамерона“ и особенно въ поэмѣ „Аганатисъ“ въ первый разъ русская литература была обогащена почти совершеннымъ терциномъ, этой самой строгой и плавно-торжественной поэтической рѣчью. Поэтъ, владѣя стихомъ, магически проводитъ передъ нами длинный строй великихъ тѣней, „любимцевъ вѣковъ“, Ассаргадона, Халдейскаго пастуха, царя Соломона, Рамсеса, жреца Изиды, древняго мага Орфея, Александра Великаго, сибиллы Амалтеи, Клеопатры, Данте, Довъ-Жуана, но всѣ эти тѣни осязательно-пластичны и такъ прекрасны,

*) Вотъ одно изъ самыхъ яркихъ мѣстъ:

„О, велика богиня всѣхъ богинь,
 „Ашера свѣтлая,—ты царствуешь всевластно
 „Надъ моремъ, надъ землей, надъ сномъ пустыни!..
 „Ты видишь все; передъ тобою ясно,
 „Истаръ, Тонисъ, Мелита, Астореть.
 „Ты выше всѣхъ, всѣхъ лучше, Ты—прекрасна!“

какъ можетъ быть прекрасна вѣчная идея, нашедшая достойную себѣ форму.

Второй отдѣлъ книги—„Городъ“—прямая противоположность только что разобранному; въ немъ пластическій героизмъ и отрѣшенное во времени объективное созерцаніе уступаетъ мѣсто болѣе импрессионистическому и гораздо болѣе субъективному воспроизведенію настроеній современнаго человѣка, брошеннаго въ каменные грани Города, замкнутого одновременно въ двухъ страшныхъ лабиринтахъ, въ лабиринтѣ чудовищныхъ зданій, лѣсовъ и улицъ и въ лабиринтѣ своей собственной небывало сложной и таинственной души; въ этой поэмѣ меркнушаго въ сумеркахъ города, сливающего вереницы живыхъ людей съ вереницами тѣней и превращающаго всѣ зданія въ фасады, слышатся первые аккорды Верхарновскаго паэоса, въ ней снова дышетъ предчувствіе^{*)}.

Здѣсь опять тревожныя, смутныя настроенія и предчувствія, какой-то паэосъ будущаго охватываетъ и омрачаетъ душу, насладившуюся холоднымъ созерцаніемъ оживленныхъ ею прошлыхъ вѣковъ. Міръ Города, міръ будущаго, неизвѣстнаго, страшнаго и великаго — „міръ, непонятно пугающій“, міръ недовершенный и таинственно-пронизывающій.

„Мы бродимъ въ неконченномъ зданіи
 „По шаткимъ, дрожащимъ лѣсамъ,
 „Въ какомъ-то тупомъ ожиданіи,
 „Не вѣря вечернимъ часамъ“.

Эти строки, открывающія собой „Городъ“, могутъ служить эпитафией ко всему отдѣлу.

Съ внѣшней, технической стороны „Городъ“ отмѣченъ возвратомъ къ „свободному стиху“, излюбленному Брюсовымъ, для полу-воплощенія смутныхъ вѣяній и предчувствій.

„Книжка для дѣтей“ (заглавіе третьяго отдѣла книги)—представляетъ гораздо менѣе интереса, чѣмъ отдѣлы первый и второй; въ немъ есть нѣсколько прекрасныхъ отдѣльныхъ вещей, но въ общемъ онъ не ровень и не выдержанъ. Стихотвореніе „Звѣзда морей“ выдѣляется среди другихъ своей силой.

*) Эта книга Верхарна вышла въ 1896 году.

Напротивъ, отдѣлъ четвертый „Картинки Крыма и моря“ отмѣченъ печатью такой изысканности, утонченности и наблюдательной зоркости, что эти двадцать акварелей-миніатюръ сдѣлали Брюсова первокласснымъ поэтомъ-живописцемъ.

Въ очень существенномъ, послѣднемъ отдѣлѣ „Повторенія“ Брюсовъ еще разъ возвращается къ предчувствіямъ и прозрѣніямъ „Книги раздумій“, однако здѣсь онъ уже на другой грани: весь этотъ отдѣлъ—раздумія надъ прежними раздуміями. Они прерываются однако новыми призывами, трубными звуками и воззваніями.

„Въ мірѣ широкомъ, въ морѣ шумящемъ
 „Мы гребень встающей волны;
 „Страшно и сладко жить настоящимъ,
 „Предчувствіемъ пѣсни полны“.

Этотъ отдѣлъ—лирика настоящаго, несущаго будущее, лирика самоопредѣленія и въ то же время жажда борьбы...

Мы не подвергаемъ детальному анализу формы и темы книги „Tertia vigilia“, оставляя это до общаго анализа (внѣшняго и внутренняго) лирики Брюсова; теперь мы ограничимся лишь категорическимъ утвержденіемъ, что лишь со времени выхода „Tertia vigilia“ можно говорить о поэтической личности В. Брюсова, о его эстетическомъ міровоззрѣніи и специальномъ Брюсовскомъ стилѣ; между „Книгой раздумій“ и этой книгой лирики лежитъ пропасть.

Ограничимся тѣмъ, что приведемъ одинъ лишь примѣръ того совершенства стила и стиха, которые отмѣчаютъ книгу „Tertia vigilia“.

„Ты—женщина, ты—книга между книгъ,
 „Ты свернутый, запечатлѣнный свистокъ;
 „Въ его строкахъ и думъ и словъ избытокъ,
 „Въ его листахъ безуменъ каждый стихъ.
 „Ты—женщина, ты вѣдьмовскій напитокъ.
 „Онъ жжетъ огнемъ, едва въ уста проникъ;
 „Но пьющій пламя подавляетъ крикъ
 „И славословить бѣшенно среди пытокъ.
 „Ты—женщина, и этимъ ты права.
 „Отъ вѣка убрана короной звѣздной,
 „Ты въ нашихъ безднахъ образъ божества.

„Мы для тебя влечемъ яремъ желѣзный.
 „Тебѣ мы служимъ, тверди горь дробя,
 „И молимся—отъ вѣка на тебя.“

Перейдемъ теперь къ общей характеристикѣ лирики Брюсова, какъ она выразилась въ четырехъ книгахъ, — „Tertia vigilia“, „Urbi et orbi“, „Вѣнкѣ“ и „Всѣхъ напѣвахъ“.

Поэтическое творчество для В. Брюсова не прекрасная забава, не божественная игра, не общественно-полезная работа, даже не долгъ передъ самимъ собой; оно для него—неизбѣжность, но и не только неизбѣжность, а священная миссія, своего рода культъ. Оно долгъ не передъ равными, не передъ людьми (того менѣе передъ современниками), не передъ самимъ собой, а передъ Высшими Силами, передъ самой Вѣчностью.

Болѣе двѣнадцати лѣтъ тому назадъ въ предисловіи къ одному изъ своихъ juvenilia — ко второму изданію „Chefs d'oeuvres“ — поэтъ совершенно точно и съ великолѣпной дерзостью опредѣлилъ свой взглядъ на миссію поэта и значеніе искусства, которому суждено было остаться неизмѣннымъ и въ дальнѣйшихъ шагахъ поэта и лишь найти оправданіе этой дерзости и исполненіе скрытыхъ въ ней обѣщаній.

Поэтъ писалъ тогда: „Я спокойнѣе, чѣмъ когда-либо, завѣщаю свою книгу вѣчности, потому что поэтическое произведеніе не можетъ умереть. Все на землѣ преходяще, кромѣ созданий искусства“.

Это возрѣніе проходитъ, какъ самый высокій, горный кряжъ въ поэтическихъ владѣніяхъ В. Брюсова и, все возрастая, находитъ самое лучшее свое выраженіе въ самыхъ послѣднихъ стихотвореніяхъ его *).

Въ обѣихъ разбираемыхъ нами книгахъ В. Брюсова: въ „Urbi et orbi“ и „Вѣнкѣ“, (составившихъ почти цѣликомъ содержаніе II тома „Путей и передутій“), мы находимъ въ самыхъ лучшихъ страницахъ и строфахъ неустанная варь-

*) Поэту: „Ты долженъ быть гордымъ, какъ знамя!
 „Ты долженъ быть острымъ, какъ мечь!
 „Какъ Данте, подземное пламя
 „Должно тебѣ щеки обжечь!
 и т. д.

(„Всѣ напѣвы“).

яціи на эту основную тему. Легко построить цѣлую теорію на основаніи этихъ отдѣльныхъ, строго и неумолимо-четко формулированныхъ опредѣленій, часто кажущихся написанными на латинскомъ языкѣ и облеченныхъ въ форму его герундивовъ. Это теорія полновластности Искусства, это ученіе о жрецѣ-поэтѣ, исполненныя самаго глубокаго моральнаго паѳоса и даже паѳоса личнаго самоотреченія и мученичества, безконечно далеки отъ модныхъ въ настоящее время формулировокъ такъ называемаго „эстетическаго имморализма“, разившихся, какъ искаженіе нѣкоторыхъ двухсмысленныхъ парадоксовъ О. Уайльда, и невѣрно переведенныхъ афоризмовъ Фридриха Ницше и являющихъ собой скорѣе профессиональное вытравленіе человѣческихъ чувствъ, чѣмъ сознательное принесеніе въ жертву сверх-человѣческому человѣческаго. Напротивъ, это требованіе у Брюсова достигаетъ высочайшаго напряженія и величія, являясь звеномъ, связующимъ его съ самыми глубокими и священными традиціями высокаго Искусства; изъ русскихъ поэтовъ это требованіе подвига отъ поэта было высказано Пушкинымъ въ его „Пророкъ“, и это одинаковое пониманіе трагической миссіи поэта на нашъ взглядъ является самой прочной связью между „святая святыхъ“ новой школы съ тѣмъ золотымъ вѣкомъ русской поэзіи, который такъ беспочвенно и несправедливо любятъ противопоставлять намъ всѣ наши невѣжественные „охранители въ сферѣ искусства“, не говоря о современной прессѣ, объ этомъ литературномъ демимондѣ. То же чувство самоотреченія нередь Красотой сближаетъ поэзію и философію В. Брюсова съ воззрѣніями величайшаго среди символистовъ XIX в., Ш. Бодлера, для котораго голосъ *Beauté* звучалъ, какъ призывъ ко всѣмъ поэтамъ „*Consumer leurs jours en d'austères études*“, для котораго поэтъ былъ

„... prêtre orgueilleux de la Lyre,
 „Dont la gloire est de déployer
 „L'ivresse des choses funèbres“...
 („L'examen de minuit“).

Почти то же убѣжденіе звучитъ въ слѣдующихъ стихахъ В. Брюсова:

„Намъ Кѣмъ-то Высшимъ подвигъ данъ
 „И спросить властно Онъ отчета...
 „Трудись, пока не легъ туманъ,
 „Смотри: лишь начата работа“.

Провозглашеніе поэтическаго творчества, какъ высочайшаго „подвига“, въ то время, когда огромное большинство самихъ же „поэтовъ“ смотрятъ на него, какъ на забаву, какъ на агитаціонно-общественное средство или даже просто, какъ на карьеру, — является по нашему мнѣнію уже само по себѣ подвигомъ.

Не только возникновеніе творчества таинственно, неизвольно и даровано свыше, оно такъ же и прекращается. Поэтъ говоритъ своей Мечтѣ:

„А въ часъ, когда намъ темнота
 „Закроетъ всѣ предѣлы круга,
 „Не я, а тотъ, другой, Мечта,
 „Самъ отрѣшитъ тебя отъ плуга“.

Задача и путь поэта — самоотреченіе. Во имя будущаго, во имя грядущаго, новаго человѣка:

„О сердце, въ этихъ тѣняхъ вѣка,
 „Гдѣ истинъ нѣтъ, иному вѣрь.
 „Въ себѣ люби сверхчеловѣка.....
 „Явись, нашъ богъ и полу-звѣрь“.

(„Искушеніе“).

Вмѣстѣ съ тѣмъ этотъ путь — путь для другихъ, для всѣхъ, кто самъ пожелаетъ и сможетъ вступить на него вслѣдъ за поэтомъ:

„Я здѣсь свершаю путь бесплодный,
 „Безмысленный, безцѣльный путь,
 „Чтобъ наконецъ душой свободной
 „Ты могъ предъ Вѣчностью вздохнуть“.

Какъ же нужно читать Брюсова и какой смѣлостью обладать для того, чтобы ставить ему обвиненія въ безпринципности, эгоизмѣ (смѣшивая его при этомъ съ „индивидуализмомъ“), непродуманности міросозерцанія, находя оправданіе для него лишь въ томъ, что онъ „тщательно чеканитъ“ свой стихъ?...

Съ другой стороны, какимъ образомъ можно „преодолѣть“ тотъ индивидуализмъ, который самъ основной цѣлью своей ставитъ тревогу о будущемъ и самоотреченіе всѣхъ живущихъ во имя тѣхъ, „кто долженъ быть“?..

Изъ этого жреческаго, освященнаго жертвеннымъ отношеніемъ къ Искусству состоянія поэта вытекаетъ и вся его гордость, все его презрѣніе къ тому, что берется судить и клеймить его, не стоя на равной съ нимъ высотѣ. Если служеніе Мечтѣ—высшій долгъ, то онъ самъ освящаетъ себя и не нуждается въ низменныхъ, преходящихъ критеріяхъ со стороны „человѣческаго, слишкомъ человѣческаго“. Поэтъ свободенъ, это значить, что ради обязательства передъ Вѣчностью онъ не можетъ признать требованій, осужденій и одобреній со стороны всего временнаго, внѣшняго по отношенію къ себѣ. Служеніе поэта есть высшій моральный долгъ; что значать для него требованія той общепризнанной, условной, относительно-различной, мгновенно-преходящей и продиктованной неосознанными интересами большинства (то-есть толпы) такъ называемой „морали“, сущность которой достаточно вскрыта исторіей и сводится въ той или другой системѣ „общественной гигиѣны“ и самосохраненія. Эта „мораль“ не властна надъ поэтомъ; въ отношеніи къ ней поэтъ всегда разрушитель, то яростный анархистъ, то лукавый измѣнникъ, то равнодушный и холодный насмѣшникъ, то случайный и капризный сторонникъ; всего же чаще—холодный наблюдатель.

Такая разрушительная миссія поэта въ отношеніе морали и интересовъ „средняго человѣка“ исчерпывающимъ образомъ очерчена въ слѣдующихъ классическихъ строкахъ одной изъ лучшихъ поэмъ Брюсова.

Вотъ слова поэта, обращенныя къ людямъ вообще:

„И что бы ни задумалъ я спѣть—запрета нѣтъ,
 „И будетъ все достойно, затѣмъ, что я—поэтъ.
 „Я въ жизни пришелъ поэтомъ, я избранъ былъ судьбой,
 „И даже противъ воли останусь самъ собой.
 „Я понялъ неизбежность случайныхъ думъ своихъ,
 „И самъ я чту покорно свой непокорный стихъ.
 „Въ моемъ самохваленьи служенье Богу есть,—
 „Не знаю самъ какаѣ, и все жъ я міру вѣсть“.

Являясь избранникомъ и поборникомъ высшихъ силъ, поэтъ не только создаетъ, но и пересоздаетъ, не только даетъ, но и беретъ, не только оживотворяетъ, но и уничтожаетъ.

Великій законъ взаимодѣйствія Смерти и Жизни, уничтоженія и возникновенія лишь въ иной, видоизмѣненной формѣ продолжаетъ властвовать и въ сферѣ художественнаго творчества. Въ этомъ нѣтъ тайны. Самъ поэтъ только часть дѣйствительности, но зато и весь дѣйствительный міръ только часть его существа. На высотѣ творческихъ исканій неизбѣжно безумное исканіе Совершеннаго, то есть абсолютно-прекраснаго, а развѣ дѣйствительный міръ являетъ намъ ликъ Совершенства?.. Если дѣйствительность (въ смыслѣ реальности) получается, какъ результатъ чувственнаго воспріятія объекта, то міръ, и притомъ весь безъ исключенія, долженъ казаться инымъ художнику, обладающему по самымъ основнымъ свойствамъ своего типа еще иными способами воспріятія міра, какъ бы мы ихъ условно ни называли.

Если сущность творчества—познаніе вселенной, какъ системы „платоническихъ идей“, то развѣ послѣдняя воплощена въ реальности вся безъ остатка? *)

Развѣ съ субъективной стороны творчески-художественное воспріятіе не являетъ собой иного по существу взаимодѣйствія субъекта и объекта, чѣмъ такъ называемое „жизненное“ отношеніе къ міру?

Тѣ, кто утверждаетъ, что міръ, какъ таковой, уже самъ—художественная цѣнность (а не матеріалъ для созданія послѣдней), отводятъ всякому художнику просто роль создателя блѣдныхъ копій міра или бесплодныхъ передразниваній его.

Эту обяыянную теорію искусства одинаково исповѣдуютъ какъ „реалисты“, такъ и тѣ утрированные „эстеты“, по мнѣнію которыхъ цѣль искусства не созерцаніе, познаніе и символика вселенной, а преклоненіе передъ міромъ, какъ передъ по-

*) Поэтому неправъ В. Ивановъ, когда онъ думаетъ, что, восходя художественно и мистически отъ *res* (конкретное, эмпирически-реальное) къ *idea*, мы приходимъ къ *realioga*, то-есть къ еще болѣе реальному и конкретному. Если *realioga* уже воплощены и суть каличная дѣйствительность, то въ чемъ же тогда смыслъ всякаго мистическаго и художественнаго творчества вообще?

эмой, гдѣ все совершенно и неподражаемо, и при томъ совершенно въ одинаковой мѣрѣ и во всякое время.

Если же истина въ обратномъ, и сущность творчества—платоническое познаніе міра и, на основаніи послѣдняго, созданіе идеальныхъ образовъ, лишь отчасти намѣченныхъ въ немъ, и исканіе совершенной Красоты, но уже за предѣлами данной реальности, то сущность всякаго творчества—дуалистическая.

Отсюда необходимость культа разрушенія, очистительное сожиганіе всѣхъ непосредственныхъ цѣнностей, низверженіе всѣхъ стѣнъ, сдавившихъ „gout d'infini“ творческаго порыва, священный ядъ всѣхъ цвѣтовъ, возвращенныхъ истиннымъ творчествомъ.

Наблюденіе переходитъ въ созерцаніе, созерцаніе въ символизацию, а послѣдняя уже въ себѣ самой содержитъ элементы идеализаціи. Но идеальный образъ всегда неминуемо враждебенъ первоначальному, виѣшнему, породившему его когда-то реальному. Отсюда трагическое качаніе творческаго духа между двумя полюсами бытія.

Все сказанное выше свойственно каждому крупному художнику и оспариваемо лишь по недоразумѣнію или недомыслию, запутанному въ запутанные термины, въ самой высокой степени свойственно поэтическимъ произведеніямъ В. Брюсова. Приведемъ его собственную исповѣдь, его собственное опредѣленіе основной задачи своей поэзіи:

„Мои стихи—сосудъ волшебный

„Въ тиши отстоянныхъ отравъ.

„Но узникъ, ты, схвативъ сѣкиру,

„Ты рубишь твердый камень стѣнъ,

„А я, таясь, готовлю міру

„Ядъ, гдѣ огонь запечатлѣнъ.

„Онъ входитъ въ кровь, онъ входитъ въ душу,

„Преображаетъ явь и сонъ...

„Такъ я незримо стѣны рушу,

„Въ которыхъ духъ нашъ заточенъ“.

Въ этомъ замѣчательномъ стихотвореніи сильно и точно очерчена роль поэта - разрушителя, для котораго творчество всегда поединокъ со всей вселенной; въ этой борьбѣ нѣтъ и не можетъ быть никого и ничего, что встало бы между этими

двумя вѣчными врагами, нѣтъ ничего и никого, съ кѣмъ поэтъ-побѣдитель могъ бы подѣлиться своей побѣдой.

Эта трагическая двойственность поэта вытекаетъ изъ самой сущности процесса творчества. Съ чего бы ни начался этотъ процессъ, на своихъ высшихъ ступеняхъ онъ неминуемо приводитъ къ раздвоеніямъ. Примиреніе и выходъ изъ послѣднихъ лишь въ преодоленіи самого искусства, въ метаморфозѣ самаго человѣческаго существа. Субъективное и невольное стремленіе уйти отъ него, преодолѣть внутренній расколъ и вызываетъ кристаллизацію объективныхъ художественныхъ цѣнностей.

Если поэтъ исходитъ изъ исканія конечнаго символа, ему нужны плоть и кровь (краски и звуки) для воплощенія его; если онъ жаждетъ отрѣшеній и погруженія въ сверхчувственные сферы, онъ все равно долженъ изучать и созерцать весь реальный міръ, ибо изъ тюрьмы невозможно уйти, не зная всѣхъ ея свойствъ, всѣхъ входовъ и выходовъ; если онъ жаждетъ полетовъ и стези, ведущей „выше міра“, послѣдній является для него той грудой восходящихъ ступеней, безъ которыхъ немислимо восхожденіе, является тѣмъ матеріаломъ, изъ котораго онъ долженъ создать свои крылья... Слѣдовательно, даже отвергая и презирая міръ и дѣйствительность, поэтъ никогда не можетъ пренебречь ею, даже проклиная вселенную, онъ любитъ ее, хотя бы какъ неизбежное средство, онъ кропитъ ее своими потомъ, кровью и слезами... Только грѣхъ безразличія—гибель всякаго творчества.

Даже безумный мечтатель, жаждущій Красоты большей, чѣмъ вся красота „міра сего“, будетъ поклоняться послѣдней, какъ тому священному кресту, на которомъ распята искаженная, поруганная и униженная божественная Красота.

Мы не будемъ приводить безчисленныхъ примѣровъ всѣхъ трагическихъ раздвоеній, всѣхъ безумныхъ порываній и паденій, которые щедро рассыпаны въ книгахъ В. Брюсова, признанныхъ по его словамъ „какъ дружественной, такъ и враждебной критикой... особенно характерными“ для него. Мы хотимъ лишь перечислить наиболѣе яркіе и совершенные примѣры этихъ, дѣйствительно, характерныхъ для поэта переживаній.

Таковыми пьесами мы считаемъ: въ „Urbi et orbi“—„Лѣстница“, „Побѣгъ“, „Въ отвѣтъ“, „Женщинамъ“, „Одиночество“,

„Отверженіе“, „Люблю одно“, „Къ устью“, „Ю. Балтрушайтису“, „L'ennui de vivre“, „Искушеніе“, „In hac lacrimarum valle“; слѣдующія пьесы въ „Вѣнкѣ“: „Бальдеру Локи“, „Тезей Ариаднѣ“, „изъ пѣсень Мальдуна“, „Кинжалъ“, „Одному изъ братьевъ“, „Грядущіе гунны“, „Къ счастливымъ“, „Духи огня“. Всѣ эти пьесы должно считать самыми типичными изъ всего написаннаго В. Брюсовымъ.

Попытаемся же теперь опредѣлить въ нѣсколькихъ существенныхъ штрихахъ сущность поэзіи В. Брюсова и указать ея мѣсто среди другихъ современныхъ „поэзій“.

При этомъ мы должны будемъ неизбежно отвлечься отъ ея великаго разнообразія, ибо творчество всякаго истиннаго поэта является всегда безконечнымъ рядомъ безконечныхъ ступеней сознанія, подобно тому, какъ все бытіе лишь рядъ бѣгущихъ изъ безконечности въ безконечность ступеней.

Однако представляется возможнымъ отмѣтить хотя бы тѣ ступени, которыя особенно любятъ поспирать стопа стремящагося въ безпредѣльность поэта *).

Если сущность поэтического творчества невольное и бессознательное преодоленіе вовнѣ внутреннихъ антиномій, то хотя бы это преодоленіе и не могло создать здѣсь, на землѣ окончательный, обязательный для всѣхъ выходъ, все же самый способъ этого преодоленія является индивидуальнымъ и различно характернымъ для каждаго отдѣльнаго поэта. Въ немъ и выражается его „*faculté maitresse*“, съ изученія его и должна начинаться всякая характеристика поэта. Первое, великое противорѣчіе, заложенное въ душѣ всякаго художника, — его двойственность, какъ существа, одновременно творящаго и живущаго, созерцающаго и дѣйствующаго, какъ одновременнаго

*) Именно поэзія Брюсова представляется намъ лишенной догматизма и извнѣ привнесеннаго, ортодоксальнаго схематизма. Лучшимъ ея эниграфомъ могутъ служить его же слова о поэзіи, обращенныя имъ еще въ „Третьей стражѣ“ къ „братьямъ соблазненнымъ“:

„Развѣ есть предѣль мечтателямъ?
 „Развѣ цѣль намъ суждена?
 „Назовемъ того предателемъ,
 „Кто намъ скажетъ—здѣсь она“.

Многимъ называющимъ себя „символистами“ слѣдовало бы вспомнить эти золотыя слова!..

носителя идей красоты и морали. Въ душѣ художника его творящій гений за извѣстнымъ предѣломъ развитія начинаетъ жить на счетъ его общечеловѣческаго содержанія, черпать свои силы и соки изъ его жизненныхъ непосредственно-данныхъ переживаній. Поэтъ дѣлается одновременно палачемъ и жертвой, рабомъ и господиномъ. Съ другой стороны, съ вытравленіемъ до конца всего „человѣческаго“, съ прекращеніемъ непосредственнаго воспріятія жизни, это самоопустошеніе равновелико духовной смерти личности, умираетъ и творящее начало въ художникѣ, превращаясь или въ безчувственный механизмъ, или въ безплодное безуміе.

Вся жизнь и личность художника—стройная система антиномій. Никто не долженъ и не можетъ такъ любить міръ, какъ художникъ, ибо только онъ обладаетъ правомъ и обязанностью восходить отъ каждаго частнаго проявленія къ міровой душѣ и погружать себя въ ея безпредѣльность.

Никто однако не является такимъ безпощаднымъ отрицателемъ міра, какъ художникъ, послѣдняя миссія и основная сущность котораго „не отъ міра сего“, и никто не знаетъ, какъ онъ, насколько ничтоженъ весь циръ мірозданья переть чистой грезой о совершенномъ, какъ замкнуть и ничтоженъ всякій горизонтъ для души, отравленной видѣніемъ безконечнаго.

Художникъ склоненъ отъ природы къ высшей степени субъективизма, ибо, о чемъ бы онъ ни говорилъ, онъ прежде всего рассказываетъ свою душу; но плохъ тотъ художникъ, для котораго закрыты навсегда долгъ самоотрицанія и тайна перевоплощенія, тайна сліянія съ вещами. Сущность художника—даръ переживанія до безконечности, способность реагировать на каждое вліяніе извнѣ со всей силой душевной напряженности, радоваться и страдать въ тысячи и тысячи разъ сильнѣе, чѣмъ всякій другой человѣкъ, любить и ненавидѣть безгранично, до безумія.. И однако на вершинахъ художественнаго творчества всегда вѣтеть сверхчеловѣческой покой („Summa rasem tenent“), тотъ божественный холодъ, та внѣ-міровая безпечальность и безрадостность, гдѣ кажется смѣшной и вульгарной самая глубокая человѣческая трагедія...

Художникъ обожаетъ міръ, какъ цѣлое, какъ данное, ибо изъ него онъ научается тайнамъ всѣхъ вещей и изъ него чер-

наетъ краски и звуки и въ то же время для него каждая вещь лишь облачко, лишь преходящій образъ Вѣчнаго Символа, то же, что цвѣтокъ для пчелы. И для художника, павшаго во прахъ передъ этимъ живымъ міромъ, звучащимъ и блестящимъ, не нужно другого міра, и въ то же время только искусство—вѣсть о возрожденіи, воскресеніи и преображеніи всего тлѣннаго и преходящаго, залогъ иного вѣчнаго бытія и торжества надъ смертью *).

И мечтать художникъ научается у жизни и міра, но, мечтая безгранично и безумно, онъ научается презирать жизнь и міръ, ибо сущность Мечты *) двойственна: мечтая, мы познаемъ вещи, но познаемъ ихъ съ иной стороны, чѣмъ въ жизни, и подъ инымъ угломъ зрѣнія координируемъ ихъ взаимоотношенія. Торжество же Мечты—видѣніе вещей несказанныхъ и невоплощенныхъ, познаніе, граничащее съ прозрѣніемъ и откровеніемъ. Такое познаніе требуетъ соотвѣтственнаго утонченія и преображенія самого познающаго, отрывая его отъ всего земнаго, ставя его „выше жизни“ или погружая въ таинственный, мудрый, какъ смерть, сонъ... Великій подвигъ, глубокое моральное служеніе—дѣло художника, однако для него чужда, неприемлема и ничтожна всякая иная мораль, и отсюда великое противорѣчіе всякаго творящаго во имя Будущаго, выдвинутое Ницше съ ослѣпительной яркостью.

Много еще противорѣчій живетъ въ душѣ художника, но ихъ нельзя исчислить, ибо они безконечны...

Характеризуя поэзію (особенно лирику) В. Брюсова со стороны основного, насыщающаго ее настроенія, со стороны особенно типичныхъ ея мотивовъ и самыхъ глубокихъ ея

*) И это нашло себѣ мощное и яркое выраженіе въ строфахъ Брюсовской лирики. Беремъ одну изъ нихъ для примѣра:

„Радость послѣдняя—радость предчувствій,
 „Знать, что за смертью есть міръ бытія.
 „Сны совершенства, въ мечтахъ и въ искусствѣ,
 „Васъ, поклоняясь,—привѣтствую я.“

**) Мечтать—видѣть, грезить, забываться въ созерцаніи. Это одновременно — и познаніе и сонъ (что тонко передается французскимъ словомъ „rêve“). Познавать совершенные лики вещей, не нашедшіе себѣ воплощенія, угадывать ихъ по ликамъ, обезображеннымъ реализаціей—дѣло поэта. Банальное сознаніе подобное восхожденіе по ступенямъ бытія сводитъ къ нисхожденію, опредѣляя мечту, какъ воспоминаніе или счастливое ожиданіе будущихъ реальностей.

созерцаній, мы прежде всего должны отмѣтить ея всестороннюю, напряженную насыщенность именно всѣми этими столь неизбежными для истиннаго художника противорѣчіями. Несравненная стройность ея внѣшнихъ очертаній и строгая четкость ея ритма еще болѣе углубляютъ и оттѣняютъ ея глубокой и потрясающей внутренней трагизмъ. Она не боится роковыхъ антиномій, обступающихъ дерзающей и самопознающей до послѣднихъ граней духъ: поэтъ любитъ искать ихъ вокругъ себя и въ себѣ самомъ, онъ неуклонно вѣрится въ свою мощь и въ концѣ концовъ умѣетъ обратять и покорить ихъ; мучительными и тяжелыми, но упорными и вѣрными шагами идетъ поэтъ къ завѣтной цѣли... И онъ достигъ ее, онъ сталъ повелителемъ своихъ грезъ и истолкователемъ своихъ собственнымъ видѣній...

Глубоко затаено имъ священное безуміе откровеній и пламя творческой страсти... И многимъ кажется, быть можетъ, что онъ, подобно одному индійскому богу, былъ рожденъ уже закованнымъ въ панцырь... Лирика Брюсова сконцентрирована и оформлена до конца; въ этомъ ея побѣждающее очарованіе. Въ ней есть то средоточіе, вокругъ котораго стройно ложатся гигантскія глыбы переживаній и высатся строгіе мраморы вѣчныхъ „Кумировъ“...

Въ чемъ же это средоточіе?..

Вмѣсто формальнаго отвѣта мы заставимъ на этотъ вопросъ отвѣтить его Мудреца изъ драмы „Земля“, въ словахъ котораго намъ слышится отзвукъ затаенныхъ грезъ и теоретическихъ построеній самого поэта въ періодъ его зрѣлости и самоопредѣленія. Вотъ эти слова:

„Какъ было прежде, какъ было всегда на землѣ, мы тѣломъ звѣри, мы духомъ небожители. Мы слышимъ близко шаги безплотныхъ, но намъ нѣтъ путей въ ихъ міръ. Земля— планета среди планетъ, и человѣкъ— ея ликъ, ея голосъ... Нѣтъ ничего выше, какъ познать, разгадать самого себя, быть въ полнотѣ собой... Вознести человѣчество до высшихъ ступеней, доступныхъ ему, идти своей дорогой между звѣринымъ и божескимъ— вотъ задача человѣка. Не поддастся соблазну— ни кинуться въ бездну, ни вознестись въ высь— вотъ его гордость. Не изступленіе провидца и не слѣпота

трезваго ума, а сознательное прозрѣніе—вотъ наша цѣль. Въ здѣшнихъ символахъ мы должны постигать нездѣшнее...“

Повторимъ же за поэтомъ, знавшимъ, быть можетъ, лучше всѣхъ нѣкогда искушеніе „кинуться въ бездну“: „Въ здѣшнихъ символахъ мы должны постигать нездѣшнее“, ибо эта цѣль—неизмѣнная цѣль всѣхъ великихъ представителей того теченія творческой мысли и чувства нашего времени, которое называется „символизмомъ“, того новаго и вмѣстѣ съ тѣмъ вѣчнаго слова, которое всего болѣе характерно для нашей эпохи и которое всего болѣе дѣлаетъ эпохой наше безвременье. Этими словами точно опредѣляется сущность и методъ лирики Брюсова, представляющей собой органическое единство со всѣмъ его міросозерцаніемъ, имъ же устанавливается и опредѣленіе того способа, которымъ поэтъ преодолеваетъ роковыя антиноміи творческаго процесса.

Есть три основныхъ способа воспринимать міръ (объектъ) при творествѣ: или принимать его, какъ цѣлое, какъ данное, какъ единственно-мыслимое и осязаемое, т.-е., какъ реальную, всегда равную себѣ величину, одаренную объективной цѣлностью и реальностью, или прозрѣвать въ реальномъ мірѣ иной міръ, таинственно слитый съ нимъ, но въ то же время не равновеликій ему, неотдѣлимый отъ него, но по существу иной, какъ бы одновременно всесторонне и дополняющій, и отрицающій его, доступный познанію черезъ посредство тѣхъ безконечныхъ параллелизмомъ и соотношеній, которые Бодлэръ точно опредѣлилъ, какъ „correspondances“; или можно, наконецъ, продолжая это раздвоеніе *ad infinitum*, прийти къ одновременному созерцанію двухъ противоположныхъ, полярно-различныхъ міровъ, отношенія между которыми обратно-пропорциональны всегда и во всемъ.

Первый путь есть путь реализма, второй — символизма, третій — романтизма въ тѣсномъ и точномъ значеніи этого слова.

Какъ бы ни соединялись, преломляясь, всѣ эти три пути, всегда одинъ изъ нихъ оказывается преимущественно типичнымъ и органически-свойственнымъ для даннаго художника, при условіи, конечно, признанія бесплоднымъ вопроса о томъ, какой изъ этихъ трехъ путей—единственно-нужный и вѣрный.

Если мы обозначимъ, какъ терминами, именами поэтовъ эти три пути, то лишь скажемъ болѣе точно то, что уже сказали. Развѣ не различаются по существу между собой—реализмъ Пушкина, романтизмъ Жуковского, Лермонтова, Фета, Бальмонта и символизмъ Тютчева, Брюсова и Бѣлаго?... Развѣ не характерны для Гете органической синтезъ реализма и символизма въ такой же степени, какъ эклектическое соединеніе реализма съ романтизмомъ для Байрона и Гейне? Развѣ съ этой точки зрѣнія О. Уайльдъ и Роденбахъ не представляются намъ гораздо больше романтиками, чѣмъ Бодлэръ, и не открываются ли сущность Верхарна въ соединеніи символизма съ крайнимъ реализмомъ и въ полномъ игнорированіи романтизма?..*)

Напротивъ, лирика В. Брюсова (такъ же, какъ и его проза) всегда и во всемъ строго-символична, замыкается ли она позднѣе въ формы классическія, или выливается въ неровныхъ и порывистыхъ ритмахъ его *juvenilia*.

Если можно говорить о предшественникахъ Брюсова, то среди нихъ въ Европѣ можно указать на Э. По и особенно на Ш. Бодлэра, еще болѣе на Э. Верхарна, въ Россіи на О. Тютчева и Е. Баратынскаго, хотя во внѣшней архитектурѣ стиха у него и можно найти болѣе замѣтное вліяніе А. Пушкина. По существу же лирика Брюсова—антиподъ Пушкинской лирики, и въ этомъ значеніе и интересъ Брюсова, какъ новаго и оригинальнаго поэта, а не подражателя „неподражаемаго“ Пушкина, каковымъ его хотятъ изобразить нѣкоторые изъ его сомнительныхъ поклонниковъ.

Вліяніе Брюсова въ русской лирикѣ безгранично и революціонно, ибо онъ первый среди насъ откликнулся на тотъ новый, неслыханный никогда ранѣе столь ясно и дерзко, голосъ, который зазвучалъ въ Европѣ на нѣсколько десятилѣтій ранѣе въ безсмертныхъ строфахъ „*Fleurs du mal*“... Лирика

*) Одинаково мы можемъ найти опорный пунктъ въ опредѣленіи „декадентства“, какъ беспочвеннаго символизма, прикидывающагося романтизмомъ, какова, напримѣръ, въ значительной мѣрѣ истерическая лирика А. Блока, отчасти Э. Гиппиусъ. Последнее объясняетъ ихъ самоотрипаніе, ихъ бѣгство отъ самихъ себя, все равно куда, въ видѣ ли возврата къ реализму и „народности“, или воскресенія религиозныхъ и даже церковныхъ догмъ.

Брюсова — есть поэзия символическая по существу — вот ее определение, единственно-верное *).

Неслучайно и не в силу подражания мотивы Брюсовской лирики в общем тождественны с мотивами всех великих поэтов-символистов нашей эпохи.

Страсть, Отчаяние, Безумие, культ вечной Красоты, жажда противоречий, Борьба и, наконец, Смерть — вот основные мотивы его двух последних книг, послуживших материалом второго тома его „Путей и перепутий“.

Страсть! По глубинѣ, строгости и красотѣ изображенія Страсти Брюсовъ не имѣетъ соперниковъ среди русскихъ современныхъ лириковъ.

Часто кажется, что только онъ одинъ можетъ примѣнить къ себѣ въ качествѣ лозунга и эпитафия гениальныя строки Бодлера изъ его „La prière d'un païen“,

„Volupté, torture des âmes!
„Volupté, sois toujours ma reine!“..

Культъ безграничной, почти обожествляемой Страсти со всеми ее „tortures“, „clartés“ и „gouffres“ роднитъ лирику Брюсова не только съ величайшимъ символистомъ XIX вѣка, Бодлеромъ, но и съ эротикой славнѣйшей поэтической эпохи, эпохи небывалаго расцвѣта утонченныхъ и изысканныхъ эротическихъ переживаній; я говорю о латинскихъ писателяхъ такъ называемой „эпохи упадка“, употребляя въ данномъ случаѣ рѣшительно-иронически данный неудачный терминъ.

Самые первые стихи Брюсова уже поражали своей пропикновенностью, утонченной необычностью и торжественной

*) Въ опредѣленіи лирики Брюсова мы совершенно расходимся съ опредѣленіемъ ее, даннымъ А. Бѣлымъ въ его блестящей статьѣ „Апокалипсисъ въ русской поэзіи“, основанной на совершенно ложномъ, не-художественномъ принципѣ различія художественныхъ явленій.

Жизнь въ значительной степени не оправдала повышеннои оцѣнки А. Бѣлаго, сдѣланной имъ лирикѣ А. Блока и нѣкоторыхъ другихъ мистиковъ-поэтовъ. Гдѣ же плоды всехъ этихъ „болѣе, чѣмъ художественныхъ прозрѣній?“... Впрочемъ, и самъ А. Бѣлый значительно видоизмѣнилъ свои воззрѣнія на лирику А. Блока и В. Брюсова.

Напротивъ, въ отдѣльныхъ оцѣнкахъ и частныхъ характеристикахъ творчества В. Брюсова, сдѣланныхъ А. Бѣлымъ, по нашему мнѣнію, достигнута максимальная вѣрность и точность.

строгостью, столь вообще ему свойственной, преимущественно въ мотивахъ и разнообразныхъ темахъ Страсти.

Конечно, это не могло не повлечь въ данномъ случаѣ (какъ во всѣхъ подобныхъ до безконечности) нареканий со стороны критиковъ, судящихъ исключительно по тому, о чемъ говорится, а не по тому, какъ это „что“ говорится, въ особенности же, къ чему это въ концѣ концовъ приводитъ и во что разрѣшается. Въ данномъ случаѣ поэту неоднократно приходилось имѣть дѣло съ нетопырями и муравьями той не-свободной „морали“, которая боится Красоты, т.-е. по существу безнравственна и уродлива.

Стоить однако внимательно перечитать эротическія пьесы В. Брюсова, и невольно вспоминается незабываемое изреченіе Заратустры: „Сладострастіе: для черни медленный огонь, для всякаго червиваго дерева, для всякой зловонной тряпки—клокочущая печь“... „Сладострастіе для свободныхъ душъ — невинное и свободное, земной рай, избытокъ благодарности будущаго настоящему“... „Сладострастіе: лишь для завядшаго — сладкій ядъ, но для тѣхъ, кто одаренъ лвиной волей—великое подкрѣпленіе сердца и благоговѣнно сберегаемое вино винъ... великое подобіе счастья для высшаго счастья и высшей надежды“... „Сладострастіе... однако я хочу оградить мои мысли и даже слова, чтобы въ сады мои не пробрались свиньи и гуляки“...

Теперь, когда въ нашу литературу въ изобиліи пробрались свиньи и гуляки въ образѣ Саниныхъ, всевозможныхъ оргіастовъ, педерастовъ и „діонисистовъ“ и уже вломились въ золотые сады эротики, мы особенно настоятельно посовѣтовали бы всѣмъ жрецамъ морали во имя борьбы съ повальной порнографіей знакомиться именно съ глубокой, прекрасной и строгой эротикой В. Брюсова.

Страсть въ изображеніи Брюсова лишена всего того, что дѣлаетъ ее отвратительной, а именно: неоткровенности, трусливости, двухсмысленности, несерьезности, безнаказанно-легкомысленной игривости, однимъ словомъ пошлости.

Не во имя забавы, развлечения, поверхностной игры въ чувства—сопрягаетъ души и тѣла Эросъ въ неумолимо-строгихъ и звенящихъ, какъ тугая тетива лука, уже метнувшаго стрѣлу, строфахъ В. Брюсова.

Вотъ признаніе пронзенныхъ этой стрѣлой душъ:

„Но мы, стыдясь себя на ложъ,—
 „Близъ Ангела двѣ дщери тьмы,—
 „И здѣсь ей поклонялись тоже
 „И здѣсь служили рабски мы“.

Страсть чаще всего—пытка, борьба, крестъ въ изображеніи Брюсова:

„Эта боль не разъ мной испытана,
 „На крестѣ я былъ распятъ не разъ,
 „Снова кровью одежда пропитана,
 „И во взорахъ свѣтъ солнца погасъ“.

Трагедія Страсти—невозможность уединенія и полного цѣломудрія въ себѣ самомъ погребеннаго духа,—

„Я былъ не одинокъ во храмѣ Страсти,
 „Даль подсмотреть свой потаенный сонъ!..“

Отравленность ядомъ проституціи поэтъ клеймитъ названьемъ—„Отверженіе“.

Отъ лица великаго, но погибшаго отверженца онъ бросаетъ слѣдующія слова, въ которыхъ мы не можемъ не разслышать воплей Бодлера, его „Examen de minuit“, „Madrigal triste“ и, быть можетъ, „Voyage à Cythère“.

„Люблю я кактусы, пасть орхидей, да сосны,
 „А изъ людей лишь тѣхъ, кто презрѣлъ: „не убій“.

„Вотъ почему мнѣ такъ мучительно знакома
 „Съ мишурной кисеи продажная кровать.
 „Я въ залѣ межъ блудницъ, съ ватагой пьяницъ дома“.

Этотъ сонетъ является вообще одной изъ лучшихъ вещей въ книгѣ, и лучшей похвалой съ нашей стороны можетъ послужить то, что послѣднія строки его невольно намъ приводятъ на память, и безъ ущербъ для себя, знаменитое двустишье Бодлера:

„Ah! Seigneur! donnez moi la force et le courage
 „De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!..“

Печатью строгости отмѣчены всѣ лучшія строфы о Страсти.

Онъ видитъ женщину, которая приходитъ къ нему сказать всего три слова: „Отдай мнѣ душу“. И вотъ мы слышимъ, какъ начинаютъ въ ритмической строгости звучать терцины Дантовскаго стиля:

„На перекресткѣ, гдѣ сплелись дороги,
„Я встрѣтилъ женщину: въ сверканыи глазъ
„Ея былъ смѣхъ, но губы были строги...“

Сонетъ Бодлера и Дантовскій терцинъ—вотъ достойные образцы для рѣзца и палитры Брюсова... Отрицая его эротику, послѣдовательно должно отвергнуть и эротику Бодлера.

„Рабъ“, „Пеплумъ“, „Рабыни“, „Sancta Agatha“, „Царица“, „Прохожій“, „Помпеянка“, „Сладострастіе“, „Городъ женщинъ“, „Послѣдній день“, „Адамъ и Ева“, „Клеопатра“, „Антоній“, „Жрицѣ луны“, „Кубокъ“, „Въ застѣнкѣ“, „Въ склепѣ“, „Изъ ада изведенные“, весь отдѣлъ „Мгновенія“, „Въ публичномъ домѣ“ — таковы лучшія пьесы изъ всего второго тома „Путей и перепутій“, посвященные мастерскому изображенію черныхъ радостей и пытокъ безспорно самаго могущественнаго изъ всѣхъ демоновъ — демона Страсти. Эти пьесы роднятъ стихи Брюсова во многомъ съ лучшими страницами „Fleurs du mal“, вдохновленными культомъ Черной Венеры, этого самаго сильнаго и самаго ужаснаго символа, соблазняющаго и карающаго Сладострастіе.

Въ перечисленныхъ выше пьесахъ (въ которыхъ мы советуемъ весьма многимъ поклонникамъ Брюсова тщательнѣе поискать Пушкинскихъ мелодій и настроеній), въ общемъ даны всѣ господствующіе мотивы его глубокой и неумолимо-строгой эротики.

Однако было бы заблужденіемъ думать, что они исчерпываютъ ея содержаніе и форму.

Если Страсть у Брюсова не является Демономъ и Стихіей, она извлекаетъ изъ его лиры мелодіи, исполненныя тихой нѣжности, переходящей въ грусть и полу-молитву. Въ нихъ привѣтливо сочетается и вкрадчивость воспоминанія и безнадежность паденія, и глубина самоотреченія.

Объ эти темы даютъ общую тему контраста, менѣе рѣ-
жущую и потрясающую, чѣмъ у Бодлера, но опять-таки во
многомъ ему конгеніальную.

Среди этихъ мелодій любви и нѣжности лучшей вещью
является „Портретъ“, гдѣ трогательная искренность сливается
съ безмѣрной усталостью въ миниатюрный, сдѣланный пастелью
образъ.

Это—общій мотивъ „Вечеровыхъ пѣсенъ“, перенесенный
въ сферу любви.

Но завѣтной мечтой поэта въ тѣ мгновенья, когда душа
еще горитъ, но замолкъ уже зовущій къ пыткамъ звонъ Стра-
сти, является молитвенное, торжественно-мистическое служеніе
Любви. Лучшимъ выраженіемъ этого культа Любви служить
его безусловно-прекрасная вещь „Въ Дамаскъ“, а также:
„Таинство ночей“, „Къ близкой“, и четыре отрывка изъ
отдѣла „Мгновенія“.

Другой любимой темой лирики Брюсова является Смерть.

Сочетаніе обѣихъ этихъ темъ даетъ и въ его лирикѣ, какъ
всегда и у всѣхъ, самые глубокіе образы, самые поразитель-
ные эффе́кты; самыми значительными вещами изъ этого цикла
l'Amour et la Mort мы считаемъ слѣдующія: вторую „фаб-
ричную пѣсню“ („Есть улица въ нашей столицѣ“), „Помпе-
янку“, „Втирушу“, „Орфея и Эвредіку“, „Ахиллеса у алтаря“,
„Послѣдній пиръ“ и „Въ склепѣ“. Основная тема ихъ зву-
чить въ слѣдующемъ четверостишии:

„У насъ подъ складками одежды,
„Я знаю, ровень сердца стукъ...
„Какъ нѣтъ ни страха, ни надежды—
„Не будетъ ужаса и мукъ...“

Всѣ эти мотивы находятъ свое противоположеніе въ за-
мѣчательной поэмѣ страсти, плодородія и материнской жен-
ственности, въ „*Habet illa in alvo*“; однако наиболѣе типич-
ными мы считаемъ эти, обручающія Смерть и Страсть, вещи
Брюсова.

Самой яркой и беспощадной картиной торжествующей
Смерти въ Ея апокалиптическомъ величій является заканчи-
вающая книгу поэма „Конь блѣдъ“, въ которой напряженіе

и яркость образовъ достигаютъ Бодлэровской „Danse macabre“ и гдѣ естественно завершается послѣдній аккордъ. Среди шума и хаоса города —

„Показался съ поворота всадникъ огнеликій,
 „Конь летѣлъ стремительно и сталъ съ огнемъ въ глазахъ.
 „Въ воздухѣ еще дрожали—отголоски, крики,
 „Но мгновенье было—трепетъ, взоры были—страхъ.

„Быль у всадника въ рукахъ развитый длинный свитокъ,
 „Огненные буквы возвѣщали имя: Смерть“...

Подобно „Цвѣтамъ зла“ эта вторая книга Брюсова завершается образомъ торжествующей надъ человѣчествомъ Смерти...

Мотивъ умиротворенія и устало-нѣжнаго примиренія въ тишинѣ разработанъ въ первомъ отдѣлѣ „Вѣнка“, „Вечеровыя пѣсни“, мотивъ одиночества и скитаній проступаетъ во многихъ мѣстахъ „Путей и перекутъ“, особенно ярко запечатлѣнный въ стихотвореніяхъ „Женщинамъ“, „Одиночество“, „Люблю одно“, „Раньше утра“, въ лучшихъ поэмахъ отдѣла „Думы“, „Ю. Балтрушайтису“, „Искушеніе“ и въ поэмѣ „Духи огня“. Всѣ эти пьесы служатъ какъ бы дальнѣйшимъ развитіемъ основной темы, выраженной поэтомъ много раньше въ его „Tertia vigilia“, въ стихотвореніи: „Я“ („Мой умъ не изнемогъ во мглѣ противорѣчій“), совершенно такъ же, какъ „Правда вѣчная кумировъ“ изъ „Вѣнка“ является дальнѣйшимъ углубленіемъ и органическимъ развитіемъ „Любимцевъ вѣковъ“ изъ „Третьей стражи“, а „Думы“ изъ „Urbi et orbi“—продолженіемъ „Прозрѣній“ „Третьей стражи“. Такова глубокая связь и органическое сродство различныхъ ступеней Брюсовской лирики, связь, почти никѣмъ не улавливаемая.

Послѣдніе два отдѣла „Вѣнка“ (не считая самаго послѣдняго завершения всей книги „поэмъ“), озаглавленные „Повседневность“ и „Современность“, всего болѣе содержатъ въ себѣ мотивы борьбы, разрушенія и призывовъ къ „дѣйствию“. Здѣсь чисто-созерцательное углубленіе уступаетъ мѣсто жизненному трепету и магическому движенію воли.

„Гребцы триремы“, „Уличный митингъ“, „Кинжалъ“, „Знакомая пѣсня“, „Грядущіе гунны“ и особенно „Фонари-

ки“ —лучшія пьесы этихъ двухъ отдѣловъ. Худшія среди нихъ приходятся на долю чисто-политическихъ сюжетовъ. Какъ всегда, политическая лирика даже въ рукахъ Брюсова оказывается относительно ниже всякой другой; въ ней убѣдительность образовъ подчасъ затемняется логикой аргументовъ, чисто-риторическимъ пафосомъ, который весьма слабо находитъ откликъ въ чужой душѣ. „Цусима“, „Война“, „На новый 1905 г.“, — слабѣйшія пьесы всего второго тома. На нихъ кромѣ того всего замѣтнѣе вліяніе политической лирики Ѳ. Тютчева, которую мы, при всемъ поклоненіи этому поэту, не можемъ цѣнить выше посредственности. Даже мощная по замыслу поэма „Слава толпѣ“ сравнительно слаба, слишкомъ отражая вліяніе (внутри и во внѣ) „Flambeaux noirs“ и „Forces tumultueuses“ Э. Верхарна.

Техника Брюсовскаго стиха самобытна и недосыгаема. Это признаютъ даже враги его лирики, не исключая, на примѣръ, и такого поклонника сладкой посредственности, какъ, извѣстный ремесленникъ импрессионизма г. Ю. Айхенвальдъ.

Сравнительно съ первымъ томомъ второй томъ „Путей и перепутій“, заключающій въ себѣ „Urbi et orbi“ и „Вѣнокъ“, является огромнымъ шагомъ впередъ. При этомъ совершенство чисто внѣшнее у Брюсова всегда органически сочетается со всей сложностью и тонкостью внутренняго переживанія, кристаллизацией котораго и является магически-звучащая строфа. Поэтому чисто-формальный анализъ всякой цѣльной строфы всегда заводитъ въ тупикъ, внутренняя тайна вліянія и очарованія созвучій и рисунка строфы остается непознанной внѣ связи съ нимъ. Основной базой лирики Брюсова является постепенное, строго-ритмическое и внутренне-обусловленное превращеніе реальностей въ символы; его методъ — методъ Гете, методъ Бодлэра; я рѣшился бы назвать его методомъ классическаго символизма въ противоположность аналитическому методу символизации изъ первоначально смутно-раскрывшейся идеи со стороны поэтовъ романтической школы. Ограничимся однимъ примѣромъ. — Въ отдѣлѣ „на Саймѣ“ мы находимъ описаніе заката („Желтымъ шелкомъ“, отрывокъ второй). Сперва въ немъ дается картина, совершенно реальная и рожденная точнѣйшимъ наблюденіемъ:

„Къ горизонту золотому
 „Ярко-пламеннымъ осколкомъ
 „Сходитъ солнце въ часъ разлуки“...

И вдругъ сразу эта живопись превращается въ рядъ живыхъ, фантастическихъ символовъ, не измѣняя ни одного волоска въ первоначальной реалистической картинѣ:

„Заметались, заблестали
 „Красно-огненные птицы.
 „Но серебряныя змѣи
 „Ловятъ, ловятъ все смѣлье
 „Птиць, мелькающихъ во влагъ“.

Для передачи сложнѣйшихъ ощущеній и видѣній Брюсовъ располагаетъ не менѣе сложнымъ арсеналомъ техническихъ приѣмовъ, изъ которыхъ очень многіе впервые введены имъ; узоръ приѣма, качество самой приѣмы, аллитераціи, комбинаціи тѣхъ и другихъ, разстановка и перестановка словъ, задерживанье и ускореніе ритма стиха, свободный стихъ, переходящій въ строгій, и обратно, комбинаціи всѣхъ размѣровъ, наконецъ, игра гласныхъ и согласныхъ—таковы основные приѣмы техники Брюсова, этого перваго у насъ „поэта-инструменталиста“. Ограничимся приведеніемъ лишь немногихъ примѣровъ. Въ строкахъ:

„Буду ль вѣрить, что я молодъ.
 „Буду ль знать, что силенъ я“...—

такъ разставлены слова въ соотвѣтствіи съ ритмомъ стиха, что неизбѣжно въ первой строкѣ рельефно выдѣляется слово „молодъ“, а во второй слово „я“. Въ строкахъ:

„И минетъ лѣсъ—и глянетъ море
 „Въ глаза мнѣ миллиономъ глазъ“...

тѣмъ же приѣмомъ и повтореніемъ два раза подъ удареніемъ слово „глазъ“ оно выдѣляется настолько рельефно, что это внѣшнее усиленіе удивительно консонируетъ съ основнымъ образомъ безконечнаго числа глазъ („милліономъ глазъ“). Таковъ таинственный узелъ, связывающій воедино тѣло и духъ строфы... Не менѣе искусно владѣетъ Брюсовъ и „внутренней приѣмой“. Напримѣръ:

„Я вамъ отдамъ миги, миги...
„Бездонный многозвонный сонъ“.

Но излюбленный Брюсовскій приёмъ—аллитерація. Вотъ поразительныя строки, вся разрѣшающая музыка которыхъ основана на сложной комбинаціи аллитеративныхъ созвучій и перезвонахъ гласныхъ:

„Въ дали, благостно сверкающей,
„Вечеръ быстро бисеръ нижесть.
„Валь, несмѣло набѣгающій,
„Съ влажной лаской отмель лижетъ“.

И далѣе:

„Сосны, сонно онѣмѣлыя,
Въ блѣдномъ небѣ встали четко.
И надъ ними тѣни бѣлыя
Молча гаснуть, таютъ кротко“.

Особенно красивъ здѣсь послѣдній стихъ. Грація и умиряющее очарованіе его достигнуты въ данномъ случаѣ поэтомъ иначе, чѣмъ въ аллитеративныхъ созвучіяхъ первыхъ двухъ строфъ. Здѣсь онъ прибѣгнулъ къ неожиданному хіазму въ расположеніи глагольныхъ и дѣепричастныхъ формъ, отчего получилось поперебѣнное удареніе на словахъ неодинаковыхъ логически и грамматически. Благодаря этому, экономно подчеркнуты и глаголы, и дополняющія ихъ нарѣчія. Достаточно разставить всѣ эти слова въ одинаковомъ порядкѣ: „Молча гаснуть, кротко таютъ“ и невольно рельефъ получится или только у глаголовъ (гаснуть, таютъ), если поставить удареніе на второмъ словѣ, или только на нарѣчіяхъ, если подчеркнуть первое слово, а слѣдовательно и третье. Хіастической перестановкой поэтъ достигаетъ поразительнаго эффекта возможно - сокращеннымъ способомъ. Наибольшаго напряженія и выразительности, и какъ бы близости самаго дѣйствія поэтъ достигаетъ опущеніемъ сказуемаго. Напримѣръ:

„Помедливъ на мгновенье,
„Бросаю взглядъ назадъ...
„Какъ бѣлой цѣпи звенья—
„Ступеней острыхъ рядъ...“

Опущеніе сказуемыхъ вообще сознательно-излюбленный и вполне законный приемъ Брюсова. Путемъ прихотливой комбинаціи ритмическихъ и логическихъ удареній достигается отсѣченіе и четкій рельефъ центрального по смыслу слова, примѣръ:

„Увѣренности прежней
„Въ душѣ упорной—нѣтъ“,

—то послѣдовательное выдѣленіе нѣсколькихъ словъ, на-
примѣръ:—

„Но не хочу я довѣриться раю.
„Душу мою изъ блаженствъ вырываю,
„Вольную душу мою“.

или:

„Жить мнѣ и быть—одному“.

Изысканная игра цезурой, удареніемъ, ритмомъ находится въ каждомъ стихотвореніи Брюсова, и мы лишены возможности привести примѣры всѣхъ его приемовъ.

Риема Брюсова утончена, богата, часто изысканна и всегда почти интенсивна. Много риёмъ впервые создано имъ. Такія риёмы, какъ „причалъте“ и „базальтъ“, „Кельномъ“ и „богомольномъ“, „Рейномъ“ и „тиховѣйномъ“, „безволие“ и „болѣе“, „покинувъ“, „павлиновъ“, „птицы“ и „багряницы“ щедро разсыпаны имъ по всѣмъ страницамъ его книгъ. При этомъ у Брюсова не чувствуется погони за эффектомъ риёмованныхъ созвучій, онъ понимаетъ ужасъ, свойственный каждой излишне-богатой риёмѣ.

Первые опыты надъ „свободнымъ стихомъ“ также принадлежатъ Брюсову, хотя эта форма менѣе соответствуетъ его цѣльнымъ и законченнымъ образамъ, чѣмъ четкая классическая строфа, въ которой онъ и достигъ рѣшительнаго совершенства.

Къ недостаткамъ поэтическаго языка и формы Брюсовской лирики мы относимъ лишь нѣкоторое злоупотребленіе имъ прозаическими словами въ родѣ: „который, неестественный, немислимый, смежный, какой, форма“.

Иногда поэтъ не избѣгаетъ чрезмѣрнаго вліянія со стороны своихъ учителей, особенно Бодлера, Верхарна и Тютчева.

Такъ несомнѣнно значительное вліяніе Бодлера на его стихотвореніяхъ „Царица“ и „Прохожій“, а именно Бодлеровскаго „A une passante“. Сонеты „Отверженіе“, „Втируша“ также носятъ явные слѣды „Цвѣтовъ зла“, въ строкахъ, посвященныхъ городу:

„Городъ все ближе: обдуманнѣмъ чудомъ
„Зданія встали въ строй по землѣ.
„Привѣтъ размѣреннымъ гудамъ“...

несомнѣнно вліяніе Верхарновскаго „La ville“,—

„Du fond des brumes
„Là-bas, avec tous ses étages
„Et ses grands escaliers et leurs voyages
„Elle s'exhume“.

Прекрасное стихотвореніе „Сонъ“ имѣетъ отдаленное, но несомнѣнное сродство съ „Rêve parisien“ Бодлера, а въ четвeростиши:

„Это отзвукъ тающей
„Прежнихъ, страстныхъ словъ,
„Отзвукъ умирающихъ
„Въ тихой безднѣ сновъ“—

намъ слышится отзвукъ Бальмонтской лиры, хотя вообще, кромѣ двухъ-трехъ отдѣльныхъ мѣстъ, Брюсовъ избѣжалъ вліянія этого совершенно чуждаго ему поэта.

Особенно замѣтно на немъ вліяніе Верхарна.

Въ его поэмѣ „Парижъ“—цѣлыя строфы звучатъ чисто по-Верхарновски, то же должно сказать и про другую его поэмѣ „Миръ“.

Даже въ этихъ чисто Брюсовскихъ строфахъ объ Афродитѣ:

„Всюду я, гдѣ трепеть страстный
„Своевольно зыблетъ грудь.
„Вы бессильны, вы не властны
„Тайну страсти обмануть...“
„Лгите зовомъ поцѣлуя,
„О любви ведите торгъ...“

намъ слышится ужасающая исповѣдь Верхарновской „La Dame en noir“, а обращеніе къ ней поэта:

„Здѣсь, гдѣ властители—купля и мѣна,
„Что тебѣ медлить? чего тебѣ ждать?“

дословно воспроизводитъ знаменитый припѣвъ Верхарна:

„La Dame en noir de carrefours
„Q'attendre après de si long jours,
„Q'attendre?“

Однако слѣды всѣхъ этихъ влияній не препятствуютъ лирику Брюсова быть одной изъ самыхъ оригинальныхъ въ русской поэзии вообще!

Всѣ указанные нами черты лирики В. Брюсова находятъ свое одинаковое проявленіе въ трехъ книгахъ второго періода, свое завершеніе въ послѣдней книгѣ его, во „Всѣхъ напѣвахъ“ *). Самъ поэтъ такъ говоритъ въ предисловіи къ этому тому своей лирики: „Въ стихотвореніяхъ этого тома тѣ же приемы работы, можетъ быть, нѣсколько болѣе усовершенствованные, тотъ же кругъ вниманія, можетъ быть нѣсколько расширенный, какъ и въ стихахъ двухъ предыдущихъ томовъ... Во многомъ этотъ сборникъ завершаетъ мои прежнія начинанія, или вѣрнѣе, онъ лучше разрѣшаетъ тѣ же задачи“...

Отбросивъ эти „нѣсколько“ и „можетъ“, нельзя не признать, что дѣйствительно „Всѣ напѣвы“—самое совершенное „я“ поэтической личности Брюсова, самый свободный и глубокий вздохъ его души, самый ясный и протяженный лучъ его созерцанія, это—самая прекрасная книга его лирики.

Эта книга не этапъ, а послѣдняя грань того сложнаго и цѣльнаго пути, постепеннымъ развитіемъ котораго былъ послѣдовательный и органический процессъ кристаллизаціи и гармонизаціи основныхъ элементовъ великаго лирическаго движенія, а первымъ этапомъ побѣжденное и закованное въ форму безуміе и мятежъ „Tertia vigilia“. Теперь этотъ путь пройденъ до конца и пройденъ настолько, что впереди снова загадка, снова сумракъ тайны. „Эти пути пройдены мною до конца, и менѣе всего склоненъ я повторить самого себя“, говорить

*) „Всѣ напѣвы“ составляютъ третій томъ „Путей и перепутій“, объединяющихъ (съ нѣкоторыми несущественными выпусками и измѣненіями) оба періода развитія лирики В. Брюсова. Второй томъ охватываетъ „Urbi et orbi“ и „Вѣнокъ“.

поэтъ, и мы тѣмъ охотнѣе вѣримъ ему, что прослѣдили весь его путь и никогда извилины этого пути не замыкались въ круги повторенія.

Что же будетъ дальше?..

Волной новаго предчувствія, опять смутной дымкой новой тайны, гдѣ брезжить уже новая, еще незримая звѣзда, вѣетъ отъ послѣднихъ словъ послѣдней книги автора „Путей и перепоутій“.

„Не дасть отвѣта свѣточъ горній...
 „Адъ пройденъ, и за мной Эдемъ...
 „И все спокойнѣй, все покорнѣй
 „Иду я въ нѣкій Виолеемъ“

Теперь еще не время разгадывать эту надвигающуюся тайну; наша задача сейчасъ установить связь „Всѣхъ напѣвовъ“ съ прежними этапами общаго, одинаго пути.

„Всѣ напѣвы“ послѣднее слово той пламенной рѣчи, которую велъ поэтъ, начиная съ „Tertia vigilia“. Если весь этотъ періодъ его творчества былъ осуществленіемъ внутренней клятвы поэта, когда-то данной имъ самому себѣ:

„Еще надѣяться безуміе,
 „Смирись, покорствуй и пойми.
 „Часами долгаго раздумія
 „Запечатлѣй союзъ съ людьми“—

то „Всѣ напѣвы“ открытое признаніе конечнаго осуществленія этой клятвы. Эта книга тотъ послѣдній сегментъ круга, который его дѣлаетъ кругомъ и превращаетъ кривую во всегда во всемъ вѣрную и равную себѣ безконечность.

Есть одно общее роковымъ образомъ свойственное поэту настроеніе, изъ него первично исходящее и неизмѣнно къ нему возвращающееся, есть одна центральная идея, правящая всѣмъ стройнымъ міромъ лирики Брюсова, есть и одинъ общій методъ воплощенія, свойственный органически ему и имъ разумно и сознательно изощренный до послѣднихъ граней совершенства.

Это основное настроеніе—жажда оцутить до безконечной мѣры потусторонній міръ, слиться съ сущностью всѣхъ явленій и коснуться таинственнаго средоточія вселенной; эта центральная идея—убѣжденіе и ученіе о томъ, что такихъ средоточій

два, что жажда абсолютной полноты бытія и исканіе основного начала—неизбѣжно и всегда есть исканіе двухъ увлекающихъ къ противоположнымъ полюсамъ потоковъ, великій трагическій дуализмъ; этотъ основной методъ созерцанія—стремленіе, не отрываясь отъ покрова явленій, восходить къ ихъ основѣ черезъ отрѣшеніе отъ эмпирически-чувственного воспріятія, черезъ одновременное и соотносительное погруженіе въ потусторонній міръ своего собственнаго „я“, безошибочное въ градаціи плановъ и ритмически-совершенное въ сліянніи двухъ міровъ—внутренняго и внѣшняго.

Есть только одно слово, точно и существенно опредѣляющее всю совокупность этихъ чертъ поэтического творчества Брюсова: это слово—„символизмъ“.

„Всѣ налѣвы“ — самое утонченное и самое характерное примѣненіе этого символическаго метода къ основнымъ движеніямъ и исканіямъ поэта-символиста.

Въ „заключеніи“ этой книги находится стихотвореніе съ характернымъ для тепершняго Брюсова заглавіемъ „Оправданіе земного“. Оно можетъ служить итогомъ всего второго періода его творчества. Вотъ оно:

Ангель.

„Огни твоей земной вселенной—
„Какъ тѣнь въ лучахъ иныхъ міровъ.

Поэтъ.

„Но я люблю мой духъ надменный
„И яркій блескъ моихъ оковъ.

Ангель.

„За гранью счастій и несчастій
„Есть лучшій жизни небосводъ.

Поэтъ.

„Но я хочу, чтобъ темной страсти
„Меня крутилъ водоворотъ.

Ангель.

„Познаешь, кинувъ міръ случайный,
„Какъ сожигаетъ полнота.

Поэтъ.

„Но для меня въ любви—всѣ тайны,
„Въ одномъ лицѣ—вся красота.“

Заключительная строка его не есть ли совершенная форма самой послѣдней и самой интимной сущности символизма?...

Остается сказать, что въ смыслѣ техники стиха и вообще художественной формы „Всѣ напѣвы“ достигаютъ той грани, за которой возможны или повторенье, или исканье совершенно новыхъ областей лирики и совершенно новыхъ приѣмовъ техники.

Форма огромнаго, подавляющаго количества стихотвореній этой завершающей книги—совершенна. Больше нечего прибавить къ этому однословному опредѣленію ея. Говорить о скрытыхъ кладахъ почти каждой страницы, каждой строфы—значить писать специальное изслѣдованіе по метрицѣ, значить осязательно и такъ сказать аналитически передавать незримыя и синтетически живыя тайны инструментовки стиха.

Для послѣдняго однако необходимо предварительно создать новую науку, соответствующую контрапункту въ музыкѣ. Возможно, что такая наука создастся на нашихъ же глазахъ, какъ на нашихъ же глазахъ выросли, подобно коралловымъ рифамъ, и тѣ совершенныя формы стиха, доказательствомъ которыхъ служить книга Брюсова „Всѣ напѣвы“. Однако, пока у насъ нѣтъ объективныхъ и научныхъ масштабовъ, мы ограничимся тѣмъ, что отмѣтимъ нѣсколько вещей, рѣшительно выдѣляющихся среди всѣхъ другихъ сложно-простой изысканностью формы.

Въ стихотвореніи „Грустный вечеръ“ эффектъ вечерняго, внутренне замирающаго шелеста и общій колоритъ какой-то обманутой усталости достигается только тѣмъ, что во второй строкѣ укорачивается 7-стопный хорей до 6 стопъ, а въ началѣ каждой первой и второй строки проступаетъ то смутная аллитерація, то полу-риѣма.

„Грустный сумракъ, грустный вѣтеръ, шелесты
вѣ дубахъ,

„Вспоминаетъ вечеръ о далекихъ снахъ“...

Въ лирической молитвѣ „Ангель благого молчанія“ падающее и вздыхающее удареніе на третьемъ слогѣ отъ конца, соединенное съ монотонно повторяемой въ каждой строкѣ

риемой, которая сама консонируетъ съ звуками самаго названія Ангела („Ангель благого молчанія“), какъ дающаго тему всего стихотворенія, — даютъ впечатлѣніе чего-то ритуальнаго.

„Отреченіе“, написанное въ строжайшихъ формахъ итальянской секстины, является почти единственнымъ образцомъ этого рода въ русской литературѣ.

Въ „Встрѣчѣ“ вмѣстѣ съ тройственнымъ параллелизмомъ внутреннихъ риѣмъ и ритмически-укорачивающейся третьей строкой (на одну стопу) мы находимъ совершенство музыкальной инструментовки каждаго стиха, созданное искуснымъ сочетаніемъ окраски гласныхъ и какого-то недостигнутаго никѣмъ подбора интерваловъ съ ихъ звуковой стороны.

„Близъ медлительнаго Нила, тамъ, гдѣ озеро Мерида,
въ царствѣ пламеннаго Ра...“

Изумительно здѣсь теченіе гласныхъ:

и-е-и-е-а-о-и-а-а-ѣ-о-е-о-е-и-а-а-ѣ-а-е-а-о-а,
что даетъ иллюзію чего-то похожаго на страдно и сладкорыдающую трель.

Полнаго совершенства достигаетъ авторъ въ трудной и неиспользованной формѣ рондо, въ стихотвореніи „Ея колѣни“:

„Ея колѣни я цѣлую. Тѣни
Склоняются, цѣлуя насъ двоихъ.
Весь міръ вокругъ застѣнчиво затихъ.
Мы—вымыселъ безвѣстныхъ вдохновеній,
Мы—стараго рондо пѣвучій стихъ“...

Стихотвореніе „Холодъ“ даетъ единственный во всей русской лирикѣ примѣръ риѣмы съ удареніемъ на пятомъ слогѣ отъ конца:

„Холодъ, тѣло тайно сковывающій.
„Холодъ, душу зачаровывающій“

Ограничиваясь этими немногими примѣрами совершенства техники и вообще формы „Всѣхъ напѣвовъ“, мы особенно важнымъ считаемъ то, что вся утонченность и сложная изысканность техники въ нихъ не является самодовлѣющей цѣлью, а всегда соотвѣтственно-органически связана съ ритмомъ,

усложненіемъ въ отѣнкахъ самаго настроенія - содержанія, подобно магическому узлу, невидимыми нитями связывая почти всюду оба составные элемента стиха, его душу и тѣло, нигдѣ не нарушая великаго закона художественнаго дву-единства формы и содержанія и вездѣ рождая то свойство стиха, которое Китсъ называлъ „чувственной жизнью стиха“.

Столь же строгимъ и послѣдовательнымъ символистомъ является В. Брюсовъ и въ своей художественной прозѣ.

Пока мы имѣемъ изъ прозы Брюсова нѣсколько рассказовъ, драму „Земля“ и большой психологическій романъ „Огненный Ангель“; другими словами, передъ нами вполнѣ достаточный матеріалъ, чтобы судить объ этомъ второмъ методѣ воплощенія художественныхъ образовъ В. Брюсовымъ.

Прежде всего должно отмѣтить, что обличье символическіе образы въ форму прозы безконечно труднѣе и сложнѣе, чѣмъ въ болѣе искусственные ритмы стихотворной формы, непосредственно гипнотизирующія.

Проза—естественная форма болѣе реальныхъ сюжетовъ, болѣе внѣшняго, объективнаго созерцанія, проза естественно вырастаетъ изъ наблюденія типическаго и характеристичнаго, она необходима почти исключительно лишь тамъ, гдѣ художественное прозрѣніе экстенсивно, гдѣ оно колеблется между плоскостью непосредственнаго описанія явленій и сферой элементарной символизаци, методомъ которой служитъ лишь иное расположеніе явленій (комбинація) на томъ же планѣ, а задачей (почти единственной) желаніе дать лишь смутное ощущеніе невыявленнаго до конца пошпел'а. Порываясь очертить самый пошпел и не владѣя всѣмъ специфическимъ арсеналомъ искусственной стихотворной формы, проза превращается или въ бредъ, или въ каррикатурность, или въ тенденціозную психологию. Напротивъ, строго соблюдая великое чувство мѣры, не залетая въ самыя высшія, несвойственныя ей сферы и держась на первыхъ ступеняхъ метода символизаци, проза дѣлается самостоятельнымъ, незамѣнимымъ средствомъ, выигрываая въ простотѣ, ясности и точности. Такова проза Пушкина, Лермонтова и Тургенева. Тѣми же свойствами обладаетъ и проза Брюсова, стоящая въ самомъ тѣсномъ сродствѣ и пре-

емствѣ съ художественной прозой великихъ классиковъ русской литературы.

Особенная черта прозы Брюсова, дѣлающая ее въ то же время прозой оригинальной и глубоко-современной, заключается въ томъ, что, онъ свято соблюдая, какъ ни одинъ изъ русскихъ новыхъ поэтовъ, чувство мѣры, экономизацію изобразительныхъ средствъ, строгую послѣдовательность стиля, въ то же время путемъ искуснаго введенія цѣлаго ряда приемовъ: веденія разсказа отъ лица другой эпохи, введенія иныхъ психологическихъ плановъ воспріятія (гипнотическій сонъ, безумія, явленіе призраковъ), перенесенія дѣйствія въ далекое прошлое или въ таинственное будущее, изображеніе психологическихъ переживаній исключительно-напряженныхъ и утонченныхъ душъ, расширилъ обычныя рамки художественной прозы почти безгранично.

Семь лучшихъ его разсказовъ вмѣстѣ съ драмой „Земля“ изданы имъ въ особомъ сборникѣ „Земная ось“.

Несмотря на то, что русская критика оцѣнила прозу Брюсова неизмѣримо ниже его стиховъ, мы рѣшительно не можемъ согласиться съ подобной оцѣнкой.

Мы полагаемъ, что „Земля“ является самымъ значительнымъ изъ всего, когда-либо имъ созданнаго, соединяя въ себѣ, какъ въ одномъ магическомъ фокусѣ, всѣ самыя существенныя черты его поэтической личности, всю совокупность приемовъ его художественнаго творчества. Мы скажемъ болѣе: кто не оцѣнилъ и не полюбилъ этой міровой драмы, пережитой душой одного человѣка, тотъ вообще не способенъ понять, приять и полюбить поэта Брюсова.

Трагическій пессимизмъ Брюсова, весь его героическій индивидуализмъ и сумрачное безуміе его потрясающей фантазіи, взаимно оттѣняя другъ друга, огненными буквами запечатлѣны въ лучшихъ сценахъ этой великой трагедіи, героемъ которой является всё человѣчество.

Все изступленное напряженіе гигантски-нарастающаго дѣйствія, смутное предчувствіе котораго тревожно близится уже съ самаго начала, весь чудовищный масштабъ драмы, заставляющій вспомнить о чуждыхъ современности циклопическихъ созданіяхъ глубокой ассирійской и египетской древности,

строгий классическій лаконизмъ стиля и ритмическая живость діалоговъ, заключенная въ этой трагедіи, заставляютъ насъ совершенно опредѣленно указать на нее, какъ на одно изъ самыхъ великихъ событій міровой литературы послѣдняго времени и какъ на совершенно исключительное явленіе во всей русской литературѣ. Въ титанической постановкѣ вопроса Брюсовъ почти не имѣетъ предшественниковъ; по силѣ основного душевнаго движенія, создавшаго эту драму, мы можемъ сравнить его лишь съ первоклассными художниками-гигантами, съ великимъ авторомъ „Фауста“. Мы нисколько не боимся сказать, что въ сравненіи съ этой трагедіей почти меркнутъ лучшія драмы Ибсена, многія пьесы Шекспира.

Чтобы понять всю исключительную красоту ея, всю цѣльность и высоту ея героевъ, должно обратиться лишь къ одному источнику—къ драмѣ античной.

Конечно, наша такъ называемая „критика“ сочтетъ бредомъ мои слова по поводу этой драмы; такова несвоевременность и великая несовременность этой драмы.

И вмѣстѣ съ тѣмъ сцена, изображающая засѣданіе „ордена освободителей“, является лучшимъ изъ всего, что было сказано въ наши дни о великомъ и таинственномъ законѣ всеединства человѣчества...

Изъ всѣхъ новеллъ, помѣщенныхъ Брюсовымъ въ „Земной оси“, самымъ значительнымъ и интереснымъ со стороны символизма является фантастическій рассказъ „Въ зеркалѣ“. Не первый Брюсовъ воспользовался зеркаломъ, какъ символомъ отраженія, не онъ одинъ проникъ въ страшную и двухмысленную сущность этого обыденнѣйшаго предмета, не одинъ онъ подглядѣлъ магическое свойство этого куска стекла, предназначеннаго для самыхъ прозаическихъ цѣлей, нарушать великіе законы пространственности, быть какъ бы хрустальнымъ входомъ въ міры иныхъ измѣреній, окномъ въ то беззвучное царство, откуда нѣтъ возврата.

Приблизительно тотъ же ужасъ символическаго раздвоенія вдохновилъ и Роденбаха написать его безумный рассказъ „Любитель зеркалъ“ („L'ami des miroirs“), въ его „Прялкѣ тумановъ“; чудесныя свойства зеркала понималъ и А. Гофманъ и Андерсенъ; въ наше время Марсель Швобъ и О. Уайльдъ,

въ русской литературѣ Каролина Павлова; но только одному Брюсову удалось почти исчерпать эту тему, найти совершенно точныя символическія формы закона отраженія и преломленія двухъ міровъ въ формѣ разсказа о чудесномъ взаимномъ перемѣщеніи женщины и ея зеркальнаго двойника. Поразительна, даже ужасна именно странная точность Брюсовской новеллы. Женщина, живущая всю жизнь среди зеркалъ, говоритъ: „Я привыкла цѣлые часы, цѣлые дни проводить среди перекрещивающихся міровъ, входящихъ одинъ въ другой, колеблющихся, исчезающихъ и возникающихъ вновь. Моей единственной страстью стало отдавать свое тѣло этимъ беззвучнымъ далямъ, этимъ перспективамъ безъ эхо, этимъ отдѣльнымъ вселеннымъ, перерѣзывающимъ нашу, существующимъ, наперекоръ сознанию, въ одно и то же время и въ одномъ и томъ же мѣстѣ съ ней“.

Никто до Брюсова не нашелъ для зеркальной дали выраженія „перспектива безъ эхо“, этого магически увлекающаго, и одновременно точнаго, соответственнаго опредѣленія. Это могъ сдѣлать лишь символистъ, неумолимо послѣдовательный и уточненный до конца.

Такъ странно и такъ точно говоритъ поэтъ о другомъ мірѣ, о другомъ бытіи, открываемомъ зеркальной гладью, что кажется, будто и самъ онъ былъ тамъ когда-то, словно онъ на личномъ опытѣ извѣдалъ призрачную жизнь отраженія.

„Послѣ этого началась моя жизнь, какъ отраженія. Странная, полусознательная, хотя тайно сладостная жизнь. Насъ было много въ этомъ зеркалѣ, темныхъ душъ, дремлющихъ сознаний. Мы не могли говорить одна съ другой, но чувствовали близость, любили другъ друга. Я думаю, что такова же жизнь мертвыхъ,—неясное сознание своего „я“, смутная память о прошломъ и томительная жажда хотя бы на мигъ воплотиться вновь, увидѣть, услышать, сказать“...

Возвести явленіе отраженія въ проникновенный символъ, воплощающій собой великую тайну безтѣлеснаго бытія, въ созерцаніе „астральнаго плана“ человѣческаго существа—это доступно лишь первоклассному художнику и притомъ художнику-символисту, прежде всего исповѣдующему, что „Все переходщее лишь символъ иного“.

Да, никто глубже Брюсова не проникъ въ тайну отраженій, въ тайну двухъ соприкасающихся міровъ.

Замѣчательно и то, что ему удалось въ эту фантастическую повѣсть вложить одно изъ самыхъ завѣтныхъ своихъ убѣжденій, одну изъ важнѣйшихъ посылокъ своей эстетической теоріи, ту безошадную и до конца доведенную антитезу между *res* и *idea*, между никогда не перемѣщающимися, никогда не перекрещивающимися планами строгой художественной перспективы, которая свойственна В. Брюсову болѣе, чѣмъ кому-либо изъ русскихъ поэтовъ, быть можетъ, въ той же степени, какъ и Лермонтову. Реальная женщина и ея двойникъ (зеркальное отраженіе) ведутъ таинственную борьбу за единое реальное бытіе, попеременно изгоняя другъ друга изъ условій послѣдняго; но всегда одна изъ двухъ должна стать дополненіемъ другой. Великое равновѣсіе двухъ соотнositельно связанныхъ міровъ, міра явленій и міра призраковъ, не можетъ быть нарушено. Единое сознаніе, дважды расколовшееся на два „я“ и дважды переставившее истинно-сущее „я“ и соотнositельный ему призракъ-двойникъ, утрачиваетъ свое единство и впадаетъ въ метафизическое безуміе, самый ужасный видъ помѣшательства.

Безотвѣтный философскій вопросъ о томъ, гдѣ объективный критерій истины, какой планъ созерцанія среди всѣхъ безчисленныхъ плановъ основной, не есть ли всякая истина только внутреннее соотвѣтствіе познаваемого съ познающимъ, не есть ли все сущее только безконечный рядъ ступеней относительности— вотъ что является темой этой на первый взглядъ полу-фантастической, полу-патологической повѣсти, никѣмъ не понятой и вовсе неоцѣненной до сихъ поръ.

Глубокая психологическая проблема объ обратномъ дѣйствіи воли, о *mania contradicens*, этой другой формѣ раздвоенія личности, воплощена въ формѣ реалистически-фантастическаго разсказа „Республика южнаго креста“, носящаго слѣды благотворнаго вліянія Э. По со стороны формы.

Разсказъ „Сестры“ подвергаетъ тончайшему анализу исключительныя психологическія переживанія въ сферѣ эротики, являясь любопытнѣйшимъ художественнымъ изображеніемъ чудовищной тайны одновременной любви къ тремъ женщинамъ; весь мистическій ужасъ садизма переданъ путемъ стройнаго и

последовательнаго чередованія реальныхъ образовъ и видѣній съ такой поразительной вѣрностью и силой, что, конечно, сумасшедшая и распущенная манера Пшибышевскаго, всегда сразу ударяющаго по всѣмъ клавишамъ, безконечно далека отъ строгой манеры Брюсова, владѣющаго единственнымъ даромъ именно о безуміи-то и говорить всего болѣе разумно.

Въ повѣсти „Въ подземной тюрьмѣ“, строго выдержанной въ стилѣ итальянской рукописи XVI вѣка, воплощена глубокая идея о зависимости самыхъ завѣтныхъ и святыхъ человѣческихъ чувствъ отъ условій обстановки, а въ повѣсти „Последніе мученики“ поставленъ роковой и безвыходный вопросъ о неизбежной и вѣчной борьбѣ утонченнѣйшей культуры немногихъ во имя эстетическаго аристократизма съ незнающей никакихъ оговорокъ, всепоглощающей идеей соціальной справедливости.

Культъ отдѣльной личности, какъ носительницы безграничной жажды цѣнностей, и органическая идея индивидуализма и социализма—эти два лозунга нашего времени, нашей эпохи, нашего сегодня и нашей родной дѣйствительности, ихъ вѣчная и особенно обостренная именно въ наши дни борьба—вотъ основная идея этой полу-фантастической новеллы, которая носитъ одновременно и печать событій 1905 г., и слѣды интуитивнаго проникновенія въ далекіе вѣка, уже ставшіе благовонными муміями. И при этомъ личность автора скрыта за объективизмомъ творчества.

Чтобы было возможно судить о совершенствѣ формы, о довершенности стиля художественной прозы В. Брюсова, я приведу только одинъ отрывокъ изъ этой новеллы, говорящій о божественныхъ, ритуальныхъ пляскахъ посвященныхъ:

„Непримѣтно, нечувствительно, невольно—всѣ мы уносились въ тихой круговой пляскѣ за ней. И это круженіе пьянило больше вина, и это движеніе упоило сильнѣе ласкъ, и это служеніе было выше всѣхъ молитвъ. Ритмъ музыки ускорился, и ускорился ритмъ пляски, и съ простертыми руками мы неслись впередъ, кругомъ, за ней, за единой, за божественной, за Геро“.

Въ разсказѣ „Теперь, когда я проснулся“, также носящемъ на себѣ несомнѣнные слѣды вліянія Э. По, дается глубокой и

странно-спокойный анализъ тѣхъ особаго рода душевныхъ состояній, которыя имѣютъ мѣсто въ глубокомъ медіумическомъ трансѣ, благодаря систематическому и планомѣрному культивированію искусственнаго сна, доведеннаго до экстагического опьянѣнія имъ.

Смутныя откровенія, доступныя лишь въ состояніи магнетическаго сна, освобождающаго самую высшю и тонкія сферы душевныхъ вибрацій отъ регулирующаго вліянія чувственной оболочки, блаженныя, мистическія „видѣнія сна“ становятся въ противорѣчіе съ реальной сферой, съ дѣйствительнымъ міромъ человѣка; внутреннее, искусственно-созданное равновѣсіе нарушено, видѣніе становится реальностью, сонъ дѣйствительностью, и, наоборотъ, все реальное тѣнью; грань прейдена, и встаетъ тотъ же роковой вопросъ, на который нѣтъ и не можетъ быть отвѣта, вопросъ о томъ, гдѣ объективный критерій истинно-сущаго.

Тотъ же вопросъ о релятивизмѣ всего сущаго затрогивается и въ разсказѣ „Мраморная головка“, гдѣ антиномія явленія и его отраженія („Въ зеркалѣ“), реальности и сновидѣнія („Теперь, когда я проснулся“), дѣйствительности и мечты („Сестры“) смѣняется противорѣчіемъ дѣйствительности и воспоминанія.

Реально ли вообще воспоминаніе, этотъ мостъ между явленіемъ и чистой грезой, и насколько оно реально?..

Этотъ вопросъ и есть вопросъ объ относительныхъ предѣлахъ всякой относительности вообще.

Таково глубокое, философское содержаніе новеллъ В. Брюсова, облеченныхъ имъ въ свободную, утонченную и ритмически-строгую форму художественной прозы.

Заключая въ двухъ словахъ оцѣнку прозы В. Брюсова, въ частности его книги „Земная ось“, мы считаемъ нѣкоторое предубѣжденіе критики противъ прозы Брюсова, вообще оцѣниваемой ниже его лирики, самымъ непонятнымъ, печальнымъ и въ сущности случайнымъ явленіемъ. Оно впрочемъ распространено настолько, что даже такой исключительно чуткій и проницательный критикъ, какъ З. Гиппіусъ, къ своему стыду оказалась въ числѣ непріемлющихъ прозу В. Брюсова.

Для насъ же здѣсь всего важнѣе отмѣтить не первоклассныя формальныя достоинства послѣдней, а ея символическую проникновенность.

Въ своихъ новеллахъ Брюсовъ столь же является символистомъ въ самомъ точномъ, современномъ смыслѣ этого слова, какъ и въ своей лирикѣ.

Каждая новелла его—обточенный кусокъ реальности, но форма, которую принялъ подъ его рѣзцомъ послѣдній, не реальна, ея нельзя найти нигдѣ, кромѣ его художественнаго произведенія, неизмѣнно идущаго отъ *res* къ *idea*, отъ видимаго къ незримому, отъ объективнаго къ субъективному, отъ явленія къ символу.

Проза Брюсова о томъ же, о чемъ и его лирика; это храмъ, посвященный тѣмъ же богамъ, воздвигнутый во имя безграничнаго Познанія, только стиль его нѣсколько иной, еще болѣе тяжелый, еще болѣе строгій, еще болѣе дорическій. Въ немъ то же число колоннъ, лишь форма ихъ нѣсколько иная, онѣ немного ниже и массивнѣй, онѣ разставлены на болѣе близкомъ разстояніи, менѣе проточены желобами и менѣе отягчены тѣми каменными гирляндами, великолѣпными и изысканно-причудливыми украшеніями, которыя естественны только въ музыкальной и ритмической рѣчи, созданной для діонисическихъ движеній лирическаго паэоса.

Мы оставляемъ здѣсь безъ подробнаго анализа самое послѣднее произведеніе В. Брюсова, его гениальный психологическій романъ „Огненный ангель“.

Мы дѣлаемъ это, несмотря на то, что безусловно принимаемъ и его сущность, и его форму, и понимаемъ всю его цѣнность, какъ произведенія, даваша впервые у насъ въ Россіи образецъ большого прозаическаго произведенія, въ которомъ индивидуальная трагедія нечеловѣческой любви и жажда высочайшаго знанія облечены въ форму историческаго, реально-объективнаго, мѣстами даже бытового повѣствованія. Интимное воспроизведеніе психологіи главныхъ героевъ романа, запутанной и бѣгущей изъ безконечнаго въ безконечное основной нити ихъ сложныхъ и направляемыхъ изъ „иного міра“ взаимныхъ отношеній и ихъ символической связи съ фантастическими существами расположено на чисто-историческомъ, эпи-

чески-объективномъ фонѣ. Дѣйствіе приурочено къ опредѣленному мѣсту, опредѣленной эпохѣ, стиль романа выдержанъ въ стилѣ XVI вѣка; психологія дѣйствующихъ лицъ обрисована четкими, похожими на старинныя гравюры той эпохи чертами, дѣйствіе развивается психологически-вѣрно, самый разсказъ ведется косвенно, отъ лица главнаго героя романа Рупрехта, чѣмъ достигается совершенная объективность метода.

Надъ всѣмъ этимъ міромъ, созданнымъ авторомъ, протянуты своды эпохи, всѣ люди одѣты въ костюмы эпохи, всѣ они мыслятъ, чувствуютъ, дѣлаютъ жесты, какъ подобаетъ людямъ данной эпохи... и только надъ двумя изъ нихъ, и только на мгновенія раздвигаются глухіе своды вѣка и сверкаетъ бездна вѣчносущаго, только въ двухъ изъ нихъ и то лишь временно проступаютъ обще-человѣческіе облики и лишь въ исключительныя мгновенія вспыхиваютъ огненными чертами безсмертныя лики.

Быть можетъ, причина этого въ желаніи автора воспроизвести точно и строго общій видъ самой жизни, быть можетъ, самое завѣтное въ его міросозерцаніи—его аристократизмъ, но несомнѣнно одно, „Огненный Ангелъ“ не есть произведеніе строго-символическое въ томъ смыслѣ, какъ мы опредѣлили символизмъ съ самаго начала и какового опредѣленія все время держались. Символизмъ привходитъ въ него какъ одинъ изъ существенныхъ составныхъ элементовъ.

Общій фонъ этого замѣчательнаго произведенія строго реальный, явленія (вещи и люди) изображены въ немъ не подъ угломъ преломленія воплощаемой въ нихъ идеи, а сами по себѣ, какъ кристаллизованныя формы эпохи, они всѣ освѣщены не съ точки зрѣнія „Vergänglichkeit“ и рисуются передъ нами не какъ „Gleichniss“, что требуется прежде всего методомъ и существомъ символическаго творчества. Всѣ явленія здѣсь, напротивъ, отпечатлѣлись своей виѣшной, разъ навсегда мелькнувшей формой, формой конкретной и относительной.

Только тамъ, гдѣ повѣствователь-герой переходитъ на субъективную точку зрѣнія, передъ нами открывается сущность, какъ всегда у Брюсова, облеченная въ символическія формы, проплываютъ видѣнія, звучатъ вѣщія слова, возникаютъ безумные сны, нисходятъ таинственныя облики и очертанія вѣч-

ныхъ существъ, передъ нами говорятъ демоны, плачутъ и возносятся Ангелы, и явленія вдругъ начинаютъ обрасывать свои оболочки.

Главное достоинство этого историко-психологическаго романа, открывающаго собой новый періодъ творчества В. Брюсова — совершенная стройность перспективы, выдержанность всѣхъ сложныхъ плановъ созерцанія, начиная отъ перваго реально-бытового и кончая самымъ послѣднимъ — оккультнымъ, являющимся, какъ бы предѣломъ, горизонтомъ всего кругозора.

Поэтъ страсти сказался и въ построеніи повѣствовательной, почти эпической, канвы романа и въ самомъ расположеніи плановъ дѣйствія. Тамъ, гдѣ люди, вещи и самый языкъ — люди, вещи и языкъ XVI в., гдѣ даже образы иного міра воплощены въ стильныя формы эпохи (шабашъ), вспыхиваетъ пламя вѣчной страсти, сожигая всѣ относительныя формы.

Нить повѣствованія, быстро пробѣгая по этой сложной канвѣ, постоянно то развѣтвляясь, то снова скручиваясь, искусно располагается на разныхъ планахъ, никогда не возвращаясь вспять, ничѣмъ не нарушаетъ ритма повѣствованія. Вотъ на первомъ планѣ вырисовываются стѣны Кельна, вѣтвя лѣсная тропинка, проходятъ религіозныя процессіи, дразнить вывѣска на стѣнѣ какой-нибудь харчевни, здѣсь же видимъ мы и реальную фигуру Рупрехта въ костюмѣ XVI вѣка... На второмъ планѣ все еще вполне реальная, но уже странно-загадочная фигура Ренаты, этой то красивой, то некрасивой, то странно-блаженной, то неожиданно-меланхолической героини, женщины, облеченной въ хрупкую человѣческую форму, но связанной неразрывными, невидимыми нитями съ инымъ міромъ, женщины, кощунственно влюбленной въ своего Ангела-Хранителя, Мадіэля.

На слѣдующемъ планѣ, еще болѣе удаленномъ отъ непосредственно-даннаго, реальнаго, сіяетъ полу-реальный, полу-фантастическій образъ графа Генриха, символически-знаменательнаго спутника всей жизни Ренаты, въ его рукахъ невидимыя нити всего романа. Но кто же графъ Генрихъ, этотъ уже не человѣкъ, еще не Ангелъ?.. Въ той же области и загадочный образъ мага Агриппы, Мефистофелеса и Фауста...

Еще глубже, еще удаленнѣе отъ исторически-стилизован-ныхъ фигуръ перваго плана расположенъ сверкающій золотыми нитями волосъ и одѣтый въ голубые одежды образъ Ангела Мадіэля. Онъ окруженъ цѣлымъ сонмомъ злыхъ демоновъ, стремящихся овладѣть душой Ренаты.

Между борьбой злыхъ и добрыхъ геніевъ за ея душу и самыми внѣшними, реальными событіями ея жизни постепенно обнаруживается параллелистическая, глубоко-таинственная связь.

Не въ этой ли связи вся сущность, весь замыселъ и все несравненное очарованіе „Огненнаго Ангела“, этого замѣчательнаго романа, по глубинѣ, тщательности метода и нѣкоторымъ общимъ приѣмамъ котораго послѣдній можетъ быть и долженъ быть отнесенъ къ той категоріи художественныхъ произведеній, самымъ характернымъ типомъ которыхъ являются лучшіе „психологическіе романы“ одного изъ самыхъ великихъ художниковъ прошлаго вѣка, Г. Флобера.

Таковъ послѣдній этапъ неизмѣнно-развивающагося творчества В. Брюсова.

Если бросить ретроспективный взглядъ на первые шаги творчества В. Брюсова съ высоты его теперешнихъ созданій, то невозможно не удивляться всей огромности уже пройденнаго имъ пути, всей несоизмѣримой разницѣ въ совершенствѣ формы, цѣльности стиля и сознательности его цѣлей и методовъ, и тѣмъ не менѣе весь его путь лишь послѣдовательное и внутренне-единое раскрытіе все того же, что и въ началѣ, постиженія, утонченіе и ограниченіе того же метода, послѣдовательное обнаруженіе все той же единой поэтической личности.

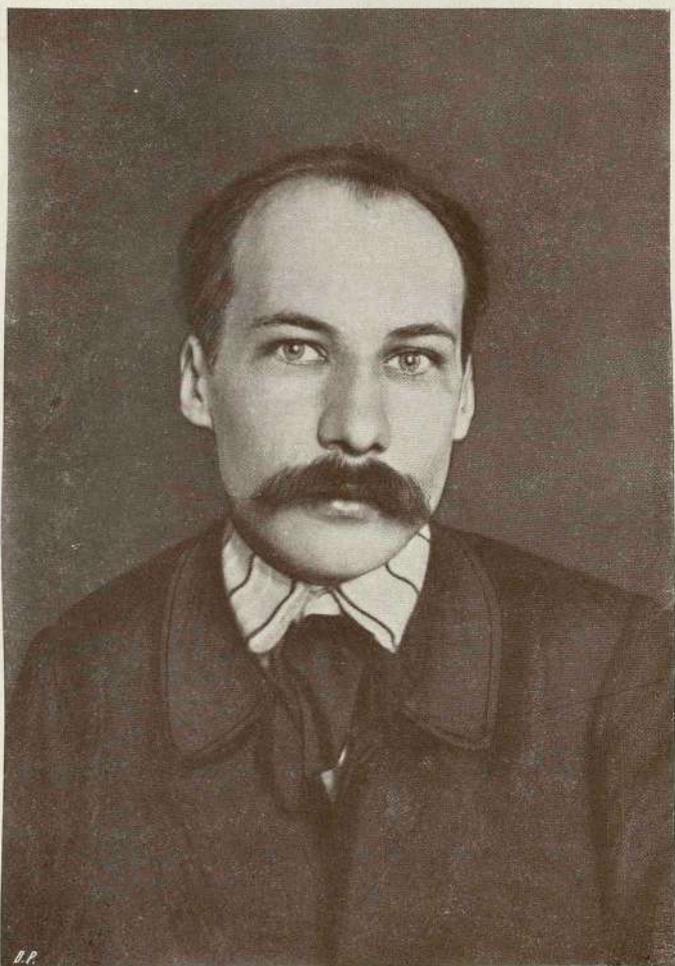
Многообразно, но въ стройной преемственности формъ и методовъ выявлялось единое творческое „я“, начиная съ дерзкихъ и сумрачно-отрѣшенныхъ его первыхъ созерцаній и предчувствій, облеченныхъ бессознательно и мучительно въ форму самаго рѣзкаго импрессионизма, продолжаясь черезъ упорное исканіе пластической, осязательной, почти парнасской формы для закрѣпленія символа и наконецъ завершаясь двумя грандіозными, достигшими совершеннаго синтеза формы и содержанія созданіями, драмой „Земля“ и романомъ „Огненный Ангелъ“.

Та же сущность воплощена во всѣхъ этихъ формахъ, тотъ же внутренній строгій и глубокій ликъ смотритъ на насъ неизмѣнно изо всѣхъ безчисленныхъ созданныхъ имъ ликовъ; этотъ ликъ отмѣченъ такой безграничной жадной познанія, что это основное стремленіе кажется почти единственнымъ началомъ, объединяющимъ и координирующимъ все разнообразіе переживаній, весь мятущійся хаосъ затаенныхъ, внутреннихъ противорѣчій, мятежныхъ порывовъ и невыразимо-страстныхъ душевныхъ движеній. Эта жажда творческаго вѣдѣнія и есть то „goût d'infini“, которое разверзается и зіяетъ въ каждой душѣ, живущей ради созиданія и черезъ непрестанное созиданіе, въ каждомъ художникѣ-изобрѣтателѣ, въ каждомъ сознаниі, изъ себя отравляющемся при познаниі міра.

И тѣ же двѣ бездны разверзаются передъ нами всякій разъ, какъ мы пытаемся заглянуть въ самую глубину этой души, и, быть можетъ, на днѣ ея запечатлѣны неизгладимо тѣ же самыя вѣщія слова, которыя запечатлѣны и въ самомъ сердцѣ міра, великія слова „Изумрудной скрижали“ Гермеса Трисмегиста: „То, что находится внизу, подобно находящемуся наверху и, обратно, то, что находится наверху, подобно находящемуся внизу, ради выполненія чуда единства“.

207

Андрей БѢЛЫЙ.



АНДРЕЙ БѢЛЫЙ.

Если главной задачей творчества двухъ первыхъ русскихъ символистовъ, достигшихъ великаго, К. Бальмонта и В. Брюсова, было — разъ навсегда провести рѣзкую грань между реализмомъ и символизмомъ въ искусствѣ и показать на образцахъ собственнаго творчества, насколько „новое искусство“ принципиально разнится со всѣми прежними методами художественнаго творчества, то специальная задача — показать всю безграничность символизма во всѣхъ его универсальныхъ устремленіяхъ, сдѣлать всѣ возможные, крайніе выводы изъ теоріи художественнаго творчества, какъ созерцанія сущностей въ явленіяхъ, установить теоретически и практически всѣ самыя сложныя связи символизма съ чистой мистикой (вплоть до духовидѣнія и теургіи), современной научной философіей, и главными формами „новаго религіознаго сознанія“ — явилась миссіей А. Бѣлаго, этого третьяго вождя новаго теченія.

Съ первыхъ же шаговъ А. Бѣлый внесъ новое въ „новое“, съ самаго начала заговорилъ по-своему и заговорилъ о томъ, что было открыто только ему одному. Полусознательно, какъ бы всегда слыша передъ собой зовущую музыку, сознательно, какъ бы сознавая всю неизбежность и послѣдовательную преемственность грядущаго съ „дорогими могилками“ прошлаго, одновременно и молясь новому, какъ несказанному, и осознавая его, какъ неизбежно-становящуюся норму, А. Бѣлый, этотъ самый интимный среди поэтовъ-символистовъ и самый смѣлый по широтѣ обобщеній философъ символизма, сразу же внесъ въ русскій символизмъ совершенно новую струю, сливъ съ потокомъ, берущимъ начало въ нѣдрахъ французской школы, прозрачныя, мятущіяся въ какомъ-то особенномъ, чистомъ безуміи, свои струи, великими истоками которыхъ служили тѣ вѣчные льды и снѣга, гдѣ уже скользила тѣнь Заратустры.

При сопоставленіи съ лирикой и ученіемъ А. Бѣлаго, даже столь различныя, почти противоположныя личности, каковыми являются К. Бальмонтъ и В. Брюсовъ, сливаются во что-то созвучное, единое.

Если сокровенную сущность ученія А. Бѣлаго и основную мелодію всей его лирики очистить отъ безчисленныхъ, поверхностныхъ вліяній и налетовъ со стороны всѣхъ его предшественниковъ и союзниковъ, начиная отъ В. Соловьева и Д. Мережковского (совокупно со всей школой послѣдняго), Ибсена, Шопенгауэра, Канта и Ницше и кончая Гоголемъ, то внутреннее ядро его поэтическаго, морализирующаго и чисто-мистическаго „я“ окажется настолько оригинальнымъ, столь своеобразно преломляющимъ многообразными, магическими гранями внѣшній міръ и, наконецъ, столь трепетно-жизненнымъ, почти гипнотически-неотразимымъ, что невольно сотрутся всѣ пестрыя противорѣчія передъ живымъ единствомъ этой гениальной личности, какъ передъ знаменательнѣйшимъ симптомомъ и воплощеніемъ того идейнаго переворота, который онъ самъ опредѣлилъ, какъ „перевалъ сознанія“. А. Бѣлый многоликъ и всегда трагически-противорѣчивъ, какъ лирикъ, философъ, мистикъ, ученый или проповѣдникъ новаго откровенія; А. Бѣлый лишь мучительно, лишь динамически и діалектически цѣленъ, какъ живая, человѣческая личность; А. Бѣлый непостижимо и неизмѣнно цѣленъ, какъ предвѣстіе, какъ знаменіе, какъ живой и единый символъ всего современнаго сознанія, переживающаго невиданный кризисъ и порывающагося къ высотамъ, не только прежде не достигнутымъ, но даже и не прозрѣваемымъ. Во всей современной Европѣ, быть можетъ, есть только два имени, стигматически запечатлѣвшія наше „я“, наше разорванное, наше безумное отъ лучей никогда еще не свѣтившей зари „я“, только два имени, ставшія живыми лозунгами, знаменами изъ крови и плоти того центрального устремленія лучшихъ душъ современнаго человѣчества, завѣтной цѣлью котораго является жажда окончательнаго выздоровленія, призывъ къ великому чуду преобразованія всего „внутренняго человѣка“, къ новымъ путямъ и новымъ даламъ созерцанія черезъ переоцѣнку всѣхъ цѣнностей, къ инымъ формамъ бытія черезъ переоцѣнку самого созерцанія, говоря

однимъ словомъ, къ зарожденію и развитію новаго существа или новой духовной породы существа, новой грядущей расы.

Два эти имени: Ницше въ Западной Европѣ и А. Бѣлый у насъ, въ Россіи.

Что такое А. Бѣлый“?

Мы отвѣчаемъ на этотъ вопросъ другимъ вопросомъ:

Кто такое А. Бѣлый?

Тотъ, кто не сумѣетъ понять глубочайшей связи этихъ двухъ вопросовъ, тотъ столь же мало способенъ будетъ понять ученіе и драму интимной личности Ф. Ницше, какъ и А. Бѣлаго.

Есть одна поразительная, почти неповторяемая нигдѣ черта сходства этихъ двухъ провозвѣстниковъ будущаго!

Каждое отдѣльное звено ученія и художественнаго творчества Ф. Ницше можетъ быть подвергнуто критикѣ и даже отвергнуто; многія звенья почти всегда безнадежно противорѣчивы и сознательно-смѣло несоизмѣримы; всѣ звенья, взятая вмѣстѣ, странно гармоничны, цѣлое его провозвѣстія, его пророческаго повелѣнія, озаренное внутреннимъ ореоломъ его интимнаго „я“, его тайнаго лика, единственно-возможно, невыразимо-стройно, музыкально-ритмично. То же свойство присуще и А. Бѣлому. Никому иному въ той же степени, какъ А. Бѣлому.

Что такое А. Бѣлый, какъ лирикъ, какъ философъ, какъ мистикъ? Много можно спорить и разсуждать объ этомъ.

Но одинъ только отвѣтъ существуетъ, и этотъ отвѣтъ—сама живая личность А. Бѣлаго, этотъ послѣдній символъ всѣхъ его символовъ, первая и послѣдняя посылка всѣхъ его теорій, это послѣдній мотивъ и мелодія, послѣдній тайный ликъ всѣхъ его обликовъ.

А. Бѣлый—намекъ, знаменіе, предвѣстіе!..

Первое знаменіе будущаго явленія „новыхъ людей“.

Самъ онъ первый намекъ на нихъ, живое, мучительное и странно-радостное предчувствіе, ибо прежде, чѣмъ возможно воплощеніе, должно, чтобы кто-нибудь страстно пожелалъ его, прежде формы необходимо предощущеніе, озаренность и ясно-видѣніе, прежде чѣмъ является форма вовнѣ, она зоветъ

изнутри; прежде чѣмъ возрастить новое, должно все старое лишить исконной, устойчивой формы и образа.

И не есть ли предчувствіе новой, живой формы уже смутное одержаніе ею. А ея приближеніе не есть ли внутреннее соединеніе съ ней?

Но прежде всего должно такъ безумно, такъ цѣльно пожелать ее, чтобы изъ личнаго душевнаго движенія, изъ субъективнаго устремленія воли она возвысилась до закона, до нормы и санкціи, стирая черту между единичной волей, отдѣльнымъ сознаниемъ и душой міра. Тогда только будетъ она замѣчена, усвоена и обожествлена, и тогда каждый станетъ спрашивать въ священномъ изумленіи: „Откуда она?“

Ощущать ее, какъ должное, можетъ лишь одинъ и только тогда, когда она не стала еще для всѣхъ сущимъ.

Но для того, кто видитъ это должное, оно уже и есть единственно-сущее. Разказать это единственно-сущее, единственно-зримое и скрытое ото всѣхъ—это значитъ зажечь себя огнемъ пророческаго вдохновенія.

Но ни одно пророчество не обладаетъ такой властью, какъ именно то, когда новый богъ, новый лигъ и само новое слово рождается изъ глубины духа возвѣщающаго.

Въ этомъ внутреннемъ ясновидѣніи, совершенно сосредоточенномъ на священномъ, внутреннемъ дѣйствѣ, на рожденіи „новаго бога“, внутри своего „я“—весь паѳосъ существованія, единственный смыслъ творчества тѣхъ, кто возвѣщаетъ: возвѣщающій видитъ и самую первую форму бога внутри себя, потому все внѣшнее преобразуетъ онъ лишь въ средство, лишь въ одежду новаго бога, лишь въ тотъ пьедесталъ, безъ котораго невозможно бытіе его бога послѣ рожденія, послѣ превращенія въ объективный законъ и внѣшнюю норму.

Такой именно смыслъ имѣло одновременное возвѣщеніе Ницше о томъ, что всѣ боги умерли, и о томъ, что онъ пришелъ возвѣстить новый законъ, установить новую норму, „учить человѣчество сверхъ-человѣку“, тѣнь котораго уже упала на него.

И откуда могъ узнать Ницше о пришествіи новаго бога, „сверхъ-человѣка“, гдѣ онъ увидалъ его приближеніе, кто подвинулъ его на проповѣдничество?

Отвѣтъ только въ томъ его признаніи, что тѣнь этого бога уже упала на него.

И именно потому, что отнынѣ Ницше сталъ жить въ этой тѣни, онъ сталъ воплощеніемъ собственныхъ предчувствій. Есть предѣлъ въ ясновидѣніи, за который нельзя переступать безнаказанно безъ того, чтобы не стать одновременно и тѣмъ, что открывается въ видѣніяхъ.

Мы полагаемъ, что единственное объясненіе личности и творчества А. Бѣлаго можетъ быть достигнуто лишь въ томъ случаѣ, если мы сумѣемъ найти въ немъ такую же сущность, сумѣемъ отдѣлать всѣ сложнѣйшія, хаотическія и противорѣчивыя исканія разныхъ формъ и обличій, всѣ попытки на всѣхъ языкахъ, всевозможными жестами рассказать о томъ единомъ и единственномъ, что ему открылось внутри послѣднихъ глубинъ его собственнаго духа, какъ ослѣпительная новая міровая сущность и форма, какъ вѣчно въ немъ самою звучащая и зовущая музыка предвѣстій, какъ рождающійся новый ликъ и въ то же самое время какъ его собственная высшая личность.

Пора, думается мнѣ, опредѣленно сказать, что единственный смыслъ, цѣль и оправданіе всего того, что сдѣлалъ и дѣлаетъ А. Бѣлый, заключены въ особой формѣ ясновидѣнія, въ предвозвѣщеніи и предвосхищеніи иныхъ, новыхъ формъ бытія, въ безумно-страстномъ и неуклонномъ созиданіи во имя того новаго и единаго Лика, который открывается намъ въ каждой строкѣ, имъ написанной, не взирая на всѣ безконечныя противорѣчія ихъ.

Сущность А. Бѣлаго и его творчества—за предѣлами „стро-го-художественныхъ“ рамокъ, что и самъ онъ неоднократно высказывалъ *); болѣе того,—самая сущность и самая завѣтная миссія его творчества ставитъ его всегда внѣ всѣхъ существующихъ формъ и подраздѣленій, заставляя его почти бессознательно всѣ формы комбинировать въ безконечныхъ рядахъ соче-

*) Въ предисловіи къ „Четвертой симфоніи“, этому лучшему по формѣ и самому значительному изъ своихъ произведеній, онъ говоритъ: „Я недоумѣваю—есть ли предлагаемая „Симфонія“ художественное произведеніе, или документъ состоянія современной души, быть можетъ, любопытный для будущаго психолога? Это касается субстанции самой „Симфоніи“.

таній для достиженія одной и единственной цѣли—разказать всѣми словами, начертать всѣми красками, облечь во всевозможныя одежды все тотъ же единый внутренній ликъ его „новаго бога“, найти осязательную форму (или формы) своему открытію.

Поэтому, для него и самый символизмъ, какъ чисто-художественный методъ, — только средство, совершенно такъ же, какъ и для Ницше.

Конечно, и у А. Бѣлаго символизмъ—излюбленная форма, настолько побѣжденная имъ и настолько владѣющая имъ, что рѣшительно невозможно отграничить въ немъ художника отъ провозвѣстника.

Символизмъ А. Бѣлаго есть художественная форма, до такой мѣры напряженная и насыщенная, что „возможный максимумъ переживанія“ почти всегда не совпадаетъ съ тѣмъ, что онъ самъ называетъ „связью образовъ“.

Отсюда и проистекаетъ вся неизмѣнная хаотичность образовъ А. Бѣлаго, ихъ некоординированность, разорванность, причудливость ихъ расположенія по планамъ и магическая навязчивость ихъ. Символизмъ А. Бѣлаго всегда граничитъ съ тѣмъ единственно-своеобразнымъ стилемъ, которымъ отмѣченъ пророческій паосъ „Апокалипсиса“. Въ противность символизму Брюсова, одаренному бодлэровской опредѣленностью формъ и исключительнымъ чувствомъ единства соотвѣтствій на всѣхъ планахъ, символизмъ А. Бѣлаго почти сознательно пренебрегаетъ послѣднимъ, какъ бы чувствуя, что это чувство соотвѣтствія всѣхъ вещей неизбѣжно ограничить молніеносную ослѣпительность, потугостороннюю ритмичность его разорванныхъ, но всегда подвижныхъ образовъ, особенно же сотретъ съ нихъ тотъ специфическій налетъ, который оставляетъ на каждомъ изъ нихъ движущій ихъ паосъ ясновидѣнія.

Ниже мы подробно разберемъ эти свойства символизма А. Бѣлаго, теперь же намъ важно отмѣтить эту черту только какъ неизмѣнное и неизбѣжное проявленіе самой его личности и его творчества—жажду разказать свои видѣнія, стремленіе такъ сочетать всѣ внѣшнія формы, чтобы бросить намеки на ту единственную форму, которая еще не существуетъ, какъ таковая; поэтому ни одна изъ данныхъ формъ сама по себѣ для

него не приемлема, ни неприемлема, а всё вмѣстѣ онѣ важны для него только какъ матеріалъ, какъ элементы созиданія.

Если исторія творчества К. Бальмонта — рядъ глубокихъ метаморфозъ поэтической личности, почти мгновенно находящихъ свою форму, если исторія развитія В. Брюсова — органическое, стройное и цѣльное въ своей послѣдовательности раскрытіе одной сложной и тонкой формы, то весь пройденный А. Бѣлымъ путь — мятежное и виѣшне-непослѣдовательное чередованіе разныхъ формъ, трепетный подборъ все новыхъ и новыхъ формъ для выявленія одной, всеобъединяющей идеи, для опредѣленія все той же сущности, для изображенія все того же единого Лика.

И всякій разъ, откидывая одну и подбирая другую форму, А. Бѣлый могъ бы съ одинаковымъ правомъ сказать: „Я и теперь, какъ тогда, какъ и всегда, дѣлаю все то же, все одно и то же дѣло, я рассказываю вамъ все о томъ же единомъ Видѣніи, о которомъ я сталъ говорить съ тѣхъ поръ, какъ вообще заговорилъ, о томъ лучезарномъ Ликѣ, исчерпать который я не могу ни въ одномъ изъ созданныхъ мною символовъ!“

Все, что создано А. Бѣлымъ, вся его патетическая лирика и вся музыка его четырехъ „Симфоній“ — одно Видѣніе; если признать, что пока ему удалось лишь дать первый, смутный обликъ Его, то тѣмъ съ большей увѣренностью можно предугадывать, что и все послѣдующее творчество его будетъ воплощеніемъ того же Видѣнія.

Не такъ ли въ еще большемъ, большемъ до безконечности и еще болѣе насыщенномъ хаосѣ противорѣчій Ф. Ницше, такъ легко различить единый Ликъ, если оторвать взоръ отъ каждой отдѣльной частности и сразу, содрогаясь, обозрѣть всё *membra disjecta* созданнаго имъ.

Странная связь послѣднихъ съ многообразно-единой личностью Ф. Ницше еще болѣе укрѣпить въ насъ впечатлѣніе единства. То, что стоитъ надъ твореніями Ницше, то, что выше его собственной личности, объединяетъ и связываетъ пестрый хаосъ всего того микрокосма, который возникаетъ въ каждомъ изъ насъ при одномъ только звукѣ его имени.

Это объединеніе свыше Ницше передалъ своеобразнымъ стилемъ въ одной фразѣ: „Я учу васъ сверхъ-человѣку“.

Прежде пророки учили закону Божію, Ф. Ницше сталъ учить своему новому Богу, какъ новому закону. Въ этомъ болѣе глубокая связь пророка съ Богомъ, пророчества и ученія съ именемъ, имени Бога съ именемъ его провозвѣстника.

Въ этой сложной, взаимной связи, въ этомъ „объединеніи свыше“ скрытъ бѣльшій символизмъ, бѣльшая оформленность, бѣльшая интимность и бѣльшій индивидуализмъ новаго откровенія. Въ равной степени и А. Бѣлый не художникъ, не символистъ-художникъ только, но онъ не и возвѣститель религіи новаго Бога, открывшаго ему свой законъ, свои заповѣди, свой культъ и ритуаль. Въ томъ-то и заключается глубокое вліяніе и современность проповѣди А. Бѣлаго, что онъ соединяетъ въ себѣ и свободное художественное созерцаніе (символизмъ), и лицезрѣніе тайны, что онъ и рассказываетъ о новомъ Богѣ, какъ о грядущемъ, и видитъ его внутри себя. Это соединеніе символизма съ мессіанизмомъ — сущность А. Бѣлаго. Это—его „все“ и „все“ его дѣла...

Если миссіей К. Бальмонта въ развитіи русскаго символизма было установленіе культа отрѣшенной Мечты, а его призывомъ—призывъ „стать воплощеніемъ внезапной Мечты“, если миссіей Брюсова было и есть — исканіе пластической формы для мятежнаго духа, одушевляющаго новое теченіе, и его религіей — религія Истины, жажда великаго познанія черезъ актъ свободнаго художественнаго творчества, преодолевающаго въ „чудѣ единства“ великій законъ полярности всего сущаго, —то миссіей А. Бѣлаго является соединеніе новаго религіознаго откровенія съ художественной формой современнаго символизма.

Вслѣдъ за призывомъ: „Стань мечтой“, за призывомъ: „Познай все черезъ мечту“, А. Бѣлый бросилъ свой новый лозунгъ, одинаково отличный отъ двухъ первыхъ; этотъ лозунгъ: „Будь инымъ, но будь инымъ не ради своей мечты, не ради жажды познанія, но будь инымъ во Имя“.

Какое же, чье это Имя?

Отвѣтить на этотъ вопросъ и значить дать исчерпывающую характеристику личности и творчества А. Бѣлаго.

Болѣе того. Все имъ созданное не что иное, какъ одно это Имя, запечатлѣнное огненными буквами.

Призывая это Имя, онъ вѣрилъ и вѣритъ, что перевалъ сознанія современнаго человѣчества (вѣрнѣе высота его) будетъ вмѣстѣ съ тѣмъ и метаморфозой самой личности, что созерцаніе, доведенное до конца, должно стать полетомъ, активнымъ пересозданіемъ основной нормы бытія, „теургическимъ дѣйствіемъ“, что власть этого Имени безпредѣльна, что ей доступно снятіе всѣхъ основныхъ антиномій человѣческаго многократно раздвоеннаго существа, антиноміи между вѣчнымъ и временнымъ, между абсолютнымъ и конечнымъ, между міромъ явленій и царствомъ сущностей, противорѣчій между единосущимъ и многообразнымъ, между Небомъ и Землею. Въ этомъ упованіи—сущность А. Бѣлаго.

Всегда, призывая это Имя, А. Бѣлый переходитъ границы символическаго лиризма, границы искусства вообще, напрягая каждый свой образъ и насыщая каждое свое слово тѣмъ „максимумомъ переживаній“, который, перекрещивая всѣ планы перспективы и подчасъ искривляя очертанія отдѣльныхъ образовъ, въ то же время сообщаетъ магическую силу его единственно-оригинальному, всегда патетическому стилю.

Явленія, тѣни явленій и сущности ихъ такъ сгруппированы въ немъ, такъ разобщены внѣшне, пластически и такъ музыкально объединены, что всѣ они кажутся скользящими въ одномъ непрерывномъ сновидѣніи, кажутся ослѣпляющими призраками духа, озаряемаго титаническими миганіями мистическаго экстаза и замкнутаго въ магическій кругъ негаснущаго видѣнія.

Но, утопая въ хаосѣ этихъ чудовищно-пестрыхъ и магически-ослѣпительныхъ образовъ, всегда чувствуешь глубоко скрытую, но несомнѣнную, единящую ихъ нить, прозрѣваешь скрытый въ тайникѣ источникъ свѣта, прозрѣваешь Единый Ликъ.

Въ расположеніи и направленіи своихъ образовъ А. Бѣлый такъ же вѣренъ себѣ, нарушая всѣ формальныя условія ихъ взаимнаго отношенія ради новаго, внутренняго единства, какъ и во всѣхъ иныхъ областяхъ своего творчества. Въ этомъ оригинальный субъективизмъ его метода. Если В. Брюсовъ невольно выбираетъ изъ безчисленныхъ объектовъ тѣ немногіе, въ которыхъ всего лучше можетъ отразиться свойственная

ему исключительная напряженность и полярность переживания, то А. Бѣлый невольно и неизмѣнно во всѣхъ явленіяхъ, къ которымъ онъ подходитъ, въ одинаковой мѣрѣ видитъ музыкальное отраженіе своего субъективнаго единства. Поэтому для него нѣтъ границъ въ комбинированіи явленій, образовъ, идей... Поэтому никто не одаренъ равной ему способностью одновременно видѣть на всѣхъ планахъ, одновременно переживать и исчерпывать въ своемъ переживаніи все, что его окружаетъ.

Это роднитъ стиль А. Бѣлаго со стилемъ Ф. Ницше, роднитъ какъ въ методѣ субъективной группировки образовъ съ единственной цѣлью рассказать себя, спѣть о несказанномъ въ себѣ, такъ и въ результатѣ, въ сложности, ослѣпительности колорита, капризности контуровъ и полусознательномъ смѣщеніи линій перспективы.

Я не знаю ничего, что могло бы такъ ярко и вѣрно охарактеризовать стиль ихъ обоихъ, какъ признаніе самаго Ницше о сущности своего творчества.

Вотъ эти замѣчательныя строки, говорящія о томъ, что въ нихъ самихъ воплотилось:

„Всякое представленіе объ образѣ, символѣ исчезаетъ, каждый образъ кажется лишь ближайшимъ, самымъ вѣрнымъ и простымъ способомъ выраженія. Начинаетъ казаться, что и въ самомъ дѣлѣ—согласно изреченію Заратустры—все является къ твоимъ услугамъ само собою и стремится стать метафорой: „И все ласкаясь, идетъ на твою рѣчь и ластится къ тебѣ, чтобы осѣдлать тебя и ѣздить на тебѣ. На каждомъ символѣ ѣдешь ты къ каждой своей истинѣ. Передъ тобой раскрываются всѣ словохранилища бытія, все сущее хочетъ стать словомъ и все происходящее хочетъ научиться у тебя говорить“.

Мы сказали уже, что этотъ символическій языкъ о самой сущности символизма, не употребляя лишь этого послѣдняго термина, есть, несомнѣнно, лучшее изъ всего, что когда-либо кѣмъ-либо было сказано о символизмѣ.

Вмѣстѣ съ тѣмъ нѣтъ опредѣленія, болѣе подходящаго для характеристики ствля А. Бѣлаго и въ особенности своеобразнаго символизма его стили.

Случайно ли это сходство ихъ стилей, ихъ методовъ символизации? Нѣтъ, и тѣмъ болѣе нѣтъ, что ясна и самая внутренняя причина этого внѣшняго сродства.

Есть глубокое сродство и въ самомъ существѣ обоихъ создателей, въ послѣднихъ цѣляхъ ихъ созиданія, въ ихъ безумной любви къ Року, ихъ радости страданія, въ ихъ жаждѣ противорѣчій и въ ихъ культѣ вѣчнаго возвращенія и въ ихъ ослѣпительной веселости на краю самыхъ страшныхъ безднъ.

Мы, конечно, знаемъ всю безмѣрную разницу въ масштабѣ, которая существуетъ между обоими символистами - провозвѣстниками, мы не закрываемъ глазъ на то, что Ницше запечатлѣлъ свое ученіе подвигомъ всей своей жизни, мученичествомъ безумія и смерти въ безуміи, что, напротивъ, все написанное А. Бѣлымъ пока еще *juvenilia*, что онъ далеко не вышелъ еще изъ „*Sturm und Drang Period*“, что во многомъ самомъ главномъ онъ только ученикъ и послѣдователь Ф. Ницше, что самые сюжеты, основныя темы и точки отправленія ихъ обоихъ почти всегда совершенно различны, что наконецъ они представители совершенно разныхъ народовъ и культурныхъ традицій.

И все-таки мы беремъ на себя отвѣтственность утверждать, что въ самой интимной сущности ихъ обоихъ лежитъ нѣчто столь сходное, столь конгеніальное и знаменательно-созвучное, что среди всѣхъ писателей и поэтовъ, выступившихъ послѣ Ф. Ницше, быть можетъ, нѣтъ никого, кто такъ приближался бы къ нему, какъ А. Бѣлый, что между ними, быть можетъ, болѣе сродства, чѣмъ между Лермонтовымъ и Байрономъ, быть можетъ, не меньше, чѣмъ между Бодлэромъ и Брюсовымъ, между прежнимъ романтическимъ К. Бальмонтомъ и Шелли.

Эти сопоставленія далеко не случайны и способны навести на многія размышленія о сродствѣ въ направленіяхъ, судьбахъ и формахъ русскаго символизма съ тѣми западными теченіями, которыя его породили и въ извѣстной мѣрѣ предопредѣлили.

Тѣ же существенныя идеи стали дышать повсюду, воплощаясь въ соотвѣтственно-одинаковыя формы и создавая для себя тѣ же типы своихъ провозвѣстниковъ.

Таково общее значеніе и соотвѣтственное мѣсто А. Бѣлаго въ возникновеніи и развитіи „русскаго символизма“.

Первое опредѣленное и широкое выступленіе А. Бѣлаго относится къ 1903 г., къ тому періоду „русскаго символизма“, когда онъ не только уже вышелъ изъ „подполья“, но начиналъ переходить въ рѣзко-наступательное положеніе, все болѣе и болѣе захватывая въ свои руки идейную гегемонію.

Это самосознаніе всего лучше проглядываетъ въ манифестъ новой школы, который въ формѣ предисловія былъ предпосланъ третьему выпуску извѣстнаго альманаха „Сѣверные цвѣты“.

„Нашъ альманахъ иной, чѣмъ два первые. Онъ болѣе „единогласенъ“, болѣе однороденъ по внутреннему составу. Въ немъ рядъ новыхъ именъ и нѣтъ кое-кого изъ прежнихъ спутниковъ. Мы рады этимъ новымъ. Въ нихъ новая молодость, новая бодрость, сила... Но пора и снова итти. Наши лица опять обращены впередъ, къ будущему, и намъ уже не видно, кто сзади“.

Первымъ среди этихъ новыхъ, въ которыхъ была „новая молодость, новая бодрость и сила“ и явился А. Бѣлый, сразу же внесшій въ потокъ новыхъ чувствъ и идей свою собственную, совершенно самобытную, яркую до ослѣпительности и глубоко-искреннюю струю.

Съ тѣхъ поръ никогда, ни на мгновенье не изсякала она, все расширяясь и углубляясь, разбиваясь на сѣти новыхъ и новыхъ струй, падая все новыми и новыми каскадами.

Въ развитіи творчества А. Бѣлаго можно отмѣтить сравнительно точно два періода, двѣ различныя эпохи и кромѣ того разглядѣть въ концѣ второго періода первые зачатки новаго третьяго періода.

Взаимное отношеніе двухъ первыхъ періодовъ есть отношеніе самоотрицанія. Послѣднее весьма важно. Уже а ргіогі можно было сказать, что душа, родственная душѣ Ф. Ницше, можетъ совершать свой путь только спиральными кругами, проходя черезъ періоды всестороннихъ переоцѣнокъ и коренныхъ внутреннихъ кризисовъ.

Если путь самого Ницше дважды возвращалъ его къ символизму и гiератизму, дважды уводилъ назадъ, превращая въ жестокаго до святости палача собственныхъ переживанiй, истощая его генiй даже на защиту великой пошлости эмпиризма и позитивизма, то путь А. Бѣлаго, который пока открытъ намъ лишь до начала второго поворота, идетъ отъ символическаго культа Вѣчной Женственности и жажды „теургическаго дѣйства“ къ великому мистическому кризису, къ сомнѣнiю въ истинности самого верховнаго Лика, къ самоотрицанiю и „разувѣренiю во всемъ“. Характерно, что одинаково и въ своемъ оптимизмѣ, и въ позднѣйшемъ пессимизмѣ А. Бѣлый неизмѣнно монистиченъ, чѣмъ столь рѣзко разнится онъ отъ изумительно - послѣдовательнаго дуалиста В. Брюсова.

Эта послѣдняя черта, это изступленно-восторженное „Все или Ничего“ еще лишнiй разъ указываетъ на его родственность Ницше. Также цѣльно было его первое „Все“, какъ послѣдующее „Ничего“, какъ нарождающееся новое „Да“.

Теперь, когда мы ждемъ кристаллизаціи третьяго фазиса въ развитiи А. Бѣлаго, мы еще не можемъ сказать, куда устремится онъ, но мы заранѣе можемъ сказать съ совершенной увѣренностью, что и это новое устремленiе будетъ столь же цѣльнымъ и внутренне-единымъ.

Пусть для внѣшняго взора А. Бѣлый только хаосъ, только ослѣпляющая фантасмагорiя, только одна сплошная цѣпь противорѣчiй, для того, кто видитъ послѣднiй мотивъ всѣхъ его устремленiй, совершенно ясно, что всѣ безчисленныя комбинаціи внѣшнихъ средствъ лишь периферiя, лишь форма обнаруженiя внутренне-единого, часто простое случайное, безформенное напластованiе сопротивляющейся внѣшней среды, взрытой его плугомъ.

Опредѣляя эту духовную эволюцію А. Бѣлаго, эту первую, уже кристаллизованную имъ часть ея, состоящую изъ тезы и антитезы, въ чисто литературныхъ терминахъ, мы считаемъ, что первая часть ея, первое утвержденiе его нашло свое выраженiе въ первомъ сборникѣ его лирики „Золото въ лазури“ и въ двухъ его первыхъ „Симфонiяхъ“ („Сѣверной“ и „Драматической“).

Переходный, колебательный періодъ выразился въ „Возвратѣ“ или „Третьей симфоніи“; антитеза его перваго „Да“, великое безнадежно-горькое „Нѣтъ“ всему, его „разувѣреніе во всемъ“ выявлены имъ въ его „Четвертой симфоніи“ („Кубкѣ мятелей“) и во второмъ сборникѣ его лирики, „Пепелъ“. „Пепелъ“ замѣчательнѣе, какъ одна изъ глубочайшихъ поэтическихъ исповѣдей души, смертельно раненой, духа, возмущеннаго и оскорбленнаго въ самомъ завѣтномъ, одна изъ великихъ книгъ самоотрицанія, одиночества и отверженства; она замѣчательна и въ другомъ отношеніи, въ ней въ первый разъ передъ поэтомъ раскрылась бытовая сторона окружающей его жизни, здѣсь его символизмъ впервые заглянулъ въ душу живого, реальнаго человѣка, въ душу крестьянина и рабочаго, этихъ двухъ парій современности, и вмѣстѣ съ тѣмъ двухъ глубоко-символическихъ обликовъ вѣчной отверженности и безконечности страданья. Въ этомъ мѣстѣ соприкоснулись и символически перелились другъ въ друга душа поэта-отверженца съ душой народа-отверженца; тогда въ стихахъ чуждыхъ всякой сентиментальности встали вѣчно-дорогія, погибшія тѣни, родные облики, и зазвучало эхо тѣхъ поэтовъ-мучениковъ, для которыхъ ихъ родина была вѣчнымъ и вѣщимъ прообразомъ всей міровой, обще-человѣческой юдоли, и среди нихъ пронеслась святая тѣнь Некрасова.

Тѣ же стороны творчества А. Бѣлаго раскрываются и въ его повѣсти „Серебряный Голубь“, которая представляетъ собой лучшее изъ всего, написаннаго въ нашей литературѣ подъ знакомъ Гоголя за послѣдній періодъ.

Въ третьей, послѣдней книгѣ лирики, озаглавленной „Урна“, А. Бѣлый является намъ все еще пессимистомъ и поэтомъ разувѣреній, но въ ней уже мерцаетъ какой-то новый, особенный свѣтъ, порой звучатъ мотивы, никогда ранѣе имъ не затрогиваемые. Все о томъ же, все о томъ же говоритъ онъ и въ нихъ, но по-иному, по-новому. Слыша ихъ, невольно хочется произнести его любимыя слова, звучащія, какъ нѣкое заклинаніе: „Возвращается, возвращается, опять возвращается!“...

И когда изъ бездны самоотрицанія вдругъ снова начинается смотрѣть на насъ безконечно-дорогой, прежній и вмѣстѣ

съ тѣмъ новый ликъ поэта, озаренный новымъ свѣтомъ, мы чувствуемъ, что тотъ, кого мы считали мертвецомъ и который самъ себя отпѣлъ и схоронилъ, снова возвращается къ намъ съ тѣмъ, чтобы болѣе насъ никогда не покинуть.

Созерцая этотъ просвѣтленный ликъ, мы чувствуемъ также, что наступилъ конецъ безумнымъ, мятежнымъ и самопроизвольнымъ блужданіямъ поэта, что онъ наконецъ постучался въ ту единственную, таинственную дверь между видимымъ и невидимымъ, которая открывается, что онъ углубилъ свои символы до той магической напряженности, когда они становятся, странно свѣтясь, гіератическими значками и пріобрѣтаютъ великую власть связывать и развязывать души.

Станемъ надѣяться, что на этотъ разъ свѣтъ, вырывающійся изъ пріоткрытой имъ двери, не ослѣпитъ ни его, ни тѣхъ, кто за нимъ.

Итакъ, сводя эволюцію А. Бѣлаго къ одному основному символу, мы можемъ сказать съ увѣренностью, что первый, самый безумный полетъ его къ Солнцу не удался, онъ былъ сожженъ, какъ и всѣ подобные ему безумцы; испеленный трупъ его палъ на землю и былъ развѣянъ по доламъ и весямъ, тамъ, гдѣ вѣчны только страданіе, смерть и юдоль. Но сердце поэта не сгорѣло въ небесномъ огнѣ, оно положено въ мраморную урну и надъ нимъ зажжена „Пылающая звѣзда“, великій знакъ пентаграммы.

Чтобы подробно прослѣдить эту эволюцію А. Бѣлаго, мы раздѣлимъ изученіе всѣхъ его произведеній на три категоріи. Сперва отдѣльно мы изучимъ всѣ четыре его „Симфоніи“, затѣмъ всѣ три сборника его лирики и, наконецъ, попытаемся дать общую, краткую оцѣнку его ученія.

Тогда только вырисуется передъ нами въ цѣльныхъ очертаніяхъ общій обликъ его творческаго, и непрестанно творящаго генія.

СИМФОНІИ.

Есть художественныя произведенія настолько оригинальныя, настолько самобытныя уже по самой своей формѣ, и при томъ стоящія одновременно и въ предѣлахъ чисто-художественнаго творчества, даже самой совершенной и утончен-

ной формы его, въ области символизма, и однако самой сокровенной сущностью своей обращенныя въ другую сторону, туда, гдѣ предчувствуется примиреніе послѣднихъ роковыхъ антиномій строго-художественнаго созерцанія.

Невозможно никакимъ однимъ опредѣленнымъ терминомъ обозначить всю бѣгущую въ безпредѣльность пестроту сокровенныхъ постиженій, внутреннихъ, таинственнѣйшихъ проникновеній, гармонически стремящихся разрѣшиться въ одномъ всеобъединяющемъ, послѣднемъ откровеніи, въ одномъ Видѣніи.

Въ этой сокровенной области безсилень научный анализъ, бесплодна метафизическая спекуляція, гибельно всякое нарушеніе дѣйственной цѣлостности самихъ порывовъ устремляющагося духа, абстрактное раздробленіе его дѣятельности на основныя функціи, смѣшно ограничены предѣлы всякаго спеціального языка, даже символическій языкъ свободнаго художественнаго творчества и вся освященная вѣками гіератическая символика измѣняютъ намъ въ этой области сокровенныхъ переживаній.

Пусть она называется на языкѣ идеалистовъ „міромъ чистыхъ идей“, на языкѣ романтизма „запредѣльнымъ міромъ грезъ“, на языкѣ символизма „исканіемъ Перво-символа“, на языкѣ мистиковъ „теургіей“, въ терминахъ положительныхъ религій „откровеніемъ“ и на языкѣ магіи „тайной послѣднихъ посвященій“, пусть безконечно число точекъ отправленія, методовъ исканія и граней соприкосновенія съ этой „послѣдней Тайной“, пусть на серединѣ пути къ ней неизбѣжно начинается казаться относительнымъ и скользящимъ каждый масштабъ и относительнымъ каждое слово, пусть даже тайна эта на сравнительно низшихъ ступеняхъ овладѣнія ею требуетъ субстанціального измѣненія всѣхъ внѣшнихъ и внутреннихъ условій обычнаго міроотношенія, требуетъ иныхъ формъ взаимоотношенія субъекта и объекта, ускользя въ сферы, лежащія за предѣлами земного бытія и за предѣлами сознательности,—несмотря ни на что, стремленіе къ ней заложено въ самой глубинѣ человѣческаго духа, оно неискоренимо; это „влеченіе къ безконечному“, быть можетъ, самое сильное изъ всѣхъ влеченій человѣческой души, говорящихъ ей о ея теперешней, искаженной божественности; это стремленіе, даже тысячу разъ распыленное, отвергнутое и

неудовлетворенное, обладает страннымъ свойствомъ всего мятежнѣе волновать и съ неотступной тревожностью томить именно въ тѣ мгновенія, когда душа всего болѣе готова произнести рѣшительное „нѣтъ“ самому этому прирожденному, неискоренимому божественно-безумному влеченію. Но никогда, конечно, не охватываетъ оно всей души съ такой безграничной властью, какъ въ тѣ мгновенья, когда нечеловѣчески-зоркій и изощренный взглядъ получаетъ способность за этимъ „міромъ пяти чувствъ“ сквозь покровы явленій прозрѣвать иной міръ, когда таинственная сила созерцанія, проникая сквозь всѣ явленія, обращаетъ всю вселенную въ безконечную сѣть соотвѣтствій, въ ряды бѣгущихъ изъ безконечности въ безконечность ступеней, на которыхъ покоятся два пути, послѣдній путь восхожденія и путь нисхожденія.

Торжество метода „созерцательнаго постиженія“ находится, какъ мы уже показали, въ художественномъ символизмѣ; послѣдній обладаетъ даромъ напрягать эту жажду послѣдней тайны, это влеченіе къ безбрежному до самой послѣдней грани; внутренняя гармонія человѣческаго духа требуетъ, чтобы жажда безконечнаго сама была безконечной. Символизирующій духъ неизбѣжно развиваетъ въ себѣ влеченіе къ постиженію послѣдняго символа, того Великаго Символа, который является какъ бы Символомъ всѣхъ символовъ, связывая и разрѣшая ихъ, обуславливая и предопредѣляя. Великій Символь держитъ ихъ собой, таинственно самъ себя обуславливая.

Всякій символистъ знаетъ это сжигающее стремленіе къ постиженію Великаго Перво-символа; быть-можетъ, смутное мерцаніе Его и служить полусознательнымъ мотивомъ къ построенію всѣхъ другихъ символовъ.

Итакъ, уже художественный символизмъ всего вѣрнѣе отрываетъ духъ отъ чувственно-непосредственной связи съ міромъ, но онъ же, увлекая его въ безконечное, неизбѣжно удерживаетъ на половинѣ пути.

Протягивая безчисленные ряды нитей и открывая всюду таинственныя соотвѣтствія между двумя мірами, художественный символизмъ, не рискуя выйти за предѣлы искусства, не можетъ продолжать это построеніе беспредѣльно; всего ярче намекая на послѣднюю Тайну, говоря о Единомъ Первоисточникѣ, онъ

утрачиваетъ всякую почву, лишаясь опоры въ растворенной имъ же реальной почвѣ, въ мірѣ феноменовъ.

Отсюда проистекаютъ великія антиноміи художественнаго творчества.

Онѣ носятъ существенный, непреходящій и фатальный характеръ.

Основная тайна художественнаго творчества—субъективное стремленіе преодолѣть изнутри эти объективныя противорѣчія, даваемые извнѣ. Лишь по мѣрѣ такого преодолѣнія онѣ сливаются въ „чудѣ творческаго единства“ и становятся новой объективностью. Есть, однако, почти безусловный предѣлъ такому преодолѣнію.

Мы предлагаемъ здѣсь краткую схему этихъ противорѣчій:

Положительное.

Отрицательное.

Всякій строго-художественный, творческій процессъ

1) утверждаетъ въ себѣ проявленіе сущности.	отрицаетъ въ себѣ искаженіе сущности.
2) „ материалъ, какъ необходимое средство.	„ материалъ, какъ всегда несовершенное средство, стремящееся стать цѣлью.
3) „ данное, какъ правду.	„ данное, какъ относительную правду.
4) „ конечное, какъ чувственно - осязаемое въ его проявленности.	„ конечное, какъ сверхъ-чувственное въ его сущности.
5) „ временное, какъ мигъ.	„ временное, какъ вѣчное.
6) „ субъективное, какъ то, что творить.	„ субъективное, какъ то, что творится.
7) „ объективное, какъ то, изъ чего творить.	„ объективное, какъ то, для чего творить.
8) „ случайное, какъ данное.	„ случайное, какъ необходимое.
9) „ закономерное, какъ норму.	„ закономерное, какъ границу.
10) „ возможное, какъ типъ.	„ возможное, какъ идеаль.
11) „ должное, какъ цѣль.	„ должное, какъ средство.

Ряды этихъ антиномій при желаніи можно было бы продолжать въ обѣ стороны безконечно. Но здѣсь мы не задаемся цѣлью аналитически исчерпать сущность творческаго процесса, мы желаемъ лишь отмѣтить одну сторону — глубокую двойственность его, проходящую насквозь черезъ всѣ его самые интимные изгибы.

Причина послѣдняго въ сущности самой человѣческой природы, въ томъ положеніи человѣка, которое дѣлаетъ изъ него явленіе по существу двойственное и переходное. Въ художественномъ творествѣ всего болѣе оправдывается опредѣленіе человѣка, данное ему Ф. Ницше: „не цѣль, а мостъ“. Въ художественномъ творествѣ связь субъекта съ объектомъ представляется прежде всего, какъ параллелизмъ соотвѣтствій одинаково свойственной имъ двойственности.

Именно въ творествѣ художественныхъ символовъ всего болѣе жаждетъ человѣческой духъ уйти отъ роковыхъ антиномій своей собственной сущности; но и здѣсь есть предѣлъ, за который онъ не властенъ переступить.

И однако съ тѣхъ поръ, какъ существуетъ искусство и въ особенности символическое искусство, существуетъ и желаніе выйти за его предѣлы и достичь той цѣлостности и непосредственности созерцанія, которой нѣтъ въ немъ, нѣтъ даже въ самой совершенной формѣ его, въ символизмѣ.

Символизмъ, какъ искусство, всегда двойствененъ; каждый символъ всегда соединяетъ собой два элемента, во-первыхъ, то, что символизируется, и во-вторыхъ, то, черезъ что послѣднее символизируется. Символь есть обнаруженіе, а слѣдовательно, онъ всегда относителенъ, ибо какъ и для кого обнаруживается сущность — суть ограничивающія условія обнаруженія.

Двойственный и переходный характеръ эстетическаго созерцанія нигдѣ такъ не обнаруживается, какъ именно въ символизмѣ.

Мы считаемъ, что самая совершенная форма созерцанія лишь на половину пріоткрываетъ дверь, оставляя въ неустойчивомъ равновѣсіи весь ходъ душевныхъ движеній, раскалывая ихъ на два параллельныхъ процесса, которые связаны системой соотвѣтствій, но никогда не могутъ слить-

ся въ одно цѣлое, никогда не могутъ быть сведены къ чему-то третьему, что ихъ держитъ и разрѣшаетъ. Никогда явленіе не покрываетъ цѣликомъ символа, символъ всегда склоняется или къ идеализаціи явленія, становясь чистой мечтой, или къ естественному видоизмѣненію его, превращаясь въ фантастику, или къ условности, дѣлаясь аллегоріей.

Разложивъ реальное единство на два міра и установивъ ихъ соотвѣтствіе, невозможно остаться на стадіи простого созерцанія, простого внутренняго наблюденія, ибо духъ безсознательно вовлекается въ борьбу и стремленіе взаимнаго преодоленія, коренящагося въ самой сущности обоихъ процессовъ; ощущая становящуюся норму и сопротивленіе преодолеваемого ею матеріала, осязая всѣ послѣдовательныя фазы воплощенія, невозможно не услышать соотвѣтственного отзвука внутри себя на каждую форму и стадію взаимно-переплетающихся и взаимно-преодоляющихъ элементовъ, открываемыхъ во всей ихъ безчисленной сложности, созерцаніемъ.

Если искусство — познаніе, то познаніе *sui generis*; оно всего болѣе требуетъ наличности синтетическаго единства познанія и творчества; невозможно указать предѣлъ, за которымъ познаніе у художника превращается въ изобрѣтеніе и за которымъ изобрѣтеніе снова становится объектомъ созерцанія. Самое созерцаніе требуетъ условій, которыя ставятъ самогo субъекта созерцанія въ исключительное положеніе, слѣдовательно созерцаніе съ самаго начала уже требуетъ иной формы субъекта.

Художественное созерцаніе всего болѣе активно, оно по сущности своей имѣетъ болѣшую связь съ волей и чувствомъ, чѣмъ съ разсудкомъ. Созерцаніе на извѣстной стадіи напряженности есть уже дѣйствіе; схватываніе, поглощеніе объекта, самораствореніе въ немъ—есть уже обогащеніе субъекта, ростъ его, частичная метаморфоза.

Видѣть иной міръ — значитъ уже стать инымъ, самому всегда тонуть взоромъ въ свѣтъ, самому озариться до глубины духовной сущности; постичь тайны и планы воплощенія—значитъ овладѣть тайной собственной сложности, знать стройный составъ своего „я“; развитіе особой эластичности своей духовной личности—есть уже практика, уже дѣйствование.

Сущее—лишь взаимное проникновение субъекта и объекта; какимъ же образомъ мыслимо углубленіе одного безъ соотвѣтственнаго видоизмѣненія другого?.. Остановить творческій процессъ созерцанія на стадіи чисто-художественной символизаціи и навсегда абсолютно преградить путь дальнѣйшаго углубленія и напряженія послѣднему—не значить ли навсегда остаться между двумя безконечными плоскостями, этой, быть можетъ, самой страшной формой „дурной безконечности“?

Нѣтъ, не было и не можетъ быть ни одного великаго художника, который не превращалъ бы въ самыя высокіе миги вдохновенія своего созерцанія въ ясновидѣніе, своего лирическаго движенія въ экстазъ, своего вдохновенія въ молитву, своихъ разрозненныхъ символизацій въ іерархическую символику.

Самая же тонкая и чуткая форма искусства—символизмъ по существу склоненъ къ сліянью съ мистицизмомъ и ясновидѣніемъ.

Вещи, какъ таковыя, существуютъ лишь для того, кто самъ вещь, и лишь постольку, поскольку онъ самъ вещь. Чистая сфера духовности доступна лишь безтѣлесному существу, — всѣ промежуточные планы—двойственнымъ по своей природѣ существамъ, среди которыхъ находится и человѣкъ.

Для человѣка, который по своей природѣ одновременно и вещь и духъ, и феноменъ и ноуменъ во всей сложности сплетенія формъ проявленности, вселенная неизбежно является одновременно и совокупностью вещей и безконечнымъ рядомъ ступеней міровой души. Несомнѣнно, однако, что вселенная неодинакова для различныхъ субъектовъ, стоящихъ на неодинаковыхъ ступеняхъ духовности. Слѣдовательно, существуетъ столько же разныхъ міровъ, сколько существуетъ различныхъ воспринимающихъ сознаний, различно организованныхъ. Въ процессъ созерцанія всего болѣе оправдывается принципъ „*similia similibus*“. Никакого самодовлѣющаго критерія для опредѣленія истинно-сущаго нѣтъ и не можетъ быть, кромѣ внутренняго опыта и совпаденія нѣсколькихъ опытовъ при одинаковыхъ условіяхъ. Кантъ былъ совершенно правъ, формально опредѣляя истину только какъ „соотвѣтствіе познанія съ его предметомъ“.

Разумъ, предоставленный себѣ самому, не можетъ доказать невозможности иного опыта, иного метода постиженія вселенной, чѣмъ постиженіе ея какъ совокупности феноменовъ. Въ этомъ вопросѣ разумъ по существу нейтраленъ.

Пока мы опираемся исключительно на чувственный опытъ и на логическіе выводы изъ него, для насъ неизбежно основное положеніе Канта: „Для насъ остается совершенно неизвѣстнымъ, въ чемъ состоятъ свойства предметовъ въ себѣ, въ отвлеченіи отъ всей воспримчивости нашей чувственности. Мы не знаемъ ничего, кромѣ нашего способа воспринимать ихъ, способа, который свойственъ только намъ и можетъ принадлежать только человѣку“... („Критика чистаго разума“, стр. 66). Для насъ неощенно-важенъ именно отрицательный смыслъ этого утвержденія. Если ни „воспримчивость нашей чувственности“, ни „чистый разумъ“ не дадутъ намъ познанія сущности, то, очевидно, или она вовсе непознаваема, или познаваема инымъ методомъ. Однимъ изъ такихъ методовъ и является художественная интуиція, однако и она, какъ мы показали уже это, даетъ лишь относительное постиженіе, то есть не даетъ до конца постиженія сущностей.

Но, не давая всей цѣльности знанія, художественная интуиція (въ формѣ символизма) намекаетъ намъ на возможность дальнѣйшаго развитія этого метода. Ограниченность символическаго познанія обусловлена ограниченностью человѣческой природы, ея двуединствомъ. Человѣкъ есть воплощенный духъ и именно этимъ ограниченный.

Слѣдовательно, граница познанія—въ тѣлесности познающаго субъекта.

Отсюда ясенъ выводъ о томъ, что максимумъ познанія обусловленъ максимумомъ преодоленія этой тѣлесности; цѣлый рядъ эмпирическихъ наблюдений, идущій изъ глубины столѣтій, внѣшнимъ образомъ подтверждаетъ этотъ теоретическій выводъ.

Всегда и вездѣ наблюдалось огромное повышеніе и обостреніе психической воспримчивости и развитіе огромной интуитивно-познавательной силы, доходящей до непосредственно-экстатическаго созерцанія сверхъ-чувственныхъ объектовъ, до развитія способности обнимать обширный рядъ явленій, выходя изъ границъ времени и пространства. Въ настоящее время самое

существованіе этихъ такъ называемыхъ „окултнхъ феноменовъ“ является безусловно признаннымъ точной наукой. Наука не только даетъ уже сложную классификацію послѣднихъ, но пытается, примѣняя экспериментальный методъ, построить цѣлый рядъ гипотезъ, переходя отъ простого наблюденія къ объясненію ихъ*). Эти явленія извѣстны подъ именами „телепатіи“, ясновидѣнія, сомнамбулизма, магнетическаго сна, внушенія, иногда подъ болѣе общимъ терминомъ „транса“; касаться ихъ сущности и взаимоотношеній рѣшительно невозможно безъ углубленія въ спеціальныя области знанія; послѣднее не вхо-

*) Среди огромнаго числа ученыхъ, работающихъ надъ изученіемъ окултнхъ феноменовъ, должно особенное вниманіе обратить на работы Карла Дю Прея: „Философія мистики“, „Загадочность человѣческаго существа“, „Монистическое ученіе о душѣ“, „Экспериментальная психологія и экспериментальная метафизика“. „Магія, какъ естествознаніе“ и „Раскрытіе души“. Особенно замѣчательна теорія Дю Прея объ экстерриоризаціи такъ называемаго „ода“, то-есть о выдѣленіи особаго физико-психическаго вещества изъ человѣческаго тѣла, которымъ онъ и объясняетъ очень многія окултныя явленія; большой фактической матеріалъ по телепатіи находится въ трудахъ и отчетахъ ученаго англійскаго „Общества для изслѣдованія психическихъ явленій“, основаннаго въ 1882 г. Г. Майерсомъ и Подморомъ. Весьма важны также и работы проф. Рише, опровергнувшаго теорію „случайныхъ совпаденій“ при телепатическихъ явленіяхъ.

Первоначально всѣ виды „окултнхъ явленій“ не различались по существу изслѣдователями и изучались подъ общимъ терминомъ „животнаго магнетизма“. Однимъ изъ раннихъ изслѣдователей этихъ явленій былъ знаменитый Кабанисъ въ своей книгѣ „Rapports du physique et du moral“.

Метафизическое обоснованіе телепатіи пытался дать Гегель, исходя изъ эстетики Канта. Въ своей „Философіи духа“ онъ говоритъ между прочимъ: „Разсудокъ не можетъ вѣрить въ явленія животнаго магнетизма (то-есть телепатіи), такъ какъ, находясь въ подобномъ состояніи, духъ не связанъ ни мѣстомъ, ни временемъ, его явленія не объяснимы цѣпью причинъ и дѣйствій, онъ переступаетъ за предѣлы чувственности и все это кажется разсудку невѣроятнымъ и чудеснымъ“. Однимъ изъ самыхъ незыблемыхъ оснований возможности и даже необходимости телепатическихъ явленій служитъ вся великая философія Шопенгауэра и отчасти Гартмана, у насъ очень многое сдѣлано въ этомъ отношеніи В. Соловьевымъ и А. Вѣлымъ.

Изъ другихъ общихъ работъ по окултизму, теоретической магіи, телепатіи и гипнотизму, составляющихъ въ настоящее время цѣлую огромную литературу (начало которой положено опытами Франца Антона Месмера и доктора Брэда), слѣдуетъ отмѣтить классическій трудъ Рейхенбаха „Der sensitive Mensch“, Хейнекена „Electricité animal“, Ходжсона „Нѣкоторые феномены транса“, Baulier „Le principe vital“, Artique „Essai sur la valeur des rêves“, Tissier „Les rêves“—и указать на всю огромную, спеціальную литературу по спиритизму и медиумизму, соприкасающуюся весьма тѣсно съ вопросами о сущности „окултнхъ явленій“.

Изъ русскихъ авторовъ должно отмѣтить солидныя и осторожныя работы Аксакова. Цѣлый рядъ медицинскихъ изслѣдованій, блестящія работы проф. Бутлерова, а также работы Рише, Шарко и Крафтъ-Эбинга даютъ детальное описаніе и наблюденіе всѣхъ явленій этого порядка.

доть въ нашу задачу. Для насъ важно лишь одно—отмѣтить тѣснѣйшую связь всѣхъ явленій этого порядка (какъ бы мы ни подходили къ ихъ объясненію) съ самыми глубокими и интимными явленіями художественнаго творчества. По мѣрѣ углубленія и утонченія послѣдняго, по мѣрѣ того, какъ художественное созерцаніе все болѣе и болѣе отделяется отъ непосредственнаго соприкосновенія съ чувственнымъ міромъ явленій и погружается въ сверхъ-чувственную сферу, стремясь въ формахъ видимаго передать постиженія высшаго порядка, то есть символизируя, всѣ неизмѣнные симптомы, свойственные „окультурнымъ явленіямъ“, начинаютъ сначала сопровождать художественное творчество, а затѣмъ все болѣе и болѣе становиться самой его сущностью. Знаменательно совпаденіе именно этой постепенности въ переходѣ отъ реальнаго къ сверхъ-чувственному въ самоуглубляющемся процессѣ символизации и въ процессѣ развитія ясновидѣнія и сомнамбулизма. Этотъ ритмъ въ переходѣ отъ видимаго къ невидимому и заставилъ Дю Преля предположить существованіе „одическихъ излученій“, т. е. особой формы утонченной и безконечно-чувствительной матеріи, образующей въ каждомъ человѣкѣ нѣчто въ родѣ „астральнаго двойника“ теософовъ, т. е. того второго матеріальнаго, но невидимаго глазу человѣка, котораго онъ назвалъ „внутреннимъ магическимъ человѣкомъ“.

„Мы должны“, говоритъ онъ въ своемъ классическомъ, научномъ трудѣ „Магія, какъ естествознаніе“, „принять, какъ дѣятеля, внутренняго, магическаго человѣка“...

„Если мы проанализируемъ всѣ эти магическія функціи, то найдемъ, какъ послѣдній членъ физическаго процесса—„одическое излученіе“, съ которымъ мы неизбежно вступаемъ въ физичку невидимаго, но отнюдь не сверхъестественнаго“.

„Всякая магія обуславливается тѣмъ, что „внутренній одическій человѣкъ“ находится въ связи съ внутреннимъ одическимъ состояніемъ вещей природы, получаетъ отъ нихъ впечатлѣнія и можетъ на нихъ воздѣйствовать“. („Магія, какъ естествознаніе“).

Сущность символизма—установленіе точныхъ соотвѣтствій между видимымъ и невидимымъ мірами; направляя свое созерцаніе сквозь видимое къ невидимому и передавая осязаніе

последняго через новое сочетаніе или даже видоизмѣненіе элементовъ реального, всякій символизмъ тѣсно соприкасается съ „одическими состояніями“ всѣхъ вещей природы. Возможность символизации явленій основывается на развитіи внутри себя той повышенной чуткости и воспримчивости, которая образуетъ связь между „одическимъ челоѡкомъ“ и всѣми „одами вещей“.

Такова взаимная связь символизма и магіи, художественнаго творчества, ясновидѣнія и телепатіи вообще.

Уйти отъ двойственности и антиномичности (художественнаго) символизма, о которомъ мы говорили выше, возможно лишь установленіемъ самой тѣсной связи между послѣдними предѣлами тѣлесности субъекта и „послѣдними членами физическаго процесса“ объектовъ.

Однако эта связь должна углубляться неуклонно и безгранично, ибо сущность всякаго творческаго созерцанія — влеченіе къ безконечному. Каждая дальнѣйшая ступень здѣсь снимаетъ одну форму и обнаруживаетъ подъ ней слѣдующую, болѣе глубокую, болѣе одухотворенную и болѣе субстанціальную, какъ въ объектѣ, такъ и въ самомъ субъектѣ, точнѣе въ единствѣ ихъ сложнаго взаимодействія.

Тѣлесная форма оказывается оболочкой одической формы (другими словами „астральной“), одическая — оболочкой души, создавшей эту одическую форму, какъ орудіе своего проявленія, какъ среду для обнаруженія своихъ функцій, но сама индивидуальная душа лишь оболочка еще болѣе тонкаго и болѣе одухотвореннаго „я“, создавшаго и самую душу, какъ низшую форму проявленія. И такъ до безконечности углубляется и утончается въ процессѣ созерцанія процессъ восходящей спиритуализации отъ тѣла черезъ „душу“ къ „духу“ („я“).

Для насъ особенно важно подчеркнуть два свойства послѣдняго: параллельное спиритуализации сліяніе и объединеніе разорванныхъ нѣкогда субъекта и объекта и параллельное попутное преодоленіе тяготѣнія времени и пространства.

Необходимымъ условіемъ ихъ обоихъ является ритмически-правильная постепенность въ спиритуализации субъекта и соотвѣтственной спиритуализации объекта. Самая ничтожная ошибка въ этомъ соотвѣтствіи неминуемо влечетъ непоправимыя и гибельныя послѣдствія.

При соблюденіи же этой гармонической, соотвѣтственной ритмичности весь сложный процесс будетъ развиваться правильно и стройно, постепенно претворяя художественное созерцаніе въ ясновидѣніе, творческое вдохновеніе въ мистическій экстазъ, постепенно снимая границы между субъектомъ и объектомъ и замѣняя ихъ раздѣльное бытіе и взаимное воспріятіе черезъ познаніе себя—двуединымъ, слитнымъ бытіемъ, становящимся *eo ipso* и познаніемъ, которое тѣмъ самымъ будетъ и самосознаніемъ, единымъ таинственно-цѣльнымъ бытіемъ, бытіемъ въ видѣніи.

Для сознанія, мгновенно пробужденнаго отъ подобнаго состоянія ясновидѣнія, послѣднее всегда должно неизбѣжно представляться, какъ только что мелькнувшее единое въ себѣ и лишь теперь послѣ пробужденія подлежащее разуму, внѣ времени и внѣ пространства, увидѣнное видѣніе, сіявшее внѣ индивидуальнаго сознанія.

Это устремленіе экстатического созерцанія къ всеединству въ видѣніи, какъ къ высочайшей стадіи послѣдняго, характерно для каждаго мистика. Здѣсь мы не знаемъ исключеній. Но особенно существенно и поразительно то обстоятельство, что, исходя изъ поэтической символизации, экстатическое ясновидѣніе на самыхъ высшихъ ступеняхъ своихъ переходитъ въ чистое духовидѣніе и открываетъ, какъ предѣльный, верховный ликъ, какъ послѣднее видѣніе неизмѣнно все тотъ же единый Ликъ, начиная отъ древней восточной мистики до „Апокалипсиса“, отъ первыхъ вѣковъ христіанства до послѣднихъ пѣсень „Божественной Комедіи“ Данте, въ наше время отражаясь въ „Мистическомъ хорѣ“ Гетевского „Фауста“, въ проникновеннѣйшихъ страницахъ „современнаго символизма“: и въ „Элеонорѣ“ Э. По, и въ лучшихъ сенетахъ Бодлэра*), и въ перлахъ лирики В. Соловьева, и въ самыхъ ослѣпительныхъ образахъ „симфоній“ А. Бѣлаго.

Ниже мы подробно коснемся вопроса о всепоглощающемъ значеніи для творчества А. Бѣлаго культа Вѣчной Женственности, этого основного Символа всей его символики, этой

*) Я имѣю въ виду его сонеты „Живой факелъ“, сонетъ безъ заглавія: „Que diras tu“... и особенно „Смерть любящихъ“.

верховой идеи всей его системы идей, лейтмотива всей его лирики и единого живого центра его религии.

Теперь же намъ необходимо просто отмѣтить, что и всѣ его четыре „симфоніи“, составляющія одно стройное, музыкальное цѣлое, имѣютъ своимъ центромъ именно этотъ Ликъ Вѣчной Женственности.

Сущность А. Бѣлаго — предвѣстье и предвидѣніе новаго человѣка, грядущаго во имя новаго Бога, въ немъ воплощеннаго, имъ въ себѣ обнаруживаемаго и созидаемаго.

Самымъ яркимъ символическимъ обнаруженіемъ этого новаго и вѣчнаго Бога служить у А. Бѣлаго, въ рѣзкой противоположности съ Ницше, образъ Вѣчной Женственности, что внутренне сближаетъ его мистика и его лирика съ самыми глубокими и чистыми струями мистики и лирики (всегда глубоко символической) Вл. Соловьева, вдохновляя „декадентскій паэосъ“ А. Бѣлаго старомодными, примитивными ритмами нашего великаго метафизика Вѣчной Женственности, лишь иногда, въ часы досуга, бравшаго въ свои руки лиру. Но, если Вл. Соловьевъ, какъ поэтъ, прежде всего стыдится и страшится назвать этотъ вѣчно ускользающій и вѣчно возвращающійся Ликъ, восклицая:

„Заранѣ надъ смертью торжествуя
 „И цѣль время любовью одолѣвъ,
 „Подруга Вѣчная, Тебя не назову я,
 „Но Ты почувешь трепетный напѣвъ...“

— то А. Бѣлый именно стремится назвать и воплотить его, насколько это возможно.

Если мы сравнимъ всякую систему символовъ со стекляннымъ куполомъ собора, достигающаго только въ одной точкѣ наибольшей высоты, то неизмѣнно мы встрѣтимся въ каждой системѣ съ тайнымъ желаніемъ ея зодчаго выбить именно въ этомъ мѣстѣ стекло, чтобы непосредственно созерцать куполь самого неба, вмѣстѣ съ созерцающимъ взоромъ, бѣгущимъ въ безбрежность.

Это стремленіе и будетъ описаннымъ выше стремленіемъ превратить символизмъ въ ясновидѣніе, творчество въ самообнаруженіе послѣдней Тайны, уничтожить разорванность

между субъектомъ и объектомъ, всю безконечную сложность символическихъ соотвѣтствій разрѣшить единымъ слияніемъ въ единомъ видѣніи.

Здѣсь именно и возникаетъ неизбежно желаніе (быть можетъ, безумное) уйти отъ тѣней вещей и созерцать самыя вещи съ иной, сокровенной, цѣльной и неизблемой точки зрѣнія.

Но именно тогда, на высотахъ созерцанія всѣхъ вещей, освобожденныхъ отъ ихъ оболочекъ, таинственно преобразуется и самое „я“ созерцающаго, и тѣлесную часть себя самого онъ видитъ тающей вмѣстѣ съ этими оболочками всѣхъ вещей.

Тогда именно на высотахъ экстаза художникъ становится ясновидящимъ, созерцатель тайны—теургомъ, мистикъ—духовидцемъ и магомъ.

Символизмъ, эта тончайшая изъ возможныхъ границъ двухъ міровъ, оказывается превзойденнымъ, и каждый символъ начинаетъ пріобрѣтать гіератическое значеніе.

Между такимъ прозрѣвающимъ и внѣшней средой устанавливается иное взаимоотношеніе, ибо ясновидѣніе всегда вмѣстѣ съ тѣмъ есть и самовидѣніе *).

Устремленіе „я“ отъ периферіи къ центру представляется мыслимымъ, какъ безконечность, ибо всегда за одной оболочкой оказывается другая, болѣе тонкая, и такъ далѣе, что уже разъяснено нами выше.

Въ этомъ признаніи безконечнаго ряда освобожденій духа отъ его оболочекъ, начиная съ „астральной“, отъ послѣдней черезъ цѣпь другихъ звеньевъ къ чисто-духовной личности, при знаніи, на которомъ *vice versa* покоится вся теорія и практика великой восточной мистики и современнаго оккультизма, не заключается ничего догматическаго или произвольнаго.

Мысль о томъ, что психическая монада сама творитъ себѣ оболочку, характерна въ наше такъ называемое позитивное время даже для такого, напримѣръ, „серьезнаго“ и „науч-

*) Это понималъ и заявлялъ уже Шопенгауэръ, говоря: „Въ насъ самихъ скрывается тайный порогъ, обнаруживающійся въ сомнамбулизмѣ и ясновидѣніи, гдѣ онъ возвѣщаетъ то, что въ бодрственномъ состояніи не сознается нами вовсе“. („О духовидѣніи“).

наго " психолога, какъ Вильгельмъ Вундтъ, въ „Логикѣ“ котораго есть, напимѣрь, хотя бы, слѣдующее положеніе: „Не психологическая жизнь продуктъ физическаго организма, но обратно—физическій организмъ во всѣхъ своихъ цѣлесообразныхъ приспособленіяхъ, отличающихъ его отъ неорганической массы, есть психическое созданіе“.

Это исканіе психическаго центра внутри себя, требующее пробужденія новыхъ областей и видовъ чувствительности и энергіи, являющееся манифестаціей новыхъ силъ и новыхъ измѣреній, лежащихъ безмѣрно глубже нашей наличной „трехмѣрной дѣйствительности“, мыслимо лишь при перемѣщеніи „психо-физическаго порога“. Послѣднее и имѣетъ мѣсто во всякомъ ясновидѣніи, будучи естественнымъ отравленіемъ высшихъ психическихъ функцій, давая въ гипнотизмъ и сомнамбулизмъ искусственную форму такого перемѣщенія *).

Предѣловъ для подобнаго „перемѣщенія“ теоретически указано быть не можетъ.

Только трудность наблюденія и предѣлы, накладываемые языкомъ, всегда чувственнымъ въ своихъ основахъ, являются здѣсь существенными препятствіями. И тѣмъ не менѣе мы имѣемъ нѣсколько примѣровъ самаго напряженнаго, самаго крайняго вида ясновидѣнія, переходящаго почти до конца въ состояніе чистаго и свободнаго „духовидѣнія“, послѣднія стадіи котораго характеризуются полнымъ освобожденіемъ отъ осознанія внутреннихъ творческихъ усилій, отъ сознанія раз-

*) Послѣднее не отрицаетъ наука-психологія. Конечно, все это абсурдно для матеріалистовъ, то-есть для „догматиковъ наоборотъ“. Но, поскольку матеріализмъ не міросозерцаніе, а особый видъ умственаго помѣшательства и послѣдній предѣлъ моральнаго извращенія, онъ не можетъ быть предметомъ серьезной критики. Матеріалистовъ въ сущности должно лечить и сожалѣть... Интересно сравнить послѣдній взглядъ съ широтой взглядовъ нѣкоторыхъ современныхъ представителей строгой науки, которымъ послѣднее не мѣшало быть мистиками и спиритами. Характернымъ примѣромъ такихъ „свободныхъ умовъ“ служатъ Ламброзо и Фламмаріонъ, оригинально и смѣло многократно высказавшіе свой скептицизмъ въ отношеніи матеріализма. Фламмаріонъ такъ говоритъ о физическихъ предѣлахъ нашего „я“.

„Нашъ земной организмъ можно сравнить съ двухструнной арфой, одна струна которой—глазной нервъ, другая—слуховой нервъ. Извѣстный видъ движенія заставляетъ вибрировать первый, другой видъ движенія—второй: это—вся область человѣческихъ ощущеній, болѣе узкая, чѣмъ у нѣкоторыхъ видовъ животныхъ (напимѣрь, наѣкомыхъ)... Но вѣдь въ дѣйствительности существуетъ въ природѣ не два, не десять, но сто, тысяча видовъ движенія... („Невѣдомыя силы природы“).

двоенія на „я“ и „не я“, полнымъ отсутствіемъ всякаго миганія, сопровождающаго обычно всѣ процессы углубленнаго созерцанія.

Это состояніе сліянія съ видѣніями, „бытія въ видѣніи“ (какъ мы сказали выше), эта поражающая до ужаса наивность передачи и опредѣлительность образовъ, чуждыхъ всякой чувственности, свойственны только высочайшимъ формамъ духовидѣнія.

Не говоря о древнихъ памятникахъ и догматическихъ системахъ, я хотѣлъ бы указать здѣсь, какъ на подобный примѣръ духовидѣнія, на творенія мистика, по самымъ откровеннымъ своимъ устремленіямъ родственнаго обоимъ величайшимъ нашимъ мистикамъ, Вл. Соловьеву и А. Бѣлому: я говорю о великомъ Сведенборгѣ.

Конечно, простота, свобода и дѣтская чистота его видѣній, текущихъ столь же естественно и необходимо, какъ видѣнія Дантовскаго „Paradiso“, недостижима ни для рефлектирующаго и одновременно слишкомъ догматичнаго духовидѣнія Вл. Соловьева, ни для запутаннаго и всегда бѣгущаго черезъ всѣ возможныя противорѣчія и антиноміи, всегда стремящагося одновременно сохранить и свойства эстетическаго символизма, и остаться на высотахъ чистой мистики А. Бѣлаго. Но внутреннее сродство ихъ устремленій, ихъ бессознательныхъ влеченій, подчасъ даже ихъ стилия, неоспоримо.

Немногимъ даже среди пророковъ было дано такъ просто, такъ внутренне-убѣдительно говорить, скрывая за наивными словами свой необъятный мистическій опытъ, какъ говорилъ Сведенборгъ, этотъ человѣкъ - Ангель. „И объ этомъ я говорилъ съ ангелами... Это не была еще Ангельская радость и она едва равнялась самой легкой степени ея, какъ мнѣ было дано постичь...“

„Я также на дѣлѣ убѣдился, что человѣкъ уноситъ съ собою въ ту жизнь всю память свою“...

И далѣе, еще болѣе проникновенно и странно-убѣдительно:

„Прибывшаго изъ здѣшняго міра новичка друзья его и вообще бывшіе знакомые тотчасъ же узнають... по его жизненной сферѣ, едва они къ ней приблизятся“... („О небесахъ, духахъ и адѣ“ Сведенборга).

Для Сведенборга характерно это странно-наивное спокойствие экстаза, ставшаго уже давно его сущностью, его обычнымъ состояніемъ и его нормальнымъ воспріятіемъ сразу обоихъ міровъ. Міръ духовъ разверзается передъ нимъ отрѣшенно отъ міра вещей. Его ясновидѣніе есть самый чистый видъ духовидѣнія, ибо онъ отдѣляетъ въ своихъ созерцаніяхъ оболочки всѣхъ явленій и существъ отъ ихъ чисто-духовныхъ агентовъ, обычно отрѣшаясь даже отъ такъ называемыхъ ихъ „астральныхъ формъ“ (по терминологіи спиритуалистовъ „флюидическихъ двойниковъ“) и воспринимая послѣднія ргіпсірія непосредственно. Поэтому говоритъ о художественномъ символизмѣ у Сведенборга едва ли возможно. Напротивъ, самой характерной чертой ясновидѣнія-созерцанія А. Бѣлаго въ его „Симфоніяхъ“ является одновременное совмѣщеніе духовидѣнія (какъ послѣдней цѣли) съ ясновидѣніемъ „астральныхъ формъ“ и неуклонное соединеніе послѣдняго съ чисто-художественнымъ отображеніемъ вещей черезъ непосредственную символизацію.

Всѣ эти три элемента такъ переплетены, перетасованы, перестановлены и слиты въ одно черезъ совершенно особенный, ему одному свойственный потусторонній ритмъ, что произвести анализъ всѣхъ этихъ элементовъ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ рѣшительно невысказимо. При этомъ особаго рода напѣвность, ритмичность образовъ, словесныхъ сочетаній и созвучій, построенныхъ путемъ сложнѣйшей инструментовки, имъ впервые намѣченной и стоящей совершенно особнякомъ во всей русской литературѣ, не поддается объективному учету и должна быть изучена въ специальныхъ, научныхъ трудахъ по словесному контрапункту, то-есть сообразно методамъ новой науки, основаніе которой положено его же послѣдними работами по ритму.

Мы должны однако замѣтить, что эта ритмическая напѣвность, составляющая, быть можетъ, самое существенное во всѣхъ „симфоніяхъ“ (что явствуетъ уже изъ самаго ихъ названія) не есть гармонія чисто-звуковая или своеобразная метрика прозы; эта музыка, точно схваченная и отраженная въ искусственныхъ сочетаніяхъ словесныхъ средствъ, кажется исходящей изъ самихъ вещей, кажется какъ бы тѣмъ невидимымъ ээиромъ, который проникаетъ все, о чемъ говорится въ этихъ произведеніяхъ А. Бѣлаго, стоящихъ даже формально по са-

тому замыслу автора на границѣ двухъ областей—поэзіи и музыки *).

Мы ограничимся здѣсь приведеніемъ нѣсколькихъ мѣстъ, располагаемыхъ по степени ихъ возрастающей сложности.

Вотъ отрывокъ изъ самаго начала „Сѣверной симфоніи“, первой въ порядкѣ творчества и наиболѣе простой въ смыслѣ формы:

- „1. Большая луна плыла вдоль разорванныхъ облакъ.
2. То здѣсь, то тамъ подымались возвышенія, поросшія молодыми березками.
3. Виднѣлись лысые холмы, усѣянные пнями.
4. Иногда попадались сосны, прижимавшія другъ къ другу въ одинокой кучкѣ.
5. Дуль крѣпкій вѣтеръ, и деревья махали длинными вѣтками.
6. Я сидѣлъ у ручья и говорилъ дребезжащимъ голосомъ:
7. „Какъ?... Еще живо?... Еще не уснуло?“.
8. „Усни, усни... О, разорванное сердце“.
9. И мнѣ въ отвѣтъ раздавался насмѣшливый хохотъ: „Усни... Ха, ха. Усни... Ха, ха, ха...“
10. Это былъ грохотъ великана. Надъ ручьемъ я увидѣлъ его огромную тѣнь...“

Въ этомъ отрывкѣ только блѣдно намѣчены тѣ элементы и тѣ ихъ сочетанія, которыя въ „Четвертой симфоніи“ доведены до высочайшей степени сложности и ритмичности.

Во второй, „Драматической симфоніи“ А. Бѣлый уже даетъ въ зачаткѣ всѣ элементы своего новаго, своеобразнаго стиля. Параллельно съ этимъ въ этой второй „Симфоніи“ находятся на лицо въ прихотливыхъ до безконечности сочетаніяхъ и всѣ

*) Самъ авторъ разумѣлъ именно это, говоря въ предисловіи ко второй „Симфоніи“ слѣдующее: „Исключительность формы настоящаго произведенія обязываетъ меня сказать нѣсколько пояснительныхъ словъ.“

„Произведеніе это имѣетъ три смысла: музыкальный, сатирическій и идейно-символическій. Во-первыхъ, это—симфонія, задача которой состоитъ въ выраженіи ряда настроеній, связанныхъ другъ съ другомъ основнымъ настроеніемъ; отсюда вытекаетъ необходимость раздѣленія ея на части, частей на отрывки, отрывковъ на стихи (музыкальныя фразы); повтореніе музыкальных фразъ подчеркиваетъ это раздѣленіе“.

внутренніе элементы того способа созерцанія-ясновидѣнія, о которомъ мы подробно говорили выше.

Мы нарочно приводимъ здѣсь тотъ отрывокъ, въ которомъ находится сочетаніе художественнаго символизма (символизація вещей) съ чисто мистическими проникновеніями въ сферу чистаго экстаза:

„1. Дома гора горой топорщились и чванились, словно откормленныя свиньи.

2. Робкому пѣшеходу они то подмигивали безчисленными окнами, то подставляли ему въ знакъ презрѣнія свою глухую стѣну, то насмѣхались надъ завѣтными мыслями его, выпуская столбы дыма.

3. Въ тѣ дни и часы въ присутственныхъ мѣстахъ составлялись бумаги и отношенія, а пѣтухъ водилъ куръ по мощеному дворику.

4. Были на дворѣ и двѣ сѣрья цесарки.

5. Талантливый художникъ на большомъ полотнѣ изобразилъ „чудо“, а въ мясной лавкѣ висѣло двадцать ободранныхъ тушъ.

6. И всѣ это знали, и всѣ это скрывали, боясь обратить глаза свои къ скукѣ.

7. А она стояла у каждаго за плечами невидимымъ, туманнымъ очертаніемъ.

8. Хотя поливальщикъ утѣшалъ всѣхъ и каждаго, разводя грязь, а на бульварѣ дѣти катали обручи.

9. Хотя смѣялся всѣмъ въ глаза сводъ голубой, сводъ сѣро-синій, сводъ небесный и страшный съ солнцемъ-глазомъ посреди.

10. Оттуда неслись унылыя и суровыя пѣсни Вѣчности великой, Вѣчности царящей.

11. И эти пѣсни были, какъ гаммы. Гаммы изъ невидимаго міра. Вѣчно тѣ же и тѣ же. Едва оканчивались, какъ уже начинались.

12. Едва успокаивали,—и уже раздражали.

13. Вѣчно тѣ же и тѣ же, безъ начала и конца“.

Въ этомъ по своему заключенномъ, музыкально-цѣльномъ отрывкѣ передъ нами всѣ элементы новаго оригинальнаго стиля „симфоній“ А. Бѣлаго.

Ритмическое, монотонное наплываніе отдѣльныхъ и даже иногда раздѣльныхъ фразъ, дающихъ нѣсколько бѣглыхъ образовъ, объединенныхъ однимъ общимъ образомъ, сочетающихся исключительно по законамъ ритма настроенія и ритма словъ, намѣренно вопреки закону внѣшней, чувственной ассоціаціи, странная дисгармонія, производимая диссоціаціей зрительныхъ образовъ, движущихся какъ бы внѣ пространства и времени, и въ то же время таинственная, внутренняя, возникающая изъ нѣдръ самого созерцающаго духа, гармонія, магически снимающая и разрѣшающая эти зрительныя диссоціаціи, непрерывный, плывущій одновременно на всѣхъ планахъ, разорванный и странно мигающій, подобно картинамъ синема-тографа, потокъ образовъ, разсматриваемый одновременно со многихъ, противоположныхъ точекъ зрѣнія—все это, вмѣстѣ взятое, для опытнаго наблюдателя сразу же сближаетъ стиль А. Бѣлаго со стилемъ экстагическаго ясновидѣнія, однако еще не порвавшаго окончательно съ языкомъ и методомъ художественной символизаціи.

Соединеніе обоихъ способовъ созерцанія даетъ тотъ своеобразный стиль, который неизмѣнно отличалъ всѣхъ художниковъ-ясновидцевъ, напрягавшихъ и истончавшихъ символическую форму творчества до той степени, когда она становилась уже особой формой визионерства.

Именно этой двойственностью, хотя безконечно болѣе гармоничной, отмѣчены послѣднія пѣсни „Comedia divina“ Данте, единственный творческій геній котораго, соединившійся съ ясновидѣніемъ астролога и знаніемъ посвященнаго, запечатлѣлъ въ огненныхъ терцинахъ ритмъ небесныхъ сферъ, эту высочайшую изъ всѣхъ тайнъ.

Въ менѣе цѣльной формѣ тотъ же экстагическій, полухудожественный, полу-визионерскій стиль находимъ мы и въ загадочной книгѣ Флобера „Искушеніе святого Антонія“, гдѣ вся безконечная вереница видѣній, опирающаяся на сравнительно-историческій анализъ и подвергнутая самой совершенной и взыскательной художественной чеканкѣ, въ то же время являетъ собой сложнѣйшій и касающійся сокровенныхъ тайнъ анализъ экстагически-созерцающаго духа, для котораго стерта граница между внѣшнимъ и внутреннимъ, уничтожены предѣ-

лы личнаго „я“, который неизмѣнно восклицаетъ послѣ каждаго новаго, исчезнувшаго видѣнія: „Это было воображеніе, ничего больше, напрасно я ломаю себѣ голову“.

Въ самыхъ существенныхъ частяхъ этой книги неизмѣнно, какъ въ сновидѣній, какъ въ сомнамбулизмѣ, мы встрѣчаемъ знаменательныя слова: „Антоній видитъ себя въ Александріи...“ „Антоній находитъ среди нихъ (то-есть призраковъ) всѣхъ своихъ враговъ, одного за другимъ...“ Безконечная вереница чудовищныхъ идоловъ, полу-боговъ, полу-звѣрей, воплощеніе всѣхъ грѣховъ, ужасовъ и химеръ, проходящихъ передъ грезящимъ Антоніемъ, есть символизація всѣхъ собственныхъ его чувствъ, мыслей, тайныхъ желаній и пороковъ, символизація мистическихъ безднъ всякой человѣческой души, разверзающейся только въ мгновенія экстаза, одаряющихъ ее даромъ самовидѣнія.

Не говоря объ „Агсапа“ Сведенборга, мнѣ хотѣлось бы указать еще на нѣсколько произведній, скрывающихъ подъ символически-художественной оболочкой постиженія чисто телпатическія и явные слѣды визионерства и духовидѣнія.

Возможно ли иначе, чѣмъ исходя изъ предложеннаго нами объясненія, понять и овладѣть самыми значительными главами „Заратустры“, этой „новой библии“ будущаго человѣчества, возможно ли инымъ путемъ просто даже подойти къ объясненію самаго чудеснаго и великолѣпнаго событія нашей эпохи, къ почти внезапному превращенію базельскаго профессора филологіи, уже, казалось, окончательно впавшаго въ безнадежный позитивизмъ и атеизмъ, въ боговдохновеннаго пророка, ролившаго въ нѣдрахъ своей души почти внезапно новое откровеніе новаго Заратустры, не сознающаго всего, о чемъ онъ возвѣщаетъ, заговорившаго о самыхъ сокровенныхъ тайнахъ будущаго и совпавшаго въ самыхъ существенныхъ своихъ словахъ со словами эзотерическихъ ученій, которыхъ онъ не могъ знать, непосредственно заговорившаго не въ обычномъ своемъ стилѣ афоризмовъ-парадоксовъ и полемическихъ аргументовъ а сопгагіо, а великолѣпной, пестрой, какъ восточный коверъ, какъ шкура леопарда, содрогающей, какъ языкъ апокалиптическихъ откровеній, величественной и неизгладимой, какъ древніе гіероглифы и клинообразные знаки, рѣчью древнихъ, персидскихъ маговъ.

Ницше унесъ съ собой въ могилу тайну этого превращенія, тайну объ источникахъ своего озаренія, также, какъ и тайну своего безумія и своей преждевременной смерти, но тѣмъ не менѣе не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что его „Заратустра“ или ничто, или книга, написанная ясновидящимъ, нашедшимъ внутри себя свое высшую санкцію, книга чисто бессознательныхъ откровеній, книга послѣдней мудрости и пророческаго достоинства.

Во всякомъ случаѣ художественный символизмъ „Заратустры“ лишь покровъ, ибо безконечно дальше, безконечно глубже видитъ „око Заратустры“...

Есть еще и другіе примѣры этого совмѣщенія символизма съ ясновидѣніемъ, примѣры, касающіеся совершенно другихъ сферъ духа и не имѣющіе ничего общаго съ Ницше. Ограничусь двумя.

Въ „Исповѣди“ де Квинси и въ „Искусственномъ Раѣ“ Ш. Бодлера мы находимъ также бессмертные образцы созерцаній, возникающихъ не только (или точнѣе не столько) изъ символизаціи отображенныхъ явленій, сколько изъ экстатическаго видоизмѣненія условныхъ законовъ достаточнаго основанія и „формъ чувственнаго воспріятія“: обѣ эти книги, озаренныя свѣтомъ истиннаго художественнаго творчества, однако по самой своей сущности и задачѣ стоятъ рѣшительно въ сторонѣ отъ чистаго искусства, отъ „художественнаго символизма“ въ тѣсномъ смыслѣ слова. Ихъ значеніе — значеніе единственныхъ въ своемъ родѣ „человѣческихъ документовъ“, попытки кристаллизаціи въ образахъ и метафизическихъ схемахъ тѣхъ исключительныхъ состояній избранныхъ душъ, когда чрезмѣрная обостренность всѣхъ чувствъ и сверх-человѣческая воспримчивость растягиваютъ обычныя рамки постиженія, перемѣщаютъ „порогъ сознанія“ глубоко за предѣлы нормальной сферы сознательнаго и, являя весь міръ рѣшительно инымъ, сообщаютъ сознанію способность ясновидѣнія.

Та болѣзненность и извращенность, которая неизбежна при искусственномъ развитіи (вышними средствами) этихъ состояній экстаза, является лишь послѣдствіемъ, а не ихъ сущностью и отнюдь не ихъ причиною; при естественномъ возникновеніи экстаза послѣднихъ не бываетъ, не должно и не можетъ быть.

Сопоставляя экстатическій характеръ созерцанія „симфоній“ А. Бѣлаго съ этими двумя книгами, мы чувствуемъ необходимость отмѣтить именно естественный, произвольный, ставшій какъ бы второй природой его души, неудержимый характеръ визионерства автора „симфоній“.

Въ этомъ легко убѣдиться, пробѣжавъ глазами любое мѣсто, случайно выбранное. Въ вызваніи и движеніи этихъ образовъ-видѣній нѣтъ искусственности пробужденія, нѣтъ фатальнаго „завтра“ всѣхъ, прибѣгавшихъ къ культивированію искусственныхъ экстазовъ.

„Вторая симфонія“ А. Бѣлаго, вызвавшая особенное вниманіе, послужившая узловымъ пунктомъ въ процессѣ революціи стиля и одной изъ главныхъ вѣхъ „перевала сознанія“ нашихъ дней, вызвала множество критическихъ статей и мнѣній, изъ которыхъ огромное большинство рассматривало ее, какъ чисто-художественное созданіе, и этимъ совершенно просмотрѣло все ея единственное значеніе и всѣ ея особенности.

Однако и тогда уже немногіе поняли, что такое эта необычная форма и въ чемъ внутреннее устремленіе ея автора, прежде всего мистика и визионера, всего менѣе только стилиста или „декадента-поэта“, какъ говорилось въ то время въ интеллигентной толпѣ и литературномъ демимондѣ (прессѣ).

Въ „Новомъ Пути“ появилось нѣсколько нерѣшительныхъ строкъ, въ которыхъ зазвучалъ первый робкій отзвукъ сочувствія: „Все это снилось мнѣ когда-то. Лучше: грезилося мнѣ на невѣрной, вспыхивающей чертѣ, которая дѣлитъ краткій сонъ отдохновенія и вѣчный сонъ жизни... Я говорю, что это не книга. Пускай гадаетъ сердцецвѣдецъ, торопится запоздалый путникъ и молится монахъ“.

Но самое глубокое пониманіе эзотерическаго и символическаго значенія этой изумительной экстатической поэмы неожиданно прозвучало не въ спеціальныхъ органахъ, а въ фельетонахъ газеты „Приднѣпровскій Край“, гдѣ въ двухъ статьяхъ (1903 г. декабрь), подписанныхъ инициаломъ Э., былъ данъ столь же даровитый, какъ и проникновенный разборъ „Второй симфоніи“ *).

*) Позднѣе мы узнали, что подъ этимъ инициаломъ скрывался одинъ изъ самыхъ тонкихъ критиковъ—г. Вольфингъ, на страницахъ той же газеты въ

Г-нъ Э. опытной и тонкой рукой поставилъ въ связь эту „Симфонію“ съ цѣлымъ рядомъ произведеній (Ибсена, Гете, Жанъ-Поль Рихтера, Достоевскаго и др.), сущность которыхъ внѣ предѣловъ чистаго художества, основное тяготѣніе которыхъ въ „новомъ устремленіи“ въ ту область будущаго торжества духа, гдѣ завершится искомый уже вѣка человѣчествомъ великій синтезъ философіи, поэзіи и религіи.

Въ тѣхъ же замѣчательныхъ статьяхъ, представляющихъ собой лучшее изъ всего, что когда-либо было сказано о А. Бѣломъ, г. Э. весьма тонко углубился и въ вопросъ новой музыкально-словесной формы, намѣченной Бѣлымъ.

Критикъ подвергъ специально музыкальному анализу даже самое названіе „симфонія“, выбранное поэтомъ-мистикомъ; весьма существенны его соображенія по этому поводу: „Слѣдуетъ признать, что терминъ симфонія можно допустить здѣсь лишь съ большими оговорками; словесное искусство неспособно вполнѣ сродниться со столь специфически сложными построеніями, какія выработало искусство музыкальное; избранный авторомъ терминъ надо понимать не иначе, какъ понимаются термины: картина, портретъ, въ примѣненіи ихъ къ словеснымъ описаніямъ и характеристикамъ; ни съ музыкальнымъ, ни съ изобразительнымъ искусствами слово въ ихъ формахъ соперничать не можетъ, но проникновеніе, впитываніе однимъ искусствомъ элементовъ другого всегда было, есть и будетъ, вопреки всѣмъ перегородкамъ, которыя строятся теоретиками и рушатся отъ перваго дуновенія талантливаго практика, то-есть — артиста, а не ученаго“...

„Смѣлая, почти дерзкая попытка Андрея Бѣлаго знаменательна, какъ яркій признакъ проникновенія поэзіи элементами музыки“...

„До недавняго времени искусство слова сознательно было въ близкихъ отношеніяхъ только съ изобразительными искусствами, и эстетика, главнымъ образомъ, имѣла въ виду ихъ взаимодѣйствіе; нынѣ все болѣе и болѣе центръ тяжести пе-

свое время помѣстившій цѣлый рядъ очерковъ о Ницше, Мережковскомъ, Р. Вагнерѣ, Ганслакѣ и по вопросамъ педагогики и общественной психологіи. Прискорбно, что всѣмъ этимъ статьямъ не суждено было снова появиться въ болѣе доступной и болѣе осязательной формѣ.

ремѣщается въ музыку; музыкальность (не только въ смыслѣ звучности и метрики) становится такимъ же качествомъ произведеній словеснаго искусства, какъ живописность, рельефность, картинность; вдумчивые художники, независимо отъ своей специальности, ясно сознають, что необходимо полный пересмотръ эстетики“...

Далѣе г. Э. указываетъ, что терминъ симфонія, даже взятый съ оговорками, не вездѣ оправданъ авторомъ: „крупнѣйшій недостатокъ—во второй симфоніи часть первая является механически пристегнутой и роль ея, собственно говоря, выполняется второю“.... „Первая симфонія гораздо стройнѣе въ формальномъ отношеніи, но въ общемъ нельзя не признать, что эти произведенія А. Бѣлаго скорѣе могли бы быть названы сюитами, нежели симфоніями“...

Тѣмъ не менѣе авторъ этой статьи существенно промахнулся, говоря о вѣроятномъ будущемъ „симфоніи“, какъ новой формы сочетанія двухъ смежныхъ видовъ искусства. Онъ писалъ:

„Будущности „симфонія“ не имѣеть, но многіе приемы ея разовьются и укрѣпятся въ сильныхъ рукахъ самого автора въ другихъ его произведеніяхъ и будутъ схвачены и привиты другими писателями“.

Случилось какъ разъ обратное.

Тогда какъ „другіе писатели“ исказили и опошлили эту новую форму до неузнаваемости*), самъ ея создатель продолжалъ года работать надъ ней, продолжая усложнять и истончать узоръ ритма и органическую связь двухъ видовъ искусства, изъ сочетанія которыхъ и явилась самая форма „симфоній“.

Послѣ „Третьей симфоніи“ („Возврата“), въ которой тѣ же основные элементы были проведены въ иную связь, иную въ смыслѣ большаго торжества чисто-художественныхъ задачъ, въ смыслѣ приближенія къ методу параллельныхъ соотвѣтствій, большаго раздѣленія элементовъ чисто-бытового, реального и музыкально-мистическаго, ставшаго, благодаря этому раздѣленію, фантастическимъ (какъ это имѣло мѣсто частично раньше, въ „Первой, сѣверной симфоніи“), А. Бѣлый создалъ наконецъ

*) Интересно предомленіе новой формы А. Бѣлаго, пожалуй, только въ романѣ „Прудъ“ и въ некоторыхъ другихъ вещахъ Алексѣя Ремизова.

„Кубокъ мятелей“, свою четвертую и пока послѣднюю симфонію.

Въ этой симфоніи А. Бѣлому удалось снова вернуться къ органическому, цѣлостному переплетенію всѣхъ элементовъ, на прячь до небывалой степени динамику образовъ, усложнить ритмическій узоръ до неуловимой никакимъ анализомъ степени, придать всѣмъ этимъ капризно-уплывающимъ, чтобы снова и снова вернуться въ свое время, образамъ и видѣніямъ стройный, строго-предопредѣленный характеръ. Хаотическое кшшеніе образовъ, погоня оболочекъ вещей, лишенныхъ сущностей, за своими астральными тѣлами, сложнѣйшая координація путемъ цѣлой сѣти невидимыхъ нитей каждаго съ виду капризнаго движенія, каждаго изгиба, уклона и расщепленія ради будущаго соединенія, особенно же ритмическое чередованіе послѣдовательныхъ приливовъ и отливовъ великаго хаоса, за которымъ слѣдуетъ вспыхиваніе рожденной имъ звѣзды — все это лишь внѣшній покровъ, еще болѣе пышный, еще болѣе пестрый, прикрывающій еще болѣе безумный и трепетный порывъ экстатического ясновидѣнія, брошенный черезъ одну бездну къ другой, влекущійся все къ тому же лучезарному Видѣнію, къ тому же изступленному и блаженному созерцанію Вѣчно-Женственнаго, но разыгранный самимъ же самосозерцающимъ сознаніемъ, какъ по нотамъ *).

Мы не будемъ по указаннымъ выше причинамъ подробно разбирать словесно-музыкальную инструментовку „Кубка мятелей“; мы ограничимся приведеніемъ отрывка изъ четвертой части ея, озаглавленной „Сквозные лики“, отрывка, въ которомъ описывается фонтанъ. Читатель самъ воочию увидитъ всю непередаваемую уютченность, сложность и ритмичность образовъ и словъ, щедро разсыпанныхъ здѣсь:

*) „Кубокъ мятелей“ завершаетъ три предыдущихъ „Симфоній“, составляя вмѣстѣ съ ними одно цѣлое, одну грандіозную „*roème d'extase*“, въ которой черезъ всю сложность отдѣльныхъ аккордовъ, различно соединяющихъ основные элементы, звучитъ одна общая тема, основная тема всего творчества А. Бѣлаго — созерцаніе лика Вѣчно-Женственнаго. Самъ авторъ такъ говоритъ объ этомъ въ предисловіи къ „Кубку мятелей“: „Я хотѣлъ изобразить всю гамму той особаго рода любви, которую смутно предощущаетъ наша эпоха, какъ предощущали ее раньше Платонъ, Гете, Данте, — священной любви. Если и возможно въ будущемъ новое религиозное сознаніе, то путь къ нему — только черезъ любовь“.

„О, вода, — ревъ пѣны, о, серебряное кружево,
Надъ бассейномъ, какъ птица сквозная, ты брызнула лѣ-
томъ.

Брызнула лѣтомъ: стала хрустальнымъ щитомъ. Изнемогла,
ниспадая трескучимъ хрусталемъ.

Ахъ, хрустали.

Гремите, гремите, хрустали золотые.

Громче гремите, хохочите громче, гремите громче — падайте
те фонтаномъ, падайте.

И брызгами смѣха оплакивайте восторженно.

Изъ-подъ сквозныхъ хрусталей кружевныхъ, кружевныхъ,
сквозныхъ бѣлая грустная голова, замирая, плыла надъ брыз-
гами мраморной глыбой.

Изъ-подъ хохота, воднаго хохота, хохота онъ возставалъ,
точно рокъ, обезумѣвшимъ лицомъ.

Бѣлый ниспавшій хитонъ, расшитый фонтанными перлами,
точно струился на старомъ. Изъ-за перловаго воднаго тока онъ
выплывалъ большой головой, бѣлой, въ горькомъ порывѣ, какъ
неизмѣнное время, восшедшее смѣхомъ мгновенныхъ потоковъ:
водяныхъ, вверхъ взлетѣвшихъ мгновеній.

Спереди казался мраморнымъ императоромъ, увѣнчаннымъ
серебрянымъ вѣнцомъ лавровъ“...

Что касается такъ называемаго „содержанія“ этой „Сим-
фоніи“, то послѣ всего сказаннаго нами выше само собою
очевидно, что подобнаго внѣшняго, отдѣльнаго отъ убѣдительно-
музыкальной, ритмически-проникновенной формы, содержанія
въ обычномъ значеніи, то-есть фабулы, цѣпи реальныхъ со-
бытій, воспринимаемыхъ на эмпирическомъ планѣ — въ „Кубкѣ
мятелей“ нѣтъ вовсе, какъ его нѣтъ и вообще во всѣхъ „Сим-
фоніяхъ“, за исключеніемъ развѣ „Возврата“ (третьей симфоніи).
Если же разумѣть подъ содержаніемъ основную идею („*Idée
generatrice*“ по терминологіи Ш. Бодлэра) основной Символь
или самый послѣдній, предѣльный пунктъ, до котораго достигло
внутреннее созерцаніе ясновидящаго, облеченный въ одежду бо-
лѣе реальныхъ, болѣе частныхъ идей, сравнительно производ-
ныхъ символовъ и развѣтвляющійся на низшіе процессы созерца-
нія, то такое „содержаніе“ вполне реально и ясно говорить во

всѣхъ симфоніяхъ А. Бѣлаго, особенно же въ „Кубкѣ мятежей“.

Это основное Видѣніе, вдохновившее вмѣстѣ съ тѣмъ и всѣ его лучшія произведенія и составляющее самую сущность его личности—пробужденіе новаго Бога внутри себя черезъ созерцаніе Вѣчной Женственности.

Это приводитъ насъ непосредственно къ вопросу о самой сущности его лирики, находящейся въ тѣсной связи съ его „симфоніями“.

Л И Р И К А.

Лирика А. Бѣлаго столь же проникновенная, сколь и оригинальная, не можетъ быть пережита и понята вовсе, если она берется отдѣльно отъ всего, цѣльнаго міросозерцанія А. Бѣлаго и внѣ связи съ его экстаической, безостановочно-творящей свое „я“, личностью.

Я называю лирику А. Бѣлаго оригинальной въ томъ смыслѣ, что она является не только новой художественной формой, построенной на впервые намѣченныхъ и развитыхъ имъ эстетическихъ нормахъ, но и новымъ содержаніемъ души и новымъ исповѣданіемъ личности, въ первый разъ пробужденной къ порывамъ, созерцаніямъ и видѣніямъ, которыхъ никогда раньше она не вѣдала.

Лирика А. Бѣлаго—не есть созерцаніе вѣчныхъ, неизмѣнныхъ и лежащихъ во внѣ цѣнностей, не есть музыка внутреннихъ настроеній; однимъ словомъ она не имѣетъ ничего общаго съ „парнализмомъ“, она романтична только въ видѣ исключенія. Ее нельзя назвать строго-символической, какъ строго-созерцательную лирику Брюсова, ибо она почти всегда смѣлыми и стремительными порывами переступаетъ грань эстетическаго постиженія, предѣлы чистаго созерцанія, становясь подобно „Симфоніямъ“ паосомъ ясновидѣнія, живымъ трепетомъ предчувствія и предвѣстія, прозорливо-чуткимъ стилемъ предощущенія всегда чего-то бѣльшаго, чѣмъ только новое чисто-художественное откровеніе. Каждое почти стихотвореніе А. Бѣлаго неминуемо стремится превратиться или въ молитву, или въ диѳирамбъ, или въ слишкомъ интимное для поэта признаніе, въ исповѣдь своей послѣдней глубины и по-

слѣднаго основанія своего сокровеннаго „я“, исповѣдь, окрашенную въ символично-мистическій характеръ.

Насъ не должна удивлять эта тенденція, вообще столь часто свойственная символической лирикѣ, примѣръ чего мы почерпаемъ хотя бы въ послѣднихъ отдѣлахъ „Цвѣтовъ зла“ Ш. Бодлера, гдѣ самый строгій символизмъ, „символизмъ со-отвѣтствій“ превращается въ ритуальную экатенію, въ его потрясающемъ „Litanies de Satan“, въ пророческій крикъ въ заключительныхъ строфахъ „Voyage“.

Это еще болѣе примѣнимо къ невыразимо своеобразной и едва ли понятной до конца внѣ связи съ общимъ ученіемъ, всего болѣе новой и чреватой будущимъ лирикѣ Фр. Ницше.

Когда завершался сложный, таинственный процессъ зарожденія въ душѣ Ницше его второго „я“, лика Заратустры, Ницше, погибая, какъ личность, въ этомъ чудѣ превращенія, какъ лирикъ, глядѣлъ извнѣ на это превращеніе. Едва ли станетъ понятнымъ его „Силь Марія“ *) тому, кому чуждъ его „Заратустра“.

Многія лирическія вещи Фр. Ницше являются его интимнымъ дневникомъ, въ которомъ чисто-художественное часто уступаетъ мѣсто эзотерическому. Часто та или иная строфа Ницше—просто невольный, бессознательный знакъ, сдѣланный имъ для своего внутренняго и послѣднаго „я“.

Къ тому же типу лирики, которую можно назвать въ отличіе отъ лирики настроеній и лирики созерцаній лирикой самовидѣнія или „эзотерической лирикой“, относится и знаменательная лирика Вл. Соловьева, оказавшая самое рѣшительное вліяніе на „Золото въ лазури“.

Въ простой, безпретенціозной книжечкѣ лирики, носящей лаконическое заглавіе „Стихотворенія Вл. Соловьева“, на-

*) Оно помѣщено въ русскомъ переводѣ во 2-мъ выпускѣ „Иммортелей“ Элиса. Замѣчательнъ конецъ этого стихотворенія:

„И тьма и свѣтъ мнѣ въ грудь вливали упоенье,
„Я упивался ихъ причудливой игрой,
„Вдругъ стало двое насъ, и выросло видѣнье,
„И Заратустры тѣнь прошла передо мной“.

Здѣсь если и не само „Видѣніе“, то воспоминаніе о немъ—мотивъ лирическаго стихотворенія.

ходится одинъ изъ самыхъ раннихъ и благоуханныхъ источниковъ русскаго символизма.

Странно, но несомнѣнно, что Вл. Соловьевъ, всѣхъ извѣстнѣе насмѣхавшійся надъ первыми побѣгами русскаго символизма, самъ, какъ поэтъ и мистикъ, оказалъ неизгладимое и всестороннее вліяніе на дальнѣйшія судьбы его.

Не говоря о непосредственной, чисто-подражательной струѣ русской символической лирики, нашедшей свое главное выраженіе въ лирикѣ Ал. Блока, должно отмѣтить огромное вліяніе сокровенныхъ и завѣтныхъ видѣній Вл. Соловьева на поэзію и мистику столь чуждаго ему въ другихъ отношеніяхъ А. Бѣлаго.

Лирика Вл. Соловьева на своихъ самыхъ интимныхъ и глубокихъ страницахъ воспроизводитъ символически тотъ самый сокровенный образъ, то первое и послѣднее Видѣніе, которое является центральнымъ пунктомъ его мистики, базисомъ его метафизики и „самымъ значительнымъ изъ того, что съ нимъ случилось въ жизни“ *).

Должно отчетливо сознать и точно установить, что первый въ русской символической поэзіи о Вѣчно-Женственномъ, какъ о мистическомъ откровеніи, чуждомъ всякаго фаллизма, заговорилъ Вл. Соловьевъ.

Въ своемъ „предисловіи къ 3-му изданію стиховъ“ Вл. Соловьевъ болѣе опредѣленно, чѣмъ гдѣ-либо, высказался по этому вопросу, заявляя недвусмысленно, что „перенесеніе плотскихъ животночеловѣческихъ отношеній въ область сверхчеловѣческую есть величайшая мерзость“... „Ничего общаго (говоритъ онъ ниже) съ этою глупостью и съ тою мерзостью не имѣетъ интимное почитаніе вѣчной женственности, какъ дѣйствительно отъ вѣка воспріявшей силу Божества, дѣйствительно вмѣстившей полноту добра и истины, а черезъ нихъ нетлѣнное сіянье красоты“.

*) Подлинное выраженіе Соловьева въ примѣчаніи къ его мистической поэмѣ „Три свиданья“, въ полшуточной формѣ рассказывающей о тройкомъ видѣніи ему сокровеннаго лика, который онъ самъ считалъ Вѣчной Женственностью и называлъ „Подругой вѣчной“. Эта поэма, намѣренно облеченная въ загадочно-ироническую форму, быть можетъ, самое прекрасное, интимное и значительное изъ всего написаннаго Вл. Соловьевымъ.

Еще ниже Вл. Соловьевъ говоритъ уже совершенно открыто, давая этими словами какъ бы живую, точную формулу всему позднѣйшему символическому мистицизму русской литературы, въ частности формулу поэтической мистики А. Бѣлаго. Онъ говоритъ: „Жена, облеченная въ солнце, уже мучается родами: она должна явить истину, родить слово, и вотъ древнѣйшій змѣй собираетъ противъ нея свои послѣднѣя силы... Все это предсказано, и предсказанъ конецъ: въ концѣ Вѣчная красота будетъ плодотворна, и изъ нея выйдетъ спасеніе міра“...

„Въ концѣ Вѣчная красота будетъ плодотворна“ — въ этихъ словахъ весь Вл. Соловьевъ, вмѣстѣ съ тѣмъ эти слова основной мотивъ, самый глубокой, эзотерическій смыслъ всѣхъ четырехъ „симфоній“ А. Бѣлаго и всей его лирики.

Съ этого вопроса и долженъ начинаться анализъ послѣдней.

Съ этой точки зрѣнія для насъ самый непосредственный и интимный смыслъ представляетъ послѣдній отдѣлъ сборника „Золото въ лазури“, озаглавленный „Багряница въ терніяхъ“.

Весь этотъ отдѣлъ отъ первой до послѣдней строки (невозможно цитировать отдѣльныя мѣста) посвященъ лирикѣ ясно-видѣнія и мистикѣ Вѣчно-Женственнаго.

Не случайно самыя значительныя вещи его посвящены Вл. Соловьеву.

Надъ всѣмъ этимъ отдѣломъ склоняется его благословляющая тѣнь.

Всѣ отдѣльныя лирическія вещи этого отдѣла внутренне-едины, являя собой какъ бы нить четокъ, или вѣнокъ, возложенный на голову того, чье сердце уже „жертва вечерняя“, но чей призывный, священныя рогъ уже слышали „чающіе“, слышали потому, что близокъ послѣдній конецъ, послѣдній рѣшительный бой, ибо близятся знаменія и сбываются слова апостола: „Въ тѣ дни будетъ такая скорбь, какой не было отъ начала творенія“...

Два основные мотивы пронизываютъ весь этотъ эзотерическій отдѣлъ первой книги лирики А. Бѣлаго. Одинъ — объективный — чувство ожиданія, чувство приближающагося конца. Этотъ мотивъ роднитъ лирику А. Бѣлаго съ лирикой Вл. Соловьева. Другой мотивъ — безконечно-субъективный —

чувство жертвенности, радость страданія и сознаніе своей обреченности. Въ этомъ послѣднемъ сознаніи своей жертвенности и даже отчасти осужденности сказывается, напротивъ, внутренняя связь поэта съ Ф. Ницше.

Вл. Соловьевъ и Фр. Ницше—эти два спутника, зовущіе въ разныя стороны, два вождя, говорящіе на разныхъ нарѣчіяхъ—долго будутъ самыми близкими, самыми дорогими учителями А. Бѣлаго, какъ бы двумя перекладинами его креста*).

Христіанская, эсхатологическая мистика и экстатическая религія Діониса, ставшая магіей Заратустры, вотъ два одинаково притягивающіе его полюса, двѣ великія вѣхи пути.

Есть еще и иной, болѣе общій источникъ этого чувства собственной обреченности, достигающаго въ стихотвореніяхъ „Возмездіе“, „Безумецъ“, „Жертва вечерняя“, „Манія“, „Одиночество“ сознанія гибели и неотвратимо-растущаго безумія.

Этотъ источникъ странно роднитъ ихъ всѣхъ трехъ—и Ницше, и Вл. Соловьева, и А. Бѣлаго; этотъ источникъ—неизбѣжность гибели всѣхъ, кто дерзнулъ коснуться послѣднихъ тайнъ и откровеній, дерзнулъ возвѣщать о нихъ, подвигнутый на это единственно огнемъ внутренней жажды и мучительностью исканій, не будучи благословенъ на то благодатью эзотерической санкціи.

Заговоривъ о послѣднемъ концѣ, Вл. Соловьевъ и Ницше должны были погибнуть; они и погибли, завѣщавъ намъ только рядъ поставленныхъ ими вопросовъ.

Тотъ же путь къ преждевременному костру пролежъ и для А. Бѣлаго въ его первой же книгѣ „Золото въ лазури“.

Весь самый существенный отдѣлъ ея „Багряница въ терніяхъ“ уже самымъ названіямъ своимъ достаточно ярко говоритъ о томъ мученичествѣ и безуміи, безъ которыхъ немыс-

*) Въ своемъ стихотвореніи, озаглавленномъ „М. С. Соловьеву“, А. Бѣлый самъ такъ говоритъ объ этомъ:

„Ахъ, возстанутъ изъ тьмы два пророка,
„Дрогнетъ міръ отъ рѣчей огневыхъ.“

„И на сѣверныхъ, бѣдныхъ равнинахъ
„Разлетится ихъ кличъ боевой
„О грядущихъ, священныхъ годинахъ,
„О послѣдней борьбѣ міровой“.

лимо ни одно мистическое прозрѣніе, которыя являются неизбежнымъ послѣдствіемъ мистическаго служенія, великаго теургическаго пути, самовольно проложеннаго, а не являющагося слитнымъ звеномъ единой магической цѣпи, убѣгающей въ безконечность прошлаго и соединяющей прозрѣнія будущаго со всѣмъ необозримымъ опытомъ тысячелѣтій.

Болѣе того: тотъ же отдѣлъ первой книги А. Бѣлаго обнаруживаетъ передъ нами во всей полнотѣ и первую, самую страшную ошибку его мистическихъ постиженій и теургическихъ жестовъ. Эта ошибка у него общая съ ошибкой Вл. Соловьева, ожидавшаго конца всемірной исторіи въ то время, когда послѣдняя, быть можетъ, еще и не началась.

Это ожиданіе „послѣдняго боя“, ужасъ отъ предчувствія „послѣдней борьбы міровой“, священной войны, долженствующей, приведа въ движеніе всѣ міровыя силы, подвести окончательный итогъ нашей вселенной и поставить другъ противъ друга два послѣдніе мистическихъ лика, ликъ Звѣря и ликъ Жены, это „чувство конца“, нѣсколько позже породившее догматическую символику Д. Мережковскаго *), пронизываетъ все творчество, все дѣланіе, всѣ чаянія А. Бѣлаго за первый періодъ его дѣятельности.

Это же чувство конца и ужасъ послѣдней міровой развязки насытилъ и зажегъ лучшія вещи „Золота въ лазури“ и параллельной имъ по времени и переживанію „Драматической симфоніи“.

Какъ ни странно, не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что именно ученіе Ницше, на первый взглядъ противоположное всѣмъ эзотерическимъ системамъ морали и чуждое всякаго обычнаго оптимизма—оказывается единственнымъ спасеніемъ изъ бездны, созданной паэосомъ конца.

Пусть самъ Ницше погибъ, едва выйдя на свой настоящій путь, его Заратустра смотритъ впередъ, въ будущее, единственный масштабъ и критерій его—будущее, и самъ грядущій,

*) См. его II томъ изслѣдованія „Толстой и Достоевскій“. Мы не опровергаемъ здѣсь этого эсхатологическаго ученія, считая его за одно изъ самыхъ чудовищныхъ, странныхъ и непонятно-возникавшихъ заблужденій нашихъ дней, хотя бы единственно потому, что въ сущности оно у всѣхъ адептовъ своихъ не вышло изъ границъ простаго паэоса, чуждаясь всякаго теоретическаго обоснованія.

какъ оправданіе міра, сверхчеловѣкъ—воплощеніе этого будущаго. Въ океанѣ будущаго Ницше грезился „островъ дѣтей“ и въ этомъ видѣніи онъ телепатически восхитилъ ученіе оккультизма о новой расѣ, въ этой затаеннѣйшей изъ своихъ надеждъ онъ оказался не противъ міра и бытія, а за нихъ во имя развитія, во имя Будущаго. Въ этомъ смыслѣ Ницше—великій сокрушитель всякаго пессимизма, однимъ прикосновеніемъ своимъ превращающій его въ трагизмъ, въ великую драму настоящаго, но во имя мистеріи Будущаго.

Напротивъ, чувство близости мірового конца, ожиданіе послѣдняго лика—въ то время, когда циклъ проявленнаго бытія вселенной не только далекъ отъ завершенія, но, наоборотъ, свидѣтельствуетъ лишь о совершенной незрѣлости даже самыхъ высшихъ своихъ представителей, что явствуетъ хотя бы изъ самаго факта эсхатологическихъ ожиданій,—роковая ошибка. Едва ли возможно представить себѣ большее безуміе и большую мистическую *absurdité*, чѣмъ ожиданье непосредственной развязки міровой трагедіи въ тотъ моментъ ея, когда 90% представителей человѣчества едва ли до конца вышли изъ стадіи животности.

Къ счастью для міра, но къ величайшему отчаянью чающихъ его конца, не оправдывается ихъ предсказаніе, и этотъ трижды отпѣтый и проклятый міръ не желаетъ умирать, совершая свое медленное, но незыблемое восхожденіе по великой спирали развитія.

Однако для эсхатолога это ненаступленіе конца оказывается еще большимъ ужасомъ, чѣмъ самый конецъ; для него вся вселенная растворяется въ хаосъ и одной великой нелѣпости, ибо все оказывается лишь частью единаго живого великаго Мертвеца, и тогда-то и развивается та непредѣльная, нечеловѣческая тоска, которая названа „апокалиптической мертвенностью“ и отъ которой нѣтъ и не можетъ быть спасенія ни въ чемъ. На нашихъ глазахъ эта тоска самоотрицанія унесла Вл. Соловьева, послѣдняя пора жизни котораго была сплошнымъ ужасомъ.

Зналъ эту тоску и Ницше, когда училъ о „послѣднемъ человѣкѣ“; но Ницше зналъ и то, чѣмъ побѣждать ее.

И ужасъ ненаступающаго, но долженствующаго прійти конца, и великій вздохъ освобожденія вслѣдъ за послѣдними

пѣснями Заратустры были восприняты А. Бѣлымъ глубже, чѣмъ кѣмъ-либо изъ русскихъ поэтовъ и мистиковъ.

Вліяніе Вл. Соловьева было особенно значительнымъ въ первый періодъ его творчества, то-есть въ періодъ „Золота въ лазури“ и первыхъ двухъ „симфоній“. Эта эпоха и была эпохой эсхатологическихъ чаяній А. Бѣлаго, особенно ярко выразившихся въ „Драматической симфоніи“ *). Въ тотъ же періодъ замѣтно нарастаніе и того безграничнаго пессимизма, который, достигнувъ напряженности душевнаго кризиса, выразился въ его „Пеплѣ“ и „Кубкѣ мятелей“, двухъ книгахъ, ставшихъ двумя вѣхами на этомъ его второмъ пути. Такова тѣсная, внутренняя связь лирики и „симфоній“ А. Бѣлаго.

Помимо этой общей связи существуетъ еще специальная, особенно интимная связь между „Драматической симфоніей“ и послѣднимъ отдѣломъ „Золота въ лазури“, озаглавленнымъ „Багряница въ терніяхъ“. Въ нихъ—сокровенное чаяніе, самый дерзкій и самый безумный экстагическій порывъ, въ нихъ ясновидѣніе сквозь многогранную призму символизма, въ нихъ первые движенія самаго глубокаго разочарованія, чувство конца и отчаяніе несбывшихся ожиданій, въ нихъ самый горькій и болѣзненный крикъ изступленія, въ нихъ самый яркій образецъ новой формы прозы и лирики!..

„Багряница въ терніяхъ“, какъ лирика, еще интимнѣе, еще субъективнѣе и проникновеннѣе возвѣщаетъ о томъ же, о чемъ и „Вторая симфонія“, еще горячѣе и трепетнѣе стремится превратить созерцаніе въ магическій актъ, поэзію—въ заклинательную молитву, субъективное предчувствіе—въ пророчество, творчество—въ служеніе... Не познаніе сущаго, не радость постиженія, а жажда совершенства, восторгъ священной любви и ужасъ обреченности вдохновили эту святую книгу.

Великая двойственность ея всего сильнѣй выражена по-этомъ въ его поэмѣ „Возмездіе“, откуда мы и позволимъ себѣ процитировать нѣсколько строфъ, заключающихъ образы и созвучія, которыя, разъ прозвучавъ, не забываются никогда:

*) Интересно прослѣдить это общее настроеніе и въ теоретическихъ статьяхъ А. Бѣлаго за это время, среди которыхъ особенно значительны статьи: „О теургіи“ въ „Новомъ Пути“ и „Апокалипсисъ въ русской лирикѣ“, помѣщенная въ „Вѣсахъ“ за 1904 г.

„Се, кричу вдохновенный и дикій:
 „Иммануиль грядетъ. Съ нами Богъ“.
 „Но оттуда, гдѣ хаосъ великій,
 „Раздается озлобленный вздохъ.
 „И опять я подкошенъ кручиной.
 „Еще радостный день не насталь.
 „Слишкомъ рано я всталъ надъ низиной,
 „Слишкомъ рано я къ спящимъ воззваль.

 „Острымъ терніемъ лобъ увѣнчайте.
 „Обманулъ я васъ пѣснью своей.
 „Распинайте меня, распинайте.
 „Знаю—жаждете крови моей.

 „На крестѣ пригвожденъ, умираю.
 „На щекахъ застываетъ слеза.
 „Кто-то, милый, мнѣ шепчетъ: „Я знаю“,
 „Поцѣлуемъ смыкаетъ глаза“.

Этотъ таинственный, всепримиряющій, всепрощающій шопотъ и есть самое интимное, самое прекрасное воплощеніе Вѣчно-Женственнаго, когда-либо и гдѣ-либо созданное самимъ поэтомъ или кѣмъ-либо изъ русскихъ поэтовъ вообще....

Гораздо меньшее (относительно) значеніе и цѣнность имѣютъ всѣ другіе отдѣлы „Золота въ лазури“. Въ нихъ среди образовъ чисто-художественныхъ, среди символовъ чисто-эстетическихъ лишь смутно звучить, постепенно нарастая, этотъ сокровенный жертвенно-мессіанистическій мотивъ. Во всѣхъ этихъ отдѣлахъ больше упоенія природой, больше чистаго діонисизма и экстаза; ослѣпительно вспыхивающее въ нихъ опьяненіе невѣдомымъ и жажда безконечнаго—смутная и до конца чисто-лирическая жажда.

Исключеніемъ являются лишь такія, уже насыщенные мессіанизмомъ, вещи, какъ „Вѣчный зовъ“, „Не тотъ“, „Старинный другъ“ и „Преданье“.

Въ первыхъ стихотвореніяхъ, составляющихъ какъ бы общее введеніе ко всѣмъ отдѣламъ книги, тема призыва и мистическаго служенія, рыцарскаго обѣта выражена въ одномъ изъ самыхъ музыкальныхъ и утонченно-проникновенныхъ стихотвореній, носящемъ уже въ самомъ себѣ какъ бы призывный лозунгъ:

„За солнцемъ, за солнцемъ, свободу любя,
 „Умчимся въ эфиръ
 „Голубой“...

И снова тихо звучить, какъ грустно-ласковое прощанье,
 все тотъ же безконечно-милый таинственный голосъ:

„Дѣти солнца, вновь холодъ безстрастья.
 „Закатилось оно —
 „Золотое, старинное счастье,
 „Золотое руно...“

Но еще слишкомъ многое не пережито, но еще чаша мірового опьянѣнія не выпита вовсе, и слишкомъ много различныхъ голосовъ звучить со всѣхъ сторонъ, и поэтъ невольно шлетъ свой невольный, восторженный откликъ на все—на удары небеснаго, грозоваго молота, на шумъ безконечныхъ овсовъ, на меркнувшее сіяніе закатовъ, на неуловимый, не знающій отдыха, всюду звучащій, поющій, топочущій, трещащій и порхающій, всегда иной образъ міровой души. И вотъ его голосъ становится изступленно-ритмическимъ, его ритмъ учащается, задыхаясь:

„Чистая,
 „Словно міръ,
 „Вся лучистая
 „Золотая заря,
 „Міровая душа.
 „За тобой бѣжишь,
 „Весь
 „Горя,
 „Какъ на пиръ,
 „Какъ на пиръ.
 „Спѣша.
 „Травой шелестишь:
 „Я здѣсь,
 „Гдѣ цвѣты...
 „Миръ вамъ...“.
 „И бѣжишь,
 „Какъ на пиръ,
 „Но ты
 „Тамъ...“.

Порой сказочные, романтическіе, причудливо-фантастическіе образы зачаровываютъ дѣтскую душу поэта, и такъ сладко отдохнуть съ нимъ, слѣдя въ вечерней тишинѣ волшебный полетъ странно-знакомыхъ призраковъ, короля съ красавицей-дочерью на воздушномъ дельфинѣ:

„Несутся надъ міромъ.
 „Ихъ замокъ родимый въ дали потускнѣлъ,
 „Завѣшанный синимъ эфиромъ.....
 „Дельфинъ
 „Золотою
 „Ладьею
 „Ныряетъ
 „Средь облачныхъ вздутыхъ вершинъ,
 „Съ лучомъ
 „Заходящаго солнца играетъ,
 „Плеснувши по воздуху рыбьимъ хвостомъ“...

Но вмѣстѣ съ послѣднимъ лучомъ таетъ это видѣніе... и вотъ другой, ахъ, совсѣмъ другой полетъ надрываетъ сердце и погружаетъ душу въ тихую задумчивость.... и снова мы слышимъ, какъ въ душѣ поэта пробуждается вѣчная жажда несказаннаго и чувство обреченности:

„Она улыбнулась, а иглы мучительныхъ терній
 „Ей голову сжали горячимъ, колючимъ вѣнцомъ,
 „Сквозь боль улыбнулась, въ эфиръ отлетая вечерній..
 „Сидитъ—улыбнулась безкровно-туманнымъ лицомъ.

 „Склонился—и въ воздухѣ ясномъ звучатъ поцѣлуи.
 „Она улыбнулась, закрыла глаза, чуть дыша.
 „Надъ ними лаурнѣй сверкнули послѣднія струи,
 „Подъ ними помчались послѣдніе листья, шурша“.

Второй отдѣлъ книги „Прежде и теперь“ имѣетъ сравнительно меньшее значеніе, представляя собой менѣе интимную часть книги, хотя за то, быть можетъ, часть болѣе технически-разработанную, болѣе насыщенную чистымъ эстетизмомъ и болѣе совершенную въ смыслѣ формальнаго мастерства и выдержанности стиля.

Однако подчеркиванье стиля часто здѣсь переходитъ въ стильность, а послѣдняя въ стилизацію, то-есть въ болѣе или менѣе удачную подтасовку стиля, въ своего рода подмѣну, что позже развилось въ цѣлую систему въ лирикѣ и прозѣ М. Кузмина, что еще раньше было доведено до послѣдней грани мастерства въ живописи К. Сомова.

Не случайно, конечно, и въ этомъ отдѣлѣ у А. Бѣлаго всего болѣе, всего ярче чувствуется XVIII вѣкъ, самый стиль котораго былъ уже стильнымъ стилемъ; намѣренная вычурность и мертвенное изящество, кукольная умильность и спокойный, изнуренный въ своей утонченности маньеризмъ этого стиля переданъ А. Бѣлымъ мастерски, особенно въ „Опалъ“, „Объясненіи въ любви“, „Променадѣ“ и „Прощаньи“. Это тонкое проникновеніе въ подлинный „стиль Людовиковъ“.

Маньеризму XVIII-го вѣка авторъ противопоставляетъ наше „Теперь“, наше горькое, грустное, скудное и некрасивое, но полное силъ и жизни, наше родное „Теперь“.

Въ такихъ вещахъ, какъ, на примѣръ, „Весна“, „Незнакомый другъ“ и другихъ, чувствуются уже тѣ ноты бытового лиризма, которыя позже развились въ его „Пеплѣ“ настолько, что временно поглотили всѣ другіе мотивы.

Весь отдѣлъ „Образы“ интересенъ, главнымъ образомъ, какъ борьба двухъ стремленій творчества—чисто-символическаго и фантастическаго; лучшими вещами въ немъ являются: „Великанъ“, „Поединокъ“, „Игры кентавровъ“ и „Преданье“. Здѣсь сказалось огромное вліяніе Беклина съ его интимной фантастикой.

„Отрывки въ прозѣ“ въ общемъ слабѣе стихотворно-лирическихъ вещей книги; среди нихъ самый значительный—отрывокъ „Аргонавты“, возвращающій насъ къ первому лирическому призыву „Золотое руно“ и связывающій этотъ четвертый отдѣлъ книги съ пятымъ и послѣднимъ отдѣломъ, признаннымъ нами сокровеннымъ ядромъ всего сборника, то-есть съ „Багряницей въ терніяхъ“. Онъ завершаетъ всю книгу.

Внѣшняя форма лирики А. Бѣлаго, поскольку она нашла свое проявленіе въ книгѣ „Золото въ лазури“, обладаетъ тѣми же свойствами, что и внѣшняя форма (инструментовка стиха,

стиль) его „симфоній“, она оригинально-нова, она завершена, она внутренне-мотивирована въ смыслѣ соответствія съ содержаніемъ.

Создавая новый видъ лирики, А. Бѣлый тѣмъ самымъ создалъ и новый типъ стихосложенія, а именно, особенный, вполнѣ самобытный видъ „свободнаго стиха“, необычайная эластичность, котораго, интимность, напряженная выразительность и ритмическая чуткость, иногда однако переходящая въ разорванность и расплывчатость, иногда же въ намѣренную капризность, всего болѣе соответствуютъ тому виду поэтическаго вдохновенія, которое неизмѣнно свойственно А. Бѣлому и которое мы определяемъ, какъ „лирику ясновидѣнія“ и какъ „паѳосъ мистическаго служенія“.

Въ „Золотѣ въ лазури“ А. Бѣлый является намъ вѣрнымъ и неизмѣннымъ мастеромъ „свободнаго стиха“, пользуясь имъ въ самыхъ различныхъ направленіяхъ съ многообразными цѣлями. Ему чужды строгіе размѣры классической формы: знаменательно, что въ этой его книгѣ нѣтъ ни одного сонета, ни одного терцина, ни одного античнаго размѣра.

Сравнительно мало разработана въ этой книгѣ и другая сторона поэтической техники—риема: на ряду съ риемами изысканными, иногда изысканными до чрезмѣрности, встрѣчается огромное количество риемъ случайно-подходящихъ (стенанья и трепетанья, счастьемъ и участьемъ, алыи и усталый), очень значительное количество риемъ банальныхъ и бѣдныхъ (Боже и тоже, злился и ютился, опираясь и купаюсь, грезы и слезы, милой и могилой, муки и руки, ночь и прочь) и довольно много риемъ положительно неудачныхъ, совершенно безцвѣтныхъ и даже неправильныхъ (напримѣръ: выхожу и схожу, гряди и мои, плакаль и шакаль, быстрый и искры, слезной и желѣзный, наше и чаши и даже заря и тебя).

Но нѣкоторая бѣдность риемы съ избыткомъ искупается своеобразной чуткостью ритмики, двумя основными приемами которой служатъ: во-первыхъ, мотивированное внутреннимъ ритмомъ нарастающаго и падающаго переживанія укорачиваніе и свободное удлинненіе строкъ и, во-вторыхъ—частое и мастерское пользованіе рефренами, какъ это видно изъ слѣдующаго

примѣра, гдѣ оба эти приѣма соединены невыразимо-гармонически:

„Отъ тоски въ жаждѣ сновъ нѣжно крыльями плещуть.
 „Межъ цвѣтовъ свѣтляки изумрудами блещуть,
 „Очеркъ бѣлыхъ грудей
 „На струяхъ точно льдина:
 „Это семь лебедей,
 „Это семь лебедей Лоэнгринъ—
 „Лебедей
 „Лоэнгринъ.

Къ наиболѣе замѣтнымъ недостаткамъ „Золота въ лазури“ должно отнести тѣ же, свойственныя и „симфоніямъ“, черты чрезмѣрной субъективной условности въ построении образовъ, которые часто говорятъ исключительно много уху и сердцу, почти ничего глазу, что едва ли допустимо въ поэзии, искусствѣ, лежащемъ на одинаковомъ разстояніи отъ живописи и музыки. Въ лирикѣ А. Бѣлаго не меньше, чѣмъ въ „симфоніяхъ“, сказался основной недостатокъ его конструирования символическихъ образовъ — отсутствіе строгаго различенія плановъ, внутренней перспективы созерцанія и несоблюденіе въ методѣ процесса символизаціи того планомѣрнаго, ритмическаго углубленія, образцы безошибочнаго примѣненія котораго мы находимъ въ такомъ изобиліи въ лирикѣ В. Брюсова. Эти недостатки, роковымъ образомъ роднятъ А. Бѣлаго съ его великимъ первообразомъ и учителемъ — Фр. Ницше.

Это отсутствіе координаціи образовъ и ихъ перекрещиваніе въ планахъ и внутренней перспективѣ часто напоминаютъ диссоціацію плановъ и предметовъ въ зрительномъ воспріятіи человѣка, который только что началъ видѣть. Это не должно удивлять насъ, ибо законы созерцанія и ясновидѣнія не менѣе постоянны, чѣмъ законы чувственнаго воспріятія, и ясность и четкость при ясновидѣніи достижимы лишь въ результатѣ длительныхъ и планомѣрныхъ процессовъ саморазвитія, упражненія и опытнаго руководства; самыя страшныя и почти необоримыя препятствія встрѣчаютъ человѣческій духъ именно при развитіи этого „второго зрѣнія“, и наибольшая мудрость потребна именно здѣсь. При той же невѣроятной степени напряженности и ослѣпительной яркости образовъ, которая, свой-

ственна А. Бѣлому, достиженіе перспективы и строгой послѣдовательности плановъ было бы чудомъ. Но это чудо не совершилось. Необходимо было преодолѣть много препятствій, много разъ потерять цѣльность и самообладаніе, пройти черезъ горнило полного самоотреченія для того, чтобы избѣжать смѣщенія плановъ. Художественнымъ воплощеніемъ самаго глубокаго и горькаго самоотрицанія А. Бѣлаго и является его второй сборникъ стиховъ, озаглавленный авторомъ съ яснымъ намекомъ на это — „Пепель“.

„Пепель“ вышелъ въ свѣтъ въ 1909 г., то-есть черезъ четыре года послѣ „Золота въ лазури“, и многое переменялось за эти четыре года. Въ смыслѣ внѣшней побѣды русскаго символизма, упрочившей его и давшей въ его руки полную гегемонію въ области изящной литературы, казалось, не оставалось желать ничего большаго. Въ эту эпоху новое теченіе стало уже окончательно признаннымъ, когда-то отверженные имена первыхъ русскихъ символистовъ, Бальмонта и Брюсова, стали именами прославленныхъ поэтовъ, передъ ними были открыты страницы всѣхъ „культурныхъ журналовъ“, сама армія „символистовъ“ увеличилась значительно, чѣмъ ожидали ея руководители. Среди послѣдователей новаго направленія выдвинулся, вслѣдъ за Андреемъ Бѣлымъ, Александръ Блокъ, заключившій въ утонченныя формы нѣжно-символической лирики мистическія созерцанія, непосредственно идущія отъ лирики Владиміра Соловьева, и романтическіе мотивы, примыкающіе къ той формѣ культа Вѣчной Женственности, которая нашла себѣ самое чистое и строгое проявленіе въ обожаніи Мадонны, въ сонетахъ Данте и Петрарки, а въ наши дни робкое продолженіе въ раннихъ, юношескихъ напѣвахъ Роденбаха *). Въ это время появилась не только первая книга лирики А. Блока „Стихи о Прекрасной Дамѣ“, книга, оказавшая замѣтное вліяніе на развитіе символизма въ Россіи и на русскую литературу вообще, но и два послѣдующіе сборника стиховъ, въ которыхъ онъ явился уже на половину измѣнившимся новымъ завѣтамъ

*) Я имѣю въ виду здѣсь его лирическій сборникъ „Бѣлая юность“ („Jeunesse blanche“), книгу мистическую и элегическую, послушнически-умиленную, почти единственную въ наши дни, которая можетъ примѣнить къ себѣ названіе продолженія лирики великихъ средневѣковыхъ поэтовъ-рыцарей.

и новымъ идеаламъ. Къ этому времени уже успѣли появиться почти всѣ главныя произведенія Д. Мережковскаго и Зинаиды Гиппиусъ, уже успѣло окончательно опредѣлиться ихъ новое, самобытное, общественно-религіозное ученіе, которое въ свою очередь уже успѣло пробудить разностороннее религіозное броженіе среди культурныхъ слоевъ русскаго общества; слившись вмѣстѣ съ растущимъ вліяніемъ мистики и религіозной проповѣди Вл. Соловьева и испытывая неотразимое, идейное вліяніе со стороны общественно-политической революціонной волны 1905-6 гг., это религіозное движеніе впервые въ идейной исторіи русскаго общества заключило открытый и прочный союзъ между религіей и революціей *). Къ этому же времени подъ значительнымъ вліяніемъ ученія Ф. Ницше и его интерпретаціи со стороны А. Бѣлаго, и съ другой стороны подъ вліяніемъ глубокаго и исходящаго изъ изученія первоисточниковъ античности (особенно діонисической струи въ религіяхъ древности) развивалась „теорія мифотворчества“ Вячеслава Иванова, даващаго къ тому времени и наиболѣе значительные образцы чисто-художественнаго воплощенія своего ученія въ трехъ сборникахъ лирики—„Кормчихъ звѣздахъ“, „Прозрачности“ и „Эросъ“.

Среди плеяды младшихъ символистовъ и примыкающихъ къ нимъ существенно поэтовъ къ тому времени (то-есть 1909 г.) уже успѣли опредѣлиться и выдвинуться—блестящее, но внѣшнее, склонное къ парнассизму, дарованіе Максимиліана Волошина, глубокое и могучее дарованіе Сергѣя Соловьева, сливащаго въ своемъ творчествѣ двѣ противоположныя струи, интимно-христіанскую и пластическую, исполненную настоящаго классицизма струю античнаго (эллино-римскаго) лиро-эпическаго вдохновенія. Творчество С. Соловьева съ точки зрѣнія метода, выразившагося въ его двухъ сборникахъ стиховъ и прозы: „Цвѣты и ладанъ“ и „Crucifragium“, явилось блестящимъ подтвержденіемъ и оправданіемъ несравненной цѣнности

*) Подробный историко-критическій анализъ всѣхъ этихъ религіозныхъ, радикально-мистическихъ теченій отлагаю до слѣдующаго тома настоящей работы, гдѣ я долженъ буду подвергнуть детальному разбору и своеобразную полу-эстетическую, полу-теософическую доктрину Вячеслава Иванова. Зерномъ этихъ исканій былъ все же русскій символизмъ.

тѣхъ приѣмовъ творчества, которые были созданы и развиты В. Брюсовымъ, самымъ даровитымъ ученикомъ и продолжателемъ котораго, безспорно, С. Соловьевъ и явился.

Крѣпнувшій на закатѣ и дающій все новые побѣги творческій даръ Ѳ. Сологуба, достигшаго наибольшаго размаха въ созданіи подѣ влияніемъ Гоголя символизма быта въ его „Мелкомъ бѣсѣ“, утонченно-искусственное, экзотически-изощренное и полу-проническое творчество М. Кузьмина, народно-эпическое и сказочно-фантастическое, вводящее мистику и фантастику даже въ повседневный бытъ, творчество А. Ремизова, интуитивно-историческія, художественныя миниатюры Б. Садовскаго, одареннаго исключительнымъ чувствомъ пушкинской эпохи, грустно-романтическая лирика В. Гофмана и цѣлый рядъ другихъ именъ, другихъ дарованій—составили сложный аккордъ, который окончательно заглушилъ всѣ звуки, исходившіе изъ среды представителей старой школы, то-есть тѣхъ направленій, которыя навсегда остались въ сторонѣ отъ новыхъ переживаній, исканій и достижений, принесенныхъ символизмомъ.

Даже писатели съ чисто-реалистическимъ складомъ дарованія и съ духовной организаціей, чуждой по существу всякой утонченности, всякой способности къ эстетическому міросозерцанію, оказались подѣ сильнѣйшимъ влияніемъ новой школы, оказались выбитыми изъ прежней позиціи и вынужденными искать выхода въ эклектизмъ и смѣшеніи стилей. Образцами такихъ „мистическихъ реалистовъ“ оказались самые видные среди „реалистовъ“ Л. Андреевъ и Б. Зайцевъ.

Даже Арцыбашевъ, Купринъ и другіе „натуралисты“ стали изощрять слогъ стильными заимствованіями изъ словаря „новой школы“.

Къ 1908 г. значительная часть газетной прессы, этого литературнаго демимонда, оказалась на сторонѣ „символистовъ“, „модернистовъ“, „импрессионистовъ“, и тѣ самые газетные клоуны, которые пять-шесть лѣтъ тому назадъ глумились надъ всякимъ „декадентствомъ“ безъ разбору, теперь съ чувствомъ гордости и удовольствія наперерывъ приглашали „модернистовъ“ на страницы своихъ листовъ.

Подѣ влияніемъ эстетической и религіозной окраски литературы въ обществѣ стали организовываться официальные, по-

лу-официальные и частные кружки и союзы, преслѣдующіе тѣ же символично-художественныя и религіозныя цѣли. Такъ въ Петербургѣ образовалось „Религіозно-философское общество“, сыгравшее такую видную роль въ дѣлѣ борьбы за новое религіозное сознаніе, и такъ называемый „Кружокъ молодых“, преслѣдующій исключительно художественныя задачи. Въ Москвѣ въ короткій періодъ возникъ цѣлый рядъ кружковъ: „Религіозно-философское общество имени Вл. Соловьева“, во главѣ котораго сталъ одинъ изъ самыхъ глубокихъ знатоковъ религіозной философіи вообще, въ частности ученія В. Соловьева, извѣстный Г. А. Рачинскій*), затѣмъ такъ называемое „Братство борьбы“, задавшееся цѣлями практически-общественными, выработавшее программу, близко подходящую къ программѣ западно-европейскихъ „христіанскихъ социалистовъ“. Кромѣ нихъ получилъ извѣстность одинъ совершенно частный кружокъ, задававшійся одновременно религіозно-освободительными и чисто-эстетическими цѣлями, извѣстный подъ именемъ „Арго“; во главѣ этого кружка сталъ публицистъ и общественный дѣятель П. И. Астровъ; этотъ кружокъ просуществовалъ около пяти лѣтъ и издалъ рядъ литературныхъ сборниковъ подъ заглавіемъ „Свободная Совѣсть“.

Изъ чисто-художественныхъ обществъ самое большое значеніе пріобрѣло „Общество свободной эстетики“, объединившее въ одной широкой программѣ представителей всѣхъ отраслей искусства, но совершенно чуждое всѣхъ вопросовъ, лишенныхъ непосредственно-художественнаго характера.

Во главѣ общества „Свободной эстетики“, основаннаго И. И. Трояновскимъ, стали самые видные представители различныхъ областей искусства Брюсовъ, Сѣровъ, Корещенко и нѣкоторые другіе. Оставаясь преимущественно средствомъ общенія между самими артистами и придерживаясь строгаго выбора въ отношеніе публики, будучи въ сущности обществомъ

*) Г. А. Рачинскій редактировалъ полное собраніе сочиненій Вл. Соловьева, близкимъ другомъ и пламеннымъ адептомъ котораго онъ былъ съ самаго начала дѣятельности послѣдняго. Г. А. Рачинскому же принадлежитъ трудъ редактированія 1-го полнаго собранія сочиненія Ф. Ницше и нѣсколько блестящихъ статей по вопросамъ философіи, среди которыхъ особенно извѣстна его статья объ эстетикѣ В. Соловьева.

закрытымъ и полу-оффиціальнымъ, оно сыграло значительную роль въ дѣлѣ очищенія вкуса и сохраненія строгости стиля.

Этотъ пышный расцвѣтъ художественнаго творчества и осознанія его въ обществѣ нашелъ свое выраженіе и въ быстромъ развитіи журналистики. Вслѣдъ за „Міромъ Искусства“, „Новымъ Путемъ“ и „Вѣсами“ возникли еще два журнала: „Золотое Руно“ и „Переваль“, изъ которыхъ первый журналъ большую часть себя посвятилъ живописи, а второй поставилъ себѣ специальную задачу разсѣять то, ни на чемъ, впрочемъ, не основанное предубѣжденіе, согласно которому политическій радикализмъ считался несоизмѣримымъ и несовмѣстимымъ со служеніемъ новымъ формамъ художественности. Въ началѣ своей дѣятельности „Золотое Руно“ было органомъ, хотя и несоизмѣримо-низшимъ сравнительно съ „Міромъ Искусства“ и „Вѣсами“, тѣмъ не менѣе чутко отзывавшимся на новые запросы идейной и художественной жизни; всѣ лучшія силы приняли участіе въ этомъ журналѣ, и онъ становился однимъ изъ серьезныхъ культурныхъ факторовъ. Однако онъ скоро же попалъ въ руки лицъ, ничего общаго съ искусствомъ не имѣющихъ, и послѣ ухода самыхъ видныхъ представителей новаго искусства превратился въ безразличное складочное мѣсто матеріаловъ.

Вслѣдъ за „Скорпіономъ“ возникъ цѣлый рядъ другихъ издательствъ, стремящихся ознакомить общество съ послѣдними явленіями иностранной литературы и пробудить собственное творчество; „Грифъ“, „Оры“ и „Мусагетъ“ являются наиболѣе видными среди идейныхъ предпріятій этого рода. Не меньшая перемѣна произошла и въ процессѣ ознакомленія съ иностранной, современной литературой. Къ 1909 г. уже появился полный переводъ „Цвѣтовъ Зла“ Ш. Бодлера, сдѣланный Эллисомъ, почти всѣ произведенія О. Уайльда, Мэтерлинка, цѣлый, специальный альманахъ бельгійскихъ поэтовъ, носящій ихъ боевой лозунгъ въ заглавіи, „Молодая Бельгія“ *), общество уже

*) „Молодая Бельгія“—сборникъ, посвященный памяти Ж. Роденбаха и изданный подъ редакціей извѣстной переводчицы его прозы, М. Веселовской. Въ этотъ сборникъ вошли переводы изъ Роденбаха, Верхарна, Жиро, Жилькэна, Фонтэна, Жилля, Соверена и другихъ. Переводы были сдѣланы Эллисомъ, Головачевскимъ, Ю. Веселовскимъ, Тхоржевскимъ и С. Рубановичемъ.

было хорошо знакомо съ лучшими вещами Э. Верхарна, переведенными В. Брюсовымъ, съ значительной частью сочиненій К. Гамсуна и Г. д'Аннунціо. Та бездна между Европой и Россіей, съ ея остановившейся литературой, которая казалась безнадежной какія-нибудь семь-восемь лѣтъ тому назадъ, стала быстро заравниваться, и многое, что такъ недавно еще шокировало непривычные глазъ и ухо, стало дѣлаться привычнымъ, даже законнымъ. И однако справедливость требуетъ сказать, что это завоеваніе новой школы, эта побѣда новаго стиля были въ огромной степени лишь внѣшними, очень часто лишь маской, иногда даже сознательной ложью. Самый страшный ядъ разложенія коренился въ этомъ блистательномъ, волшебнопышномъ расцвѣтѣ символизма и выросшихъ изъ него мистическихъ и религіозныхъ теченій.

Покоряясь непреложному закону развитія, русскій символизмъ перешелъ изъ стадіи отрицанія и отверженства въ противоположную, но, быть можетъ, еще болѣе опасную стадію монопольнаго господства, изъ строгаго эзотеризма, невольнаго, но внутренне-благотворнаго, въ широкій и расплывчатый экзотеризмъ: онъ сталъ дѣлаться моднымъ, поверхностнымъ, подчасъ даже вульгарнымъ. Этого не могли не сознавать лучшіе его представители, и вотъ въ моментъ самаго высшаго расцвѣта, въ эпоху полной внѣшней побѣды, внутри самаго символизма, въ самой его сердцевинѣ открывается почти смертельная язва.

Уже къ 1906 г. въ русскомъ символизмѣ намѣчается рѣзкій расколъ между двумя школами внутри него, между индивидуалистической школой В. Брюсова и школой „сверхъ-индивидуалистовъ“, берущей свое начало отъ Д. Мережковскаго и скоро выставившей своимъ вождемъ В. Иванова съ его теоріей „миоотворчества“. Между обѣими школами загорѣлась ожесточеннѣйшая полемика, этотъ расколъ вмѣстѣ съ полнымъ упадкомъ творчества К. Бальмонта и тѣмъ невѣроятнымъ потрясеніемъ всего общества отъ удара, который былъ данъ революціей 1905 г. и послѣдующей реакціей, — нанесли цѣлый рядъ чувствительныхъ ударовъ внутреннимъ, самымъ интимнымъ основамъ русскаго символизма, что было въ значительной степени подготовлено и тѣмъ роковымъ противорѣчіемъ, которое коренилось

въ немъ съ почти первыхъ же дней его существованія и заключалось въ одновременномъ стремленіи самыхъ видныхъ его представителей и къ индивидуализму, и къ соборности, и къ эстетизму, и къ общественности *). Пока были общіе враги, это внутреннее противорѣчіе не выявлялось, но при внѣшней побѣдѣ оно мгновенно всплыло наружу. Прежде единый—символизмъ теперь распался на „индивидуалистическій“ (нео-идеалистическій) и на „реалистическій символизмъ“, наиболѣе крайніе представители котораго дошли до чистой церковности и теократизма. Къ моменту выхода „Пепла“ эта полемика двухъ школъ достигла высшей точки напряженія и не мало содѣйствовала возникновенію того небывалаго хаоса словъ и понятій, въ который стала превращаться вся область журналистики.

Подробный очеркъ русской журналистики за послѣдній періодъ я откладываю до слѣдующаго тома моей работы, обязуюсь тогда же разобрать и блестящую публицистическую дѣятельность А. Бѣлаго со всей сложностью ея философскихъ, мистическихъ и эстетическихъ оттѣнковъ, теперь же мнѣ важно отмѣтить, что положеніе А. Бѣлаго въ моментъ распри двухъ школъ оказалось совершенно исключительнымъ. Съ одной стороны, глубочайшая внутренняя связь съ Ницше и глубокое пониманіе теоріи символизма заставляло его быть прочно связаннымъ съ завѣтами индивидуалистической эстетики, съ другой стороны онъ былъ однимъ изъ первыхъ до срока заговорившихъ о „преодолѣніи индивидуализма“, первымъ провидѣвшимъ новаго чловѣка во всей его сложной цѣльности, первымъ, на языкѣ художественныхъ символовъ заговорившимъ о мистическомъ служеніи. Самыя завѣтныя идеи и лозунги его скоро оказались оторванными отъ той единственно-прекрасной формы ихъ, которую создала, точнѣе, стала создавать его поэтика и теоретически обосновывать его своеобразная гносеологія. Его учитель Д. Мережковскій изъ „перваго символиста“ тогда окончательно уже превратился въ церковника

*) Самымъ яркимъ представителемъ и воплощеніемъ этого противорѣчія являются Д. Мережковскій и Э. Гиппиусъ, всего ближе стоявшая въ своей лирикѣ къ чистому типу „декаданса“ и въ то же время съ глубокой искренностью воспринявшая общественно-мистическія воззрѣнія Достоевскаго.

и догматика, его соратникъ по „Вѣсамъ“ В. Ивановъ, исходившій изъ діонисизма, опредѣленно выступилъ противъ идеалистическаго символизма и черезъ теорію „миотворчества“ пришелъ къ полному осужденію и отрицанію эстетизма—индивидуализма; одинъ изъ самыхъ близкихъ ему по духу лириковъ А. Блокъ въ своемъ „Балаганчикѣ“ грубо и цинично сталъ глумиться надъ тѣмъ культомъ Вѣчной Женственности, которая интимно роднила ихъ лиры. Къ той же эпохѣ хаоса и внутренняго раскола относится и сомнительная по своимъ приемамъ попытка Г. Чулкова примирить оба противоположныя теченія и создать самый жалкій компромиссъ подъ громкимъ названіемъ „мистическаго анархизма“*).

Такова была обстановка, при которой появилась на свѣтъ вторая книга лирики А. Бѣлаго „Пепель“. Немного позже въ предисловіи къ третьей книгѣ лирики („Урна“) самъ поэтъ такими словами охарактеризовалъ „Пепель“: „Пепель“—книга самосожженія и смерти“ и далѣе съ удивительной пронзительностью указалъ ту внутреннюю, сокровенную причину, которая повлекла эту необходимость самосожженія: „Миръ, до срока постигнутый въ золотѣ и лазури, бросаетъ въ пронасть того, кто его такъ постигаетъ, минуя оккультный путь: миръ сгораетъ, разсыпаясь Пепломъ; вмѣстѣ съ нимъ сгораетъ и постигающій“.

Разбирая „Золото въ лазури“, мы отмѣтили основную психологическую и мистическую ошибку этой книги, она оказалась общей съ той ошибкой во внутренней и потому и вѣдшей (въ конструированіи будущаго) перспективѣ, которая пронизала собой „симфонію“ А. Бѣлаго. „Кубокъ мятелей“ вмѣстѣ съ „Пепломъ“ явились учетомъ послѣдствій этой ошибки въ планахъ созерцанія, осознаніемъ преждевременности сказаннаго до срока, и „до срока постигнутаго въ золотѣ и лазури“. Конечно, „Пепель“ далеко не достигаетъ глубины, интимности и сосредоточенности переживаній и сокровенности символовъ „Кубка мятелей“, въ отношеніи къ которому „Пепель“ остается „периферичнымъ“ по собственному заявленію

*) Вся эта попытка носила характеръ литературнаго скандала и, какъ извѣстно, закончилась письменнымъ отреченіемъ почти всѣхъ завербованныхъ г. Чулковымъ въ свои послѣдователи.

автора (въ предисловіи къ „Пеплу“). Это не мѣшаетъ однако „Пеплу“ быть глубоко-символическимъ созданіемъ въ томъ специфическомъ смыслѣ этого слова, который мы находимъ въ его собственномъ толкованіи символизма. Въ томъ же предисловіи къ „Пеплу“ А. Бѣлый говоритъ: „Своеобразное соединеніе художественнаго переживанія съ внутреннимъ велѣніемъ долга опредѣляетъ путь художника, создаетъ изъ него символиста“... И далѣе: „Эзотеризмъ присущъ искусству, подъ маской (эстетической формой) таится указаніе на то, что самое искусство есть одинъ изъ путей достиженія высшихъ цѣлей“.

Насыщенность „Пепла“ именно этими переживаніями и даетъ намъ право разсматривать его, какъ книгу символовъ, имѣющихъ эзотерическое значеніе, въ послѣднемъ счетѣ значеніе интимной исповѣди мистика-поэта, высказанную въ формѣ соответственно-гармонизирующихъ съ его внутреннимъ міромъ образовъ. Низвергнутый теперь поэтъ самъ сталъ инымъ, онъ увидѣлъ міръ съ иной стороны, то-есть передъ нимъ раскрылся иной, новый міръ, прежде незамѣчаемый и чуждый ему, теперь мучительно-родной и дорогой безпредѣльно.

Поэтъ-отверженникъ увидѣлъ, понялъ и полюбилъ отверженныхъ, обреченный—обреченныхъ, гибнущій—тѣхъ, кто погибаетъ, оскорбленный, измученный, отвергающій все—тѣхъ, кто влачится за чертой жизни.

Въ „Пеплѣ“ первое же стихотвореніе „Отчаянье“ съ самыхъ первыхъ же строкъ и каждой строкой, хватая за сердце, и звуча до странности по-новому, по-иному, чѣмъ до сихъ поръ звучали струны лирики А. Бѣлаго, рыдая и занывая, какъ заунывная гитара, сразу схватываетъ ту основную ноту, которая проходитъ черезъ всю книгу.

„Отчаянье“—эпиграфъ, основной аккордъ и какъ бы интродукція къ этой книгѣ пѣсенъ, книгѣ безнадежности, безумія и отчаянія, книгѣ безпредѣльной юдоли, книгѣ явныхъ проклятій родинѣ и тихой, тайной молитвы за нее. Вотъ оно:

„Довольно: не жди, не надѣйся—
 „Разсѣйся, мой бѣдный народъ.
 „Въ пространство пади и разбейся
 „За годомъ мучительный годъ.

„Вѣка нищеты и безволя,
 „Позволь же, о родина мать,
 „Въ сырое, въ пустое раздолье,
 „Въ раздолье твое прорыдать:—
 „Туда, на равнинѣ горбатой,
 „Гдѣ стая зеленыхъ дубовъ
 „Волнуется купой подъятой,
 „Въ косматый свинець облаковъ,
 „Гдѣ по полю оторопь рыщетъ,
 „Возставъ сухорукимъ кустомъ,
 „И въ вѣтеръ пронзительно свищетъ
 „Вѣтвистымъ своимъ лоскутомъ,
 „Гдѣ въ душу мнѣ смотреть изъ ночи,
 „Поднявшись надъ сѣтью бугровъ,
 „Жестокія, желтыя очи
 „Безумныхъ твоихъ кабаковъ,—
 „Туда, гдѣ смертей и болѣзней
 „Лихая прошла колея—
 „Исчезни въ пространство, исчезни,
 „Россія, Россія моя“ .

Въ этомъ изступленномъ крикѣ, безумномъ проклятіи родной странѣ, ставшей символомъ всего ужаснаго, смертоноснаго и чудовищно-нелѣпаго, въ этомъ заклинаніи и чурани, какъ-то поэтическомъ „Аминь, аминь, разсыпся“ все дышитъ послѣдней степенью отчаянья, граничащаго почти съ кощунствомъ, но вдругъ все разрѣшается въ одномъ потокѣ горячихъ слезъ, въ одномъ восклицаніи, полномъ глубокой сыновней любви: — „Россія, Россія моя“. И это одно слово „моя“ вдругъ иначе озаряетъ всѣ проклятія и заклія, всѣ отчаянные крики: развѣ есть другое слово для выраженія самой высокой степени преданности и близости?

Проклиная свою родину, поэтъ себя самого проклинаетъ, оплакивая и призывая ея гибель, онъ поетъ отходную и себѣ самому.

Эта кровная связь поэта съ его „родиной - матерью“, возникшая изъ общей юдольной доли, одинаковой судьбы отверженства и приговоренности—главная тема всей книги, основной мотивъ всѣхъ ея напѣвовъ, исходная точка въ построении символическихъ картинъ родного быта, основной уголь созерцанія поэтомъ народной души.

Отчаяніе, ставшее міросозерцаніемъ, отчаяніе безъ всякихъ предѣловъ, отчаяніе до ужаса, до безумія, абсолютное отчаяніе, само нашедшее внутри себя источники для пѣсенной формы своего проявленія, отчаяніе, ставшее одной безконечной пѣснью о міровой юдоли—вотъ та единственная стихія, на почвѣ которой не въ первый разъ въ міровой поэзіи вообще и въ исторіи современнаго символизма въ частности встрѣтились, сблизились, слились и побратались отверженный поэтъ и великій вѣчный народъ-отверженникъ. Побратались черезъ голову всего срединнаго, всего искусственно-возращеннаго, всего условно и относительно-культурнаго, всего живущаго въ границахъ обычно-принятаго и условно-порядочнаго. Снова сошлись и побратались здѣсь передъ лицомъ вѣчной юдоли и отверженства два полюса народной жизни, двѣ противоположности, двѣ самыхъ крайнихъ точки народнаго цѣлага. Снова въ великомъ деревѣ народной души рѣзко обозначились и почувяли свое сродство самый глубокий корень его и самая высокая верхушка.

И вотъ противъ чаянія всѣхъ „обычно-принятыхъ“ и „традиціонно-установленныхъ“ правилъ и обыкновений, повинуюсь голосу самаго глубокаго отчаянія, встрѣтились поэтъ и народъ, сблизились поэтъ-символистъ, этотъ единственный „баринъ“, не стыдящійся въ наше время жить съ природой, вѣрить голосу сердца и искать своей послѣдней правды и опоры только въ безконечномъ, только въ Богѣ, и мужикъ, это самое непосредственное и подлинное воплощеніе самой природы, самый глубокий и основной корень всего существованія и развитія народнаго тѣла и духа. Ищущій природы и съ природой еще не порвавшій, извѣрившійся въ религіи разума и еще живущій въ дѣвственной мистикѣ родной стихіи, переросшій средній уровень официальной, условной, срединной культурности и ею еще не развращенной—вотъ эти два новые брата и два союзника, связанные снова въ нерасторжимомъ союзѣ, непонятномъ никому, кромѣ людей послѣднихъ высотъ и послѣднихъ глубинъ народной души, связанные страшною круговой порукой юдоли, обреченности и отверженства!

Развѣ вся современная „культура“ не есть абсолютное отрицаніе всѣхъ притязаній и потребностей высшаго и вѣр-

наго себѣ искусства, развѣ поэту есть мѣсто среди представителей такъ называемаго „культурнаго общества“? Развѣ величайшимъ представителямъ новаго поэтическаго сredo не всегда уготовлялись отлученіе, клевета, отверженіе и глумленіе вплоть до тюрьмы, сумасшедшаго дома и голодной смерти или самоубійства?

Развѣ то же „культурное общество“ (или, если хотите, буржуазное) не опирается въ своемъ существованіи и развитіи на систему сознательнаго извращенія и угнетенія, запугиванія и отверженія широкихъ массъ истинно-народныхъ? Не боится ли оно всего болѣе только двухъ кошмаровъ, безумной правды поэта, этого послѣдняго преемника древнихъ маговъ и пророковъ, и безумной мести сорвавшаго съ себя цѣпи титана-народа?

Позорный столбъ для поэта и висѣлица для народа— вотъ послѣднее слово современнаго оффиціально-культурнаго буржуазнаго міра.

Эпохи идейныхъ переворотовъ и эпохи народныхъ возстаній—лучшее доказательство этой непреложной нормы.

А развѣ мы не пережили за послѣдніе годы обѣ эти трагедіи? Не намъ ли знать лучше всѣхъ другихъ всю ужасную правду о судьбѣ поэта и народа?

Если всѣ вѣка одинаково доказываютъ намъ, какъ оба они всегда и вездѣ связаны природой, религіей и общей жизнью дѣятельныхъ чувствъ сердца, то мы въ наши дни знаемъ и о другой еще болѣе глубокой и интимной связи этихъ двухъ братьевъ-отверженцевъ. Ихъ обоихъ связали въ наши дни ужасъ смерти и безуміе отчаянья. Эта ли связь не завѣтна, не глубока, не свята?...

Вотъ почему свой „Пепель“, свою книгу пѣсенъ о міровой юдоли и безпріютности и свой плачъ обреченности А. Бѣлый каждой строкой посвящаетъ своей суровой и безумной, но за то родной матери, Россіи.

„Мать Россія, Тебѣ мои пѣсни,—

„О нѣмая, суровая мать,

„Здѣсь и глуше мнѣ дай и безвѣстнѣй

„Непутевую жизнь отрыдать“.

Въ этомъ обращеніи выразилось самое интимное, самое искреннее отношеніе испепеленной души поэта къ обиженной

Богомъ и отданной имъ на посрамленіе и растерзаніе Сатанѣ родной страны.

Характерна и новая (метрически) форма этого обращенія: въ первой книгѣ стиховъ А. Бѣлаго („Золото въ лазури“) мы почти не встрѣчаемъ трехстопнаго анапеста, этого заунывно-однообразнаго, связывающаго слова и строки въ одно ритмическое цѣлое размѣра, точнѣе всѣхъ другихъ размѣровъ воспроизводящаго горькую, безысходную и совершенно своеобразную напѣвность русской народной пѣсни; этотъ же размѣръ является излюбленной формой великой поэзіи Некрасова, гениально пересоздавшей въ самобытной формѣ подлинную сущность народной души.

Многія лучшія вещи Некрасова написаны трехстопнымъ анапестомъ, въ томъ числѣ и его знаменитое: „Укажи мнѣ такую обитель“.

Передавая ритмъ русской заунывной пѣсни, стихъ А. Бѣлаго утрачиваетъ свою изысканную ритмическую вычурность и несравненную эластичность, стремящуюся передать тончайшіе оттѣнки чувствованія, всѣ діезы и бемоли его, перестаетъ закручиваться въ прихотливыя арабески и капризные кривизны; напротивъ, онъ дѣлается сосредоточенно-однообразнымъ, подобно самой русской пѣснѣ, преимущественно обращаясь къ фигурамъ повторенія и даже многократнаго возвращенія къ тѣмъ самымъ созвучіямъ, отдѣльнымъ словамъ и сложнымъ цѣлымъ выраженіямъ; напримѣръ:

„Пролетаю: такъ пусто, такъ голо...
 „Пролетаютъ вонъ тамъ и вонъ здѣсь—
 „Пролетаютъ за селами села,
 „Пролетаетъ за всеями весь“.

Эти повторенія разнообразятся лишь кое-гдѣ утонченной разстановкой словъ то параллелистической, то въ видѣ хіазмовъ. Эти разстановки почти вездѣ точно соотвѣтствуютъ естественнымъ для уха, тончайшимъ оттѣнкамъ.

Только тамъ, гдѣ поэтъ передаетъ движеніемъ стиха захватски-веселый ритмъ ухарской пляски или характерный речитативъ пѣсни, соединенной съ топотомъ трепака, весь этотъ тонъ, ищущій самозабвенія, нездоровый въ своемъ ве-

селии, горшемъ всякой заунывности, и почти всегда подвинченный алкогольемъ, онъ прибѣгаетъ къ капризно-сложному узору ритма, съ одной стороны какъ бы возвращаясь къ своему прежнему ритмическому рококо, но съ другой—изумительно соединяя его съ самымъ подлиннымъ и схваченнымъ въ натурѣ ритмомъ безумно-народной веселости, какъ бы ни выразилась она, въ ухарскомъ ли перебираніи струнъ гитары, или въ пронзительномъ пиликаньѣ гармоникки и безсвязно-задорной болтовнѣ пьяной балалайки.

Такъ имъ неподобно переданъ разухабистый, навязчиво-приплясывающій нарочито-укоризненный, безумно-веселый и страшный въ своей веселости ритмъ русской камаринской:

„Загибаетъ онъ въ кабакъ кривой дорожкой;
 „Загугорить, засвиститъ своей гармошкой.
 „Ты такой-сякой камаринскій дуракъ:
 „Ты ходи-ходи съ дороженьки въ кабакъ.
 „Ай люли-люли, люли-люли-люли,
 „Кабаки-то по всея Руси пошли“...

Полнота эффекта, напимѣрь, въ этомъ отрывкѣ достигнута соединеніемъ вульгарнаго стили съ высоко-штильнымъ, стариннымъ словомъ „всея Руси“, что такъ характерно и для самыхъ рискованныхъ, самыхъ распущенно-безумныхъ русскихъ пѣсень, которыя въ то же время, благодаря странному элементу самонаблюденія и самоотрицанія, совершенно неожиданно заканчиваются чуть ли не прописнымъ назиданіемъ.

Во всякомъ случаѣ А. Бѣлому удалось схватить прежде всего именно типическое для русской народной пѣсни прихотливое сочетаніе пошлаго съ высокимъ, грубаго съ романтическимъ, безумно-веселаго съ панихиднымъ.

Въ этомъ одномъ сказалась вся сила его поэтического дарованія, соединеннаго съ глубокой и пытливой интуиціей, въ свою очередь переходящей въ совершенно исключительный даръ ясновидѣнія.

Русская пѣсня, такъ же какъ и русская пляска — двѣ самыя яркія формы проявленія народной души, лишенной вовсе возможности проявлять себя, выказывать всю свою бездонную глубину, порывистость и нѣжность въ формахъ реального

быта. Поэтому онѣ всегда патетичны. Особенно это приложимо къ народной пѣснѣ. Она всегда—паѳосъ, вся паѳосъ, все ровно паѳосъ ли отчаянія и грусти, или паѳосъ веселости и жажды безумно-ритмическаго жеста и движенія, она вся патетична насквозь. Пѣсня—лучшій, если не единственный способъ самоопредѣленія и самоизліянія,—такъ сказать, эманации народнаго духа. Она самое явное доказательство существованія въ русскомъ народѣ скрытыхъ и еще пока не проявленныхъ могучихъ и глубоко самобытныхъ, почти героическихъ силъ духовныхъ.

Русская народная пѣсня—второе, лучшее и подлинное бытіе народной души. Всегда прежде, столѣтіями, и сейчасъ она—единственное идеальное обнаруженіе народной сущности; все, что грубо оттолкнула, урѣзала, исказила, извратила и искалѣчила дѣйствительность, т. е. вся сумма бытовыхъ и реальныхъ условий проявленія народной души: и экономика, и общественный бытъ, и скудость природы, и безпощадность государства и ложь официальной церкви—все это тѣмъ нѣжнѣе и тѣмъ глубже затаенное, перенесено народомъ въ его пѣсню. Испепеленная снаружи здѣсь въ сокровенной глубинѣ еще пылаетъ и творитъ, пылая, народная душа. Пѣсня—вторая, подлинная идеальная душа и жизнь народа. Только въ пѣснѣ народъ до конца глубоко, искрененъ и почти святъ. Съ колыбели и до могилы, дома и на чужбинѣ, во время труда и на отдыхѣ, на сушѣ и на водѣ, въ семьѣ, въ казармѣ, въ тюрьмѣ и въ рудникѣ, на погостѣ и на каторгѣ, всюду, всегда пѣсня одинаково неизмѣнно сопровождаетъ народную жизнь, прислушивается къ самому затаенному и воплощаетъ въ непреходящія, прекрасныя формы его вопли отчаянья, проклятія, невидимыя, кровавыя слезы, его разгульные окрики и безтолковыя слова его всегда чистой и по дѣтски святой молитвы, той молитвы, которую не слышитъ никто, но которая одна способна всю вѣшнюю нелѣпость народной жизни, все звѣрство, все безобразіе, всю безысходность его жизни, залитой потомъ, кровью и водкой, всю сплошную ея каторгу превратить въ голгоу....

Но когда за всѣми словами всѣхъ безконечныхъ пѣсней народа начинаютъ звучать слова одной великой пѣсни-жалю-

бы, обращенной къ самому Богу, пѣсни о томъ, что Богъ забылъ его, этой пѣсни не можетъ не услышать и не понять поэтъ-отверженникъ, поэтъ, утратившій свой рай и свое небо.

Тогда онъ присоединяетъ и свой все еще изысканный, все еще по иному звучащій напѣвъ къ грубому, соборному голосу всего народа—и тогда они поютъ вмѣстѣ. Поэтъ и его народъ, народъ и его поэтъ!

И едва ли тотъ поэтъ истинный поэтъ, посланный въ мѣръ самимъ Богомъ и отъ Него получившій крещеніе, если онъ никогда не пѣлъ за одно со своимъ народомъ въ години отчаянія.

Именно такой великой книгой пѣсенъ, прошѣтыхъ поэтомъ вмѣстѣ со своимъ народомъ и передъ лицомъ своего народа, и является „Пепель“ А. Бѣлаго.

Этотъ остывшій на родномъ очагѣ пепель щедрой рукой разбрасываетъ пѣвецъ народнаго горя и своего горя, ибо нѣтъ уже границы между ними, по многовражнымъ, неогляднымъ, горбатымъ равнинамъ, по безконечнымъ дорогамъ и скуднымъ полямъ своей родины.

Обращаясь прямо къ народу („Мой бѣдный народъ“), поэтъ тѣмъ самымъ обращается и къ своей душѣ, къ своему измѣнившему прошлому („Непутевую жизнь оторыдать“), обращаясь къ Россіи-матери, онъ плачется о своей сиротливой, безпріютной душѣ, говоря съ народомъ, онъ говоритъ черезъ него съ Богомъ, ибо и самъ народъ въ своей пѣснѣ наивно и непосредственно обращается прямо къ самому Богу *).

Постигая черезъ поэтическое откровеніе народную душу, поэтъ не боится никакихъ изгибовъ ея, смѣло бросаясь въ самую темную ея бездну, безъ лже-стыдливости и безъ тѣни желанія задрапировать или сгладить всё ужасныя, чудовищныя, нелѣпыя, всѣ потайныя и уродливо-больныя стороны этой души.

Напротивъ, въ его книгѣ пѣсенъ мы почти не найдемъ свѣтлыхъ, радужныхъ и близкихъ къ идилліи образовъ

*) Это составляетъ одну изъ типическихъ особенностей русской пѣсни и вообще русскаго народнаго мистицизма, неизмѣнно чуждаго безчисленному классу посредниковъ (католическихъ „патроновъ“) при обращеніи къ Богу.

зовъ и нашѣвовъ. Не найдемъ, ибо вѣдь ихъ и нѣтъ на самомъ дѣлѣ.

Въ этомъ отношеніи авторъ „Пепла“ долженъ быть поставленъ на совершенно особенное мѣсто.

Ни у одного изъ поэтовъ народной души и народнаго быта до сихъ поръ не встрѣчались мы съ такой абсолютной безнадежностью, съ такимъ беспощаднымъ чувствомъ отчаянія, переходящаго въ безуміе.

Даже величайшій среди поэтовъ народной души, даже самъ Некрасовъ, памяти котораго А. Бѣлый посвятилъ свой „Пепель“, несмотря на всю глубину своего правдиваго и выстрадавшаго цѣной всей жизни пессимизма, даже Некрасовъ зналъ рѣдкія минуты просвѣтлѣнія, надежды на иное, свѣтлое будущее своего народа, хотя бы и послѣ своей смерти, и онъ, утирая слезы, говоритъ съ полной искренностью:

„Но желалъ бы я знать, умирая,
„Что стоишь ты на вѣрномъ пути,
„Что твой пахарь, поля засѣвая,
„Видитъ ведренный день впереди“...

Этихъ мгновеній просвѣтлѣнія и возврата надежды, хотя бы при взглядѣ въ самое отдаленное будущее, мы вовсе не находимъ у А. Бѣлаго, что его непосредственно сближаетъ съ самымъ замѣчательнымъ поэтомъ умирающей деревни среди представителей современнаго символизма, съ Э. Верхарномъ, поскольку онъ является безумнымъ поэтомъ гибнущей деревни. Последнее совершенно естественно и понятно. Оба они выступили въ то время, когда болѣзненно-ярко уже обозначались въ общемъ сознаніи и даже были точно учтены наукой всѣ основные непреодолимые въ своей исторической неизбежности факторы, разлагающіе современный аграрный, патриархальный строй и современную психологію деревни.

Однако и для Э. Верхарна иногда вспыхиваетъ, какъ взрывъ магнія, зарница предчувствій лучшаго тамъ, гдѣ онъ прозрѣваетъ великое будущее города, когда онъ останавливаетъ гигантскій снопъ лучей своего прожектора на будущихъ формахъ городского быта народной стихіи, вдругъ неожиданно превращаясь изъ печальника гибнущей, сумасшедшей отъ от-

чаянья деревни въ пророка новаго Мессіи, будущаго реформатора въ великомъ Городѣ человѣчества.

Этого озаренія надеждой мы вовсе не находимъ у А. Бѣлаго на страницахъ, посвященныхъ городу (четвертый отдѣлъ „Пепла“ цѣликомъ посвященъ городу и озаглавленъ „Городъ“), какъ и на страницахъ, посвященныхъ деревнѣ. Такова страшная цѣльность этой книги!

Городъ А. Бѣлаго не гигантскій „осьминогъ“ Э. Верхарна, высасывающій деревню все-таки въ концѣ концовъ для чего-то новаго и великаго, не великій „чапъ всѣхъ грѣховъ и преступленій“ (образъ Верхарна), въ которомъ глубоко бродятъ и великія благотворно-созидательныя силы, и соки славнаго Будущаго.

Городъ А. Бѣлаго—это изысканный каменный островъ въ океанѣ народныхъ страданій, пота и крови, островъ, не думающій о будущемъ, ужаснувшійся настоящимъ, если и мечтающій о чемъ-либо, то болѣе всего о погибающемъ въ немъ красивомъ прошломъ, болѣе уже ненужномъ, пережившемъ самого себя и фантастически-безумномъ.

Это—пріютъ нечистой совѣсти, истлѣвшей красоты и безумія, безумія, ищущаго только самозабвенія. Городъ А. Бѣлаго веселый городъ, но это веселье—пиръ во время чумы. Его жизнь—или меланхолія, или вакханалія, вѣчный балъ-маскарадъ, но среди этого маскарада уже бродитъ красное домино, и эта гостья—Смерть. Читая отдѣлъ „Пепла“, посвященный „Городу“, мы невольно вспоминаемъ не города Э. Верхарна, а „Маску красной смерти“ Эдгара По. Этотъ городъ не менѣе ужасенъ, безнадежно-обреченъ и безуменъ, чѣмъ и деревня, только его безуміе иное.

Его безуміе—безуміе въ стилѣ рококо!

Но это всестороннее и безграничное отчаяніе, это безуміе безнадежности станетъ вполне понятнымъ и пріемлемымъ для насъ, какъ скоро мы вспомнимъ, что „Пепель“ А. Бѣлаго написанъ въ періодъ его творчества, непосредственно слѣдующій за эпохой распыленія русской революціи. Едва ли нужно что-либо прибавлять въ поясненіе послѣдняго... „Пепель“ созданъ всенародной волной отчаянія, глубокимъ кризисомъ всѣхъ сторонъ русской народной жизни, поэтому онъ является вос-

произведеніемъ и художественнымъ памятникомъ той мрачной страницы русской исторіи, подобной которой, быть можетъ, никогда не зналъ русскій народъ. Если несомнѣнно, что самымъ ужаснымъ въ кризисѣ 1905—6 г. было именно непосредственное слѣдованіе волны безсилія и отчаянія за волной невѣроятнаго общаго подъема, то совершенно понятно, почему упадокъ духа явился безграничнымъ, и чувство всеобщей безвыходности міровымъ, абсолютнымъ!

„Пепель“ А. Бѣлаго явился памятникомъ эпохи, когда символомъ всей Россіи сдѣлалась висѣлица!

И если этотъ проклятый, дьявольскій символъ потрясъ даже самую грубую сердца, какъ долженъ былъ онъ взволновать, растерзать и отравить хрупкую болѣзненно-нѣжную душу поэта, застигнутого роковымъ ураганомъ въ эпоху юношескаго энтузіазма, отрѣшенно-мистическаго поклоненія Вѣчно-Женственному, въ эпоху чаянія близкаго и лучезарнаго откровенія-чуда!..

Помимо этого и съ чисто-общественной стороны поэту-мистика былъ нанесенъ жизнью рѣшительный ударъ въ самое сердце, ибо общественный кризисъ сразу показалъ всю призрачность и утопичность тѣхъ социально-религіозныхъ построений, которыя по наслѣдству отъ славянофиловъ были перенесены въ философско-религіозную систему Вл. Соловьева, подъ инымъ угломъ зрѣнія реставрированы Дм. Мережковскимъ и оказали огромное вліяніе на все міросозерцаніе А. Бѣлаго въ первый періодъ его развитія. Теперь сразу всѣмъ этимъ утопіямъ пришелъ конецъ!.. И не трезво-положительной, мертвенно-догматической доктринѣ социализма было замѣнить ихъ.

Но мы далеко не исчерпали бы всѣхъ мотивовъ отчаянія, создавшаго „Пепель“, если бы не коснулись еще одного мотива чисто-личнаго, хотя и растворяющагося въ общей, всенародной стихіи отчаянія.

Многія страницы этой книги и нѣкоторыя отдѣльныя вещи ея носятъ несомнѣнные слѣды и глубокаго чисто-личнаго разочарованія поэта.

Это роднитъ „Пепель“ съ „Кубкомъ мятежей“, несмотря на всю ихъ огромную разницу во многомъ другомъ. Оба эти

произведенія, взятыя именно въ этомъ отношеніи, и отнесены нами ко второй стадіи развитія творчества А. Бѣлаго.

Личная трагедія поэта на основаніи обоихъ этихъ произведеній — безысходное и мучительное разочарованіе въ самыхъ послѣднихъ глубинахъ своего „я“, въ самомъ основномъ и опредѣляющемъ символѣ всего мистическаго міросозерцанія, въ самомъ прекрасномъ и высокомъ образѣ его поэтическаго творчества—въ лично-воспринятомъ, носимомъ и согрѣваемомъ всей кровью сердца образѣ Вѣчно-Женственнаго, то открывающемся ему въ лирико-мистическихъ грезахъ, то въ апокалиптическихъ видѣніяхъ, то находящемъ свое воплощеніе среди живыхъ и реальныхъ женственныхъ обликовъ.

Измѣна, оскверненіе и поруганіе женственнаго облика на самомъ днѣ души—самая глубокая изъ всѣхъ возможныхъ трагедій поэтическаго духа, трагедія Байрона, Лермонтова, Э. По и Бодлера—представляетъ собою двойное самоотрицаніе поэта и какъ носителя творческаго вдохновенія, какъ ревнителя Вѣчно-Женственнаго, и какъ просто вѣрующаго въ свой идеаль чловѣка.

И это горькое, двойное разочарованіе суждено было пережить А. Бѣлому и притомъ пережить одновременно и странно соотносительно съ его разочарованіемъ въ судьбахъ своей родины.

Страшная связь этихъ двухъ разочарованій и нашла свое символическое сложно-переплетающееся выраженіе въ лучшихъ страницахъ и строфахъ книги „Пепель“.

„Пепель“, разсматриваемый нами, какъ панихида по рединѣ, есть вмѣстѣ съ тѣмъ (и въ значительной степени и благодаря этому) и эпитафія поэта самому себѣ.

Всѣ эти личные разочарованія нашли свое воплощеніе въ цѣломъ циклѣ стихотвореній, озаглавленномъ „Паутина“. Этотъ отдѣлъ—исторія паденія женской души; это выдержанное въ изысканнѣйшихъ тонахъ (приближающихся къ отдѣлу „Прежде и теперь“ въ „Золотъ въ лазури“) повѣствованіе о невидимомъ распятіи и видимомъ растленіи дѣвственности, о томъ грѣхѣ противъ Духа Святаго, который одновременно и невѣроятно-чудовищень мистически, и такъ банально-обыденень въ дѣйствительной жизни.

Шагъ за шагомъ, черта за чертой поэтъ описываетъ намъ продажу дочери матерью, и какую изысканную, какую ужасающую, какую грустную продажу:

„Ты милаго“, склонивъ чепецъ,
„Прошамкала ей мать, „забудешь,
„А э тотъ будетъ, какъ отецъ!“

Поэтъ безконечно обостряетъ и утончаетъ психологическую канву драмы до паутины, выставляя самого преступника, самого берущаго силою приносимую ему въ жертву дѣвственность, самого калѣку - жениха, лишь физическимъ уродомъ, своего рода Леопарди, боящимся безобразнаго „я“ своего тѣла больше, чѣмъ всѣ другіе.

Безысходность юдоли, скрывающаяся за этой индивидуальной, лирической трагедіей именно въ томъ, что поэтъ не скрываетъ правды каждаго изъ ея участниковъ, правды и жертвы и ея палачей, и слезъ продающей матери, быть можетъ и самой когда-либо проданной, нечеловѣческихъ мукъ эстетически-тонкой души жениха-горбуна и скрытой преступной безропотности самой ведóмой на закланіе дѣвственности, почти кощунственной своимъ безсиліемъ. И всѣ они правы, и всѣ они несчастны, и всѣ они преступны... Но пусть они правы, величайшее кощунство все же совершилось.

Такъ глубоко изоцрился взоръ поэта въ созерцаніи вселенскаго, безконечнаго зла, мірового кощунства, разлитаго повсюду; отсюда одинъ шагъ до сладострастія отрицанія, до самоупоенія безуміемъ слезъ, до садизма отчаянія, однимъ словомъ до демонизма. И однако изъ самой послѣдней глубины души поэта звучитъ что-то, что спасаетъ его отъ послѣдняго самоосужденія, отъ этой глубочайшей среди всѣхъ безднѣ; путь и участь автора „Цвѣтовъ зла“ не суждены ему, эта чаша его миновала. Это „что-то“ въ его душѣ есть та самая святость страданія, которая озаряетъ нездѣшнымъ свѣтомъ и изуродованное тѣло его Матери-родины.

Такова вторая, внутренняя связь личной судьбы поэта съ судьбой его народа.

Она нашла свое символическое выявленіе въ построеніи самыхъ завѣтныхъ образовъ. Образъ его родины въ лучшихъ мѣстахъ его книги пріобрѣтаетъ смутно-женственные черты,

таинственно родясь въ своемъ символическомъ воплощеніи съ внѣшнимъ обликомъ его послѣдней тайны.

Это еще разъ заставляетъ насъ признать „Пепель“ А. Вѣлаго книгой глубоко народной именно въ символическомъ смыслѣ этого слова, а ея автора глубоко-народномъ писателемъ.

Отношенія писателя къ народу могутъ быть многообразны, среди нихъ могутъ быть указаны три совершенно различныхъ, три типическихъ отношенія, — народолюбіе, народничество и народность. Подъ народолюбіемъ я разумѣю главнымъ образомъ платонически-далекое, созерцательно-пассивное, граничащее съ простымъ любопытствомъ, отношеніе къ творчеству народной души, этому самому подлинному и идеальному ея обнаруженію, въ родѣ почти безсознательнаго влеченія нѣмецкихъ романтиковъ къ фольклѣру или въ родѣ дилетантизма всѣхъ различныхъ собирателей народныхъ сказокъ, былинь, поговорокъ и повѣрій. Народолюбіе такое никогда не проникаетъ глубже внѣшности народнаго творчества, оно или собираетъ научно-культурный матеріалъ, или ищетъ чисто-художественнаго интереса въ немъ, не доходя до мистическаго и дѣйственнаго сліянія съ самой сущностью народнаго духа.

Народничество (терминъ, которымъ особенно сильно злоупотребляли въ Россіи) страдаетъ какъ разъ противоположной крайностью, превращая эту пассивность въ утопическій идеалъ растворенія индивидуальнаго творческаго сознанія во всеединствѣ народной стихіи.

Этотъ идеалъ творческаго саморастворенія лишь слѣдующая грань все того же идеала „опрощенія“, уже разбитаго жизнью и отвергнутаго исторіей. Наука (исторія литературы, исторія первобытной культуры) въ послѣднее время разбила недавнія иллюзіи о массовомъ, стихійномъ, соборномъ созиданіи самихъ памятниковъ народной словесности, удѣляя значительно большее значеніе отдѣльнымъ, художникамъ, позже утратившимъ свои имена; вся сила каждаго изъ нихъ заключалась не въ безличномъ раствореніи въ народной стихіи, а въ почвенности, въ глубокой связи корней творчества съ народнымъ бытомъ.

Нѣчто подобное этой устарѣлой теоріи саморастворенія художественной личности въ наше время пытается построить теорія „миотворчества“ и „свободнаго, всенароднаго творчества“, сводя роль индивидуальнаго поэта къ роли „медіума“ всенародной воли, т.-е. къ чисто-пассивной, безсознательной и посредствующей роли.

Эта теорія подпиливаетъ самыя основанія, на которыя опирается вся современная культура, стараясь объявить всящимъ въ воздухѣ и беспочвеннымъ все, что выдѣляется изъ общаго уровня своей большей высотой, въ сущности вырастая изъ того же самаго общаго корня. Фантастичность, беспочвенность, бесплодность и даже прямой вредъ этой теоріи самоочевидны!

Однако и до сихъ поръ подъ „народничествомъ“ всегда разумѣется именно жажда самоубійственнаго растворенія въ стихіи, именно этотъ опасный и антикультурный художественный медіумизмъ!

Мы думаемъ, что правда находится на третьемъ пути, который мы называемъ „народностью“ художественнаго творчества. Задача и цѣль послѣдняго не пассивное созерцаніе, не самораствореніе, а сліяніе съ народной стихіей; это означаетъ, что народно-творящій художникъ вступаетъ съ народомъ въ интимно-активное творческое общеніе, какъ съ объектомъ своего творчества, возводя этимъ путемъ все пережитое имъ, какъ человѣкомъ, совместно съ народомъ до высоты художественнаго символа, при чемъ онъ оставляетъ во всей цѣлости всѣ завоеванія болѣе углубленной и болѣе усложненной личной психологіи своей, равно какъ и всю техническую вооруженность своего болѣе совершеннаго художественнаго метода.

При такомъ воспроизведеніи народной психики поэтъ не нуждается въ приспособленіи своего языка къ точному уровню и стилю чисто-народной рѣчи, въ ассимилированіи своихъ ритмовъ и способовъ символизаціи съ формами и фигурами народной поэзіи, ибо это означало бы простое повтореніе, переживаніе и даже передразниваніе народной рѣчи.

Поэтъ долженъ лишь интуитивно проникнуться подлинной сущностью каждаго переживанія народной души, полю-

бить его, слиться съ нимъ, вобрать его въ свою душу, сдѣлать его элементомъ своей поэтической личности и затѣмъ, лишь отыскавъ на своей собственной клавиатурѣ соотвѣтственныя созвучія, въ собственномъ воображеніи аналогичныя фигуры, онъ долженъ приступить къ созиданію, все время проводя каждое выраженіе, каждое сочетаніе чувствъ и звуковъ черезъ свое личное творческое воображеніе, подвергая все, какъ матеріаль, той таинственной метаморфозѣ, которой является всякое подлинное творчество, всегда индивидуалистичное и оригинальное.

Именно такъ и поступаетъ А. Бѣлый въ „Пеплъ“.

Въ предисловіи къ нему онъ очень опредѣленно обозначаетъ границы и цѣли своей работы!

„Да, и жемчужныя зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвѣздная высота, и страданія пролетарія—все это объекты художественнаго творчества. Жемчужныя зори не выше кабака, потому что и то и другое въ художественномъ изображеніи—символы нѣкоей реальности: фантастика, бытъ, теодицея, философическое размышленіе предопредѣлены въ искусствѣ живымъ отношеніемъ художника“...

Изъ этихъ словъ совершенно ясно, что авторъ ставилъ себѣ именно ту самую задачу, которую мы опредѣлили, какъ слияніе съ народной душой, какъ съ объектомъ творческаго, живого постиженія.

Другое требованіе—интимное и активное переживаніе этой души также осознано самимъ поэтомъ; онъ говоритъ: „Художникъ вкладываетъ въ нихъ (т.-е. въ символы цѣнностей: зарю, келью и т. п.) свою душу; то, что создаетъ изъ случайнаго переживанія, мысли или факта—цѣнность, есть долгъ... идти къ этимъ цѣностямъ—долгъ человѣка, а потому и художника!“

Именно такова внутренняя связь А. Бѣлаго, какъ человѣка и какъ поэта, въ „Пеплъ“.

Страданіе его, какъ человѣка, испепеляя его душу, научило его понимать испепеленную народную душу, а это пробудило въ немъ паюось художественнаго творчества, и каждое его человѣческое слияніе съ великимъ человѣкомъ-народомъ явилось закрѣпленнымъ въ художественный символъ.

Въ этомъ смыслѣ А. Бѣлый явился достойнымъ наслѣдникомъ всѣхъ подлинныхъ народныхъ поэтовъ, въ особенности же поэтовъ—пѣвцовъ народнаго горя.

Онъ народенъ въ томъ же смыслѣ, какъ народенъ безсмертный, индивидуальный создатель „Иліады“, какъ творецъ „Божественной Комедіи“, пересоздавшій и объединившій пафосомъ своего личнаго творческаго „я“ огромный матеріалъ народныхъ легендъ, сказаній и образовъ, какъ народенъ нашъ Пушкинъ въ своихъ сказкахъ, гдѣ ему удалось не только чутко уловить повѣствовательную, эпическую напѣвность русской сказки вплоть до фигуръ эпическаго повторенія и аллитерацій, но и облечь ее въ новую еще болѣе совершенную форму, оперить ее чисто-пушкинской играющей и скользящей римой („Сказка о царѣ Салтанѣ“), какъ народенъ Лермонтовъ въ своемъ „Бородинѣ“, „Купцѣ Калашниковѣ“ и нѣкоторыхъ лучшихъ юношескихъ стихотвореніяхъ, не говоря уже о Некрасовѣ.

Эта способность черпать изъ источниковъ народной души вообще присуща представителямъ „символической школы“, понимаемой въ самомъ широкомъ смыслѣ слова.

Такъ французскіе „старшіе символисты“ съ Бодлэромъ во главѣ совершили великое дѣло, облегчивъ муки родовъ цѣлой новой и сложной волны народной души, когда они создали символическую поэтику „большаго города“, этой новой формы современной жизни.

Тотъ фактъ, что ихъ наблюденія и творческую пылкость особенно привлекала уличная жизнь, фактъ въ этомъ отношеніи весьма знаменательный.

Такъ преемственно „Tableaux parisiens“ Ш. Бодлэра создали „Villes tentaculaires“ Э. Верхарна.

Такъ изъ „Petits poèmes“ Ш. Бодлэра вытекла гротескная, уличная лирика и проза П. Верлэна.

Особенно про Верлэна хочется говорить, какъ про подлиннаго народнаго поэта, быть можетъ, столь же стихійно, безсознательно и почвенно народнаго, какъ, напримѣръ, Беранже. Развѣ Верлэнъ не былъ одновременно и изысканнымъ рыцаремъ Святого алтаря, и сыномъ парижской улицы, одной изъ безчисленныхъ струй городской толпы, Верлэнъ, создавшій изу-

мительныя миниатюры, касающіяся психологій бродячихъ, уличныхъ собакъ, или свой комическій разсказъ о героической смерти „Ворона Николая“. И можно ли себѣ представить что-нибудь болѣе непосредственно народное, чѣмъ католицизмъ и наивный патриотизмъ П. Верлена?

Въ той же мѣрѣ народнымъ съ самаго начала былъ и русскій символизмъ.

Начиная съ Ал. Добролюбова, очень скоро кончившаго самымъ типичнымъ опрощеніемъ и „народничествомъ“, или исполненной самаго неподдѣльнаго патриотизма и народности поэзіи Ив. Коневского, самыя лучшіе образы которой при всей ихъ философической раздумчивости кажутся выпиленными изъ дерева, русскій символизмъ неизмѣнно стремился сочетать оба полюса современной жизни: утонченность и почвенность.

Достаточно вспомнить, что первымъ, возродившимъ въ послѣднее время культъ Некрасова, былъ никто иной, какъ К. Бальмонтъ.

Въ первыхъ же своихъ книгахъ лирики Бальмонтъ далъ глубокое воплощеніе одного изъ главныхъ противорѣчій „современной психологій“, противорѣчія между жаждой новыхъ, экзотическихъ видѣній, созерцаніемъ новаго неба и непреодолимой, грустной любовью къ родному, сѣверному небу, небу, всегда заплаканному и раскинувшемуся надъ все тѣми же родными полями и селами.

Еще большей глубиной и проникновенностью исполнены образы и языкъ чисто-народныхъ мотивовъ лирики Брюсова.

Если тема о разбойникѣ, взятая имъ изъ „Пролога“ и разработанная въ видѣ поэмы въ „Tertia vigilia“, все же не совсемъ свободна и нѣсколько искусственна, то въ слѣдующей его книгѣ „Urbi et orbi“ даны прекрасные образцы истинно-народнаго творчества. Въ этой классической своей книгѣ Брюсовъ создалъ цѣлый отдѣлъ („Картины“, „На улицѣ“), соответствующій „Tableaux parisiens“ Ш. Бодлера, цѣлый стройный циклъ образцовъ современной городской поэзіи, рядъ „городскихъ пейзажей“, которые могли бы дать ему имя одного изъ первыхъ русскихъ поэтовъ большого города. Въ томъ же „Urbi et orbi“ есть специальный отдѣлъ, озаглавлен-

ный „Пѣсни“, состоящій изъ семи отдѣльныхъ пѣсень, объединенныхъ одной общей идеей—передать въ искусственно-отчеканенныхъ ритмахъ, подлинный народный пѣсенный строй, сочетать органически утонченность метода воспроизведенія съ подлинной, произвольно-естественной наивностью самого воспроизведеннаго матеріала.

Общій фонъ этихъ пѣсень—та специфическая, полу-городская, народная психологія, которая свойственна полу-горожанамъ изъ народа, уже не крестьянамъ, еще не вполне фабричнымъ рабочимъ.

Психологія, языкъ, самый обликъ этого слоя населенія переданы В. Брюсовымъ мастерски. Ограничусь нѣсколькими примѣрами.

Вотъ образецъ „фабричной пѣсни“:

„Есть улица въ нашей столицѣ.
 „Есть домикъ, и въ домикѣ томъ
 „Ты пятую ночь въ огневицѣ
 „Лежишь на одрѣ роковомъ!“

Здѣсь каждое выраженіе, почти каждое слово насыщены специфическимъ духомъ: и этотъ „маленькій домикъ“ въ предмѣстьѣ большого города („столицы“), и самое выраженіе „наша столица“, и точность опредѣленія срока болѣзни („пятую ночь“), и въ особенности чисто-народное названіе горячки „огневица“.

Далѣе необыкновенно стильно и точно выраженіе, какъ будто выхваченное цѣликомъ изъ самой фабричной жизни:

„И каждую ночь регулярно“...

Но всего болѣе изумительно по чисто-народному духу и рѣчи окончаніе этой пѣсни, которое я приведу полностью:

„Войти я къ тебѣ не посмѣю,
 „Но, зѣмный поклонъ положишь,
 „Пойду изъ столицы въ Рессею
 „Рыдать на раздоліи нивѣ.
 „Я въ камняхъ промучился долго,
 „И въ нихъ загубилъ я свой вѣкъ.
 „Прими меня, матушка Волга,
 „Царица великая рѣкъ!“

Сравнивая этотъ пѣсенникъ В. Брюсова съ народной лирикой А. Бѣлаго, невольно замѣчаешь разницу между ними въ самомъ объектѣ творчества. Брюсовъ, какъ преимущественно поэтъ городской психологіи, схватилъ именно тѣ черты городского быта, которыя ускользнули отъ А. Бѣлаго; послѣдній въ своей городской лирикѣ обратилъ почти исключительно вниманіе на чуждый повседневной обыденности городской бытъ; его городъ—городъ, живущій необычно-напряженной, безумной жизнью, городъ предреволюціоннаго момента.

А. Бѣлый особенно заинтересовался аристократическимъ вырожденіемъ города, а въ массѣ городского населенія выдвинулъ революціоннаго рабочаго, оставивъ безъ вниманія среднетипическій, повседневный бытъ и стиль городского фабричнаго и мѣщанскаго слоя.

Въ общемъ народная лирика Брюсова и Бѣлаго дополняютъ другъ друга.

Преимущественно деревенская поэзія А. Бѣлаго восполняетъ и отлѣняетъ преимущественно городскую лирику В. Брюсова, при чемъ бѣльшая непосредственность, субъективность и экзатичность А. Бѣлаго болѣе соотвѣтствуетъ безыскусственной деревенской, все еще патриархальной пѣснѣ сельской, а бѣльшая сознательная объективность и болѣе утонченная искусственность Брюсова—уже наполовину утратившей патриархальную дѣвственность пѣснѣ города.

Даже въ предѣлахъ чисто-городскихъ мотивовъ А. Бѣлый и Брюсовъ, какъ народные поэты, дружно дополняютъ другъ друга,—обыденно-бытовой мѣщанинъ и фабричный рабочій (полу-пролетарій) Брюсовской пѣсни *) превращается у Бѣлаго въ исключительнаго, выражающаго психологію остраго революціоннаго періода, „сознательнаго товарища“, ярко-революціоннаго пролетарія. Оба эти типа рѣшительно противоположны въ творествѣ обоихъ поэтовъ, столь же противоположны, какъ и въ самой современной, во всемъ противорѣчивой русской дѣйствительности. Если Брюсовскій „каменьщикъ“ въ своемъ бѣломъ фартукѣ, этой эмблемѣ кастоваго

*) Особенно типичнымъ примѣромъ является знаменитый „Каменьщикъ“ В. Брюсова.

отверженства, выдержанъ, какъ цѣльный типъ социальнаго па-сынъка, столь же хорошо „все знающаго“, какъ и неспособнаго на какой-либо протестъ („Сами все знаемъ; молчи!“), то пролетарій А. Бѣлаго, напротивъ, изображается имъ не иначе, какъ въ моментъ революціоннаго дѣйствія, подчасъ даже въ нѣсколько утрированномъ видѣ, подъ плещущими красными „стягами“, проносящимъ „тучи кровавыхъ знаменъ“.

„Глуше капѣвъ похоронъ.
 „Пули и плачуть и косятъ.
 „Новыя тучи кровавыхъ знаменъ
 „Тамъ въ отдаленѣ проносять!“.

Однако эта фигура революціоннаго пролетарія далеко уступаетъ всѣмъ образамъ полевыхъ, деревенскихъ бродягъ, странниковъ, горемыкъ и бѣгуновъ, которые такъ интимно гармонируютъ съ собственными стремленіями и чувствами поэта юдоли народной. Эти „горемыки“*), символически слитые съ самимъ поэтомъ—самое прекрасное изъ всего прекраснаго, что заключено въ „Пепелъ“, и я не знаю въ этой книгѣ другого болѣе искренняго и болѣе трогательнаго стона, обращеннаго поэтомъ одновременно и къ родному народу, и къ себѣ самому, чѣмъ вопль „Полевого пророка“:

„Поле—домъ мой. Песокъ—мое ложе.
 „Пологъ—дымъ росянистыхъ полянь!

 „Нынѣ, странники, съ вами я: скоро жъ
 „Дымнымъ дымомъ отъ васъ пронесусь,
 „Я просторовъ рыдающій сторожъ,
 „Исходившій великую Русь“.

Поэзія бродяжничества, непосѣдливости, неуютной и безпріютной бездомности дѣлаетъ „Пепелъ“ книгой скитаній, одной великой поэмой свободы, свободы изгнанника, плачемъ непонятаго и чуждающагося людей пророка-изгоя, подчасъ даже

*) См. послѣдній отдѣлъ „Пепла“, носящій заглавіе „Горемыки“.

чѣмъ-то въ родѣ молитвослова мірового странничества, какимъ-то требникомъ бродяжничества. Таковы всѣ лучшія поэмы отдѣла „Безуміе“ — „Въ поляхъ“, „Полевой пророкъ“, „На буграхъ“, „Послѣдній язычникъ“, „Успокоеніе“ и особенно странная поэма „Полевое священнодѣйствіе“.

Безуміе этихъ поэмъ—безуміе родины, исконное, чисто-народное, полевое безуміе, навѣянное необъятностью полевыхъ пространствъ, вскормленное и вспоенное неоглядными родными далями, неутомимо ползущими къ горизонтамъ оврагами и горбатыми равнинами родной страны. Это—безуміе тихое и большое, ужасъ родного пейзажа, то безуміе, которое вѣетъ на насъ одинаково ото всѣхъ памятниковъ русской народной словесности, начиная со „Слова о полку Игоревѣ“. Это родное безуміе и есть „полевое священнодѣйствіе“ поэта!..

Въ томъ же отдѣлѣ („Безуміе“) находится и самое лучшее стихотвореніе всей книги—эпитафія поэта самому себѣ—озаглавленная „Друзьямъ“ *). Мы приведемъ его здѣсь полностью, ибо въ немъ въ немногихъ строфахъ кристаллизовано все безконечное горе и все безуміе этого горя. Вотъ оно:

„Золотому блеску вѣрилъ,
„А умеръ отъ солнечныхъ стрѣлъ.
„Думой вѣка измѣрилъ,
„А жизнь прожить не сумѣлъ.

„Не смѣйтесь надъ бѣднымъ поэтомъ:
„Снесите ему вѣнокъ.
„На крестъ и зимой и лѣтомъ
„Мой фарфоровый бьется вѣнокъ.

„Цвѣты на немъ побиты.
„Образокъ полинялъ.
„Тяжелыя плиты.
„Жду, чтобъ ихъ кто-нибудь снялъ.

„Любилъ только звонъ колокольный
„И закатъ.
„Отчего мнѣ такъ больно, такъ больно!
„Я не виноватъ!

*) Оно было первоначально озаглавлено „Эпитафія“. На него однимъ изъ лучшихъ нашихъ современныхъ композиторовъ, Н. Метнеромъ, написана музыка.

„Пожалѣйте, придите;
 „Навстрѣчу вѣякомъ метнусь.
 „О, любите меня, полюбите—
 „Я, быть можетъ, не умеръ, быть можетъ, проснусь—
 „Вернусь!“

Я привелъ это стихотвореніе не только потому, что оно по своей идеѣ могло бы быть поставлено какъ эпиграфъ ко всей книгѣ, но также и въ виду совершенно исключительныхъ достоинствъ его съ чисто-ритмической стороны. Оно все насквозь ритмъ, каждая строка его имѣетъ свой собственный, мотивированный изнутри, ритмическій узоръ, длина каждой строки строго соотносительна съ градаціей реализуемаго ею переживанія, чередованіе всѣхъ строкъ вмѣстѣ столь же соотвѣтствуетъ смѣнѣ волнъ основного чувства, текущаго черезъ всѣ эти строки. Эта вещь—полное совершенство „свободнаго стиха“, не меньшее, чѣмъ совершенство Брюсовскаго гимна смерти въ его драмѣ „Земля“ („Смерть, внемли славославію!“).

Эта исключительная, утонченная изощренность ритма отличаетъ вообще тѣ вещи „Пепла“, въ которыхъ поэтъ запечатлѣлъ свои личныя переживанія, ставя ихъ въ преемственную связь съ лучшими страницами „Золота въ лазури“.

Она достигаетъ иногда даже сугубой чрезмѣрности, гдѣ стихъ вдругъ какъ бы переламливается и начинаетъ издавать диссонирующій звукъ слегка надтреснутой струны, что, однако, иногда все же сладко ласкаетъ ухо подобно намѣренному и въ своей неправильности соразмѣрно изысканнымъ диссонансамъ Шопена и Грига. Иногда же эта диссонирующая изощренность звучитъ фальшиво.

Наиболѣе яркіе примѣры обоихъ случаевъ находятся въ самой ритмически-законченной вещи „Пепла“, въ стихотвореніи „Вывосъ“.

Мы считаемъ удачнымъ слѣдующее, напримѣръ, ритмическое сочетаніе словъ въ строкѣ и звуковъ (гласныхъ и согласныхъ) въ словѣ:

„И плыветъ серебро
 „Катафалка.
 „Поютъ,
 „Но не внемлю.
 „И жалко,

„И жалко,
 „И жалко
 „Мнѣ землю!“

Напротивъ, уже явна утрата „чувства мѣры“ въ слѣдующемъ сочетаніи четырехъ однозвучныхъ риѣмъ:

„Выносятъ
 „Въ дымныхъ столбахъ,
 „Въ желтыхъ свѣчахъ,
 „Въ красныхъ цвѣтахъ,
 „Ахъ!—“...

Тамъ, гдѣ мѣстами начинаютъ риѣмовать всѣ слова и поэтому каждое слово становится цѣлой строкой, нарушается мѣра различной, относительной, логической силы словъ, достигаемая ихъ взаимнымъ расположеніемъ внутри одной строки. Это превращаетъ теченіе ритма въ рядъ скачковъ, заставляя дѣлать одинаковыя ударенія на каждомъ словѣ, что столь же недопустимо и даже невысказимо, какъ чтеніе длиннаго слова, въ которомъ удареніе стоитъ на каждомъ слогѣ.

Мастерски владея внутренней риѣмой, поэтъ однако и ею иногда злоупотребляетъ, жертвуя главнымъ условіемъ истинной изысканности—стыдливой непрявленностью до конца каждаго эффека. Вотъ примѣръ подобнаго злоупотребленія внутренней риѣмой:

„Кресты колоколенъ. Я боленъ? О, нѣтъ—я не боленъ!
 „Воздѣтыя руки горѣ на одрѣ—въ серебрѣ.
 „Тамъ въ пурпурѣ зори, тамъ бури—и въ пурпурѣ бури“.

Здѣсь игра звуковъ, будучи излишне щедрой, въ силу этого безплодно отвлекаетъ вниманіе и разлучаетъ внѣшнее ухо отъ внутренняго.

Примѣромъ подобнаго же неудачнаго злоупотребленія звуковыми и ритмическими эффеками можетъ служить и все стихотвореніе „Угроза“.

Но эти отдѣльные примѣры ошибокъ и злоупотребленій ритмомъ рѣшительно тонуть въ общей массѣ удачныхъ и даже совершенныхъ примѣровъ; къ тому же примѣры эти никогда не повторяются.

Подобной сложности и богатства ритмовъ нѣтъ ни у одного русскаго поэта. Но особенно интересенъ ритмъ въ „Пеплѣ“

тамъ, гдѣ авторъ передаетъ изощренной игрой свободного стиха, мѣняющагося ежесекундно, капризный и сложный ритмъ народной пляски и пѣсни подъ пляску.

Интересно отмѣтить въ этихъ рѣшительно изумительныхъ примѣрахъ, какъ поэтъ-инструменталистъ, сохраняя почти неизмѣннымъ прежній, причудливо-усложненный, ритмическій узоръ, вдругъ воплощаетъ въ тѣхъ же полныхъ сочетаніяхъ, которыми онъ нѣкогда передавалъ утонченныя ритмы менуэта и гавота („Прежде и теперь“ въ „Золотѣ въ лазури“), дѣвственно-непосредственный, развинченный и топочущій ритмъ русской народной пляски вплоть до ея нарочито-разухабистой и размашистой „повадочки“ и характернаго сочетанія безъ всякихъ переходовъ послѣдней веселости и распущенности съ торжественной грустью и безумной горечью. Самымъ яркимъ примѣромъ этой игры ритма является „Веселіе на Руси“, гдѣ переданы всѣ мельчайшіе отѣнки въ ритмѣ трепака:—

„Какъ несли за флягой флягу,

„Пили огненную влагу.

„Д' накачался

„Я.

„Д' наплясался

„Я.

„Дьяконъ, писарь, попь, дьячекъ

„Повалили на лужекъ.

„Эхъ!

„Людыамъ грѣхъ!

„Эхъ—курамъ смѣхъ!

„Трепакомъ-пакомъ, размашисто пошли!

„Трепакомъ, душа—ходи—валяй—вали:

„Да на межахъ, да во лѣсахъ

„Да обрабатывай!

„По дорогъ ноги—ноженьки туды-сюды пошли,

„Да по дороженькѣ вали—вали—вали—вали,

„Да притопатывай.

И потомъ вдругъ безъ перехода:

„Бирюзовою волною

„Нѣжить твердь.

„Надъ страной моею родною

„Встала Смерть!“..

Помимо точности ритма мѣткость въ выборѣ словъ и „словечекъ“, проникновенное сосредоточеніе вниманія на исконно-народныхъ, подлинно-деревенскихъ предметахъ, темахъ и образахъ (поля, равнины, осипка, горемыки, бобыли, кабакъ, пустыня, бродяжничество, горе, работа, изгнанничество, убійство, побѣгъ, висѣлица), одухотвореніе трепетомъ личныхъ переживаній всѣхъ внѣшнихъ образовъ—все это дѣлаетъ „Пепель“ А. Бѣлаго цѣлой философій деревни, мистикой пространства и психологіей современнаго крестьянина! Свойственный его гению даръ ясновидѣнія сказывается и здѣсь, въ этихъ хаотически истлѣвающихъ, разорванныхъ, чрезмѣрно-навязчивыхъ, наплывающихъ изъ безбрежности пространства и лишь ритмически-цѣльныхъ въ своей сложности образахъ, звучащихъ такъ, словно они стали уже только пѣсней, сбросивъ всѣ оболочки, словно ихъ напѣвныя строфы подслушаны потомъ изъ невидимыхъ устъ существъ иного міра, въ тысячахъ пересѣченій слитаго съ каждой реальной картиной, словно они всѣ самопроизвольно возникли и запечатлѣлись въ полубреду, въ томъ напряженномъ одержаніи вещами, когда стирается граница между внѣшнимъ и внутреннимъ, когда всѣ луга, рѣки, избенки, кабаки, топочущія пьяныя фигуры, и колодець, и красная осенняя калина вдругъ предстаютъ, какъ образы, какъ элементы одного огромнаго „я“, и всѣ внутренне завязаны въ одинъ узелъ, таинственно-скрытый въ самой прижимающей къ себѣ весь этотъ міръ и разрывающейся отъ муки груди поэта.

Будучи правдивымъ и чуткимъ, А. Бѣлый въ изображеніи деревни отнюдь не реалистъ и лишь внѣшне бытовой писатель. Подобно Э. Верхарну, онъ передвигаетъ порогъ реальности далеко въ глубь своего внутренняго „я“, связывая и одухотворяя объекты и одновременно какъ бы вывертывая вовнѣ свои личные переживанія, смѣшивая, перекрещивая, переплетая всѣ зримые контуры, очертанія и комбинаціи вещей, нарушая цѣльность внѣшняго плана, но координируя вещи путемъ сосредоточенія ихъ внутри себя. На этомъ и оправдывается его позиція, какъ символиста, какъ созерцателя активно-творческаго, какъ художника, одареннаго исключительнымъ даромъ растворять вещи въ ритмическомъ движеніи ихъ,—однимъ словомъ, какъ автора „симфоній“.

Это символическое перевоплощеніе вещей рѣзко отличаетъ его поэзію деревни отъ поэзіи деревни Некрасова, для котораго никогда не сглаживались и не переставлялись въ такой мѣрѣ границы между объективнымъ и субъективнымъ, между наблюдаемымъ и пережитымъ изъ наблюдаемаго.

Творчество Некрасова выросло изъ наблюденія и реакціи на это наблюденіе, творчество А. Бѣлаго — всецѣло изъ ясновидѣнія. Его поэзія подобна глазу, получившему свойство сразу видѣть сквозь всѣ преграды и потому роковымъ образомъ утратившему точку отправленія и спасительную соотносительность разныхъ плановъ, всегда падая въ безконечность и все превращая лишь въ этапъ, лишь въ средство внутренне растущаго переживанія.

Это свойство, эта первопричина всѣхъ отрицательныхъ сторонъ творчества А. Бѣлаго, присущее и образамъ „Пепла“, въ равной степени и въ той или иной формѣ проникаетъ почти всѣ отдѣлы этой книги.

Однако, благодаря именно этому свойству, его лирика превращаетъ рядъ картинъ деревенскаго распадѣнія въ единый міръ отверженства, міръ, забытый Богомъ, обреченный безумію и смерти и политый сивухой, этой бѣшеной слюной самого Дьявола, въ одинъ безбрежный океанъ отчаянія и страданія безъ конца.

Въ этомъ глубокое символическое значеніе А. Бѣлаго, какъ народнаго поэта и при этомъ современнаго народнаго поэта. „Пепель“ огромный, еще вовсе почти не учтенный вкладъ въ сокровищницу русскаго символизма, цѣлый новый міръ, присоединенный разъ навсегда къ другимъ его мірамъ!

И вмѣстѣ съ тѣмъ это цѣлая полоса въ развитіи его личности, великій этапъ его „я“. Это — „De profundis“ поэта. Это его эпитафія!

„Урна“ третій сборникъ лирической поэзіи А. Бѣлаго является попыткой создать равновѣсіе между совершенно противоположными устремленіями „Золота въ лазури“ и „Пепла“, его первоначальнаго абсолютнаго „Да“ и послѣдующаго столь же абсолютнаго „Нѣтъ“. Экстатическое по сущности, патетическое по формѣ, всестороннее принятіе вселенной и символи-

зація ея Перво-сущности, какъ „золота въ лазури“, приводитъ поэта къ рѣшительному кризису, къ переоцѣнкѣ самыхъ основныхъ символовъ, къ „разувѣренію во всемъ“. Не довершивъ своего исполинскаго полета къ Солнцу міра, своего воздушнаго аргонавтическаго пути, онъ испепеленъ, и его пепель неразлученъ съ грудами пепла, на которыхъ распался теперь весь міръ, сотканный, какъ недавно еще вѣрилось, только изъ золота и лазури, изъ небеснаго огня и чистѣйшаго эфира. Однако это испепеленіе и распыленіе поэта и его міра не могло быть абсолютнымъ: послѣднее оказалось столь же невозможнымъ, какъ и осуществленіе до конца абсолютнаго устремленія ввысь „Золота въ лазури“.

Всѣ устремленія къ абсолютному неизбѣжно осуждены разбиться о незыблемый „законъ полярности“ всего сущаго, установленный нами выше. Дѣйствіе послѣдняго всегда одинаково полновластно, но двойственно въ своемъ проявленіи. Приходя изъ многообразія къ перво-единству, неизбѣжно встрѣчать абсолютное препятствіе въ невозможности вывести и объяснить многообразное и самопротиворѣчивое бытіе проявленнаго изъ единого, абсолютнаго и во всемъ вѣрнаго и тождественнаго себѣ потусторонняго источника, равно какъ и самый фактъ (не подлежащій сомнѣнію) развитія всего сущаго. Какимъ образомъ единое въ основѣ можетъ быть многоликимъ и себя взаимоотрицающимъ въ проявленіи? Какимъ образомъ абсолютное, единое и слѣдовательно всегда во всемъ себѣ равное (т.-е. неизмѣнное) можетъ развиваться, т.-е. измѣнять свои формы?

Ни одна научная теорія, ни одна философская система, ни одна религія не отвѣтили на эти два вопроса сколько-нибудь удовлетворительно до сихъ поръ!

Поэтому при исканіи абсолютнаго „всеединства“ всегда неизбѣжно должно или прійти къ дуализму объективному, т.-е. къ признанію логическому и непосредственно-мистическому, одновременно двухъ равновеликихъ основъ бытія, двухъ ликовъ, отказавшись отъ всякой дальнѣйшей попытки заглянуть глубже, или къ субъективному раздвоенію, которое выражается въ двойственно-противорѣчивомъ впечатлѣніи отъ каждаго даннаго объекта.

Въ послѣднемъ случаѣ остается непостижимымъ первоначально объективный источникъ этой субъективной двойственности.

Переходя къ спеціальному методу познанія — символическому созерцанію, какъ формѣ художественнаго творчества, мы должны замѣтить, что этотъ способъ овладѣнія основной тайной всего сущаго, ищущій за всякой формой (и черезъ нее) проявленнаго непроявленное и запечатлѣвающій ощущеніе послѣдняго все же въ формахъ проявленнаго, хотя и по иному комбинируемаго, не можетъ найти внутри себя абсолютнаго предѣла и единственно-вѣрнаго, послѣдняго критеріума. Онъ по самой своей сущности безконеченъ и ограниченъ лишь мѣрой возможности углубленія исключительно со стороны относительныхъ свойствъ и способностей самого субъекта, въ конечномъ счетѣ со стороны духовныхъ органовъ послѣдняго.

Символизация—всегда лишь восхожденіе на одну слѣдующую ступень, созерцаніе—проникновеніе всегда лишь сквозь одну ближайшую преграду, углубленіе познанія лишь на одинъ „планъ бытія“.

При овладѣніи даннымъ „планомъ сущаго“ и приспособленіи субъекта къ послѣднему, созерцательное познаніе въ формѣ символизации можетъ такимъ же путемъ возвыситься еще и на слѣдующую ступень, лишь опираясь въ процессахъ творческаго воплощенія на низшую ступень, уже пройденную.

„Символическое искусство“ въ тѣсномъ смыслѣ слова даетъ намъ методъ и образцы овладѣнія лишь тѣми „планами бытія“, которые открываются непосредственно за (и сквозь) планомъ реально-земного, физически-проявленнаго и по существу чувственнаго бытія.

Всѣ формы, весь языкъ „символическаго искусства“ основанъ на сочетаніи чувственно-осязательныхъ элементовъ. Отличіе символизма отъ до-символическихъ формъ искусства, его основная миссія, главный принципъ и величайшая заслуга лишь въ томъ, что онъ непосредственно и до конца проникся чувствомъ безконечной возможности творческаго самоуглубленія, что онъ особенно подчеркнул и выдвинулъ вопросъ о связи художественныхъ методовъ съ метаморфозой самого субъекта.

Однако послѣдней тайны символизмъ не обнаружилъ и не могъ обнаружить, ибо ему не было дано непосредственно изъ себя явить „новаго человѣка“, и самый крайній провозвѣстникъ индивидуалистическихъ тенденцій символизма, Фр. Ницше, говорилъ о своемъ „сверхъ-человѣкѣ“ лишь какъ о грядущемъ „въ будущихъ вѣкахъ“.

Эта неосуществимость всей безконечности полета при остромъ сознаніи неизбежности и необходимости его — самая глубокая трагедія всего современнаго символизма, всего современнаго міросозерцанія.

Она же трагедія творчества и личности А. Бѣлаго!

Неизбежность срыва и паденія на этомъ пути восхожденія къ послѣдней тайнѣ — есть неизбежность психологическаго перехода отъ „Золота въ лазури“ къ „Пеплу“.

Свой третій сборникъ „Урну“ А. Бѣлый начинаетъ съ предисловія, въ которомъ совершенно опредѣленно самъ указываетъ на причины своего творческаго кризиса, даетъ схему всего своего пути. Замѣчательно, что кромѣ этого онъ даетъ почувствовать, насколько измѣнились его воззрѣнія на имъ самимъ созданный методъ символическаго постиженія, на несбывшіяся ожиданія первыхъ творческихъ порывовъ его „Золота въ лазури“. Онъ прямо говоритъ слѣдующее:

„Озаглавливая свою первую книгу стиховъ „Золото въ лазури“, я вовсе не соединялъ съ этой юношеской, во многомъ несовершенной книгой того символическаго смысла, который носить ея заглавіе. „Лазурь“ — символъ высокихъ посвященій... Міръ, до срока постигнутый въ золотѣ и лазури, бросаетъ въ пропасть того, кто его такъ постигаетъ, минуя оккультный путь: міръ сгораетъ, рассыпаясь пепломъ; вмѣстѣ съ нимъ сгораетъ и постигающій, чтобы возстать изъ мертвыхъ для дѣятельнаго пути.

„Пепелъ“ — книга самосожженія и смерти; но сама смерть только завѣса, закрывающая горизонты дальняго, чтобы найти ихъ въ ближнемъ.

„Въ „Урнѣ“ я собираю свой собственный пепелъ, чтобы онъ не заслонялъ свѣта моему живому „я“.

„Мертвое „я“ заключено въ „Урну“, и другое, живое „я“ пробуждается во мнѣ къ истинному. Еще „Золото въ лазури“

далеко отъ меня ...въ будущемъ. Закатная лазурь запятнана прахомъ и дымомъ: и только почная синева омываетъ росами прахъ... Къ утру, быть можетъ, лазурь очистится“...

Въ этихъ словахъ исповѣди важно и знаменательно не только то, что самъ поэтъ осозналъ и учелъ самый фактъ и причину своего паденія (что само по себѣ есть уже начало выздоровленія), но также и особенно то, что онъ самъ признаетъ свой первоначальный, исключительно-экстатическій, субъективно-лирический и непосредственно-символическій путь исканія преждевременнымъ („до срока“), чрезмѣрно-дерзновеннымъ и чуждымъ послѣдняго магическаго знанія.

Теперь поэтъ и мистикъ, всегда боровшіеся въ А. Бѣломъ, сознали всю громадность своей ошибки, признали необходимость прохожденія черезъ завѣсу Смерти, стали строго созерцать всю великую лѣстницу магическаго восхожденія, лѣстницу, о числѣ ступеней которой не дано знать. Обращаясь къ будущему уже съ надеждой, поэтъ еще не можетъ стереть съ сіяющей въ далекомъ будущемъ лазури пятенъ „праха и дыма“; теперь онъ говоритъ уже съ несвойственной ему осторожностью: „Къ утру лазурь, быть можетъ, очистится!“ Основной выводъ отсюда тотъ, что поэтъ, жаждущій лицезрѣнія послѣдней тайны, не можетъ и не долженъ оставаться только поэтомъ, онъ или долженъ остановиться на пути магическаго восхожденія, или зажечь въ себѣ пламя магическаго вѣдѣнія и служенія, оплодотворить свое вдохновеніе золотыми посѣвами единого великаго пути.

Все, что было нами сказано раньше еще по поводу „симфоній“ объ отношеніи символизма и оккультизма, все это снова вырастаетъ на лучшихъ страницахъ „Урны“.

Здѣсь мы не будемъ возвращаться къ уже сказанному; мы отмѣтимъ лишь тотъ фактъ, что въ „Урнѣ“, въ отдѣлѣ „Думы“, среди цикла философско-мистическихъ вещей встрѣчается одно стихотвореніе, непосредственно переходящее изъ символическаго созерцанія въ формулу магическаго, призывающаго закланія. Оно знаменуетъ возрожденіе живого „я“ поэта и заключеніе въ урну того „мертваго я“, которое испепелилось передъ нами; это закланіе обращено къ одному изъ семи „Пла-

нетныхъ духовъ“ Пи-Рею и послѣднее обстоятельство весьма знаменательно. Вотъ это магическое призываніе:

„Наинъ“—святой гіероглифъ:
 „Наинъ“—магическое слово;
 „Наинъ“ скажу, мой пепель снова
 „Въ лучистый свѣточъ обративъ.

„Пи-Рей, надъ бездной измѣненій
 „Напечатлѣнный въ небесахъ,—
 „Пи-Рей, богоподобный геній
 „Съ тяжелой урной на рукахъ!

„Пи-Рей съ озолоченой урной
 „Надъ пологомъ ненастныхъ тучъ
 „Не пепель изольеть, а лучъ
 „Изъ бездны времени лазурной.

„Да надо мной разсѣетъ бури
 „Тысячелѣтій глубина—
 „Въ тебѣ подвластный день, Луна,
 „Въ тебѣ, подвластный часъ, Меркурій!“

Кого заклинаетъ сожженный поэтъ о воскресенія изъ мертвыхъ?

О чемъ его закланія?

Если мы припомнимъ, что согласно ученіямъ тайной „герметической науки“ среди семи Планетныхъ Духовъ (Пи-Ю, Пи-Гермесъ, Суротъ, Пи-Рей, Эртози, Пи-Зей, Ремфа) именно Пи-Рей *) былъ властителемъ всей Природы, источникомъ всей божественной Красоты и имѣлъ своимъ престоломъ самое Солнце, что посвящены Пи-Рею были золото, гіацинтъ и хризолитъ, а его гіератическимъ символомъ — увѣчанная золотой короной голова льва, что астрологическій значокъ Солнца, соотвѣтственный ему, въ древней Индіи служилъ эмблемой міровой души до ея обнаруженія на низшихъ планахъ и что вообще само Солнце, согласно кабалистикѣ, является огнемъ всякой жизни и душой Природы,

*) Пи-Рей соотвѣтствуетъ у халдеевъ Михаэлю. „О Планетныхъ Духахъ“ см. статью Spiritus'a въ „Вѣсахъ“ за 1909 г. № 9.

то намъ станетъ совершенно понятнымъ, почему поэтъ золотой лазури и солнечныхъ полетовъ, сорвавшись подобно Икару на своемъ пути и снова готовясь къ нему по-иному, по-новому, обращается съ призывающими заклинаніями къ генію Солнца, Пи-Рею!

Однако, теперь онъ иначе обращается къ Солнцу, его молитва чужда прежде ужасавшей его идеи о концѣ міра, теперь онъ молить объ лучѣ, излитомъ изъ всей „бездны времени лазурной“, онъ вѣритъ не въ мгновенное чудо, не въ метаморфозу вселенной въ завтрашній день, а во всю бездонную Вѣчность; одна она его не обманетъ:

„Да надо мной разсѣетъ бури
Тысячелѣтій глубина!“

Его души коснулась идея безконечной эволюціи вселенной, этой оболочки міровой души, вселенной со всѣми ея безсчетными звѣздами, солнцами и лунами... Передъ огромностью ея поникнетъ душа поэта молитвенно и покорно! Въ связи съ этимъ стоитъ иное уже отношеніе поэта къ „планамъ бытія“, въ его сознаніи проясняется идея ихъ соотносительности, ихъ параллелизма и ихъ устойчивости. Препятствіе хаоса экстатического изступленно-непосредственного созерцанія постепенно покидаетъ его; призываніе Пи-Рея—обращеніе только къ высшимъ планамъ непроявленнаго, ибо поэтъ внутренне ощутилъ измѣнчивость низшихъ и пережилъ сожженіе низшихъ плановъ внутри себя и во внѣшней сферѣ. Его „мертвое я“ отграничилось отъ его высшаго безсмертнаго „живого я“!

Такъ внутренняя трагедія самоотрицанія научаетъ его ощутить то, чего онъ не могъ ощутить раньше,—соотносительность и преемственность великой лѣстницы восхожденія! Для этого ему нужно было пережить великую смерть, строгую очистительницу и мудрую наставницу, пережить зиму своей души и ея великую ночь. Вотъ почему свою „Урну“ и специально весь первый отдѣлъ ея онъ посвящаетъ автору „Земли“, вотъ почему „Урна“ открывается цикломъ, дающимъ символику ночи духа, великой картиной внутренней опустошенности и пустоты внѣшней. Если вообще „Урна“—поэзія зимы и ночи, то

этотъ самый первый отдѣлъ ея особенно характеренъ, какъ символика мертвѣго покоя природы, среди которой затеряно одно, совершенно одинокое человѣческое сердце; оно еще бьется, но его бѣненіе все слабѣй и слабѣй въ этой бѣлой, зимней кельѣ. Если запоздаетъ разсвѣтъ, то для этого одного сердца ночь и зима протянутся въ безбрежность. Въ этой безпредѣльной, сухой и злой зимѣ все же есть своя прелесть—прелесть острой, жгучей красоты и ледяного забвенія всего въ одномъ бѣломъ и холодномъ снѣ.

„Уйдешь—уснешь. Не здѣсь, а—тамъ.
 „Забудешь мѣръ. Но будетъ онъ.
 „И тамъ, какъ здѣсь, отдайся снамъ:
 „Ты въ повтореньяхъ отраженъ.
 „Заснулъ—проснулся; въ сонъ отъ сна.
 „И жиль во снѣ; и тотъ же сонъ,
 „И міровая тишина,
 „И блѣдный, блѣдный небосклонъ;
 „И тотъ же день, и та же ночь;
 „И прошлаго докучный рой...
 „Не перевозмочь, не перевозмочь!
 „Кольцомъ тѣней, о ночь, покрой!“

Особенно прекрасны тѣ вещи изъ перваго отдѣла „Урны“, въ которыхъ поэтъ рисуетъ картину вѣднней природы, настолько пронизывая ихъ своими личными переживаніями, что достигается полное символическое единство.

Таково первое же стихотвореніе отдѣла—„Зима“.

Привожу его окончаніе:

„Вдали отъ зависти и злобы
 „Мнѣ жизнь окончить суждено.
 „Одни суровые сугробы
 „Глядятъ, какъ призраки, въ окно!
 „Пусть за стѣною, въ дымкѣ блеклой
 „Сухой, сухой, сухой морозъ,
 „Слетитъ веселый рой на стекла
 „Алмазныхъ, блестящихъ стрекозъ“.

Страшенъ и безысходенъ этотъ блѣдный отъ злобы, сухой острый и рѣжущій больное сердце алмазами забвенія зимній день.

Смутный, невѣрный тощій призракъ весны родить лишь сырость да оттепель въ снѣгахъ, еще вѣрнѣе склоняеть къ сонному забвенію:

„Другъ, взоръ полуживой, закрой:
 „Печалень кругозоръ сырой,
 „Печалень снѣговой просторъ
 „И снѣговой, сосновый боръ,
 „И каркающій въ небѣ грачь,
 „И крыши отсырѣвшихъ дачъ,
 „И станціонный огонекъ,
 „И плачущій вдали рожокъ!“

А прошлое? Оно уже не сжигаетъ, не испепеляетъ!

„Но рѣетъ надъ душою бѣдной
 „Воспоминаніе о томъ,
 „Что пролетѣло такъ безслѣдно!...“

Послѣдовательнымъ развитіемъ въ сторону большей субъективности является второй отдѣлъ „Урны“—„Разувѣренія“.

Этотъ отдѣлъ изъ чисто-субъективнаго въ смыслѣ лиризма постепенно переходитъ въ философически-задумчивый, по иному объективный тонъ, замѣняя лирической пессимизмъ поэта скепсисомъ философа.

Это въ свою очередь подготавливаетъ его переходъ къ слѣдующему уже строго-философическому отдѣлу, озаглавленному „Философическая грусть“.

Безспорно, лучшей вещью второго отдѣла („Разувѣренія“) и, быть можетъ, и всего сборника, является небольшое стихотвореніе:

„Какъ пережить и какъ оплакать мнѣ
 „Безцѣнныхъ дней безцѣнную потерю?
 „Но всходитъ вѣтръ въ воздушной вышинѣ.
 „Я знаю все. Я промолчу. Я вѣрю.
 „Душа: въ душѣ—въ душѣ весной—весна...
 „Весной весна,—я чѣмъ весну измѣрю?
 „Чѣмъ отзовусь, когда придетъ она?
 „Я промолчу—не отзовусь... Но вѣрю!

- „Не оскорбляй меня: послѣднихъ лѣтъ,
 „Пройдя, въ вѣкахъ обиду я измѣрю.
 „Я промолчу. Я не скажу—нѣтъ, нѣтъ.
 „Суровъ мой судъ. Какъ мнѣ сказать: „Не вѣрю“?
 „Текутъ вѣка въ воздушной вышинѣ.
 „Вѣсы твоихъ судебъ вознесъ,—и вѣрю.
 „Какъ пережить и какъ оплакать мнѣ
 „Безцѣнныхъ дней безцѣнную потерю?“

Въ этой вещи удивительно сочетались форма изысканнаго и въ то же самое время высоко-стильнаго, нѣсколько старомоднаго романса со всей свойственной ему музыкальной убѣдительностью съ задумчиво-рефлективнымъ характеромъ стансовъ нѣсколько въ духѣ Баратынскаго. Но особенно интересны здѣсь именно своеобразныя и неуловимо ритмичныя комбинація этихъ двухъ вообще далекихъ другъ отъ друга формъ.

Благодаря сознательно-разнообразному пользованію рефренами, здѣсь слово „вѣрю“ каждый разъ звучитъ иначе.

„Философическая грусть“ — циклъ совершенно своеобразный, занимающій совершенно исключительное мѣсто въ русской лирикѣ.

Составные элементы его несоединимы (лиризмъ интимныхъ настроеній и изученія „эстетики“ Канта) совершенно случайны и однако они слиты, соединены гармонически и сдѣланы взаимно необходимыми!

Вмѣсто характеристики всего отдѣла процитирую одно небольшое характерное для всего отдѣла стихотвореніе:

- „Взоръ убѣгаетъ вдаль весной;
 „Лазоревыя тамъ высоты...
 „Но „Критики“ передо мной,—
 „Ихъ кожаные переплеты...
 „Вдали—иного бытія
 „Звѣздоочитыя убранства...
 „И, вздрогнувъ, вспоминаю я
 „Объ иллюзорности пространства!“

Въ отдѣлѣ „Тристія“, гдѣ влеченіе автора къ изысканной и стильной старомодности переходитъ даже въ прямую сти-

лизацию, гдѣ особенно сильно злоупотребленіе старинными, высоко-стильными словами и гдѣ иногда замысловатость ритма становится почти самоцѣлю (напр. въ стихотвореніи „Лета“, „Какъ и всегда“ и т. д.), находится одно стихотвореніе совершенно исключительной цѣнности, одно изъ самыхъ интимныхъ стихотвореній во всей лирикѣ А. Бѣлаго. Оно обращено къ прошлому, оно исполнено тихой и кроткой покорности, по осеннему странно-задумчиво, грустно до конца.

Вотъ лучшія его строки:

„Душа полна: она ясна,
 „Ты и утишень и возвышень.
 „Предвѣстьемъ дышитъ тишина.

„Все будто старый окликъ слышенъ...
 „Тогда опять тебя люблю.
 „Остановлюсь и вспоминаю.
 „Тебя опять благословлю.
 „Благословлю, за что—не знаю.

„Овѣиваешь счастьемъ вновь
 „Мою измученную душу.
 „Воздушную твою любовь,
 „Благословляя, не нарушу!

„Холодный, теплый вечерокъ.
 „Не одинокъ и одинокъ!“

Въ отдѣлѣ „Думы“ философическій скепсисъ, нѣсколько стилизованный, уступаетъ мѣсто подлинно-философской рефлексіи, удачно выраженной въ своеобразныхъ ямбахъ стансовъ. Вліяніе объективной лирики Баратынскаго вплоть до словаря и ритма въ отдѣлѣ этомъ всесторонне. Однако сквозь это вліяніе ярко пробивается почти всюду глубоко-интимный и совершенно самостоятельный пафосъ чисто-мистическихъ исканій А. Бѣлаго.

Однообразный ямбическій метръ этого отдѣла въ то же время такъ усложненъ, изысканъ, утонченъ ритмически, въ рамкахъ все того же ямба, что невольно затрудняешься въ

подысканіи другихъ примѣровъ подобнаго богатства ритмики. Ритмы ямбовъ самого Баратынскаго много бѣднѣе и примитивнѣе. Лучшими вещами „Думъ“ мы признаемъ „Ночь и утро“, „Ночь - отчизна“ и „Просвѣтлѣніе“.

Два заключительныхъ отдѣла („Посвященія“ и стилизованно-комическій отдѣлъ „Амурныя стихотворенія“) не прибавляютъ ничего новаго по существу ко всему сборнику.

Таковы въ общихъ чертахъ основное движеніе лирическаго чувства и теченіе рефлектирующей мысли въ „Урнѣ“ А. Бѣлаго.

Переходимъ къ вопросу о технической сторонѣ „Урны“.

Технически „Урна“ совершенно отличается отъ „Пепла“.

Въ „Пеплѣ“ было очень мало ямбическихъ вещей, напротивъ, вся „Урна“, за исключеніемъ лишь четырехъ стихотвореній („Создатель“, „Къ ней“, „Разлука“, „Роскошная дѣва“), написана ямбомъ и въ огромномъ числѣ случаевъ четырехстопнымъ ямбомъ, этимъ искони-классическимъ размѣромъ русской лирики.

Огромное число вещей въ „Урнѣ“ приближается къ формѣ стансовъ, что и объясняетъ преобладаніе ямба.

Это вполне гармонируетъ и съ намѣренно-старомодной, стилизованной въ направленіи обратномъ узко-модернистической техникѣ, манерой сборника. Въ противоположность простонародному, непосредственному и отчасти намѣрениво-вульгарному тону „Пепла“, „Урна“ строго-аристократична, лишена непосредственной наивности и холодно-рефлективна, она болѣе сдержанна, болѣе спокойна. Она задумчиво-безрадостна, но въ то же время не покидаетъ ни на мгновение принципа хорошихъ манеръ. Отсюда и ея склонность переходить въ стилизацію, и злоупотребленіе старинными, высокоштильными выраженіями и словами, обиліе которыхъ подчасъ утомляетъ. На каждой почти страницѣ встрѣчаются слова въ родѣ: „хладный“, „ночь“, „власы“, „очи“, „сребро“, „прядать“, „голосъ пѣкій“, „златая волна“, „знаменованья дней“, „нѣмотствуетъ“, „разымчивый“, „младыхъ харить младую наготу“ и т. п.

Что же касается специфически-техническихъ приѣмовъ, то въ этомъ отношеніи „Урна“ даетъ огромный и цѣнный мате-

ріаль, преимущественно въ ритмѣ и аллитераціи. Остановимся на ритмѣ.

Какъ книга ямбовъ, „Урна“ обладаетъ неисчерпаемымъ ритмическимъ разнообразіемъ послѣдняго. Приемы, примѣняемые авторомъ для модификаціи одного и того же неизмѣннаго метрически узора, являющагося какъ бы канвой сложнѣйшихъ и прихотливѣйшихъ ритмическихъ узоровъ, разнообразны; наиболѣе частыми среди нихъ являются—игра полуудареній, достигаемая введеніемъ въ строку словъ разной длины и комбинаціей ихъ со словами двухсложными (ямбическими по природѣ) и односложными, соотвѣтственная связь между логическими и ритмическими удареніями и паузами, дробленіе строфъ и даже строкъ на лапидарныя очень короткія отдѣльныя фразы, находящіяся въ строгомъ соотвѣтствіи съ ритмическимъ строеніемъ строфъ и отдѣльныхъ строкъ, употребленіе строкъ различной длины и другихъ приемовъ „свободнаго стиха“, расположеніе параллелистическое и хіастическое словъ по ихъ ударяемости и многіе другіе приемы.

Вполнѣ строгоя (догматическая) формула ямба возможна лишь при абсолютномъ совпаденіи метрическихъ и ритмическихъ удареній во всѣхъ словахъ, составляющихъ её. Напримѣръ:

„Умри—гори: сгорай!“

Это объясняется тѣмъ, что всѣ не-ямбическія по природѣ слова неизбежно звучатъ двойственно въ стихѣ, обладая всегда только однимъ удареніемъ ритмическимъ и всегда болѣе одного метрическимъ, въ случаѣ, если данное слово не ямбично, т.-е. болѣе, чѣмъ изъ двухъ слоговъ; при чтеніи стиха отдается предпочтеніе ритмическому, т.-е. самому слову свойственному ударенію; отсюда является необходимость другіе метрически ударяемые слога произносить относительно слабѣе, т.-е. дѣлать ихъ „полу-ударяемыми“. Въ длинныхъ словахъ эта полу-ударяемость особенно существенна.

Расположеніе полу-удареній въ связи съ полными удареніями даетъ возможность придавать почти любую степень подвижности, замедленности и стремительности стиху въ соотвѣтствіи съ теченіемъ внутренняго смысла его.

Приведу примѣръ этой игры полу-удареній.
Въ строфѣ:

„Въ колеблющемся серебрѣ
„Безшумное возникновенье
„Взлетающихъ нетопырей,
„Ихъ жалобное шелестѣнье“—

мы имѣемъ очень рѣдкій случай четырехъстопнаго ямба, въ которомъ чрезъ введеніе длинныхъ словъ достигнуто большое накопленіе стоящихъ рядомъ полу-удареній (до пяти полу-удареній подь рядъ), что требуетъ почти скороговорки при чтеніи и невольно передаетъ именно тѣ явленія, о которыхъ говорится въ этой строфѣ, т.-е. колебаніе, безшумность, взлетаніе, возникновенье и шелестѣнье.

Вотъ другой рѣдкій примѣръ строфы, въ которой полу-ударенія расположены иначе, скопляясь съ самаго начала строки, —

„Непоправимое мое
„Припоминается бывшее...
„Припоминается ея
„Лицо холодное и злое“.

Слѣдуетъ отмѣтить, что ямбы „Урны“ содержатъ огромное число строфъ, построенныхъ на самыхъ рѣдкихъ и изысканно-намѣренныхъ комбинаціяхъ ударяемыхъ и полу-ударяемыхъ слоговъ и что авторъ почти всегда ставитъ эти изысканныя комбинаціи въ тѣсную связь съ внутренними (психологическими и эстетическими) условіями стиха.

Аллитерація также излюбленный приѣмъ этой книги; рѣдкая строфа обходится безъ нея; мы имѣемъ очень много примѣровъ самаго изыскааннаго пользованія послѣдней. Аллитерація и звуковое соотношеніе гласныхъ (въ отдѣльной строкѣ и во всѣхъ строкахъ отдѣльной строфы), инструментующихъ строфу въ одно цѣлое и придающихъ ей своеобразную красочность и музыкальный тембръ, суть главные приѣмы А. Бѣлаго послѣ специфически-ритмическихъ приѣмовъ (группировка удареній и полу-удареній) въ его „Урнѣ“. Однако, въ примѣненіи аллитераціи ему далеко не всегда удается сохранить чув-

ство мѣры, примѣровъ чего мы могли бы привести весьма значительное количество.

„Легъ ризою снѣгъ. Зари
„Краснѣетъ красный край,
„Въ волнахъ зари умри!
„Умри—гори: сгорай!“

Когда злоупотребленіе аллитеративными созвучіями сливается съ чрезмѣрнымъ пользованіемъ внутренней римой съ злоупотребленіемъ фигурой повтореній, то иногда въ результатъ получается нѣчто до такой степени искусственное, нецѣлесообразное, что невольно начинаетъ казаться, не имѣешь ли дѣло съ простымъ звуковымъ словеснымъ экзерсисомъ, простымъ техническимъ наброскомъ, а не съ законченнымъ художественнымъ произведеніемъ. Приведу два рѣзкіе примѣра послѣдняго.

Цѣлое стихотвореніе „Стезя“ является подобнымъ упражненіемъ:

„Тамъ вѣтръ дохнетъ: въ поляхъ поеть,—
„Туда зоветь.
„Тамъ—твердь. Какъ мечъ, тамъ твердь—какъ мечъ
„Звѣзда съчетъ.
„Тамъ нѣтъ—тамъ ночи нѣтъ. Но дня
„Тамъ нѣтъ. И жаль.
„Моя стезя, о ночь, меня
„Ведеть туда ль?“

Другимъ такимъ же упражненіемъ на задачи ритма является стихотвореніе „Буря“. Возьмемъ нѣсколько строкъ его:

„Безбурный царь! Какъ встарь, въ лазури бури токи:
„Въ лазури бури свистъ и вѣтра свистъ несетъ,
„Несетъ, мететъ и вьетъ свинцовый прахъ, далекій,
„Прогонить, гонить вновь, и вновь мететъ и вьетъ“.

Однако даже эти неудачныя мѣста „Урны“ весьма характерны и знаменательны хотя бы уже потому, что единственная причина ихъ не въ неумѣнн автору справиться съ техникой поэтической рѣчи, не въ хаотичности основныхъ переживаній или внѣшнихъ очертаній формы, а въ чрезмѣрности устремленія къ законмѣрности воплощенія, къ сознательности во что бы то ни стало въ каждомъ примѣ реализаціи, въ

общемъ чувствѣ ритмичности, доведенномъ до всепоглощающаго культа. Знаменательна связь этого „культа ритмичности“ съ тѣмъ глубокимъ, психологическимъ переворотомъ, который произошелъ въ душѣ поэта послѣ его кризиса и который выразился въ проясненіи въ его сознаніи соотносительности плановъ всего сущаго, въ устремленіи его къ осязанію внутренняго ритма мірозданія, къ законѣрному, ритмическому движенію вселенной; насталъ новый періодъ развитія творчества поэта, настала пора его исцѣленія въ ритмѣ, этотъ періодъ не могъ не сдѣлаться и періодомъ усиленной разработки и всѣхъ внѣшнихъ вопросовъ ритма. Идѣйствительно—эпоха созданія „Урны“ была эпохой тщательнаго, всесторонняго изученія А. Бѣлымъ вопросовъ ритма стиха и теоретическаго, и практическаго. Для насъ важно лишь то обстоятельство, что А. Бѣлый вступилъ на путь чисто-экспериментальнаго изученія ритма поэтической рѣчи, задаваясь цѣлью упорядоченія и сознательнаго, законѣрнаго овладѣнія принципами, лежащими въ основѣ „инструментализаціи стиха“, чѣмъ онъ подаль руку какъ своимъ старшимъ учителямъ и собратіямъ среди европейскихъ символистовъ, такъ и самому значительному представителю русскаго символизма въ Россіи В. Брюсову.

Во всякомъ случаѣ теоретическія изученія А. Бѣлымъ вопросовъ ритма сказались на его „Урнѣ“, какъ въ положительныхъ сторонахъ ея формы, такъ и въ вышеприведенныхъ эксцессахъ ритмизаціи поэтической рѣчи. Тотъ же переворотъ въ сторону упорядоченія плановъ созерцація и ритмизаціи всей перспективы его художественнаго творчества, параллельный съ его глубокимъ разочарованіемъ въ той сферѣ переживаній, которую мы опредѣлили выше, какъ „низшіе планы бытія“, выдвинулъ передъ лирическимъ поэтомъ вопросы быта, вопросы проявленной сферы міроваго бытія, что нашло свою подготовку еще въ „Пеплѣ“.

Это превратило послѣдовательно и неизбежно поэта-лирика въ бытописателя русскаго бытія, автора „Золота въ лазури“ „Пепла“ и „Урны“, въ автора большаго, бытоваго романа изъ народнаго быта „Серебряный голубь“ *). Если одинъ изъ не-

*) Этотъ романъ печатался отрывками послѣдовательно въ журналѣ „Вѣсы“.

достатковъ „Пепла“ является все же нѣкоторая внѣшность отправной точки наблюденія деревни, проносящейся мимо автора какъ бы въ окнѣ вагона, то теперь мы видимъ его уже вышедшимъ изъ него и бродящимъ по всѣмъ проселочнымъ путямъ, закоулкамъ и потайнымъ угламъ необозримаго лона его родины.

„Серебряный голубь“, восходя преимущественно къ народно-психологическимъ, бытовымъ романамъ Гоголя, обнаруживаетъ однако и глубокую, затаенную преданность поэта-мистика всѣмъ своимъ прежнимъ завѣтнымъ устремленіямъ и задачамъ.

Сочетаніе внѣшнихъ изображеній быта съ мистической тенденціей автора — главная задача и центральное значеніе всего этого глубоко-художественнаго и самобытнаго по внѣшней формѣ произведенія, вполне заслуживающаго сопоставленія его съ „Огненнымъ Ангеломъ“ В. Брюсова. Близкое будущее дастъ намъ возможность еще вернуться къ разбору этого послѣдняго произведенія А. Бѣлаго. Здѣсь намъ хотѣлось лишь отмѣтить его связь съ условіями новаго творческаго періода, наступившаго для А. Бѣлаго послѣ потрясшаго его кризиса личнаго и творческаго, выраженіемъ котораго явился его „Пепель“ и въ значительной части „Урна“.

Заключая наше далеко не полное изслѣдованіе творчества А. Бѣлаго, мы считаемъ необходимымъ еще разъ подчеркнуть ту основную, все связывающую и опредѣляющую, затаенно-завѣтную черту его творчества и всего его міросозерцанія, которая, преломляясь и дробясь въ безконечныхъ изломахъ, одна придаетъ сокровенную цѣльность его личности, его художественнымъ твореніямъ и всему его ученію. Эта основная черта—всепоглощающее, растущее изъ его послѣдняго „я“—стремленіе превратить символизмъ, какъ созерцаніе, въ символику тайновидѣнія и тайнодѣйствія, современное эстетическое міросозерцаніе, осознавшее себя, какъ символизмъ, въ синтетическую систему, въ символизмъ, ставшій міросозерцаніемъ. Эта основная черта—стремленіе чисто-практическое; она послѣдовательно и неминуемо приводитъ А. Бѣлаго къ необходимости существенно переступить границы „символическаго искусства“ и коснуться самыхъ послѣднихъ тайнъ оккультизма, болѣе того, коснуться послѣдняго и страш-

наго вопроса объ осуществленіи того пути, однимъ изъ неизбежныхъ этаповъ котораго является даръ теургическаго дѣйствования и необходимость превращенія не только созерцающаго и творящаго сознанія, но и всего „я“ въ живое, цѣльное и единое символическое „я“.

Въ этой чертѣ, въ этомъ стремленіи — вся сокровенная сущность А. Бѣлаго.

Отсюда именно и проистекаетъ исключительно-глубокая связь его личности съ личностью и самой сущностью ученія Ф. Ницше, превратившаго художественное творчество символовъ въ покровъ и средство для исповѣдыванія и проповѣдыванія своего сокровеннаго пути, прибѣгнувшаго къ „символическому искусству“, какъ къ самой эластичной и яркой формѣ процесса кристаллизаціи міросозерцанія, сдѣлавшаго изъ своей великой „символической поэмы“ рядъ новыхъ заповѣдей блаженства, скрижали новаго откровенія.

Въ этой „символической поэмѣ“ Ницше есть одно мѣсто, гдѣ онъ съ ослѣпительной яркостью и ясностью самъ высказываетъ именно эту посяѣдную цѣль. Приводя его здѣсь, мы полагаемъ, что оно примѣнимо и къ послѣднимъ цѣлямъ всего творчества и служенія А. Бѣлаго, являясь лучшей формулировкой ихъ, быть можетъ, лучшей, чѣмъ всѣ тѣ, которыя онъ самъ создалъ или могъ бы создать. Вотъ оно:

„Поистинѣ, вы обманываете, вы „созерцатели“! И Заратустра нѣкогда былъ одураченъ вашими божественными шкурами: онъ не угадалъ кишенья змѣй, которыми онъ всѣ набиты. Нѣкогда я думалъ видѣть въ вашихъ играхъ душу божества, вы чистопознающіе! Не зналъ я лучшаго искусства, чѣмъ ваши фокусы.

„Змѣинныя нечистоты и дурной запахъ скрывала отъ меня отдаленность, а также и то, какъ похотливо пресмыкалась тамъ хитрость ящерицы.

„Но вотъ я приблизился къ вамъ: тогда настала для меня день — теперь онъ наступаетъ и для васъ, — кончились любовныя походы мѣсяца!

„Взгляните на него! Застигнутый врасплохъ и блѣдный стоитъ онъ передъ утренней зарей!

„Ибо уже идетъ она, пылающая, идетъ ея любовь къ землѣ!
Любовь всякаго солнца—невинность и жажда созиданія!

„Взгляните на него, съ какимъ нетерпѣніемъ идетъ оно
изъ-за моря! Развѣ вы не ощущаете жалобы и горячаго ды-
ханія его любви?

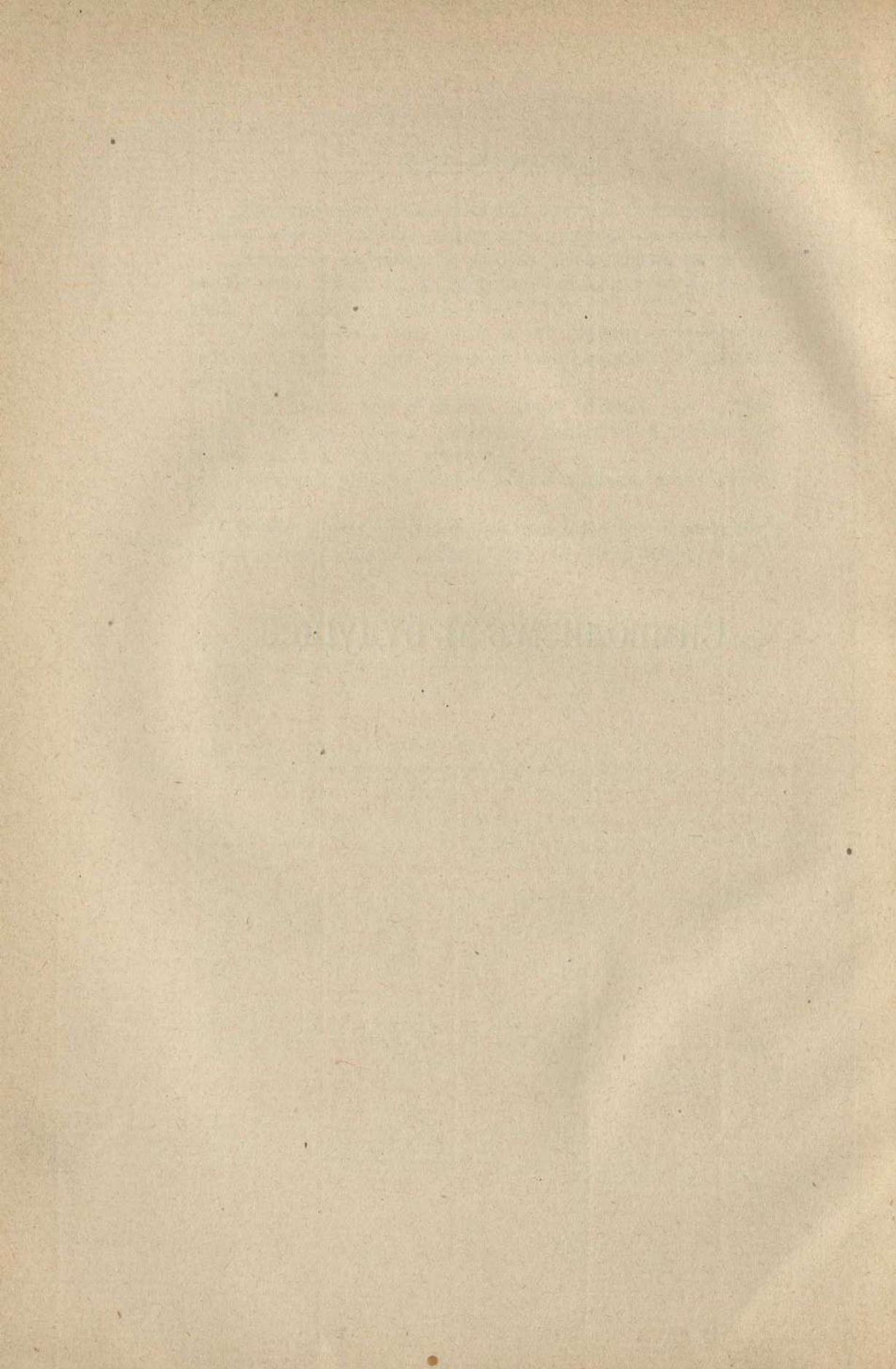
„У моря хочеть оно сосать и его глубину притянуть къ
себѣ на высоту: и вотъ желаніе моря вздымается тысячью
сосцовъ.

„Оно хочеть, чтобы жажда Солнца цѣловала его и упи-
валась имъ; оно хочеть сдѣлаться воздухомъ и высотой, и
стяжею свѣта и самимъ свѣтомъ!

„Попстинѣ, подобно Солнцу люблю я жизнь и всѣ глубо-
кія моря!

„И это я называю познаніемъ: все глубокое должно под-
няться ввысь—на мою высоту! Такъ говорилъ Заратустра!“

Символизмъ и будущее.



СИМВОЛИЗМЪ И БУДУЩЕЕ.

Перейдемъ теперь къ итогамъ разсмотрѣннаго нами развитія русскаго символизма въ лицѣ трехъ типическихъ представителей трехъ важнѣйшихъ граней послѣдняго, чтобы имѣть возможность и право сдѣлать на основаніи этихъ общихъ итоговъ конечные выводы о настоящемъ кризисѣ символизма и о великомъ будущемъ символическаго движенія въ Россіи.

Здѣсь мы не будемъ повторять подробной сравнительной характеристики трехъ типичныхъ выразителей русскаго символизма К. Бальмонта, В. Брюсова и А. Бѣлаго, послѣдовательно выявляющихъ три смѣняющія другъ друга стадіи послѣдняго: романтическую съ ея культомъ отрѣшенной Мечты, классическую или „символическую въ собственномъ смыслѣ термина“ съ ея методомъ „соотвѣтствій“ и жаждой созерцательнаго постиженія міра и, наконецъ, послѣднюю стадію, названную нами экстатической или „символизмомъ ясновидѣнія“, превращающую символизмъ изъ „эстетики“ въ міросозерцаніе и стремящуюся кристаллизовать свободную совокушность художественныхъ символовъ въ единую, систематически-іерархическую символику, сокровенно-дѣйственную. Рисуя смѣну этихъ трехъ волнь, мы старались выяснитъ внутреннюю, послѣдовательную необходимость ея и поставить ее въ связь съ приблизительно аналогичной послѣдовательностью въ направленіи „символическаго движенія“ Европы.

Здѣсь мы ограничимся простымъ сведеніемъ всего уже сказаннаго нами по этому вопросу въ одну, приблизительно, графическую схему.

ОБЩАЯ СХЕМА РАЗВИТІЯ РУССКАГО СИМВОЛИЗМА.

Представители:	К. Бальмонтъ.	В. Брюсовъ.	А. Бѣлый.
Форма символизма.	Романтический символизмъ.	Эстетическій символизмъ въ строгомъ смыслѣ термина.	Символизмъ ясновидѣній.
Способъ символизации.	Отрѣшенное грѣзеніе.	Сосредоточенно-созрѣтельное постиженіе.	Экстатическое слѣпіе.
Преображеніе гесъ черезъ	Мечту.	Прозрѣніе.	Видѣніе.
Методъ символизации.	Противопоставленіе гесъ и геаліюга.	Омущеніе въ гесъ — геаліюга.	Сліяніе съ геаліюга и восхожденіе къ Елн геаліссимум.
Общій характеръ творчества.	Иллюзіонистическій идеализмъ.	Идео-реализмъ.	Теургическая символика.
Формально-художественное опредѣленіе.	Эстетика отраженій и чистая лирика гѣней.	Ритмика соответствій („соггерондасес“) и символика полярностей.	Мистика Все-единства.
Исходная точка міросозерцанія.	Крайній импрессионизмъ. [Философія мгновенья, имморализмъ].	Стремленіе къ дифференціаціи, объективизмъ и специализаціи.	Жагда центрального синтеза.
Философская перво-посылка.	Плюрализмъ.	Дуализмъ.	Монизмъ.

Этическое самоопредѣленіе.	Идеаль прекрасной влюбленности.	Идеи жертвеннаго достиженія.	Культъ священной любви.
Преобладающая сторона духа.	Чувство.	Разумъ.	Воля.
Центральное устремленіе творчества.	Лирика женственности и чувственной нѣги.	Эротика и культъ страсти.	Религіозный пафосъ Вѣчной Женственности.
Перво-цѣль.	Отрѣшеніе.	Созерцаніе.	Призывъ (и жажда дѣйства).
Отношеніе къ общественности.	Эгоизмъ.	Индивидуализмъ.	Соборность.
Верховный идеаль.	Красота.	Истина.	Совершенство.
Форма развитія творчестваго „я“.	Полная трансформация „я“.	Органическая эволюція.	Хлостическая динамика формъ при неизмѣнности центральной идеи.
Общее опредѣленіе творчества.	Исключительно-поэтическое творчество.	Поэтика, слитная съ метафизическимъ самоопредѣленіемъ и научнымъ методомъ.	Всесторонне-синтетическое творчество (поэтика, философія, наука, мистика).
Главное поэтическое средство.	Рима.	Эпитетъ.	Ритмъ.
Историческое мѣсто въ развитіи символизма.	Прошлое символизма.	Настоящее.	Будущее.

Эта схема при всей ея приблизительности даетъ возможность не только сразу обозрѣть существенное въ творествѣ и личности каждаго изъ трехъ изученныхъ нами символистовъ или сравнить ихъ между собой, но и разобраться при опредѣленіи другихъ, не подвергнутыхъ нами специальному анализу представителей русскаго символизма; солипсизмъ Ѳ. Сологуба, хаотическое сочетаніе элементовъ крайняго романтизма съ реализмомъ Блока, глубочайшій синтетизмъ В. Иванова, парнасизмъ и „кларизмъ“ новѣйшихъ эпигоновъ и многое другое, что содержится въ нѣдрахъ широкаго потока, которымъ стало символическое движеніе въ Россіи въ наши дни — все это доступно анализу и классификаціи при помощи нашей схемы, охватывающей непосредственно лишь часть матеріала. Существуетъ тѣсная связь между всѣми звеньями символизма и строгое типическое соотвѣтствіе между послѣдними. Это позволяетъ намъ дѣлать общіе выводы на основаніи лишь нѣкоторыхъ, существенно-типическихъ явленій *).

Къ чему же приводятъ насъ эти общіе выводы?

Прежде всего насъ поражаетъ точный параллелизмъ въ развитіи русскаго символизма и символизма западнаго. Не только основныя тенденціи тѣ же, — существенно совпадаютъ и преемственная послѣдовательность формъ, и главные этапы развитія. Основная тенденція символизма — безграничное самоуглубленіе въ процессъ развитія, — послѣдовательно превратившая его изъ „жажды новыхъ формъ“ въ „переоцѣнку всѣхъ цѣнностей“, изъ эстетической школы въ новое, синтетическое міросозерцаніе, въ предчувствіе новой культурной эпохи, изъ созданія „свободнаго стиха“ въ самоопредѣленіе „свободнаго духа“ — одинаково сказывалась въ каждомъ шагѣ обоихъ теченій — русскаго въ той же мѣрѣ, какъ и западно-европейскаго.

Основные этапы — отверженство и революціонное, хаотически-дерзновенное, сознающее себя а *contrario* начало, (Ибсенъ, Шопенгауэръ, Вагнеръ, Ницше („Происхожденіе трагедіи“), По, Бодлэръ, Верленъ), дальнѣйшее развитіе основныхъ тенденцій до окончательнаго преодоленія ихъ черезъ

*) Продолжая наше изслѣдованіе, мы будемъ имѣть возможность углубить и расширить наши итоги и выводы примѣнительно къ новымъ явленіямъ, пока нами еще не изученнымъ.

самоотрицаніе (жестокій оптимизмъ Ницше, синтетическія и мистическія исканія Гюнсманса, Маллармэ, католическая тенденція во французскомъ символизмѣ) и, наконецъ состояніе современнаго кризиса символизма, когда послѣдній одновременно однимъ кажется окончательнымъ „упадкомъ упадка“ и предсмертною агоніей, другимъ же лишь временнымъ затихшемъ передъ новымъ путемъ восхожденія.

Тѣ же три періода (революціонный періодъ, періодъ саморасширенія и внѣшней гегемоніи и періодъ кризиса) находимъ мы въ развитіи русскаго символизма; имена Бальмонта и Брюсова служатъ самыми яркими лозунгами первой его стадіи, ихъ позднѣйшія произведенія открываютъ собой вторую стадію его; въ нихъ вмѣстѣ съ первыми вещами А. Бѣлаго русскій символизмъ достигаетъ апогея; въ твореніяхъ А. Бѣлаго проявляется maximum напряженія символической идеи, становящейся уже идеей теургизма и универсальнаго синтеза, находя себя соотвѣтствіе въ ученіи В. Иванова о мифѣ и символикѣ.

Современная эпоха кризиса захватываетъ лишь послѣднія произведенія В. Брюсова, завершающія цѣльный первый кругъ его творчества, и всѣ самыя цѣнныя и разностороннія произведенія А. Бѣлаго, въ центрѣ которыхъ стоитъ „Серебряный голубь“ и его синтетическая теорія символизма*), лишь теперь впервые подробно развитая. Эпоха кризиса русскаго символизма отмѣчена быстро-растущимъ и углубляющимся творчествомъ В. Иванова, рѣшительно преодолевшимъ послѣдніе остатки эстетизма и иллюзіонизма и стремящагося завязать великій узелъ между символическимъ искусствомъ и іерархической мистикой, сочѣтать ученіе о художественномъ творествѣ съ идеей символики, дать анализъ того пути, по которому движется идея первичнаго символа, послѣдовательно развиваясь въ ученіе о мифотворествѣ. Теоретическія воззрѣнія В. Иванова, своеобразно-послѣдовательныя и оригинальныя, хотя часто и парадоксальныя, собраны имъ въ его книгѣ „По звѣздамъ“. Въ послѣдней онъ перекликается съ завѣтнѣйшими грезами и по-

*) См. его книгу „Символизмъ“ (изд. „Мусагетъ“), дающую самый широкій синтезъ всѣхъ его прешествующимъ, разрозненнымъ исканіямъ. Эта книга—единственное явленіе во всей исторіи символизма.

строениями А. Бѣлаго. Они оба остаются до послѣднихъ своихъ словъ ревностными учениками Ницше — и это существенно роднитъ ихъ синтетическія исканія. Въ работѣ этихъ двухъ искателей картина современнаго символизма являетъ дѣйствительно безотрадное зрѣлище; обмелѣніе творчества Ө. Сологуба, пришедшаго въ сущности къ бытовому реализму и солипсизму, помраченіе романтическаго идеала А. Блока и неумѣніе его отыскать иные пути, заставившее послѣдняго въ сущности повторить путь самоотрицанія, пройденный К. Бальмонтомъ, чувствуются тѣмъ мучительнѣе, чѣмъ бесплоднѣе весь общій фонъ современной художественной литературы, почти исключительно эпигоническій, самодовольно-формальный, чуждый все болѣе и болѣе завѣтамъ великихъ учителей и первовозвѣстниковъ символизма равно, какъ и дерзости великихъ самобытныхъ исканій, сводящійся исключительно къ исканію компромисса между противными другъ другу формами, къ одностороннему культу техники стили и тому „стилизаторству“, которое во всѣ времена было самымъ вѣрнымъ и самымъ зловѣщимъ симптомомъ упадка.

Мы должны высказать свое опредѣленное мнѣніе по вопросу о кризисѣ символизма, рассматривая это явленіе во всей его значительности и не закрывая глазъ на то, что нѣкоторые симптомы заставляютъ смотрѣть на него, какъ на явленіе міровое. Конечно, въ Россіи цѣлый рядъ специфическихъ причинъ особенно обостряетъ и усугубляетъ это явленіе. Великій политическій и вообще моральный кризисъ 1905—6 гг., вызвавшій общее шатаніе и невиданный распадъ, выросшая на этой почвѣ широкая, безъидейная чисто-биржевая спекуляція въ области издательства книгъ (изд. „Шиповникъ“), неопредѣленность и неустойчивость литературныхъ и вообще идейныхъ группировокъ въ нашемъ слишкомъ молодомъ культурномъ обществѣ, слишкомъ быстрая и легкая побѣда русскаго символизма и отсутствіе серьезно-сплоченныхъ враждебныхъ направлений, сводившихся въ концѣ концовъ къ непристойной и недобросовѣстной газетной травлѣ, и неспособныхъ вызвать а *contra*gio сплоченность символическаго направленія, чрезмѣрная хаотичность и индивидуалистичность главныхъ вождей, вообще свойственная русскою недисциплинированной жизни, — всѣ эти

явленія усугубили кризисъ русскаго символизма. Однако, внутренняя, главная его причина лежала не въ нихъ, а гораздо глубже, тамъ же, гдѣ коренилась и неизбѣжность „кризиса символизма“ вообще. Послѣдняя заключается въ неустойчивости той общей формы, въ которую самъ облекъ себя съ самаго начала символизмъ. Причина эта лежитъ внутри его, однако она существенно касается лишь формы, а не самой его сущности. Всякая эволюція есть своевременная и ритмическая смѣна формъ соотвѣтственно росту внутренняго ядра каждаго явленія; причины же послѣдняго всегда лежатъ внѣ границъ этого міра, поскольку оно не проявлено; онѣ сокровенны, ихъ можно лишь смутно ощущать, интуитивно угадывать. Несвоевременная смѣна формъ, противорѣчіе, въ которое становится устарѣвшая, не разорвавшая во-время съ расширеннымъ внутренне содержаніемъ форма — обычная форма кризиса, что отличаетъ послѣдній отъ окончательнаго вырожденія даннаго процесса. Что же такое „кризисъ современнаго символизма“, временное самопротиворѣчіе или вырожденіе? Судорога или агонія?

Мы опредѣленно заявляемъ, что именно — самопротиворѣчіе понятное, неизбѣжное, временное и вполне условное. Какъ выздоровленіе въ болѣзни неизбѣжно идетъ черезъ кризисъ, возрожденіе символизма предполагаетъ преодоленіе этого внутренняго противорѣчія до конца.

Незамѣтно для себя сами враги символизма указываютъ на это, называя кризисъ символизма „упадкомъ упадка“; однако, если самъ символизмъ былъ только упадкомъ чего-то, то „упадокъ упадка“ есть уже возстановленіе этого чего-то цѣннаго и здороваго.

Но гдѣ же оно, это упавшее отъ символизма и съ его упадкомъ возставшее? Гдѣ оно?

Мы полагаемъ, что внѣ символизма нѣтъ путей къ будущему и не было ихъ съ тѣхъ поръ, какъ символизмъ опрокинулъ давно уже подгнившія преграды старыхъ формъ и ученій; слѣдовательно, ни о какой возможности возврата къ старому не можетъ быть и рѣчи. Причина кризиса въ самомъ символизмѣ, причина и необходимость будущаго возрожденія въ немъ же самомъ. Всякая гибель мыслима или извнѣ, или

изнутри. Но во внѣ нечего страшиться символизму! Внутренняя агонія и смерть его были бы равносильны смерти всей культуры и прекращенію всякой идейной жизни вообще, что немислимо! Слѣдовательно, современный символизмъ долженъ самъ преодолѣть себя, точнѣе что-то существенно преодолѣть въ себѣ! Онъ долженъ сбросить съ себя свою двойственную форму, принятую имъ съ самаго начала подъ вліяніемъ первыхъ обостренно-полемиическихъ условій, въ эпоху революціоннаго отрицанія стараго; эта узкая съ самаго начала форма становилась все уже и тѣснѣе съ каждымъ дальнѣйшимъ внѣшне-побѣдоноснымъ и внутренне-углубляющимъ его шагомъ. Наконецъ насталь моментъ, когда она должна быть разбита во что бы то ни стало! Если наши руки должны сдѣлать это, то это наше высочайшее призваніе, нашъ долгъ и нашъ подвигъ!.. Иначе старая форма удушитъ то новое, что уже дышитъ и бьется внутри нея...

Въ чемъ же, однако, это самопротиворѣчіе современнаго символизма? Въ чемъ тѣснота его отживающихъ формъ?

Мы неоднократно уже подчеркивали двойственный характеръ „символическаго движенія“, условно и приблизительно различая внутри него двѣ волны: „чисто-эстетическую“ и „идейную“, т.-е. синтетическую. Мы отмѣтили также и существенную разницу между символизмомъ, какъ „школой новаго искусства“, и символизмомъ, какъ „новымъ міросозерцаніемъ“ и исканіемъ новыхъ, первичныхъ критеріевъ культуры, неизбежно превратившимся въ исканіе и даже осязаніе, соединенное съ предчувствіемъ, нѣкоей новой тайны, новаго становящагося сокровеннаго внутренняго міра, смутнаго предчувствія новой религіи.

Теперь, покидая объективную почву изслѣдованія, мы хотимъ болѣе опредѣленно сказать, что эти двѣ различныя стороны органически и генетически-единая*) идейнаго движенія съ самаго начала, прихотливо и многообразно сталкиваясь и

*) Это противорѣчіе было обусловлено въ еще большей мѣрѣ и тѣмъ, что одни и тѣ же представители символическаго движенія являлись одновременно носителями и проповѣдниками идей, возникающихъ какъ изъ первой (узкой), такъ и изъ второй (универсальной) волны теченія. Примѣры этого указаны въ первой классификаціи нашей, въ самомъ началѣ этой книги.

сочетаясь другъ съ другомъ, создали цѣлый циклъ глубочайшихъ противорѣчій въ символизмѣ, цѣлую сложную сѣть трещинъ и неровностей. Одна же главная трещина, зіяя, прошла сквозь самую сердцевину его, легла роковымъ проклятіемъ на каждое его проявленіе, явилась первопричиной и современнаго кризиса. Съ каждымъ шагомъ впередъ это противорѣчіе символизма увеличивалось, стягивало и тѣснило каждое его движеніе, душило, терзало его и наконецъ угрожающе преградило самый его путь. Уже послѣ Ницше стало слишкомъ ясно, что дѣло идетъ не о новой формѣ чего-то частнаго, самодовлѣющаго, а о неотложной перестройкѣ всего зданія культуры... И съ тѣхъ поръ наша современная культура пѣнна лишь обращеніемъ къ будущему. Для насъ наша культура лишь мостъ, брошенный надъ пропастями, о которыхъ и не помышляли ранѣе, однимъ концомъ упирающійся въ историзмъ (только послѣ Ницше мы поняли весь ужасъ послѣдняго) всѣхъ нашихъ понятій и чувствованій, а другимъ убѣгающій въ дали, о которыхъ даже говорить было трудно и страшно. Съ одной стороны, каждый изъ насъ чувствовалъ себя маленькой исторіей и энциклопедіей всей вселенной, какимъ-то Агасферомъ культуры, съ другой — всѣ мы оказались смѣшными, безпомощными и наивными, какъ малыя дѣти передъ тѣмъ, что вдругъ увидѣлъ въ припадкахъ священнаго безумія величайшій изъ насъ. Такъ мы всѣ были изведены изъ Египта, но никто не видѣлъ своими глазами земли Ханаанской! Такъ началось наше скитаніе по пустынѣ... но въ этомъ скитаніи намъ былъ данъ огненный столпъ, ведущій и угрожающій, и мы знаемъ теперь его названіе. Это — символизмъ! Лучшіе среди насъ уже погибли въ пустынѣ, тѣ, кто сейчасъ идетъ впереди, неизбежно погибнуть, быть можетъ, завтра же, но столпъ не угаснетъ никогда...

Сперва символизмъ, какъ новое и односторонне-эстетическое ученіе, самъ приблизился къ культурѣ, желая облачиться въ старые доспѣхи, но всѣ эти доспѣхи оказались ржавыми и дряблыми, и вотъ новое ученіе незамѣтно, шагъ за шагомъ, стало перечеканивать всѣ, рѣшительно всѣ культурныя цѣнности; такъ невольно изъ жажды культуры символизмъ сталъ источникомъ, эту жажду утоляющимъ. И тогда совер-

шилось чудо: новое ученіе оказалось старымъ, исконнымъ, но сохранило и всю свою трепетную, огненную юность; разрушая все, оно созидало, отрицая — утверждало, богохульствуя, молилось и, сомнѣваясь во всѣхъ „цѣнностяхъ культуры“, само стало живымъ воплощеніемъ культуры.

Да, только послѣ живыхъ аллегорій „Заратустры“ снова ожила и зашевелилась сокровенная, аллегорическая мифологія второй части „Фауста“, послѣ призывовъ и священныхъ сатурналій глашатая „сверхчеловѣка“, мы по-новому, по-иному почувствовали вѣчную правду „всечеловѣческаго“, послѣ двоебожія Бодлера мы увидѣли въ Байронѣ то, чего не видѣлъ въ немъ никогда раньше хотя бы Пушкинъ; мы увидѣли въ Байронѣ прежде всего творца „Кайна“, и только тогда почувствовали, чѣмъ нашъ Лермонтовъ неизмѣримо глубже и ближе намъ обоимъ своимъ учителямъ и вдохновителямъ; послѣ гіератическихъ жестовъ Маллармэ, тщетно порывавшагося къ доктринѣ, мы поняли (точнѣе, пережили) что-то новое въ замерзшихъ системахъ нѣмецкаго классическаго идеализма, нащупывая за ними какой-то новый, забытый „философіей“ міръ.

То, чего не сумѣли разъяснить намъ „вагнеріанцы“, всего лучше въ немногихъ словахъ намъ рассказалъ его палачъ и антиподъ Фридрихъ Ницше; то, чего въ себѣ и не подозревалъ Шопенгауэръ, зазвучало въ эстетическомъ романтизмѣ нашихъ дней, проникновенно и величаво-спокойно отразилось во всѣхъ самыхъ смѣлыхъ и самыхъ сокровенныхъ созерцаніяхъ мистиковъ и спиритуалистовъ нашихъ дней, сквозь цвѣтныя стекла эстетическаго символизма пытающихся достичь одинаго свода, одинаго блаженства духовидѣнія и замкнутаго въ себѣ самомъ безконечнаго экстаза того самаго, быть можетъ, который Рэйсбрукъ Удивительный называлъ „pose spirituelle“ и о которомъ только затаенно мечтали Гюисмансъ и Мэтерлианкъ.

Это нарастаніе все новаго и новаго содержанія внутри первоначальной формы („эстетической“) символизма становилось безконечнымъ.

Однако, этотъ процессъ далеко не является единственнымъ; не только содержаніе „символизма“ росло, самое отношеніе къ нему его носителей существенно мѣнялось. Въ сущности

каждый изъ нихъ такъ или иначе разрывалъ узкія рамки „эстетизма“ и въ той или иной формѣ высказывалъ свое „credo“, превращая созерцаніе въ исповѣданіе и проповѣдь, затаенно высказывая свое „Да будетъ!“ и „За мной!“ Болѣе того, каждый изъ символистовъ, переступая грань чистаго созерцанія, фатально вступалъ въ тотъ кругъ, когда его личное „я“ становилось живымъ и дѣятельнымъ воплощеніемъ созерцаній и ученій, когда его личная судьба, жизнь и смерть превращались въ великіе и очевидные живые символы, одаренные подчасъ магической силой (безуміе Ницше).

Неизбѣжно лицезрѣніе мерцающаго „тамъ“, иллюзіонистическое „царства мечты“ становились непосредственнымъ и устойчивымъ ощущеніемъ иной дѣйствительности („realіona“), чувство великой тайны переходило въ жизнь въ тайнѣ, въ жажду дѣйствования во имя тайны; ряды символовъ, брошенныхъ изъ пустоты въ пустоту, капризно скользящихъ, символовъ подобно цвѣтнымъ стекламъ соборовъ, одновременно, открывающихъ и живоокрашивающихъ сокровенную правду, превращались въ предчувствіи единой символики. Приведу нѣсколько примѣровъ послѣдняго.

Первый среди „символистовъ“ въ тѣсномъ смыслѣ слова Э. По былъ, какъ нами было уже указано выше, великимъ мистикомъ и создателемъ замѣчательной метафизической и этической системы; лучшія вещи Э. По („Черный котъ“, „Маска красной смерти“, „Сердце-изобличитель“, „Демонъ извращенности“) являются вещами столь же эстетически-совершенными, сколь и этически-безопасными, живыми воплощеніями все той же проблемы больной совѣсти. Послѣднее сближаетъ Э. По гораздо больше съ нашимъ Достоевскимъ, чѣмъ съ любимымъ изъ эпигоновъ-стилизаторовъ его же школы.

Сколько бы ни говорили поверхностные цѣнители „новаго, слишкомъ новаго“ объ аморализмѣ и „эстетствѣ“ Ш. Бодлера, для насъ останется несомнѣннымъ, что сущность творчества, безумія, всего жизненнаго пути его и всего ученія лежитъ въ трагическомъ искаженіи иного, новаго примиренія роковой антиноміи Красоты и Добра, въ жаждѣ новой формы совершенства, въ попыткѣ иначе мистически преломить основную антиномію Бога и Сатаны, однимъ сло-

вомъ—въ паосѣ сознательнаго паденія и въ неизбежномъ возвратѣ къ проблемѣ мистическаго искупленія.

Личность и личная судьба Бодлера стоитъ въ столь тѣсной связи съ его поэтикой и мистикой, что указать другой столь же яркій примѣръ едва ли возможно. Эта связь была завѣщана великимъ папой „современнаго символизма“ всей его церкви, т. е. символической школѣ. Общеизвѣстна трагическая и прекрасная судьба Гюпманса и всѣхъ значительныхъ „бодлеристовъ“ (Роллина и др.). Равнымъ образомъ путь, пройденный Верленомъ, идущій отъ парнасизма его „*Rommes saturniens*“ черезъ романтику, эстетизмъ, декадансъ и гротескъ къ чистой и искренней мистикѣ „*Sagesse*“ и въ концѣ концовъ приведшій поэта капризной чувственности, утонченнаго сладострастія и улыбки къ поэтическому, рыцарскому культу Мадонны и даже бросившій его въ объятія католической церкви, не можетъ быть вовсе понятъ при исключительно-художественномъ углѣ зрѣнія. Судьба А. Рембо, этого загадочнаго друга и двойника Верлена, не менѣе замѣчательна по своей цѣльности и связи между его пѣснями и жизнью. Не замѣчательно ли, что именно автору „Пьянаго корабля“ суждено было стать искателемъ новыхъ странъ и чудесныхъ приключеній? Величайшій фантастъ своего вѣка, В. де Лиль Аданъ однако не былъ только фантастомъ и рассказчикомъ любопытныхъ ужасовъ; его фантастика соприкоснулась съ самыми послѣдними тайнами мистики, его фантастика уже—полу-символика; часто она лишь безумный покровъ надъ знаніемъ вещей, не подлежащихъ оповѣщенію. Кромѣ того, извѣстно, что В. де Лиль Аданъ былъ однимъ изъ самыхъ серьезныхъ оккультистовъ и однимъ изъ учениковъ Элифаса Леві. Ибсенъ, родоначальникъ самаго крайняго индивидуализма въ символической школѣ, былъ всего менѣе „только художникомъ“ и ужъ во всякомъ случаѣ вовсе не былъ „эстетомъ“. Каждая новая драма его—была постановкой все той же проблемы о новой совѣсти; его личная судьба—его отверженство, изгнанничество и предсмертное безуміе—была лучшимъ осуществленіемъ и самымъ яркимъ соотвѣтствіемъ всѣмъ низвергнутымъ имъ лавинамъ на голову современниковъ въ его драмахъ.

Ибсенъ навсегда останется Прометеемъ символизма, онъ всегда былъ достойнымъ ученикомъ мистика и моралиста Киркегора.

Что такое Стриндбергъ, какъ не изгнанникъ пошлой и положительной современности, послѣдовательно развѣнчавшій все зданіе нашей культуры и черезъ муки внутренняго „ада“ пришедшій все туда же, къ подножію развѣнчанныхъ нашимъ вѣкомъ алтарей?

То, что было сказано нами о П. Верленѣ, еще болѣе приложимо къ Ж. Роденбаху, за эстетизмомъ и утонченнымъ символизмомъ котораго неизмѣнно дышитъ цѣльная, наивная и святая вѣра старыхъ фламандскихъ мастеровъ; въ самыхъ прекрасныхъ и завѣтныхъ образахъ „лебеда молодой Бельгіи“, въ ихъ геральдическомъ символизмѣ, въ ихъ полу-ритуальной благоговѣйности и въ ихъ совершенной чистотѣ и строгости слышится за голосомъ современнаго поэта—молитвенный шопотъ средневѣковаго послушника; символизмъ Роденбаха—не воплощенныя созерцанія только, это всегда—умиленныя полу-молитвы, полу-мечтанія; его мистицизмъ—не углубленная эстетика, а миссія свыше, его невольный долгъ, его „vocation“, говоря его же излюбленнымъ словомъ. Первая же самостоятельная книга лирики его и быть можетъ лучшая книга „Jeunesse blanche“—всего болѣе напоминаетъ требникъ. Верховный ликъ и символъ всѣхъ его созерцаній—ликъ Мадонны и онъ всегда незримо предстоить сердцу поэта во всѣхъ его твореніяхъ.

Равнымъ образомъ и „театръ“ М. Мэтерлинка съ его символикой полу-жестовъ и мистикой намѣковъ—лишь по внѣшности „чистое искусство“; сущность его, глубоко затаенная, касаніе всѣхъ сокровенныхъ тайнъ Смерти, основной вопросъ, заданный творцомъ самому себѣ и современникамъ—есть ли и въ наши дни надежда на вѣру въ безсмертіе, или все уже кончено. Всѣ философски-мистическія созданія Мэтерлинка вдохновлены Рэйсбрукомъ и не имѣютъ ничего общаго съ эстетическимъ символизмомъ. Ихъ своеобразная символика—*vice versa*—символика средневѣковаго, подлиннаго, аскетическаго христіанства.

Мы не будемъ повторять еще разъ того, что нами уже было сказано о синтетическихъ исканіяхъ и о гіератизмѣ

С. Маллармэ. Напротивъ, мы съ удареніемъ желаемъ подчеркнуть великую дѣйственную мощь символической поэзіи Э. Верхарна, указать на то, что универсальный мятежъ ея, всегда переходя границы социальна-политической революціи, въ существѣ своемъ глубоко-катастрофиченъ и эсхатологиченъ, что послѣдній символическій смыслъ его чудовищныхъ городовъ исполненъ несомнѣнныхъ апокалиптическихъ озареній и что вся жизнь и все творчество Верхарна могутъ быть поняты лишь какъ мятежное порываніе къ тому же универсальному синтезу будущаго.

Даже сомнительный Р. Гиль, эта одновременная карикатура на Маллармэ и Верхарна—всегда искалъ и ищетъ сейчасъ синтезъ символизма и научной философіи.

Замѣчательно, что школа С. Георгэ быстро и рѣшительно эволюціонируетъ въ томъ же направленіи, окончательно преодолевъ первоначальный „эстетизмъ“ свой; въ своихъ послѣднихъ реальныхъ твореніяхъ самъ Георгэ выступаетъ въ гораздо большей степени подъ знакомъ Гете и особенно Данте, чѣмъ подъ ослѣплявшими нѣкогда его созвѣздіями Бодлара и Маллармэ. Ни о какомъ „эстетизмѣ“, „модернизмѣ“ или „иммориализмѣ“ автора „Седьмого круга“ говорить уже невозможно.

Лирика Р. М. Рилькэ такъ же, какъ и его проза, всегда неизмѣнно дышала подлинной, возвышенной чистотой готической символики въ не меньшей степени, чѣмъ поэзія Ж. Роденбаха. Культъ мистическаго рыцарства и среднихъ вѣковъ—одна изъ существенныхъ чертъ всей плеяды современнаго германскаго символизма, этой великой наслѣдницы завѣтнѣйшихъ тайнъ и глубинъ „романтической школы“ и особенно Ж. П. Рихтера.

Хаотическая, экстагическая и первобытная поэзія О. Уитмана всецѣло проповѣдь и лишь внѣшне (да и то далеко не всегда)—лирика. Во весь свой ростъ стоитъ въ ней этотъ вѣчно добрый, неизмѣнно улыбающійся Атлантъ символизма, трубя свои безумныя фанфары въ честь грядущей всемірной демократіи. Символистъ Уитманъ не созерцатель, не только мечтатель и поэтъ, онъ пророкъ новаго человѣчества; проповѣдникъ новыхъ формъ религіи человѣчества, герольдъ демократіи.

„Человѣкъ — божествененъ!“ вотъ его лозунгъ. Уитманъ Верхарнъ Новаго Свѣта!..

Въ еще большей степени, въ гораздо большей степени все сказанное выше примѣнимо къ тѣмъ двумъ единственнымъ и сувереннымъ представителямъ символизма, въ которыхъ наиболѣе полно выразилась дѣйственная, почти безгранично плодотворная мощь послѣдняго, къ Р. Вагнеру и Ф. Ницше. Ихъ роковой поединокъ, оставшійся сокровеннымъ въ своихъ интимныхъ глубинахъ, тѣмъ не менѣе не оставляетъ никакихъ сомнѣній передъ лицомъ будущаго въ смыслѣ своего окончательнаго результата. Побѣдилъ Р. Вагнеръ; побѣдило то, что стояло за нимъ и во имя чего было замыслено небывалое въ нашу эпоху дѣло, великое „Байретское предпріятіе“. Въ единоборствѣ Ницше и Вагнера еще разъ, въ послѣдній разъ съ единственной мощью, определенностью и беспощадностью столкнулись съ тѣмъ, чтобы побѣдить или погибнуть, два основныхъ, противоположныхъ лозунга современнаго символизма, — культъ безграничнаго индивидуализма, полное обожевленіе своего „я“, такое отрицаніе „иныхъ міровъ“, котораго никогда раньше не знало человѣчество, встрѣтились съ еще разъ въ исключительно-совершенныхъ формахъ выраженной идеей мистическаго іерархизма, личнаго самоотреченія и высокой символики искупленія; тѣнь будущаго сверхчеловѣка встрѣтилась съ лучемъ свѣта, бѣгущаго изъ сокровеннаго нѣдра прошлыхъ вѣковъ, со свѣтомъ, источаемымъ чашею Грааля, отражаемымъ заповѣдными щитами святыхъ рыцарей; съ необъяснимой дерзостью бросился Ницше, знающій, что онъ дѣлаетъ, самъ превратившій себя въ дракона, на мечи служителей Грааля и, не получивъ отъ нихъ ни одного удара, былъ повергнутъ и убитъ.

Та „символика искупленія“, которую онъ кощунственно отвергъ, стала его собственной судьбой! Его безуміе искупительно! Обезумѣвшій Сигфридъ возсталъ на Вотана и былъ испепеленъ! Такъ потерпѣла свое послѣднее, окончательное пораженіе идея имморализма и безграничнаго самоутвержденія!.. Идеѣ мистическаго искупленія и рыцарства была принесена величайшая изъ всѣхъ жертвъ! Настала новая эпоха символизма!..

Итакъ, символизмъ впалъ во внутреннее противорѣчіе.

Съ одной стороны онъ очень скоро сталъ синтетическимъ міросозерцаніемъ, онъ достигъ той стадіи, когда иной міръ

сталъ доступенъ ему, какъ устойчивая высшая сфера, какъ геаліога, онъ уже сталъ отлагаться въ строгія формы единой символики, онъ замыслилъ уже о новой культурѣ и новой личности.

Съ другой стороны онъ продолжалъ очень долго (частью дѣлаетъ это и сейчасъ) хранить узкія рамки первоначальной формации, исповѣдывать канонъ „чистаго искусства“, догматы имморализма и безграничнаго индивидуализма, боясь всякой устойчивости, всякаго чувства дѣйствительности (хотя бы и потусторонней), по-прежнему считая себя импрессионизмомъ par excellence.

Отсюда возникло то, что внутри него сталъ развиваться догматизмъ, иллюзіонизмъ, формализмъ и солипсизмъ. Солипсизмъ привелъ его къ хроническому и бесплодному безумію или маскированію послѣдняго, аморализмъ къ фаллизму и даже порнографіи, а догматизмъ къ эпигонизму.

Этотъ путь символизма нашель свое проявленіе и у насъ, въ Россіи. Первые русскіе „символисты“ лишь внѣшне, тактически придерживались „эстетизма“, боясь допотопныхъ погупшеній на свободу творчества, въ сущности же они были такими искателями новой правды во всей ея цѣльности, какъ и ихъ европейскіе учителя.

Д. С. Мережковскій былъ первымъ переоцѣнившимъ индивидуалистическую этику и эстетику; однако его переоцѣнка перешла въ самоотрицаніе, въ отрицаніе всякой эстетики вообще, а его символизмъ сталъ догматикой, а не символикой.

Бальмонтъ своей личной жизнью доказалъ глубокую, трагическую искренность своихъ лирическихъ движеній и своихъ лозунговъ.

Лучшія строки его безумія:

„Міръ долженъ быть оправданъ весь,
„Чтобъ можно было жить!“—

— должны служить самымъ яркимъ эпиграфомъ его великаго горѣнія и его конечнаго самоотрицанія!

Брюсовъ опредѣленно высказалъ свое credo, далекое всякаго формализма, односторонняго „эстетизма“ и имморализма, въ

своей замѣчательной статьѣ „Священная жертва“ („Вѣсы“, № 1, 1905 г.):

„Мы требуемъ отъ поэта, чтобы онъ неустанно приносилъ свои „священные жертвы“ не только стихами, но каждымъ часомъ своей жизни, каждымъ чувствомъ, — своей любовью, своей ненавистью, достижениями и паденіями. Пусть поэтъ творить не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранить онъ алтарный пламень неугасимымъ, какъ огонь Весты, пусть разожжетъ его въ великій костеръ, не боясь, что на немъ сгоритъ его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаемъ самихъ себя. Только жреческій ножъ, разсѣкающій грудь, даетъ право на имя поэта“. Его творчество — лучшее оправданіе этого требованія!

То же требованіе въ другой формѣ высказываетъ и А. Бѣлый:

„Символь — соединеніе; символизмъ — соединеніе образовъ созидающей воли—для чего? Все равно, для здѣшней или будущей, старой или новой жизни, но жизни. Чѣмъ глубже внутренній путь, тѣмъ новѣе, загадочнѣй образы, тѣмъ болѣе усилій затрачиваемъ мы, современники, для опознанія и переживанія созданной цѣнности: таково было для современниковъ появленіе „Заратустры“.

И въ другомъ мѣстѣ еще опредѣленнѣе и рѣшительнѣе: „Истинный символизмъ совпадаетъ съ истиннымъ реализмомъ... Глубокій художникъ уже не можетъ быть названъ ни реалистомъ, ни символистомъ въ прежнемъ смыслѣ“ (т. е. иллюзионистическомъ смыслѣ). И далѣе: „Символь... углубленный и расширенный аналогично идеѣ, связанъ съ мировымъ символомъ. Этотъ послѣдній — неизмѣнный фонъ всякихъ символовъ. Такимъ символомъ является отношеніе Логоса къ Мировой Душѣ, какъ мистическому началу человѣчества“ („Вѣсы“, 1904 г., № 8 и 12).

Во всѣхъ этихъ признаніяхъ уже вполне сознательно и ясно звучитъ credo, заставляющее носителей идеи символизма видѣть въ немъ не „литературную школу“ только, не канонъ новой поэтики, а служеніе; ихъ символизмъ уже достигъ ступени исканія Единого Первосимвола, ихъ символи-

зація—уже четко проступающая символика. Имъ открыть путь въ Вѣчное, а слѣдовательно и въ будущее!

Поэтому, заключаая вышесказанное, мы категорически заявляемъ, что считаемъ современный „кризисъ символизма“ не существеннымъ, не гибельнымъ, не агоніей и смертью его, а лишь послѣднимъ и необходимымъ испытаніемъ, наслѣдіемъ первоначальныхъ ошибокъ его, не достаточно осознанныхъ и исправленныхъ. Мы вѣримъ въ великое, міровое будущее символизма!

Мы знаемъ, что, съ самаго начала всесторонне подойдя къ символикѣ искупленія, символисты воочію узрѣли тотъ Верховный, вѣчающій систему, Символь, который неизбежно возникаетъ предъ всякимъ созерцающимъ *Enn realissimum*, передъ всякимъ черезъ экстаическое ясновидѣніе вознесшимъ свой духъ къ предверіямъ божественнаго царства вѣчнаго свѣта, абсолютнаго ритма и совершенной гармоніи. Этотъ Перво-символь, этотъ верховный Ликъ—ликъ Вѣчно-женственный, Ликъ Мадонны!..

Ему служить рыцарственно, передъ Нимъ преклоняться со смиренной строгостью, Ему молиться о своемъ искупленіи—единственный, абсолютный путь, который выведетъ современный духъ изъ всѣхъ бездонныхъ пропастей, избавитъ отъ всѣхъ ужасовъ современности, отъ пошлости и самоотрицанія, двухъ самыхъ страшныхъ золъ, и благословитъ наши исканія, наши страданія и наши служенія на тотъ подвигъ, къ которому смутно тянулись руки всѣхъ нашихъ учителей и предшественниковъ, передъ которымъ молитвенно дрожали ихъ сердца! Другихъ путей нѣтъ!

Тогда и только тогда снова озарится нашъ меркнушій и оскудѣвающій алтарь, и среди насъ явится Тотъ давно уже жданный учитель, служитель и рыцарь, котораго мы встрѣтимъ именемъ новаго Парсифаля!.. Да будетъ!..

Содержаніе.

СОДЕРЖАНІЕ.

	<i>Стр.</i>
О сущности символизма	1
Константинъ Бальмонтъ	49
Валерій Брюсовъ	128
Андрей Бѣлый	207
Символизмъ и будущее.	317

Автотипні работы О. Ренаръ.

Отпечатано въ типографіи Русскаго Товарищества
въ Москвѣ.



Книгоиздательство «Мусагетъ».

Москва, Пречистенскій бульваръ, д. 31, кв. 9.

Телефонъ № 179-50.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Символизмъ. Книга статей. Москва.
1910 г. Цѣна 3 р.

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Арабески. Книга статей. (Готовится).

ВЯЧЕСЛАВЪ ИВАНОВЪ. Эллинская религія страдающаго Бога. Опытъ религіозно-исторической характеристики.
(Выдетъ въ августъ 1910 г.).

ВОЛЬФИНГЪ. Музыка и модернизмъ. Книга статей.
(Печатается).

ЭЛЛИСЪ. Русскіе символисты. (Бальмонтъ, Брюсовъ,
БѢЛЫЙ). Москва. 1910 г. Цѣна 2 р.

БОРИСЪ САДОВСКОЙ. Русская Камена. Книга статей.
(Печатается).

АДОЛЬФЪ ГИЛЬДЕБРАНТЪ. Проблема формы въ изобразительныхъ искусствахъ. Переводъ съ 8-го нѣмецкаго изданія В. Фаворскаго и Н. Розенфельда подъ ред. Г. А. Рачинскаго. (Выдетъ въ августъ 1910 г.).

ПРОВАНСАЛЬСКІЕ ЛИРИКИ XII и XIII вѣковъ. Переводъ со старо-провансальскаго Н. П. Киселева. Томъ I. Переводы. Томъ II. Комментаріи. (Готовится).

БОДЛЭРЪ. Стихотворенія въ прозѣ. Переводъ Эллиса.
(Печатается).

З. Н. ГИППИУСЪ. Собрание стиховъ. Книга вторая. Москва.
1910 г. Цѣна 1 р.

СЕРГѢЙ СОЛОВЬЕВЪ. Апрельъ. Вторая книга стиховъ. Москва.
1910 г. Цѣна 2 р.

ЭЛЛИСЪ. Stigmata. Первая книга стиховъ. (Готовится).

АЛЬМАНАХЪ СТИХОВЪ книгоиздательства «Мусagetъ». (Готовится).

«ЛОГОСЪ». Русское издание новаго международнаго ежегодника по философи культуры. Подъ общей редакціей: С. I. Гессена, Э. К. Метнера, Ф. А. Степуна. Книга первая. Москва. 1910 г.
Цѣна 2 р.

«ЛОГОСЪ». Книга вторая. (Выдетъ осенью 1910 г.).

Изданія «Орфей».

ГИМНЫ ОРФЕЯ. Переводъ Владиміра Нилендера. (Готовится).

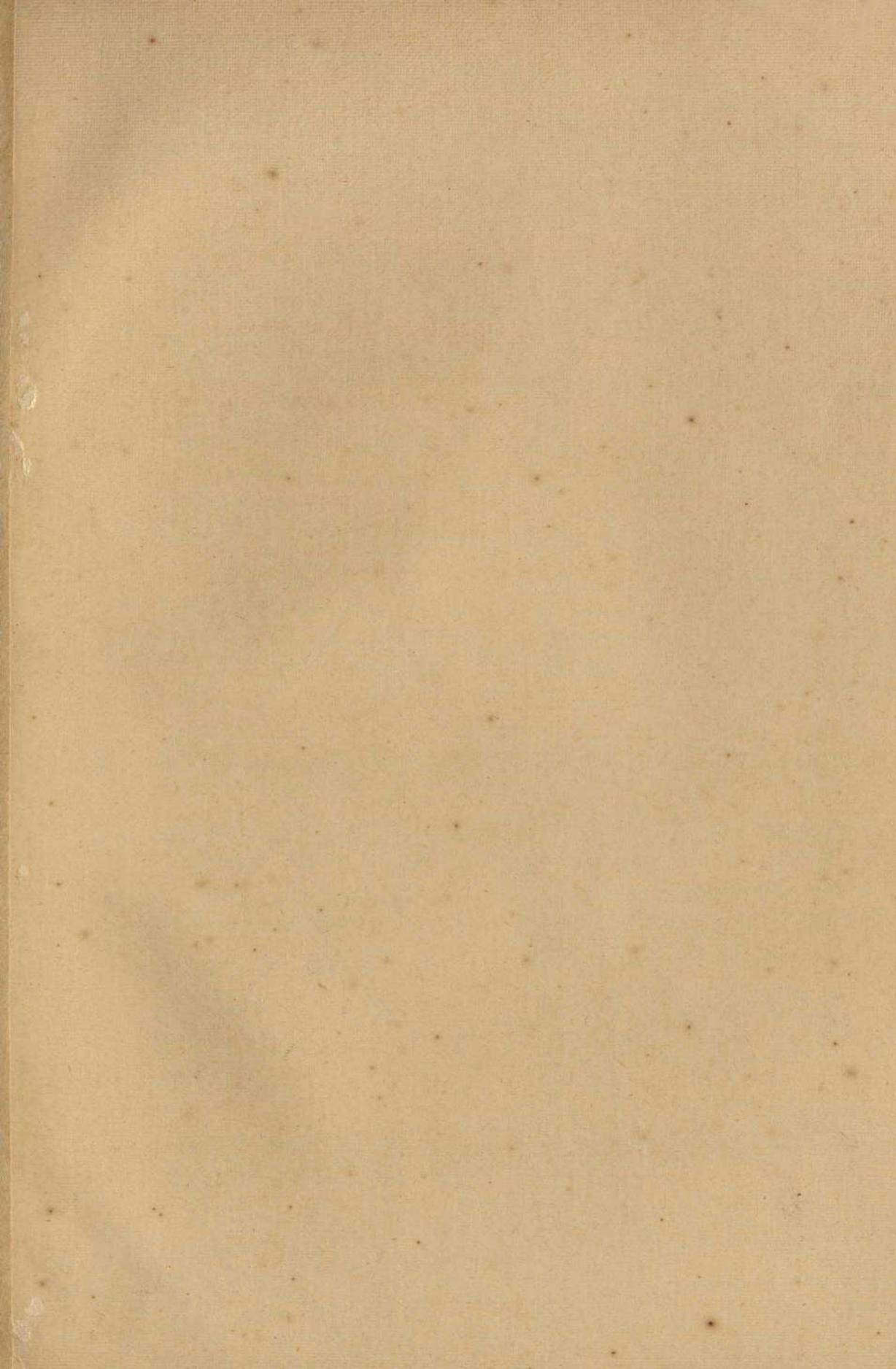
ГЕРАКЛИТЬ ЕФЕССКІЙ. Фрагменты. Переводъ Владиміра Нилендера. (Выдетъ лѣтомъ 1910 г.).

РЭЙСБРУКЪ УДИВИТЕЛЬНЫЙ. Одѣяніе духовнаго брака. Вступительная статья Мориса Мэтерлинка. Переводъ Михаила Сизова. Москва. 1910 г. Цѣна 2 р.

ЛИРА НОВАЛИСА въ переложеніи Вячеслава Иванова. (Выдетъ осенью 1910 г.).

БАЛЬЗАКЪ. Серафита. Переводъ Ал. Чеботаревской. Вступительная статья Вячеслава Иванова. (Выдетъ въ августѣ 1910 г.).

МЕЙСТЕРЪ ЭККАРТЪ. Проповѣди. Переводъ М. В. Сабашниковой. (Готовится).



2404

D

2018814375

